



HAL
open science

La diffusion du théâtre musical comique en Europe dans la première moitié du XIXe siècle

Matthieu Cailliez

► **To cite this version:**

Matthieu Cailliez. La diffusion du théâtre musical comique en Europe dans la première moitié du XIXe siècle. *Humoresques*, 2013, n° 37, p. 51-62. hal-04051488

HAL Id: hal-04051488

<https://hal.science/hal-04051488>

Submitted on 30 Mar 2023

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.

La diffusion du théâtre musical comique en Europe dans la première moitié du XIX^e siècle

Matthieu Cailliez

L'objet de cet article est de proposer une étude comparative de la circulation, de la traduction et de l'adaptation du théâtre musical comique à travers les productions d'opéras-comiques, de *komische Opern* et d'*opere buffe* en France, en Allemagne et en Italie dans la première moitié du XIX^e siècle. Il s'agit ici d'étudier les principes généraux qui gouvernent la diffusion internationale des œuvres, les influences réciproques et les interactions entre ces trois genres lyriques à l'échelle européenne dans une période comprise entre la chute de l'empire napoléonien en 1815 et la révolution de 1848, une période correspondant pour l'histoire de France à la Restauration et à la monarchie de Juillet. Nous souhaitons démontrer combien les circulations des œuvres du théâtre musical comique entre ces trois nations sont distinctes, inégales et déséquilibrées, et combien la traduction (ou non-traduction), la transposition et l'adaptation des œuvres comiques étrangères dans chacun de ces trois pays dépendent de spécificités et de traditions nationales. Après une brève présentation des genres et des compositeurs étudiés, nous nous intéresserons à la diffusion et à la réception de l'opéra-comique en Allemagne et en Italie, puis de l'*opera buffa* en France et en Allemagne¹, enfin de la *komische Oper* en France et en Italie.

Genres et compositeurs

Tandis que l'opéra-comique français est construit, par convention, sur l'alternance d'épisodes parlés et chantés, l'*opera buffa* italienne se distingue par l'absence de dialogues parlés, ces derniers étant remplacés par des récitatifs. La *komische Oper* allemande, de son côté, ne parvient pas à se soustraire aux fortes influences française et italienne et peine à se définir comme un genre lyrique homogène et original.

Dans sa sixième édition parue en 1835 (vol. 2, p. 303), le *Dictionnaire de l'Académie française* donne de l'« opéra » la définition suivante :

Espèce de poème dramatique, fait pour être mis en musique, et chanté sur le théâtre, avec des accompagnements, des danses et des changements de décorations. [...]

Il se dit aussi du genre de spectacle que constituent les poèmes dramatiques mis en musique, et du théâtre qui est destiné à leur représentation. [...]

En Italie, *Opéra sérieux*, se dit d'un opéra dont les personnages sont ceux de la tragédie ; par opposition à *Opéra bouffon*, celui dont les personnages appartiennent à la comédie.

En France, *Opéra-comique*, drame mixte qui tient de la comédie par l'intrigue et les personnages, et de l'opéra par les paroles chantées qui entrecoupent le dialogue. Il se dit aussi du genre de spectacle que constitue cette espèce de drame, et du théâtre où il se représente. Suivant beaucoup de personnes, l'opéra-comique est un genre faux.

De l'autre côté du Rhin, le *Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon* (Leipzig, 1837-1841) donne du mot *Oper* (vol. 3, p. 342-343) une définition assez proche de celle du *Dictionnaire de l'Académie française* :

L'œuvre littéraire ou le livret qui est à la base d'un opéra détermine naturellement si son caractère est sérieux ou enjoué, et l'on distingue le grand opéra sérieux, ou *opera seria* en italien, des opéras comiques et enjoués, ou *opera buffa* en italien. Dans le grand opéra, en règle générale, la musique n'est pas interrompue par des dialogues parlés. Dans les opéras comiques [*komische Opern*], par contre, on s'est depuis toujours gardé d'être aussi rigoureux en la matière. Il existe également des « Singspiele » de dimensions plus restreintes dans lesquels la partie musicale représentée constitue la grande majorité du contenu. C'est pourquoi on les appelle opérettes. (Notre traduction)

