



HAL
open science

Gli opéras-comiques di Scribe e Auber, simboli dello 'spirito francese': la fortuna di un pregiudizio nell'Europa dell'Ottocento

Matthieu Cailliez

► **To cite this version:**

Matthieu Cailliez. Gli opéras-comiques di Scribe e Auber, simboli dello 'spirito francese': la fortuna di un pregiudizio nell'Europa dell'Ottocento. Michela Landi (dir.). La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire. La musica sulla scena teatrale e letteraria, n° 39, Firenze University Press, p. 171-190, 2017, Biblioteca di Studi di Filologia Moderna, 978-88-6453-665-1. hal-01933606

HAL Id: hal-01933606

<https://hal.science/hal-01933606>

Submitted on 23 Nov 2018

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.

GLI OPÉRAS-COMIQUES DI SCRIBE E AUBER, SIMBOLI DELLO 'SPIRITO FRANCESE': LA FORTUNA DI UN PREGIUDIZIO NELL'EUROPA DELL'OTTOCENTO

Matthieu Cailliez

Université Grenoble Alpes (<matthieu.cailliez@univ-grenoble-alpes.fr>)

Se la musica italiana viene regolarmente presentata nei discorsi estetici francesi, tedeschi, italiani e inglesi dell'Ottocento come l'incarnazione della melodia e del canto e quella tedesca come rappresentativa dell'armonia e della musica strumentale, l'opera francese brillerebbe per il suo *esprit* e la qualità dei suoi libretti. L'*opéra-comique* viene frequentemente definito genere 'eminentemente francese', un genere nel quale 'la scuola francese' esprimerebbe al massimo quello 'spirito francese' rinomato in tutta Europa, mentre le scene dell'Opéra di Parigi e del Théâtre-Italien favorirebbero le produzioni di compositori stranieri quali Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti o Meyerbeer. Spesso associata alle opere liriche nate dalla collaborazione tra il librettista Eugène Scribe e il compositore Daniel-François-Esprit Auber, la nozione di 'spirito francese' appare tra l'altro negli scritti di André-Ernest-Modeste Grétry, Johann Friedrich Reichardt, Stendhal, Johann Wolfgang von Goethe, Franz Liszt, Heinrich Heine, Théophile Gautier, Adolphe Adam, Gustave Bertrand e Gustave Chouquet.

In *De l'Allemagne*, Madame de Staël sostiene che lo 'spirito francese' è intimamente legato all'arte della conversazione. Questa idea ha successo nel mondo germanico, dove numerosi critici e compositori, quali Carl Maria von Weber, Ferdinand Hiller, Yourij von Arnold e Eduard Hanslick utilizzano il termine di *Conversations-Oper* per caratterizzare il genere francese dell'*opéra-comique*.

Lo scopo che questo articolo si prefigge è di mostrare come la nozione di *esprit* venga associata in modo permanente al genere dell'*opéra-comique* nell'Ottocento, e di analizzare i fondamenti di questo pregiudizio¹.

¹ Questo articolo si richiama in larga misura a tre capitoli della nostra tesi di dottorato: Matthieu Cailliez, *La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d'opere buffe, d'opéras-comiques et de komische Opern (France - Allemagne - Italie, 1800-1850)*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne-Firenze-Bonn, Paris 2014, <http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/cailliez_matthieu_2014_these.pdf> (05/2017).

In una prima parte presenteremo una sintesi delle opere musicali di Auber e della loro diffusione in Europa. Mostreremo in particolare il successo notevole di tali opere in Germania. Poi vedremo come il genere dell'*opéra-comique* venga regolarmente considerato in Francia ed in Germania come il 'genere eminentemente francese', e come quattro compositori di questo genere, cioè Boieldieu, Hérold, Adam e soprattutto Auber, siano spesso citati come i principali rappresentanti della cosiddetta 'scuola francese'. In una terza parte vedremo in quale maniera e perché gli *opéras-comiques* di Scribe e Auber vengano frequentemente considerati veri e propri simboli dello 'spirito francese' in musica. Infine chiariremo perché, secondo noi, la frequenza dei ritmi di danza costituisce un marchio dei produttori di *opéras-comiques*, in quanto costituirebbe uno dei modi principali attraverso cui si manifesta la nozione di 'spirito francese' in musica.

1. Sintesi delle opere musicali di Auber e della loro diffusione

Prima di presentare una sintesi delle opere musicali di Auber, conviene ricordare che queste furono quasi tutte composte su libretti di Eugène Scribe, il più importante librettista francese del primo Ottocento. Secondo la tabella riassuntiva per genere dell'opera teatrale complessiva di Scribe stabilita dallo storico Jean-Claude Yon, Scribe fu autore di 425 opere teatrali, tra cui 249 *vaudevilles*, 94 libretti di *opéras-comiques*, 32 commedie, 30 libretti di *opéras*, 10 drammi, 8 argomenti di balletti e 2 pantomime, per un totale di 847 atti²: «la musique occupe cependant une place notable au sein des 425 ouvrages qu'il a signés: les 376 actes que représentent ces 132 œuvres forment ainsi près de 45% de sa production totale»³. Scribe scrisse opere drammatiche per non meno di diciannove teatri parigini, un teatro di provincia e tre teatri stranieri⁴. Perciò Delaforest, Louis-Désiré Véron, Richard Wagner e Théophile Gautier sottolineano il 'monopolio' esercitato da Scribe sui teatri parigini. Scribe collaborò, inoltre, con cinquantatré musicisti, tra i quali Adam, Auber, Balfe, Boieldieu, Carafa, Cherubini, Donizetti, Gounod, Grisar, Halévy, Hérold, Meyerbeer, Offenbach, Piccini, Rossini, Thomas e Verdi⁵. Nel suo libro intitolato *Eugène Scribe e l'opera francese dell'Ottocento*, Karin Swanson Pendle valuta l'importanza del

²Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe: la fortune et la liberté*, Librairie Nizet, Saint-Genouph 2000, p. 353.

³J.-C. Yon, *Scribe, Augustin-Eugène*, dans Joël-Marie Fauquet (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Fayard, Paris 2003, p. 1136.

⁴Cf. J.-C. Yon, *Tableau général des pièces de Scribe*, dans Id., *Eugène Scribe [...]*, cit., pp. 337-352.

⁵J.-C. Yon, *Liste des musiciens ayant travaillé avec Scribe*, cit., pp. 359-363.

ruolo svolto dal librettista nello sviluppo dell'*opéra-comique* della prima metà del secolo, usando a questo proposito la nozione di «stile classico»⁶.

Compositore	Titolo dell' <i>opéra-comique</i>	Prima rappresentazione (1825-1848)	Numero di rappresentazioni (1825-1893)
Boieldieu	<i>La Dame blanche</i>	1825	1562
Hérold	<i>Le Pré aux clercs</i>	1832	1521
Adam	<i>Le Chalet</i>	1834	1293
Auber	<i>Le Domino noir</i>	1837	1108
Donizetti	<i>La Fille du régiment</i>	1840	890
Auber	<i>Fra Diavolo</i>	1830	811
Hérold	<i>Zampa</i>	1831	649
Adam	<i>Le Postillon de Lonjumeau</i>	1836	569
Auber	<i>Haydée</i>	1847	508
Auber	<i>Le Maçon</i>	1825	458
Auber	<i>L'Ambassadrice</i>	1836	408
Auber	<i>Les Diamants de la couronne</i>	1841	393

Tab. 1 – Le opere di maggior successo durante la Restaurazione e la Monarchia di Luglio all'Opéra-Comique⁷

Considerando adesso le dodici opere di maggior successo durante la Restaurazione e la Monarchia di Luglio al teatro dell'Opéra-Comique, constatiamo che i primi tre posti sono occupati da opere di Boieldieu, Hérold e Adam, ma che sei delle dodici opere più rappresentate tra il 1825 ed il 1893, cioè la metà, sono *opéras-comiques* di Auber – *Le Domino noir*, *Fra Diavolo*, *Haydée*, *Le Maçon*, *L'Ambassadrice* e *Les Diamants de la couronne* –, una proporzione che dimostra chiaramente il predominio esercitato da Auber sul genere dell'*opéra-comique*.