Contrairement au genre de l'*opera buffa*, celui de l'opéra-comique semble être d'une nature plus propre à susciter le sourire que le rire. Dans la définition de l'« opéra-comique » proposée par le *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, nous pouvons lire notamment :

D'autre part, la dramatisation progressive de l'opéra-comique a entraîné sinon la modification, du moins leur répartition [des personnages] au sein du contexte dramaturgique. Certains de ces personnages dits secondaires offrent aux personnages principaux, tournés vers le drame, la contrepartie de la joie, de la candeur ou de la légèreté, telles Micaëla dans *Carmen* ou Sophie dans *Werther*. [...]

L'opéra-comique doit sa vigueur à deux facteurs. Le premier est la nécessité de lutter contre la concurrence de genres dérivés que sont l'opéra-bouffe et l'opérette. Conscient de cette situation qui détermine l'évolution du genre, Théophile Gautier écrit en 1864 : « *L'opéra-comique français, fin, léger, spirituel,*

parfois sentimental, n'a aucun rapport avec le genre bouffe ; il peut faire sourire de temps à autre, mais il ne fait pas rire » (*Moniteur universel*, 27/06/1864)².

Cette tendance de l'opéra-comique qui consiste, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, à attribuer les rôles comiques à des personnages secondaires – contrairement à l'*opera buffa* où le personnage principal est réservé traditionnellement à la basse bouffe – est déjà perceptible dans la première moitié du siècle dans des œuvres telles que *Zampa*, *La Dame blanche* ou *Fra Diavolo*. La distinction entre les genres français et italien est développée, toujours selon le *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, dans la définition consacrée à l'« opéra-bouffe » :

En revanche, l'opéra-bouffe ne peut être assimilé à l'opéra-comique, même à travers ses modèles italiens. Sur ce point, Théophile Gautier est catégorique : « *Le bouffe n'est pas le comique ; il imagine le ridicule, que le comique copie. Entre eux existe la différence de la charge au portrait. L'extravagance sauve le bouffe de l'amertume ; ses personnages sont moins des hommes que des fantoches qui ont mis un masque de carnaval et s'amuse eux-mêmes de leur travestissement. Le bouffe parodie les scènes qu'il invente, se grise de sa propre gaieté, et, ne se dominant plus, tombe dans un fauteuil, les poings sur les côtes, soulevé par un rire inextinguible* » (*Moniteur universel*, 27/06/1864)³.

Sans entrer dans de multiples exemples qui dépasseraient largement le cadre de cet article, on note une tendance dans la presse française⁴ et allemande à associer le genre de l'opéra-comique au champ lexical du « haut-comique » (français : « plaisant », « humour », « ironie », « esprit », « piquant » ; allemand : *hoch komisch*, *Witz*, *Humor*, *Ironie*), tandis que le genre de l'*opera buffa* est réduit de manière péjorative au champ lexical du « bas-comique » (français : « farce », « burlesque », « grotesque », « bouffon », « parodie » ; allemand : *niedrig-komisch*, *Posse*, *Burleske*, *Schwank*, *derbe Scherze*, *Karikatur*). La définition du mot « bouffon » donnée par le *Dictionnaire de l'Académie française*, sixième édition en 1835 (vol. 1, p. 212), devrait donc, dans cette esthétique, être réservée à la critique des œuvres du genre italien :

s. m. Personnage de théâtre dont l'emploi est de faire rire. On le dit, par extension et presque toujours par dénigrement, d'un homme qui prend à tâche de faire rire, par ses plaisanteries, les personnes dans la société desquelles il se trouve. *Servir de bouffon*, Être dans quelque société un objet de moquerie, de risée. [...] BOUFFON, ONNE. Adj. Plaisant, facétieux. [...] Il se dit substantivement, en parlant des ouvrages d'esprit, et signifie alors, le style bouffon, le genre bouffon, bassement comique.

Cet article se concentrera sur l'étude de quelques exemples tirés d'un corpus restreint d'œuvres représentatives des principaux compositeurs de chacun des trois genres. Le genre français de l'opéra-comique est représenté par quatre compositeurs très populaires en France et en Allemagne au XIX^e siècle, aujourd'hui plus ou moins tombés dans l'oubli : François-Adrien Boieldieu (1775-1834), Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871), Ferdinand Herold (1791-1833) et Adolphe-Charles Adam (1803-1856). Les deux compositeurs du genre italien de l'*opera buffa* retenus dans notre étude, Gioacchino Rossini (1792-1868) et Gaetano Donizetti (1797-1848), connurent de leur vivant un succès colossal qui ne s'est pas démenti jusqu'à nos jours. En revanche, les œuvres des trois principaux compositeurs du genre allemand de la *komische Oper* – Albert Lortzing (1801-1851), Friedrich von Flotow (1812-1883) et Otto Nicolai (1810-1849) – ont certes connu un succès important sur les scènes des théâtres du monde germanique, mais elles n'ont pas véritablement réussi à s'installer dans la durée sur les scènes étrangères, contrairement aux œuvres des deux grands compositeurs d'opéra allemand du XIX^e siècle, Carl Maria von Weber (1786-1826) et Richard Wagner (1813-1883).

Diffusion de l'opéra-comique en Allemagne et en Italie

En Allemagne, le répertoire de la *komische Oper* repose sur deux piliers, les opéras-comiques et les œuvres de compositeurs locaux, c'est-à-dire non français. Ainsi la réception de l'opéra-comique est moins celle d'une culture étrangère, comme l'opéra italien, que celle d'une culture assimilée dans les théâtres locaux. Le théâtre de la cour de Dresde, à l'époque où Francesco Morlacchi et Carl Maria von Weber se divisent le travail en dirigeant respectivement un « département italien » et un « département allemand », est un exemple caractéristique de ce phénomène, étant donné que le répertoire du « département allemand » est alors essentiellement constitué d'opéras-comiques français. Le musicologue Herbert Schneider remarque à ce propos :

Au XIX^e et au début du XX^e siècle, la traduction d'opéras français en allemand, par sa quantité, est plus importante que la traduction d'opéras italiens. Jusqu'au moment où une seule traduction fut possible par suite de changements juridiques, les théâtres avaient le choix entre plusieurs traductions. [...] Le genre le plus populaire jusqu'au milieu du XIX^e siècle était l'opéra-comique, puis l'opérette

lui fit concurrence. [...] Les œuvres importées et traduites restées sur les scènes pendant des dizaines d'années faisaient quasiment partie de la tradition nationale⁵.

La diffusion de l'opéra-comique en Allemagne opère à peu près toujours selon le même modèle. Le livret français est traduit en allemand et la musique originale est conservée, avec maintien des dialogues parlés ou ajout de récitatifs. On compte jusqu'à six traductions d'un même livret éditées parallèlement.

La diffusion du genre français en Italie est nettement plus complexe. Dans le cas le plus fréquent, le livret français est traduit en italien et mis en musique par un compositeur italien. On observe ainsi une adaptation de l'opéra-comique en *opera buffa*. Nettement plus rare est la représentation de l'opéra-comique en traduction italienne avec conservation de la musique originale et ajout de récitatifs. Encore plus rare est la représentation de l'opéra-comique en traduction italienne, toujours avec conservation de la musique originale, mais avec maintien des dialogues parlés. Extrêmement rare est la représentation de l'opéra-comique en français avec dialogues parlés. Nous n'avons trouvé qu'un seul exemple à ce sujet, celui d'une troupe française invitée pour une saison au Teatro d'Angennes de Turin en 1858, un projet qui s'est soldé par un échec commercial. Les œuvres représentées par cette troupe furent *Les Diamants de la couronne* (1841), *Haydée* (1847) et *Le Domino noir* (1837) d'Auber, *Si j'étais roi* (1852) et *Le Châlet* (1834) d'Adam, *Le Caïd* (1849) d'Ambroise Thomas et *Les Mousquetaires de la reine* (1846) d'Halévy.