Titolo dell' <i>opéra</i>	Parigi	Tedesco	Italiano	Inglese	Danese	Altre lingue
<i>La Muette de Portici</i>	1828	77	28	25	7	18
<i>Gustave III ou le Bal masqué</i>	1833	43	7	0	0	0
<i>Le Lac des fées</i>	1839	21	0	0	0	2

⁶ Karin Swanson Pendle, *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*, UMI Research Press, Ann Arbor 1979, p. 38.

⁷ Fonte: *Tableau des pièces représentées à l'Opéra-Comique du 1^{er} janvier 1825 au 31 décembre 1893*, dans Albert Soubies, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages. De la première de "La Dame blanche" à la millième de "Mignon"*. 1825-1894, Fischbacher, Paris 1894.

<i>Dieu et la Bayadère</i>	1830	14	1	0	2	1
<i>Le Serment</i>	1832	12	0	0	0	0
<i>Le Philtre</i>	1831	7	1	1	1	0
<i>L'Enfant prodigue</i>	1850	3	3	1	0	0
<i>Zerline ou la Corbeille d'oranges</i>	1851	0	3	0	0	0
Totale: 8 opéras	1824-1851	177 ed.	43 ed.	27 ed.	10 ed.	21 ed.

Tab. 2 - Numero di edizioni dei libretti degli *opéras* di Auber in lingua straniera⁸

Il successo delle opere liriche di Auber non si limita alla Francia. Infatti i libretti delle sue opere rappresentate per la prima volta all'Opéra di Parigi vengono stampati in numerosissime traduzioni tedesche, spesso solo pochi mesi dopo la prima rappresentazione parigina, ma anche in numerose traduzioni italiane, inglesi o danesi. L'opera *La Muette de Portici* ottiene, ad esempio, una larga diffusione sull'intero continente europeo. Abbiamo individuato 278 edizioni complessive di otto *opéras* di Auber in undici lingue europee, tra le quali lo svedese, il polacco, il ceco, lo spagnolo, il portoghese, l'ungherese e l'olandese. Il successo europeo degli *opéras-comiques* di Auber è ancora più notevole rispetto a quello dei suoi *opéras*.

Titolo dell' <i>opéra-comique</i>	Parigi	Tedesco	Inglese	Danese	Italiano	Altre lingue
<i>Fra Diavolo</i>	1830	71	34	5	15	12
<i>Le Maçon</i>	1825	47	1	4	0	2
<i>Le Domino noir</i>	1837	43	9	4	0	6
<i>La Part du diable</i>	1843	42	1	0	0	3
<i>Les Diamants de la couronne</i>	1841	21	18	1	2	3
<i>La Neige</i>	1823	16	0	1	0	1
<i>Lestocq</i>	1834	15	2	2	0	0
<i>Le Cheval de bronze</i>	1835	12	2	1	1	2
<i>La Fiancée</i>	1829	12	0	2	1	0
<i>L'Ambassadrice</i>	1836	10	1	0	0	4
<i>La Sirène</i>	1844	9	2	0	0	1
<i>Le Concert à la cour</i>	1824	7	0	1	0	1
<i>Fiorella</i>	1826	6	0	1	0	0

⁸ Fonte: Herbert Schneider, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel François Esprit Auber* (AWV), Georg Olms, Hildesheim 1994, 2 Bde.

<i>Haydée</i>	1847	6	2	0	1	1
<i>Le Duc d'Olonne</i>	1842	5	0	0	0	2
<i>Zanetta ou jouer avec le feu</i>	1840	5	0	2	0	0
<i>Léocadie</i>	1824	5	0	0	0	0
<i>Les Chaperons blancs</i>	1836	4	0	0	0	0
<i>Le premier Jour de bonheur</i>	1868	3	0	0	0	0
<i>Actéon</i>	1836	2	0	0	0	0
<i>Marco Spada</i>	1852	2	1	0	0	0
<i>Emma</i>	1821	1	0	0	0	0
<i>La Barcarolle</i>	1845	1	0	0	0	0
Totale: 23 opéras-comiques	1823-1868	348 edizioni	73 ed.	24 ed.	20 ed.	38 ed.

Tab. 3 - Numero di edizioni dei libretti degli *opéras-comiques* di Auber in lingua straniera

Esaminando solamente i libretti tradotti in tedesco, si contano non meno di 378 edizioni di 23 *opéras-comiques* tra il 1824 ed il 1952. Inoltre i libretti di dieci *opéras-comiques*, da *Fra Diavolo* fino a *L'Ambassadrice* (vedi tabella 3), furono stampati almeno dieci volte in una traduzione tedesca. Abbiamo reperito 503 edizioni complessive di 23 *opéras-comiques* di Auber in 11 lingue europee, tra le quali lo svedese, lo spagnolo, il ceco, il polacco, il portoghese, il finlandese e l'ungherese.

La musicologa Manuela Jahrmärker ha studiato la diffusione degli *opéras-comiques* e delle opere francesi di una ventina di compositori in 6 teatri tedeschi nell'Ottocento. Limitandosi ai compositori più rappresentati, appare chiaramente che Auber occupa il primo posto nel mondo germanico con almeno dieci opere messe in scena tra il 1800 ed il 1900 a Monaco, Francoforte, Darmstadt, Berlino, Dresda e Vienna⁹.

Limitandosi all'Opéra di Vienna, il nostro spoglio dei dati raccolti nella cronologia delle rappresentazioni, stabilita nel 1975 da Franz Hadamowsky¹⁰, ci permette di rilevare il successo importante e durevole della *Muette de Portici* con non meno di 359 rappresentazioni tra il 1837 ed il 1907, o di *Fra Diavolo* con

⁹ Manuela Jahrmärker, *Die französische Oper im 19. Jahrhundert in München*, dans Milan Pospisil, Arnold Jacobshagen, Francis Claudon, Marta Ottlová (éds.), *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle. Actes du colloque international de musicologie tenu à Prague, 12-14 mai 1999*, KLP-Koniasch Latin Press, Prague 2003, p. 168.

¹⁰ Fonte: Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Aufführungsdaten*, Teil II, *Die Wiener Hofoper (Staatsoper): 1811-1974*, Brüder Hollinek, Wien 1975.

212 rappresentazioni tra il 1830 ed il 1924. La somma complessiva è di 555 rappresentazioni di 6 *opéras* e di 631 rappresentazioni di 18 *opéras-comiques* all'Opera di Vienna, cioè più di mille rappresentazioni di 24 opere liriche di Auber in un secolo. In sintesi, anche se le opere liriche del compositore sono più o meno sconosciute al pubblico del ventunesimo secolo, in Francia come negli altri paesi europei la loro importanza storica non può essere negata.