En comparant l'année de création parisienne à l'Opéra-Comique entre 1800 et 1852 de 23 opéras-comiques de Boieldieu (8 œuvres), Auber (7), Adam (6) et Herold (2) avec l'année de leurs premières représentations à Berlin, à Vienne et en Italie, on constate que la diffusion de l'opéra-comique français est souvent beaucoup plus tardive et moins importante en Italie qu'en Allemagne. Tandis que les opéras-comiques français sont presque tous joués à Berlin et à Vienne dans l'année suivant leur création parisienne, parfois dans deux versions concurrentes dans la même ville, seule une partie d'entre eux parvient à atteindre les scènes des théâtres de la péninsule italienne, et ce souvent avec plus de vingt ans de retard sur la création parisienne. L'étude de la diffusion des œuvres d'Auber – le compositeur d'opéra-comique le plus joué en France et à l'étranger au XIX^e siècle – permet de souligner davantage encore l'écart de diffusion des œuvres françaises

en Allemagne et en Italie. Ainsi, 21 opéras-comiques d'Auber ont été traduits en allemand contre 5 seulement en italien⁶. Si l'on s'en tient au nombre d'éditions de livrets, la différence est encore plus écrasante avec 327 éditions de livrets en allemand contre 20 seulement en italien. Du côté allemand, on compte notamment pas moins de 71 éditions du livret de *Fra Diavolo* (1830), 47 éditions du livret du *Maçon* (1825), 43 du *Domino noir* (1837), 42 de *La Part du Diable* (1843), 21 des *Diamants de la couronne* (1841), et plus d'une dizaine d'éditions des livrets de quatre autres opéras-comiques, *La Neige* (1823), *Le Cheval de bronze* (1835), *La Fiancée* (1829) et *L'Ambassadrice* (1836). Sur les 20 éditions de livrets en italien, 15 sont consacrées au seul *Fra Diavolo*, tandis que *Les Diamants de la couronne* doivent se contenter de deux éditions seulement, *Le Cheval de bronze*, *La Fiancée* et *Haydée* d'une seule. On peut ainsi considérer que la réception des opéras-comiques d'Auber en Italie est très faible et se résume à peu près à une seule œuvre, *Fra Diavolo*, tandis que la diffusion de ces mêmes œuvres en Allemagne est particulièrement riche et d'une ampleur considérable.

L'influence du théâtre français sur les œuvres des compositeurs italiens et allemands est manifeste. D'après le *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*⁷, 14 opéras de Rossini et 37 opéras de Donizetti, tous genres confondus, sont fondés sur des sources françaises. Du côté allemand, 7 des *komische Opern* d'Albert Lortzing ont leurs livrets basés sur des modèles français : *Die beiden Schützen* (1837), *Zar und Zimmermann* (1837), *Caramo oder das Fischerstechen* (1839), *Casanova* (1841), *Zum Grossadmiral* (1848), *Die vornehmen Dilettanten, oder Die Opernprobe* (1850) et *Calioastro* (1850, projet inachevé)⁸. Plus encore, l'influence du théâtre français est omniprésente dans les œuvres de Friedrich von Flotow. Parmi les compositeurs de *komische Opern*, Flotow fut sans doute le plus réceptif aux livrets français :