2. Il 'genere eminentemente francese' e 'la scuola francese'

Nell'Ottocento, l'*opéra-comique* viene spesso definito come il simbolo dell'arte lirica nazionale francese, in opposizione all'*opéra* francese, i cui compositori più famosi sono paradossalmente italiani o tedeschi. Il successo internazionale dell'*opéra-comique* viene così presentato, in un articolo anonimo pubblicato l'8 settembre 1867 nella «Revue et Gazette musicale de Paris», come quello del «[notre] genre lyrique national»¹¹. Nel 1894, in un libro dedicato alla storia dell'Opéra-Comique nell'Ottocento, Albert Soubies scrive: «On peut plaisanter tant que l'on voudra: l'expression de 'genre éminemment français', dont on s'amuseait déjà il y a quelque cinquante ans, n'en reste pas moins, pour désigner cette espèce d'ouvrages mesurés et discrets, la plus sensée et la plus juste de toutes»¹². Offenbach condivide l'uso di questa espressione in un suo lungo articolo critico sulla storia dell'*opéra-comique* fatto pubblicare in vari quotidiani e periodici parigini nel 1856 e poi nel 1874 in occasione di due concorsi musicali¹³. Invece in Francia durante la Monarchia di Luglio alcune voci negano il carattere nazionale dell'*opéra-comique*; tra di esse figurano quelle dei critici Hector Berlioz e Théophile Gautier o quelle del quotidiano «Le Figaro» e del periodico «Revue et Gazette musicale de Paris». Nella loro *Histoire de l'Opéra-Comique*, Albert Soubies e Charles Malherbe scrivono a proposito de «Le Figaro»:

Dès l'année 1832, nous trouvons dans un numéro du *Figaro* cette phrase typique qui pourrait encore figurer dans certains bulletins du même journal : «Il n'y a pas de pays où le préjugé se détrône plus difficilement qu'en France. L'*opéra-comique* est un genre éminemment national ; voilà une des idées les plus invétérées, une des plaisanteries qui se perpétuent le plus volontiers».¹⁴

¹¹ À propos du «*Domino noir*» traduit en italien, «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXIV, 36, 1867, p. 288. Cf.: Émile Solié, *Préface*, dans Id., *Histoire du Théâtre Royal de l'Opéra-Comique*, Chez tous les libraires, Paris 1847, p.n.n.

¹² A. Soubies, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique* [...], cit., p. 2.

¹³ Jacques Offenbach, *Concours musical et littéraire du Théâtre de la Gaîté*, «Le Ménestrel», XL, 40, 1874, p. 318.

¹⁴ Albert Soubies, Charles Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde salle Favart. 1840-1860*, Marpon et Flammarion, Paris 1892, pp. 23-24.

Il 19 luglio 1835 un articolo anonimo, pubblicato sulla «Revue et Gazette musicale de Paris» e intitolato *De l'opéra anglais, de l'opéra-comique français, des compositeurs et des limonadiers*, fa un paragone satirico fra i generi lirici dei due versanti della Manica e li valuta entrambi ben poco nazionali¹⁵. Il 18 settembre 1836 Berlioz fa pubblicare sulla «Revue et Gazette musicale de Paris» un articolo intitolato *De l'Opéra comique*, nel quale nega categoricamente il carattere nazionale del genere lirico nella forma che aveva preso in quel periodo¹⁶. Se Gustave Bertrand, redattore del «Ménestrel» e del «Journal des Débats», e futuro direttore del Théâtre des Nations a Parigi, sembra condividere l'opinione scettica di Berlioz sul cosiddetto «genre éminemment national»¹⁷, i critici tedeschi sono unanimi nel sottolineare il carattere particolarmente francese dell'*opéra-comique*. Franz Brendel¹⁸, direttore dopo Robert Schumann della «Neue Zeitschrift für Musik», e Ferdinand Gleich¹⁹ esprimono negli anni 1850 più o meno la stessa idea che Joachim Fels²⁰ e Richard Wagner avevano già formulata nel 1842. Nel primo dei suoi articoli entrambi intitolati *Halévy et La Reine de Chypre*, Wagner afferma che l'*opéra-comique* è la «vera patria» e il «domaine exclusif» dei compositori francesi in generale e di Auber in particolare²¹, una convinzione che svilupperà un'altra volta dopo la morte di Auber nel 1871²². Come Franz Brendel e Wagner, Adolphe Adam giudica l'Opéra di Parigi come teatro

¹⁵ N**, *De l'opéra anglais, de l'opéra-comique français, des compositeurs et des limonadiers*, «Revue et Gazette musicale de Paris», II, 29, 1835, p. 237.

¹⁶ Hector Berlioz, *De l'Opéra comique*, «Revue et Gazette musicale de Paris», III, 38, 1836, p. 324: «Le théâtre Feydeau, autrement dit l'Opéra-Comique, a dès son origine montré la prétention de représenter le genre national. Au commencement du siècle cette prétention était fondée; il y a quinze ans à peine elle l'était encore; aujourd'hui elle ne l'est plus».

¹⁷ Gustave Bertrand, *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Didier, Paris 1872, pp. 246-247.

¹⁸ Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850* (1852), Gebrüder Reinecke, Leipzig 1903, pp. 460-461; trad. it. nostra: Comunque è nell'*opéra-comique* [*Spieloper*] che la particolarità della natura francese è stata più valorizzata. Nel *grand opéra* i francesi si collocano, mi sembra, a metà strada tra gli italiani e i tedeschi.

¹⁹ Ferdinand Gleich, *Wegweiser für Opernfreunde. Erläuternde Besprechung der wichtigsten auf dem Repertoire befindlichen Opern nebst Biographien der Componisten*, Heinrich Matthes, Leipzig 1857, p. 82; trad. it. nostra: *Jean de Paris* [di Boieldieu] è una delle opere comiche [*opéras-comiques*] più incantevoli e più sottili che abbiamo, un felice e buon riscontro della nazionalità francese.

²⁰ Joachim Fels, *Die komische Oper in Paris*, «Neue Zeitschrift für Musik», XVII, 2, 1842, p. 5.

²¹ Richard Wagner, *Halévy et La Reine de Chypre*, «Revue et Gazette musicale de Paris», IX, 9, 1842, p. 76.

²² R. Wagner, *Erinnerungen an Auber* (1871), in Id., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, hrsg. von Richard Sternfeld, Bd. IX, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1911, p. 49.

sfavorevole ai compositori francesi e stima che le cosiddette *comédies mêlées d'ariettes* apparse nel Settecento costituiscono

[...] notre genre national de l'opéra comique, le véritable berceau et la vraie gloire de la musique française ; car, à l'Opéra, les grands succès ont toujours été réservés aux compositeurs étrangers, et depuis Louis XIV jusqu'à présent, une période de près de deux cents ans, on ne peut citer que trois compositeurs français qui s'y soient montrés avec un grand éclat : Rameau, Auber et Halévy.²³

Alla nozione di 'genere eminentemente francese' si aggiunge quella della cosiddetta 'scuola francese', o 'scuola parigina' dell'*opéra-comique*. Facilitati dalla concentrazione della produzione lirica francese e dell'insegnamento musicale a Parigi attraverso l'attività dei principali teatri e del Conservatorio, numerosi legami personali e professionali uniscono Boieldieu, Hérold, Auber e Adam, i quattro principali rappresentanti del genere francese sotto la Restaurazione e la Monarchia di Luglio²⁴. Figlioccio e amico di Hérold, Adam ricorda che Boieldieu e Auber sono stati entrambi allievi di Cherubini, riconosce nell'*opéra-comique* *La Dame blanche* di Boieldieu «un des chefs-d'œuvre dont s'honore l'école française»²⁵ e sottolinea i suoi stretti legami con Boieldieu, ritenendosi «assez heureux pour être son élève, puis ensuite son protégé et son ami»; un fatto confermato a posteriori da Halévy dopo la morte di Adam²⁶. In una lettera scritta nel 1832 Boieldieu stesso si presenta con orgoglio come il compositore emblematico del teatro dell'Opéra-Comique²⁷ e nel 1872 Gustave Chouquet definisce Boieldieu, Hérold e Auber i tre re del teatro lirico nazionale francese, sottintendendo l'Opéra-Comique²⁸. Alcune opere scritte a più mani da questi

²³ Adolphe Adam, *Derniers souvenirs d'un musicien*, Michel Lévy Frères, Paris 1859, pp. 113-114.

²⁴ W.H. Riehl, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Bd. II, J. G. Cotta'scher Verlag, Stuttgart 1862, p. 132.

²⁵ A. Adam, *Derniers souvenirs d'un musicien*, cit., pp. 245-248 e 277.

²⁶ A. Adam, *Souvenirs d'un musicien*, Calmann Lévy, Paris 1884, pp. XIV-XV et 2; Fromental Halévy, *Adolphe Adam*, dans Id., *Souvenirs et portraits, études sur les beaux-arts*, Michel Lévy Frères, Paris, 1861, pp. 289 e 291-292.

²⁷ Cit. dans P.-L. Robert (éd.), *Une correspondance inédite de Boieldieu*, «Bulletin de la Société libre d'émulation du Commerce et de l'Industrie de la Seine-Inférieure, Exercice 1914-1915», Rouen 1916, tome II, pp. 249-250: «j'ai eu le bonheur de relever trois ou quatre fois le théâtre de l'opéra comique prêt à tomber, j'ai produit des élèves qui ont obtenu 1^{er} et 2^e prix à l'institut, enfin j'ai fait chanter la France pendant quelques trente ans».

²⁸ Cf. Gustave Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Firmin Didot, Paris 1873, p. 227: «Il fut vite éclipsé par un maître aussi élégant que spirituel, aussi gracieux que séduisant, véritable étoile de première grandeur qui rayonne au firmament de l'art musical à côté de ces deux autres astres éclatants, Hérold et Auber, et qui forme avec eux, au ciel de notre théâtre national une constellation que l'on pourrait appeler aussi la constellation des trois rois. Ce maître enchanteur, qui dépassa si promptement Nicolò, c'est Fr.-Adrien Boieldieu».

tre compositori mostrano quanto i loro rapporti professionali non fossero basati solo sulla concorrenza, ma anche sulla collaborazione²⁹. Un decennio dopo la morte di Hérold [1833] e quella di Boieldieu [1834], nel 1842, Adam ricorda a proposito di Auber «le titre de chef de l'École française qu'on ne peut lui refuser»³⁰. Tale giudizio viene nuovamente espresso nel 1864 da Benoît Jouvin nella sua biografia di Auber, cioè più di vent'anni dopo Adam e riguardo a un compositore ormai ottantenne. Jouvin insiste fra l'altro sullo 'spirito' di Auber, forse il pregiudizio che più si lega al nome del compositore nell'Ottocento³¹.

3. Scribe e Auber, simboli dello 'spirito francese'

Questo pregiudizio non si limita alla critica francese. Nel 1911 si può leggere nella «Revue musicale»: «En général, la critique étrangère a considéré Auber comme 'représentatif' de l'esprit français en musique». L'autore anonimo dell'articolo considera però che il primo merito del compositore è di essersi assicurato una lunga collaborazione con Scribe e sembra attribuire, quindi, un ruolo maggiore al librettista per quanto riguarda il successo delle opere³². Nel suo elogio di Auber pubblicato nel 1875, anche Henri Delaborde nota quanto la fortuna dei compositori francesi dipenda dalla parola:

[...] la musique qui ne tire que d'elle-même son éloquence et son pouvoir, la musique qui commence là où finit le langage n'est pas en général le fait des artistes français. Ce qui leur convient essentiellement, ce qu'ils savent faire avec un singulier mélange de sagacité littéraire et d'imagination musicale, c'est le commentaire d'un texte scénique dont ils s'approprient scrupuleusement l'esprit [...] De là, depuis plus d'un siècle, l'excellence de l'école française dans les compositions de demi-caractère et la longue série de ces opéras-comiques, véritables modèles du genre.³³

²⁹ Opere composte da più autori della 'scuola francese': 1) Rappresentato per la prima volta il 18 giugno 1816, il primo *opéra-comique* d'Hérold, intitolato *Charles de France* e scritto in collaborazione con Boieldieu; 2) Auber e Hérold compongono a quattro mani l'opera *Vendôme en Espagne*, rappresentata per la prima volta all'Opéra di Parigi il 5 dicembre 1823; 3) Auber e Boieldieu collaborano alla composizione di un'opera d'occasione intitolata *Les Trois Genres*, rappresentata per la prima volta il 27 aprile 1824 al Théâtre de l'Odéon; 4) Con sei altri compositori, Auber, Hérold e Boieldieu partecipano alla messa in musica di un'opera collettiva, *La Marquise de Brinvilliers*, rappresentata per la prima volta il 31 ottobre 1831 all'Opéra-Comique.

³⁰ A. Adam, *Lettres sur la musique française: 1836-1850*, «La Revue de Paris», 15 septembre 1903, p. 276.

³¹ Cf. Benoît Jouvin, *D.F.E. Auber. Sa vie et ses œuvres*, Heugel et Cie, Paris 1864, pp. 5-6.

³² s.n., *Auber et Gounod. À propos de publications récentes*, «La Revue musicale», 1^{er} août 1911, p. 339.

³³ Henri Delaborde, *Éloge d'Auber*, in *Institut de France. Académie des Beaux-Arts. Séance publique annuelle du 30 octobre 1875 présidée par M. Lefuel*, Firmin Didot et Cie, Paris 1875, pp. 47-48. Cf. anche p. 39.

Come Benoît Jouvin, Delaborde vede in Auber il simbolo più rappresentativo dell'arte musicale francese e parigina. Nel 1857, Eugène de Mirecourt aveva un'opinione analoga riguardo allo «spirituel compositeur»³⁴:

Ni la musique italienne, ni la musique allemande, Dieu merci! n'ont rien à réclamer à Auber. Il est nôtre, c'est incontestable. Les étrangers eux-mêmes saluent dans son talent l'esprit de la France. Toutes ses qualités sont françaises: il brille par le mouvement, par la gaieté du rythme, par l'élégance, par la finesse, par la grâce.³⁵

Nella prefazione di un'opera collettanea dedicata al concetto di 'letteratura nazionale', Michel Espagne e Michael Werner ricordano l'importanza che ha avuto in passato la nozione di *esprit*, ma preferiscono concentrare la loro riflessione sulla nozione di 'trasferimento culturale'³⁶.

Tra gli scrittori francesi dell'Ottocento, Stendhal è sicuramente uno dei più ferventi ammiratori della musica italiana, un'ammirazione evidenziata, fra le altre opere, nella sua biografia di Rossini. Stendhal squalifica ripetutamente la musica francese, la cui debolezza sarebbe una conseguenza inevitabile del regno dello 'spirito francese':

La patrie de Voltaire et de Molière est, ce me semble, la première ville du monde pour l'esprit. On jetterait pêle-mêle dans un alambic l'Italie, l'Angleterre et l'Allemagne, que l'on ne parviendrait jamais à faire *Candide*, ou les chansons de Collé ou de Béranger. Ce dernier mot explique le peu de génie pour la musique. Le Français d'autrefois est attentif à la parole chantée, et jamais à la *cantilène* sur laquelle on la chante; pour lui, c'est la parole qui peint le sentiment, et non le chant.³⁷

³⁴ Eugène de Mirecourt, *Auber*, Gustave Havard, Paris 1857, pp. 61-62.

³⁵ *Ibidem*, p. 83. Cf. *ibidem*, pp. 7, 56, 61-62 et 81-82.

³⁶ Michel Espagne, Michael Werner, *Avant-propos*, in Idd. (éds.), *Philologiques*, tome III, *Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1994, p. 8: «L'ancienne construction des littératures nationales et son corollaire comparatiste partent de l'idée d'une 'essence' nationale; ils sont liés à l'idée romantique d'un 'esprit' animant une totalité organique, dont les parties ne prendraient sens que par leur rapport au tout. La personnification de la nation qui en résulte fait d'une part de celle-ci l'un des principaux acteurs de l'histoire et, de l'autre, lui assigne des qualités intrinsèques, pour ainsi dire immuables. Or les littératures sont en contact les unes avec les autres, elles font partie d'un système d'échange à la fois dans l'espace et dans le temps. C'est donc la dynamique des interactions qu'il convient de repenser en combinant les axes diachronique et spatial».

³⁷ Stendhal, *Vie de Rossini* (1823), dans Id., *L'Âme et la Musique. Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïtase. Vie de Rossini, Notes d'un dilettante*, éd. présentée et annotée par Suzel Esquier, Stock, Paris 1999, p. 496.