L'influence de l'opéra-comique sur Flotow est particulièrement évidente en ce qui concerne ses livrets. Vingt-trois des œuvres dramatiques de Flotow reposent directement ou indirectement sur des modèles français. Cela est également valable pour ses deux œuvres principales : *Alessandro Stradella* provient de la comédie mêlée de chant *Stradella* de Paul Duport et Philippe Auguste Pittaud de Forges (musique : Flotow, 1837, Paris) ; *Martha* provient du ballet *Lady Harriette, ou La servante de Greenwich* de Vernoy de Saint-Georges et Joseph Mazilier (Paris, 1844), pour lequel Flotow avait composé quelques numéros musicaux qui ont été repris dans la partition de *Martha*⁹.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, la ou les adaptations de l'opéra-comique en *opera buffa* constituent le cas le plus fréquent de diffusion du genre français en Italie, à travers la traduction en italien du livret français et sa mise en musique par un compositeur italien. Ainsi, le livret de *Jean de Paris* (1812) écrit par Saint-Just pour Boieldieu est traduit par Felice Romani (*Gianni di Parigi*) avant d'être mis en musique par trois compositeurs italiens, Morlacchi en 1818, Speranza en 1836 et Donizetti en 1839. Traduit par Rossi, le livret de *La Dame blanche* (1825) écrit par Scribe pour Boieldieu devient *La donna bianca d'Avanello* avant d'être mis en musique par Pavesi en 1830 et Galliera en 1854. De même, le livret du *Chalet* (1834) écrit par Scribe et Mélesville pour Adam est traduit et mis en musique par Donizetti en 1836 sous le titre *Betty o La Capanna svizzera*. Dans son ouvrage consacré aux influences françaises sur l'opéra italien du XIX^e siècle¹⁰, le musicologue allemand Sebastian Werr présente ainsi l'exemple de l'adaptation de 16 opéras-comiques créés entre 1809 et 1856 en vingt *opere buffe* créés entre 1818 et 1871. Les livrets de ces 16 opéras-comiques mis en musique par les compositeurs français Adam (5 œuvres), Auber (5), Boieldieu, Bazin, Berton, Carafa, Halévy et Thomas (1) sont ainsi traduits en italien avant d'être mis en musique par les compositeurs transalpins Donizetti (4), Rossi (3), Cagnoni (2), Coppola, Dominicetti, Luigi Ricci, Pacini, Peri, Petrella, Montuoro, Morlacchi, Speranza, Federico Ricci et Pedrotti (1).

L'adaptation de l'opéra-comique en *opera buffa* repose principalement sur trois procédés ou techniques. Le premier consiste à supprimer les dialogues parlés, dont le texte, traduit de manière littérale ou librement arrangé, est mis en musique par le compositeur italien, le plus souvent sous la forme de récitatifs. Le deuxième procédé consiste dans la transformation de l'un des personnages masculins de l'opéra-comique français en basse bouffe. Ainsi, le rôle de Daniel Robinson, chanté par un ténor dans l'opéra-comique *Le Brasseur de Preston* (1838) d'Adam, devient basse bouffe dans l'*opera buffa* de Luigi Ricci *Il birraio di Preston* (1847). De même, les rôles de Lord Elfort et Gil Perèz (basses) dans l'opéra-comique *Le Domino noir* d'Auber (1837) fusionnent dans le personnage de basse bouffe Il Visconte Butor di Lamola dans l'*opera buffa* de Lauro Rossi *Il domino nero* (1849). De plus, le premier air, dans chacune de ces deux œuvres italiennes, est réservé à la basse bouffe. Un autre exemple d'utilisation de ce procédé est le rôle du docteur Fontanarose (basse) dans *Le Philtre* (1831) d'Auber qui devient «basso