Come tanti altri critici dell'Ottocento, Stendhal oppone il talento vocale innato della nazione italiana a quello strumentale della nazione tedesca. Aggiunge, inoltre, a proposito della nazione francese: «C'est le peuple le plus spirituel, le plus agréable et jusqu'ici le moins musical de l'univers»³⁸. Nell'edizione del 1835 il *Dictionnaire de l'Académie française* dà numerose definizioni della parola *esprit*, tra cui «la facilité de la conception et la vivacité de l'imagination»³⁹. Se nell'*Essai sur la signification du comique* il filosofo Henri Bergson insiste sulla sottigliezza della nozione di *esprit*, una nozione legata secondo lui al teatro comico⁴⁰, André-Ernest-Modeste Grétry, il più importante compositore di *opéras-comiques* del secondo Settecento, metteva già in evidenza nelle sue memorie del 1797 lo stretto legame tra l'*esprit* e il teatro francese:

L'esprit flatte infiniment la nation française, qui est elle-même très spirituelle; l'esprit, quel qu'il soit, n'est jamais perdu aux théâtres de Paris; les gens sensés savent l'apprécier, lorsqu'il ne sort pas des bornes prescrites par le bon sens.⁴¹

Questo legame era inoltre stato sottolineato nel 1785 da Michel-Paul Guy de Chabanon⁴² mentre i compositori tedeschi Johann Friedrich Reichardt⁴³ e Ferdinand Hiller⁴⁴ ricordano nell'Ottocento quanto l'*esprit* sia una specificità francese. Nelle sue conversazioni con Eckerman, Johann Wolfgang von Goethe paragona nel 1831 l'*esprit* francese al *Witz* tedesco e usa per-

³⁸ *Ibidem*, p. 665.

³⁹ *Esprit (ad vocem)*, in *Dictionnaire de l'Académie française*, vol. II, Firmin Didot frères, Paris 1835, 6^e éd., p. 679: «la facilité de la conception et la vivacité de l'imagination»; «des pensées fines, ingénieuses, piquantes».

⁴⁰ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900), éd. critique dirigée par Frédéric Worms, volume édité par Guillaume Sibertin-Blanc, Presses Universitaires de France, Paris 2007, p. 81: «On appellera cette fois *esprit* une certaine disposition à esquisser en passant des scènes de comédie, mais à les esquisser si discrètement, si légèrement, si rapidement, que tout est déjà fini quand nous commençons à nous en apercevoir».

⁴¹ A.E.M. Grétry, *Mémoires ou Essais sur la Musique* (1797), vol. II, nouvelle édition, augmentée de notes et publiée par J.-H. Mees, Auguste Wahlen, Bruxelles 1829, pp. 26-27.

⁴² M.P. Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Pissot, Paris 1785, p. 383: «Depuis assez longtemps, la Comédie, en France, semble être esclave du bel esprit & du bon ton, deux maîtres impérieux qui la corrompent, en lui interdisant le naturel & la simplicité».

⁴³ J.F. Reichardt, *Un hiver à Paris sous le Consulat: 1802-1803*, éd. par Thierry Lentz, trad. de l'allemand par Arthur Laquante, Tallandier, Paris 2002, p. 323: «Les Français ne triomphent que dans l'expression de la finesse et de la plaisanterie».

⁴⁴ Ferdinand Hiller, *Vierzehn Tage in Paris (1851)*, in *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Bd. I, Hermann Mendelssohn, Leipzig 1868, p. 69; trad. it. nostra: *L'esprit* con il quale il francese sa scoprire un momento attraente in qualsiasi circostanza della vita, la vivacità e la facilità con le quali sa presentarlo, sono conosciuti e riconosciuti da tutti.

sino la nozione di 'genio' a proposito di Voltaire⁴⁵. Come Stendhal, Franz Liszt oppone nel 1839 il talento melodico italiano allo spirito parigino⁴⁶.

D'altronde, già in *De l'Allemagne*, Madame de Staël collegava numerose volte, come si è sopra ricordato, la nozione di spirito francese all'arte della conversazione. Nel terzo capitolo, intitolato *Les femmes*, essa nega alle donne tedesche quello 'spirito' che caratterizzerebbe le conversazioni delle donne francesi nei salotti parigini⁴⁷. Nel nono capitolo, intitolato *Des étrangers qui veulent imiter l'esprit français*, la stessa autrice afferma che dalla seconda metà del Seicento in poi la maggior parte dell'Europa imita l'arte francese della conversazione, un'arte basata sulla «terribile arme du ridicule» e sulla capacità a discorrere su qualsiasi argomento, anche il più banale⁴⁸. Nel capitolo undicesimo della stessa opera intitolato *De l'esprit de conversation*, Madame de Staël presenta Parigi come la capitale mondiale della conversazione, prima di opporre quest'ultima all'«entretien sérieux» tedesco, il quale sarebbe privo dello «esprit de société»⁴⁹.

Poco dopo le prime pubblicazioni del libro di Madame de Staël, avvenute a Londra nel 1813 per sfuggire alla censura napoleonica, poi a Parigi nel 1814, la nozione di 'conversazione' viene ripresa in Germania ed applicata alla produzione musicale francese. Lo scrittore e compositore E. T. A. Hoffmann pubblica in modo anonimo, nell'edizione del 5 ottobre 1814 dell'«Allgemeine musikalische Zeitung», una recensione dell'*opéra-comique Le nouveau Seigneur de village* di Boieldieu, nella quale si serve di tale nozione per caratterizzare tanto le commedie francesi quanto gli *opéras-comiques*. Questi ultimi non costituirebbero nient'altro che un divertimento superficiale:

⁴⁵ Cf. J.P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. von Fritz Bergemann, Insel-Verlag, Wiesbaden 1955, pp. 240-241; trad. it. nostra: I francesi hanno sempre avuto fama finora di essere la nazione più spiritosa e meritano di tenerla. A noi tedeschi ci piace esprimere la nostra opinione senza giri di parole e non siamo ancora andati molto lontani nello stile indiretto. Cf. *ibidem*, p. 454: Parliamo poi della differenza tra la nozione tedesca di *Geist* e l'*esprit* francese. 'L'*esprit* francese', disse Goethe, 'si avvicina a ciò che chiamiamo il *Witz* tedesco. I francesi esprimerebbero forse il nostro *Geist* con spirito o anima; contiene nello stesso tempo la nozione di produttività che l'*esprit* francese non ha' [...] 'Voltaire', dissi, 'ha, secondo i concetti tedeschi, ciò che chiamiamo *Geist*. E dato che l'*esprit* francese qui non basta, cosa dicono i francesi? 'In questo caso', disse Goethe, 'la esprimono con la parola *génie*'.

⁴⁶ Franz Liszt, *Lettre d'un bachelier ès-musique. À M. le directeur de la Gazette musicale – De l'état de la musique en Italie*, «Revue et Gazette musicale de Paris», VI, 13, 1839, p. 103: «d'heureuses mélodies qui, en Italie, courent dans l'air, comme on dit qu'à Paris l'*esprit* court les rues».

⁴⁷ Madame de Staël, *De l'Allemagne* (1813), vol. I, chronologie et introduction par Simone Balayé, Garnier-Flammarion, Paris 1968, p. 67.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 94.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 101-102.

È proprio a partire dal centro del carattere dei francesi, a partire dalla loro vita e dalle loro attività nella conversazione, che si è formata la loro commedia. [...] di conseguenza è comprensibile che i francesi non abbiano opere buffe, ma soltanto commedie nelle quali il canto avviene come un'aggiunzione casuale, e che perciò si chiamano a torto *opéras-comiques*. La musica, che così non appare come una condizione indispensabile, ma soltanto come una decorazione casuale del libretto, segue la stessa tendenza. Si può chiamarla conversazionale; poiché anche qui è solo previsto che assembli tutto con comodità e leggerezza, che nulla di sconveniente si faccia notare, e che si divertisca dall'insieme come si deve – cioè che possa essere compresa e valutata senza sforzo, senza attenzione particolare. Questa tendenza principale del *Singspiel* comico francese proviene troppo dal carattere del popolo perché possa mai scomparire.⁵⁰

In una recensione dell'*opéra-comique Jean de Paris* di Boieldieu pubblicata nell'edizione del 2 maggio 1817 dell'«Abendzeitung» a Dresda, Carl Maria von Weber dà una definizione simile del genere francese qualificandolo come *Conversations-Oper*, cioè «opera di conversazione», un genere basato prima di tutto sul libretto, contrariamente all'opera tedesca e all'opera italiana⁵¹. Trentaquattro anni dopo Weber, Ferdinand Hiller durante il suo soggiorno parigino nel 1851 usa la stessa espressione per designare il genere francese: «Così si potrebbe al massimo qualificare in Germania l'*opéra comique* come *Conversations-Oper*, nella quale però solo la “s” aggiunta alla parola *conversation* è di origine tedesca»⁵². Come Weber, Hiller insiste sull'importanza fondamentale del libretto. Nella sua guida per gli amatori di opere liriche, anche Ferdinand Gleich nel 1857 sottolinea l'influenza di Boieldieu sullo sviluppo del genere francese, benché soltanto due tra gli *opéras-comiques* del compositore si siano poi mantenuti durevolmente nel repertorio dei teatri⁵³. Abbiamo evidenziato la presenza di una definizione della *Conversations-Oper* in numerosi dizionari musicali tedeschi dell'Ottocento, tra l'altro nel primo volume pubblicato nel 1839 dell'*Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*:

Conversations-Oper (musica), l'opera comica moderna, così come si è sviluppata nella più recente scuola della Francia. Auber in particolare è suo padre e suo conservatore; è stato lui a mostrare che anch'essa è capace di assumere un tono nella conversazione. L'intreccio della *Conversations-Oper*

⁵⁰ Anonimo [= E.T.A. Hoffmann], *Der neue Gutsherr (le nouveau Seigneur de Village)*, *Singspiel, im Klavierauszug, mit französischem und deutschem Texte. Musik von Adrien Boieldieu*. Bonn, bey N. Simrock (Preis 9 Franks.), «Allgemeine musikalische Zeitung», XVI, 40, 1814, pp. 669-670 (trad. nostra).

⁵¹ C.M. von Weber, *Kunstansichten: Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Karl Laux, Reclam, Leipzig 1975, pp. 200-201.

⁵² F. Hiller, *Vierzehn Tage in Paris*, cit., p. 23.

⁵³ F. Gleich, *Wegweiser für Opernfreunde*, cit., p. 81. Cf. *ibidem*, pp. 91 e 95: a proposito del “ton de la conversation” di Auber nei suoi *opéras-comiques*.

si muove nella sfera della buona società, è semplice e allegro, come la musica. Questo genere ha avuto finora un successo straordinario in Francia e minore in Germania, perché i nostri cantanti sono troppo poco adatti alla rappresentazione di una commedia e perché la conversazione e il suo tono rimangono troppo estranei per loro.⁵⁴

Nel suo libro intitolato *Die moderne Oper*, il critico musicale viennese Eduard Hanslick ritiene che Auber sia riuscito a mantenere il tono della «*musikalische Conversation*»⁵⁵ nell'intera partitura degli *opéras-comiques* *Fra Diavolo* e *Le Domino noir*, e adotta nei confronti del compositore francese gli stessi pregiudizi che abbiamo prima sottolineato. Secondo Hanslick, Auber simboleggia la musica nazionale francese, mentre Rossini e Weber simboleggiano rispettivamente la musica italiana e la musica tedesca⁵⁶.

Nel suo libro intitolato *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Gustave Bertrand insiste nel 1872 sull'origine aristocratica dello 'spirito francese', anteriore alla Rivoluzione francese. Come Madame de Staël e Balzac, Gustave Bertrand considera lo 'spirito francese' come eredità dell'*Ancien Régime* legata all'arte della conversazione⁵⁷. Secondo Bertrand, Auber, nato nel 1782, conobbe questa tradizione durante la sua infanzia, e la prolungò nell'Ottocento a livello musicale nei suoi *opéras-comiques*⁵⁸. Gustave Bertrand dà così al nono capitolo del suo libro il titolo esplicito *Auber. Le genre Louis XV en musique*:

Oui, c'est le musicien de cette première période du XVIII^e siècle qui appartient toute entière à Voltaire et pas du tout à Rousseau ; son talent se réfère au temps de Louis XV et de la Régence, à cette époque où le génie français était tout en élégances féminines, en finesses, en ingéniosités, en corruptions exquises, où Voltaire disait avec dédain de quelqu'un : «Il a plus d'imagination que d'esprit», – alors que toute éloquence s'en allait en causerie, et toute philosophie en scepticisme, alors qu'on persiflait si vivement toute conviction forte et tout sentiment sérieux, l'amour-passion surtout, qui était du dernier ridicule, et que l'honnête homme était le galant homme ; alors enfin qu'il n'y avait plus rien de bon que le plaisir, rien de vrai que la boutade, rien de beau que le joli [...]⁵⁹

⁵⁴ *Conversations-Oper (ad vocem)*, in *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenwerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Bd. II, *Boulanger bis Devise*, Expedition des Theaterlexikons, Altenburg-Leipzig 1839, p. 219 (trad. nostra). Cf. anche *Conversations-Oper (ad vocem)*, in Ph.J. Düringer, Heinrich H.L. Bartel (Hrsgg.), *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*, Otto Wigand, Leipzig 1841, p. 225.

⁵⁵ Eduard Hanslick, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, A. Hofmann & Co., Berlin 1875, pp. 133 et 134-135.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 125.

⁵⁷ G. Bertrand, *Les Nationalités musicales*, cit., pp. 6 et 27.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 249-250.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 257.

I legami fra lo 'spirito francese' e l'*Ancien Régime* vengono sottolineati anche da Michelle Biget-Mainfroy e Rainer Schmusch nell'introduzione all'opera collettiva intitolata *L'esprit français et la musique en Europe*: «Pour- tant, lorsqu'on évoque un 'esprit français', on songe immédiatement à un espace linguistique et géographique qui, à un moment précis – les XVII^e et XVIII^e siècles – a donné le (bon) ton à l'Europe, un espace réputé pour son élégance et son raffinement, sa littérature, ses penseurs et sa musique»⁶⁰. Nei loro rispettivi articoli pubblicati nello stesso libro, anche i musicologi Jean Mongrédien e David Charlton associano lo 'spirito francese' al classicismo del Seicento e del Settecento⁶¹.

4. I ritmi di danza

A volte la nozione di *esprit* viene sostituita da quella di *gaieté* per definire il carattere nazionale dell'*opéra-comique*, sempre in riferimento al Settecento. Nell'introduzione a un'opera collettiva dedicata al riso, Lise Andries scrive nel 2000: «La 'gaieté française', tellement liée à la sociabilité de l'Ancien Régime, est assimilée, dès 1789, au rire aristocratique»⁶². Nell'Ottocento i compositori Johann Friedrich Reichardt, Adolphe Adam e Jacques Offenbach pensano tutti e tre che la *gaieté* sia una qualità essenziale del repertorio comico.