comico » (Dulcamara) dans *L'elisir d'amore* (1832) de Donizetti. Le troisième procédé d'adaptation de l'opéra-comique en *opera buffa* réside dans le remplacement de l'ensemble final, qui conclut traditionnellement tout opéra-comique à cette époque, par un air virtuose de soprano solo dans l'*opera buffa*, une convention propre au genre italien. Le finale *tutti* dans l'opéra-comique *Le Brasseur de Preston* (1838) est ainsi remplacé par l'*aria finale* d'Effy dans l'*opera buffa Il birraio di Preston* (1847) de Luigi Ricci. De même, le finale *tutti* dans l'opéra-comique *Le Domino noir* d'Auber (1837) est remplacé par la *scena e rondò finale* d'Estella dans l'*opera buffa* de Lauro Rossi *Il domino nero* (1849). Notons que la fin du *Barbier de Séville* de Rossini, l'air pour soprano solo de Rosina, a longtemps servi de modèle. Il s'agit d'une convention très forte du théâtre musical italien. D'après Sebastian Werr, les *opere buffe* créées au milieu du XIX^e siècle connaissant le plus de succès, comme les opéras *Don Bucefalo* d'Antonio Cagnoni (1847), *Crispino e la comare* (1850) des frères Ricci, *Pipelet* de Serafino De Ferrari (1855) et *Tutti in maschera* (1856) de Carlo Pedrotti, se terminent toutes sans exception par un numéro virtuose de soprano solo.

Diffusion de l'*opera buffa* en France et en Allemagne

La capitale française dispose depuis 1801 d'une institution spécifique, le Théâtre-Italien, chargée d'assurer la création française en version originale des plus récentes *opere buffe* (et *opere serie*) des compositeurs transalpins contemporains tels que Rossini et Donizetti. En 1807, Napoléon réduit le nombre des théâtres musicaux parisiens à huit¹¹. Le Théâtre-Italien (Théâtre de l'Impératrice) fait partie, avec l'Opéra, la Comédie-Française, et l'Opéra-Comique, des quatre « premiers » théâtres. Les quatre « seconds » théâtres sont le Vaudeville, les Variétés, la Gaîté et l'Ambigu-Comique. Le Théâtre-Italien possède dès lors le droit exclusif de représentation des opéras italiens à Paris, et sera notamment dirigé par les compositeurs italiens Spontini (1810-1812) et Rossini (1824-1826). Les meilleurs chanteurs et chanteuses d'opéra italien s'y produisent avec succès : Giuditta Pasta, Ester Mombelli, Nicholas Levasseur, Felice Pellegrino, Maria Malibran, Henriette Sontag, Filippo Galli, Luigi Lablache, Giovanni Battista Rubini, Giulia Grisi. Le compositeur Donizetti effectue également de nombreux séjours à Paris dans les années 1830-1840.

Tandis que la diffusion de l'*opera buffa* en France est avant tout liée à une institution parisienne, le Théâtre-Italien, où les œuvres sont représentées en version originale, la diffusion de l'*opera buffa* en Allemagne se fait dans les deux langues, en version originale ou en traduction allemande. Si les œuvres italiennes sont en effet rapidement jouées à Vienne en version originale et en traduction allemande, leur diffusion à Berlin est souvent plus tardive et passe d'abord par le biais de traduction(s) allemande(s), en particulier pour les œuvres de Rossini, dont la date de première représentation en allemand précède d'au moins quinze ans celle de la première représentation en italien. Notons que Domenico Barbaja (1778-1841), imprésario à Naples, Milan et Vienne, a fortement contribué à la création et à la diffusion des œuvres de Rossini, Bellini et Donizetti en Italie et en Autriche, sans oublier le rôle qu'a pu jouer la nomination en 1842 de Donizetti comme maître de chapelle à la cour de Vienne.