Qui piuttosto che moltiplicare le citazioni⁶³, vorremmo mostrare con pochi esempi in quest'ultima e breve parte del nostro articolo perché i ritmi di danza costituirebbero, secondo noi, uno dei tratti più caratteristici dello 'spirito francese' nel genere dell'*opéra-comique*. Durante le nostre ricerche abbiamo reperito numerosi articoli di critica musicale dell'Ottocento in Francia, in Germania, in Inghilterra e in Italia, che evidenziano il forte legame fra i ritmi di danza e il genere dell'*opéra-comique*. Nel 1877 Charles Beauquier dedica un capitolo del suo libro intitolato *La musique et le drame* al *Comique au point de vue musical* in cui dichiara che nella maggior parte delle opere cosiddette comiche, la musica non sarebbe comica, ma semplicemente allegra. Afferma che non esisterebbe una vera comicità legata alla musica, bensì all'aspetto caricaturale della recitazione, ossia alla dimensione della farsa. Aggiunge che l'allegria,

⁶⁰ Michelle Biget-Mainfroy, Rainer Schmusch, *Introduction*, in Idd. (eds.), *L'esprit français et la musique en Europe – Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique*, Georg Olms, Hildesheim 2007, p. 3.

⁶¹ Jean Mongrédien, *Entre Italie et France: Malentendus et vicissitudes d'un transfert culturel*, *ibidem*, p. 78; David Charlton, *La Borde's ironic pastorale: Annette et Lubin*, *ibidem*, p. 404.

⁶² Lise Andries, *État des recherches. Présentation*, numéro spécial, *Le rire*, «Dix-Huitième Siècle», 32, 2000, p. 17.

⁶³ M. Cailliez, *La Diffusion du comique en Europe [...]*, cit., pp. 443-462.

ossia *gaieté* in francese, e il comico sarebbero due cose completamente distinte, e che la musica allegra sarebbe una base ideale per esprimere la comicità senza costituire in sé l'aspetto comico⁶⁴. Nel 1834, in uno dei primi numeri della «*Neue Zeitschrift für Musik*», Robert Schumann portando la sua attenzione sulla comicità della musica pensa che la musica strumentale possa essere comica senza il supporto di un testo letterario. Fatta eccezione per tre passaggi, tutti gli esempi studiati dal compositore sono estratti di movimenti di danza, soprattutto di *scherzi*⁶⁵.

Il musicologo tedesco Herbert Schneider, autore del catalogo scientifico delle opere di Auber, dichiara in un'intervista del 2009: «Auber utilise beaucoup de rythmes de danses, ce qui permet à sa musique d'être fréquemment reprise dans les bals. Il lance des modes: celle de la barcarolle, celle du galop avec *Gustave III* en 1833, vingt-cinq ans avant *Orphée aux enfers* d'Offenbach»⁶⁶.

Nel suo articolo su Auber, Wagner fa risaltare in maniera negativa la struttura simmetrica della quadriglia nella maggior parte degli *opéras-comiques*⁶⁷. Infatti tanti numeri all'interno delle opere di Auber, Hérold, Adam o Halévy hanno un nome di danza come *ronde*, *barcarolle*, *contredanse*, *marche*, *boléro*, *polonaise*, *sicilienne*, *sarabande*, *air de danse*, *valse*, ecc.

⁶⁴ Charles Beauquier, *Le comique au point de vue musical*, dans Id., *La musique et le drame. Etude d'esthétique*, Sandoz et Fischbacher, Paris 1877, pp. 182-183, 187 e 211-212.

⁶⁵ Robert Schumann, *Ueber den Aufsatz: das Komische in der Musik von C. Stein im 60. Heft der Caecilia*, «*Neue Zeitschrift für Musik*», I, 3, 1834, pp. 10-11.

⁶⁶ Herbert Schneider, *Auber, un classique pragmatique*, in *Livret de production de l'Opéra-Comique de Paris*, p. 56.

⁶⁷ R. Wagner, *Erinnerungen an Auber*, cit., p. 50; trad. it. nostra: La struttura stranamente regolare di tutta questa musica di *opéra-comique*, soprattutto quando anima e assicura la coesione dell'insieme teatrale per mezzo di un'orchestra allegra, aveva da molto tempo attirato la nostra attenzione sulla struttura della contraddanza: quando assistevamo ad uno dei nostri rispettabili balli, durante i quali la vera quintessenza di un'opera di Auber veniva resa in forma di quadriglia, ciò che questi motivi strani ed i loro cambiamenti dovevano significare ci apparve all'improvviso in modo chiaro, se si chiamano le cose con il loro nome: «Pantalon», «En avant deux», «Ronde», «Chaîne anglaise», etc. Ma è proprio la quadriglia che ci annoiava, e per questo motivo tutta questa musica di *opéra-comique* ci annoiava ugualmente; ci chiedevamo come i gioiosi francesi potessero divertirsi così. Ma era questo il problema: non comprendevamo queste opere parigine perché non sapevamo ballare la contraddanza parigina; il modo in cui si deve procedere, lo impariamo a Parigi soltanto quando andiamo a vedere là dove il «popolo» balla.

Prima rappresentazione	Compositore	Titolo dell' <i>opéra-comique</i>	Numeri con nomi di danza
1817	Hérold	<i>Les Rosières</i>	<i>ronde</i> (n° 4), <i>marche</i> (n° 11)
1817	Hérold	<i>La Clochette</i>	<i>marche</i> (n° 11), <i>air de danse</i> (n° 18)
1823	Hérold	<i>Le Muletier</i>	<i>boléro rondo</i> (n° 2), <i>boléro</i> (n° 6)
1825	Auber	<i>Le Maçon</i>	<i>ronde</i> (n° 2)
1830	Auber	<i>Fra Diavolo</i>	<i>barcarolle</i> (n° 9)
1831	Hérold	<i>Zampa</i>	<i>barcarolle</i> (n° 11)
1832	Hérold	<i>Le Pré aux clercs</i>	<i>ronde</i> (n° 10)
1836	Auber	<i>Actéon</i>	<i>barcarolle</i> (n° 4)
1837	Auber	<i>Le Domino noir</i>	<i>contredanse</i> (n° 2), <i>marche militaire</i> (n° 6), <i>ronde aragonaise</i> (n° 8)
1838	Adam	<i>Le Brasseur de Preston</i>	<i>ronde</i> (n° 3)
1841	Auber	<i>Les Diamants de la couronne</i>	<i>boléro</i> (n° 6), <i>sarabande</i> (n° 7)
1843	Auber	<i>La Part du diable</i>	<i>marche</i> (n° 12 bis)
1844	Adam	<i>Cagliostro</i>	<i>polonaise</i> (n° 10)
1847	Auber	<i>Haydée</i>	<i>sicilienne</i> (n° 5), <i>barcarolle</i> (n° 12)
1849	Halévy	<i>La Fée aux roses</i>	<i>marche</i> (n° 8)
1852	Adam	<i>Si j'étais roi</i>	<i>air de danse</i> (n° 10)
1853	Adam	<i>Le Sourd</i>	<i>ronde du pont d'Avignon</i> (n° 6)
1854	Meyerbeer	<i>L'Étoile du Nord</i>	<i>ronde bohémienne</i> (n° 6), <i>barcarolle</i> (n° 9 D), <i>valse</i> (n° 10 A), <i>marche sacrée</i> (n° 14 C), <i>pas redoublé</i> (n° 14 E)

Tab. 4 - Alcuni numeri all'interno di *opéras-comiques* con nomi di danze

Infine abbiamo contato il numero di battute basate su ritmi di danza, ossia a carattere di danza, nell'insieme complessivo di quattro *opéras-comiques*, trovando una proporzione che supera sempre il 90%, con il 97% in *Fra Diavolo* di Auber, il 96% nel *Domino noir* del medesimo compositore, il 91% in *Zampa* di Hérold e il 92% nello *Chalet* di Adam⁶⁸.

⁶⁸M. Cailliez, *La Diffusion du comique en Europe* [...], cit., pp. 463-466.