Concernant le succès de Rossini à Paris, le musicologue Jean Mongrédien remarque : « Paris n'avait encore jamais connu – et ne connaîtra plus jamais – un tel phénomène : un théâtre qui, pendant douze années (1819-1831), va remporter des triomphes inouïs en se limitant à peu près au répertoire d'un seul créateur¹². » On ne compte en effet pas moins de 1 045 représentations de 15 opéras de Rossini entre 1817 et 1831 au Théâtre-Italien, dont 186 représentations d'*Il barbiere di Siviglia*, opéra représenté chaque année sans exception sur la scène de ce théâtre entre le 26 octobre 1819 et le 1^{er} mai 1831. Quatre autres de ses opéras dépassent les 100 représentations durant cette période : *La gazza ladra* (155), *Otello* (133), *La Cenerentola* (120) et *Tancredi* (105).

Le succès d'*Il barbiere di Siviglia* fut également important et continu sur les scènes du monde germanique. À titre d'exemple, l'œuvre fut montrée à plusieurs reprises au Kärntnertortheater de Vienne, chaque année de 1820 à 1830 sauf en 1826, soit quelque 132 représentations.

Diffusion de la *komische Oper* en France et en Italie

La comparaison de l'année de création de huit *komische Opern* – *Die beiden Schützen* (1837), *Zar und Zimmermann* (1837), *Hans Sachs* (1840), *Der Wildschütz* (1842), *Der Waffenschmied* (1846) et *Zum Grossadmiral* (1847) de Lortzing, *Martha* (1847) de Flotow et *Die lustigen Weiber von Windsor* (1849) de Nicolai – avec l'année de leur première représentation à Berlin, à Vienne, en France et en Italie donne une idée assez fidèle de

l'écart de diffusion de ces œuvres entre les trois pays. Il apparaît très nettement que si les œuvres allemandes sont rapidement jouées sur les deux principales scènes allemandes, le plus souvent dans les cinq ans suivant leur création, elles sont par contre rarement jouées en France et encore plus rarement en Italie, dans ces deux derniers cas avec plus de dix ans de retard. Seules trois de ces huit *komische Opern* ont été représentées en France¹³, deux seulement en Italie¹⁴. Si la question de la langue de représentation ne semble pas prioritaire en France, elle l'est en Italie où les rares œuvres allemandes représentées sont systématiquement traduites en italien. Il faut souligner qu'aucune des six œuvres de Lortzing n'a été jouée en Italie et une seule d'entre elles en France. Les œuvres du plus illustre représentant du genre allemand sont ainsi à peu près inconnues dans les deux autres pays.

La faible diffusion de la *komische Oper* en France peut être illustrée par l'extrait d'une lettre d'Albert Lortzing à Philipp Reger, datée du mois de mars 1850, où le compositeur de *Zar und Zimmermann* évoque la difficulté d'être joué outre-Rhin :

Ensuite, mon cher Philipp, pour revenir au propos de ton *projet*, je ne crois pas encore que je réussirai à faire représenter l'un de mes opéras dans un théâtre français. Le peuple a *plus* de fierté nationale que les Allemands [...]. Je serai donc assigné à composer un opéra spécialement *en France* et pour la France. Je ne sais si cela réussira. C'est une grande question¹⁵!

De même, l'une des raisons de la très faible diffusion de la *komische Oper* en Italie résiderait dans l'hermétisme du public italien aux musiques étrangères. Cette idée est développée en 1837 par le compositeur Otto Nicolai dans son article *Quelques considérations sur l'opéra italien en comparaison avec l'opéra allemand*¹⁶ :

En Allemagne au moins, on est assez juste pour faire exécuter les compositions des Italiens, et les noms de Rossini, Donizetti, Bellini, etc., nous sont malgré tout connus. [...] En Italie, c'est encore pire : la nation entière croit qu'elle seule pourrait faire de la musique d'opéra et que les Ultramontains sont des barbares ! Ils ne veulent même pas essayer d'exécuter ou d'écouter de la musique vocale allemande : il n'existe aucune traduction d'opéra allemand en italien, et les noms de Beethoven, Weber, Spohr, Marschner, etc., leur sont absolument étrangers. Ce qu'ils connaissent de la musique allemande d'opéra, ils le rejettent comme quelque chose d'incompréhensible, de non mélodique, d'enchanteable et comme un exercice musical scolaire¹⁷.