In conclusione si può dire che nell'Ottocento il genere francese dell'*opéra-comique* conosce un'ampia diffusione in Europa, diffusione simboleggiata per antonomasia dal successo internazionale (particolarmente in Francia ed in Germania) dei libretti di Eugène Scribe messi in musica da Daniel-François-Esprit Auber. Su entrambe le rive del Reno numerosi scrittori, compositori e critici musicali associano questo genere alle nozioni di 'spirito francese' e di 'arte della conversazione', un abbinamento ereditato dal classicismo francese dei secoli XVII e XVIII. Lo 'spirito francese' e la *gaieté* del genere 'eminente nazionale' dell'*opéra-comique* poggiano in gran parte sulla qualità comica intrinseca dei libretti, ma trovano inoltre un vasto terreno di espressione nella musica, in special modo attraverso l'uso di numerosi ritmi di danza il cui effetto auspicato non è far ridere ma far sorridere lo spettatore.

Riferimenti bibliografici

- Adam Adolphe, *Derniers souvenirs d'un musicien*, Michel Lévy Frères, Paris 1859.
 —, *Souvenirs d'un musicien*, Calmann Lévy, Paris 1884.
 —, *Lettres sur la musique française : 1836-1850*, «La Revue de Paris», 15 septembre 1903, pp. 275-320.
 Andries Lise, *État des recherches. Présentation*, numéro spécial, *Le rire*, «Dix-Huitième Siècle», 32, 2000, pp. 7-18.
 Beauquier Charles, *La musique et le drame. Étude d'esthétique*, Sandoz et Fischbacher, Paris 1877.
 Berlioz Hector, *De l'Opéra comique*, «Revue et Gazette musicale de Paris», III, 38, 1836, pp. 323-325.
 Bergson Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900), éd. critique dirigée par Frédéric Worms, volume édité par Guillaume Sibertin-Blanc.
 Bertrand Gustave, *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Didier, Paris 1872.
 Biget-Mainfroy Michelle, Schmusch Rainer, *Introduction*, dans Idd. (éds.), «L'esprit français» et la musique en Europe – Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique, Georg Olms, Hildesheim 2007, pp. 3-8.
 Brendel Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850 von Franz Brendel* (1852), Gebrüder Reinecke, Leipzig 1903.
 Cailliez Matthieu, *La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d'opéra buffe, d'opéras comiques, et Komische Opern (France – Allemagne – Italie, 1800-1850)*, Université Paris-Sorbonne-Firenze-Bonn, 2014, <http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/cailliez_matthieu_2014_these.pdf> (05/2017).
 Chabanon Michel-Paul Guy de, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Pissot, Paris 1785.
 Chouquet Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Firmin Didot, Paris 1873.

- Delaborde Henri, *Éloge d'Auber*, dans *Institut de France. Académie des Beaux-Arts. Séance publique annuelle du 30 octobre 1875 présidée par M. Lefuel*, Firmin Didot et Cie, Paris 1875, pp. 37-64.
- Eckermann Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (1836), hrsg. von Fritz Bergemann, Insel-Verlag, Wiesbaden 1955.
- Fels Joachim, *Die komische Oper in Paris*, «Neue Zeitschrift für Musik», 5 juillet 1842, pp. 5-7.
- Gautier Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Hetzel, Paris/Bruxelles 1858-1859, 5 voll.
- Gleich Ferdinand, *Wegweiser für Opernfreunde. Erläuternde Besprechung der wichtigsten auf dem Repertoire befindlichen Opern nebst Biographien der Componisten*, Heinrich Matthes, Leipzig 1857.
- Grétry A.E.M., *Mémoires ou Essais sur la Musique* (1797), vol. II, nouvelle édition, augmentée de notes et publiée par J.-H. Mees, Auguste Wahlen, Bruxelles 1829.
- Hadamowsky Franz, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Aufführungsdaten, Teil II, Die Wiener Hofoper (Staatsoper): 1811-1974*, Österreichische Nationalbibliothek, Wien 1975.
- Hanslick Eduard, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, A. Hofmann & Co., Berlin 1875.
- Hiller Ferdinand, *Vierzehn Tage in Paris* (1851), in Id., *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Bd. I, Hermann Mendelssohn, Leipzig 1868, pp. 1-110.
- Hoffmann E.T.A., *Écrits sur la musique*, Éditions l'Âge d'Homme, Lausanne 1985. Anonimo [= E. T. A. Hoffmann], *Der neue Gutsherr (le nouveau Seigneur de Village) Singspiel, im Klavierauszug, mit französischem und deutschem Texte. Musik von Adrien Boieldieu*. Bonn, bey N. Simrock (Preis 9 Franks.), «Allgemeine musikalische Zeitung», XVI, 40, 1814, pp. 669-673.
- Jouvin Benoit, *D.F.E. Auber. Sa vie et ses œuvres*, Heugel et Cie, Paris 1864.
- Jahrmärker Manuela, *Die französische Oper im 19. Jahrhundert in München*, in Milan Pospisil, Arnold Jacobshagen, Francis Claudon, Marta Ottlová (éds.), *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle. Actes du colloque international de musicologie tenu à Prague, 12-14 mai 1999*, KLP-Koniasch Latin Press, Prague 2003, pp. 165-199.
- Lacombe Hervé, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Fayard, Paris 1997.
- Liszt Franz, *Lettre d'un bachelier ès-musique. À M. le directeur de la Gazette musicale. De l'état de la musique en Italie*, «Revue et Gazette musicale de Paris», VI, 13, 1839, pp. 101-105.
- Malherbe Charles, *Auber*, Henri Laurens, Paris 1911.
- Michel Espagne, Michael Werner, *Avant-propos*, in Idd. (éds.), *Philologiques*, tome III, *Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1994, pp. 7-11.
- Mirecourt Eugène de, *Auber*, Gustave Havard, Paris 1857.
- Offenbach Jacques, *Concours musical et littéraire du Théâtre de la Gaîté*, «Le Ménestrel», XL, 40, 1874, pp. 318-319.
- Reichardt Johann Friedrich, *Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803*, B. G. Hoffmann, Hambourg 1804, 2 Bde.
- Riehl Wilhelm Heinrich, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Bd. II, J. G. Cotta'scher Verlag, Stuttgart 1862.

- Robert P.-L. (éd.), *Une correspondance inédite de Boieldieu*, «Bulletin de la Société libre d'émulation du Commerce et de l'Industrie de la Seine-Inférieure, Exercice 1914-1915», Rouen 1916, tome II, pp. 249-250.
- Schneider Herbert, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel François Esprit Auber* (AWV), Georg Olms, Hildesheim-Zürich-New York 1994, 2 Bde.
- Schumann Robert, *Ueber den Aufsatz: das Komische in der Musik von C. Stein im 60. Heft der Caecilia*, «Neue Zeitschrift für Musik», I, 3, 1834, pp. 10-11.
- Soubies Albert, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages. De la première de "La Dame blanche" à la millième de "Mignon". 1825-1894*, Fischbacher, Paris 1894.
- Soubies Albert, Malherbe Charles, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde salle Favart. 1840-1860*, Marpon et Flammarion, Paris 1892.
- Staël Madame de, *De l'Allemagne* (1813), chronologie et introduction par Simone Baylé, Garnier-Flammarion, Paris 1968, 2 voll.
- Stendhal, *Vie de Rossini* (1823), in Id., *L'Âme et la Musique. Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïstase. Vie de Rossini, Notes d'un dilettante*, éd. présentée et annotée par Suzel Esquier, Stock, Paris 1999, pp. 323-753.
- Swanson Pendle Karin, *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*, UMI Research Press, Ann Arbor 1979.
- Wagner Richard, *Halévy et La Reine de Chypre*, «Revue et Gazette musicale de Paris», IX, 11, 1842, pp. 75-78 et 100-102.
- , *Erinnerungen an Auber* (1871), in Id., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, hrsg. von Richard Sternfeld, Bd. IX, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1911, pp. 42-60.
- Weber C.M. von, *Kunstansichten: Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Karl Laux, Reclam, Leipzig 1975.
- Yon Jean-Claude, *Eugène Scribe: la fortune et la liberté*, Librairie Nizet, Saint-Genouph 2000.
- s.n., *À propos du "Domino noir" traduit en italien*, «Revue et Gazette musicale de Paris», III, 38, 1867, pp. 288-289.