Les diffusions de l'*opera buffa* en France et en Allemagne, de l'opéra-comique en Allemagne et en Italie et de la *komische Oper* en Italie et en France sont particulièrement disparates. La capitale française, par exemple, s'est dotée d'une institution spécifique, le Théâtre-Italien, pour assurer la création française en version originale des plus récentes *opere buffe* (et *opere serie*). L'Italie en revanche ne dispose pas d'une institution équivalente pour assurer la diffusion des opéras-comiques, et les œuvres françaises qui y sont jouées sont le plus souvent représentées en traduction italienne. Les dialogues parlés étant insupportables aux oreilles du public italien, ils sont mis en musique sous la forme de récitatifs par des compositeurs locaux. Cependant, l'influence du genre français en Italie demeure plus sensible par le biais des livrets que par celui de la musique. Ainsi, nombre de livrets d'opéras-comiques français à succès sont traduits et adaptés en italien, la musique originale étant souvent remplacée par une nouvelle partition écrite par un compositeur italien. Alors que les *opere buffe*, en version originale ou en version allemande, et les opéras-comiques, quasi systématiquement en version allemande, connaissent un grand succès en Allemagne, la réciproque n'est pas vraie. Les *komische Opern* ne sont quasiment jamais jouées sur les scènes françaises et italiennes et restent relativement peu jouées en dehors du monde germanique.

Universités de Paris-Sorbonne, Bonn et Florence

Notes

1. Je comprends par «Allemagne» le monde germanique au sens large, c'est-à-dire l'Autriche (Vienne) incluse.
2. Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 898-899.
3. *Ibid.*, p. 897-898.
4. En opposition au parti des amateurs de l'opéra italien soutenu par Stendhal et les *dilettanti*.
5. Herbert Schneider, «Assimiler les emprunts. La germanisation d'opéras français en Allemagne au cours du XIX^e siècle», dans Bernard Banoun et Jean-François

- Candoni (dir.), *Le monde germanique et l'opéra. Le livret en question*, Paris, Klincksieck, 2005, p. 317-339.
6. Les statistiques proposées ici ont été établies à partir du dépouillement de nombreuses données contenues dans le catalogue des œuvres d'Auber : Herbert Schneider, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel François Esprit Auber* (AWV), Zürich/Hildelsheim/New York, G. Olms, 1994, 2 volumes, 1708 pages.
 7. Joël-Marie Fauquet (dir.), ouvrage cité, p. 396-397 et p. 1089.
 8. D'après Irmlind Capelle, «Lortzing», dans Ludwig Finscher (dir.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil*, Cassel, Bärenreiter, seconde édition, 1999-2007, vol. 11, p. 484.
 9. Notre traduction, d'après : Robert Didion, «Flotow», dans Ludwig Finscher (dir.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil*, ouvrage cité, vol. 6, p. 1366.
 10. Sebastian Werr, *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler, 2002, p. 153-154.
 11. Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989, p. 13-14.
 12. Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831. Chronologie et documents*, Lyon, Symétrie, 2008, vol. 1, p. 55.
 13. *Zar und Zimmermann* en allemand en 1846 et en français en 1860, *Martha* en italien et en français en 1858, *Die lustigen Weiber von Windsor* en français en 1864.
 14. *Martha* en italien en 1859 et *Die lustigen Weiber von Windsor* en italien en 1889.
 15. Cité par Irmlind Capelle, «*Les méprises par ressemblance* von Grétry und Lortzings *Die beiden Schützen*», dans Herbert Schneider et Nicole Wild (dir.), *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 1997, p. 347-362, ici p. 357, notre traduction, l'auteur souligne.
 16. *Einige Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen*.
 17. Cité par Heinz Krause-Graumnitz, *Vom Wesen der Oper*, Berlin, Henschelverlag, 1969, p. 146, notre traduction.