



L' emploi d'onomatopées par les compositeurs lyriques italiens, français et allemands entre 1815 et 1848 : une “ mécanique musicale ” pour produire du rire

Matthieu Cailliez

► To cite this version:

Matthieu Cailliez. L' emploi d'onomatopées par les compositeurs lyriques italiens, français et allemands entre 1815 et 1848 : une “ mécanique musicale ” pour produire du rire. *Savoirs en Prisme*, 2015, n° 4, p. 49-66. hal-04052426

HAL Id: hal-04052426

<https://hal.science/hal-04052426>

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.

L'emploi d'onomatopées par les compositeurs lyriques italiens, français et allemands entre 1815 et 1848 : une « mécanique musicale » pour produire du rire

49

Résumés

La théorie du philosophe Henri Bergson, selon laquelle le rire est produit par « Du mécanique plaqué sur du vivant », permet de rendre compte en partie de la production du comique dans les *opere buffe* de Rossini à travers différents procédés, dont la répétition de mots ou d'onomatopées, la récurrence de cadences harmoniques stéréotypées, le *crescendo* d'orchestre et l'emploi de répliques brèves et symétriques dans un tempo rapide. La répétition d'onomatopées – qu'il s'agisse de rires, d'exclamations, d'interjections, de mélodies solfiées, de l'imitation d'instruments de musique, de sons humains corporels, de cris d'animaux, de bruits d'objets, etc. – est un procédé comique traditionnel de l'*opera buffa*, souvent associé à l'emploi de *basso buffo*, que s'approprient les compositeurs d'opéras-comiques et de *komische Opern* dans leurs propres ouvrages entre 1815 et 1848, et s'affirme comme une constante du répertoire comique européen.

The theory of the philosopher Henri Bergson, according to which laughter is produced by “a mechanical element superimposed on a living being”, allows to partly account for the comical aspect in Rossini's *opere buffe*. The comical effect is obtained by various methods, among which the repetition of words or onomatopoeias, the recurrence of stereotypical harmonical cadences, the *crescendo* of the orchestra and the employment of brief and symmetrical cues at a fast tempo. The repetition of onomatopoeias –whether it be laughter, exclamations, interjections, imitations of musical instruments, of human bodily sounds, of animal noises, of objects rattling, etc.– is a traditional comical strategy in the *opera buffa*, often associated with the use of the *basso buffo*, which the composers of *opéras-comiques* and *komische Opern* adapt to fit their own works between 1815 and 1848. The repetition of onomatopoeias asserts itself as a constant in the European repertoire of comic.

Mots-clés : onomatopée, *opéra buffa*, opéra-comique, *komische Oper*, XIX^e siècle

Keywords: onomatopoeia, *opera buffa*, opéra-comique, *komische Oper*, 19th century

Dans son édition de 1835, le *Dictionnaire de l'Académie française* donne la définition suivante du mot « onomatopée » : « Formation d'un mot dont le son est imitatif de la chose qu'il signifie. *Les mots* Trictrac, glouglou, coucou, cliquetis, *sont formés par onomatopée*. Il se dit aussi des mots imitatifs eux-mêmes¹ ». Forme de comique naïf lié au langage de la petite enfance², les onomatopées jouent un rôle important dans les *opere buffe*, les opéras-comiques et les *komische Opern* composés dans la première moitié du XIX^e siècle en Italie, en France et en Allemagne, un phénomène amplifié dans la seconde moitié du siècle en Europe avec les opérettes d'Offenbach³ et de ses contemporains. Pourtant, ce rôle semble avoir été longtemps sous-estimé dans le champ musical. Si les dictionnaires de langue proposent le plus souvent un article « onomatopée », « *onomatopeja*⁴ », « *Onomatopöie*⁵ » ou « *Lautmalerei* » – outre la publication par Charles Nodier d'un *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises* en 1808⁶ –, ce n'est pas le cas de la quinzaine de dictionnaires et d'encyclopédies de la musique et du théâtre français, italiens et allemands, publiés entre 1703 et 1885, que nous avons consultés⁷. À travers l'étude des réductions pour piano et chant d'une cinquantaine d'ouvrages comiques italiens, français et allemands de Rossini, Donizetti, Boieldieu, Hérold, Auber, Adam, Lortzing, Flotow, Nicolai, etc., ainsi que des discours esthétiques de l'époque, nous analyserons les ressorts comiques de ce procédé et nous montrerons la permanence de son utilisation dans les trois pays sous la Restauration et la monarchie de Juillet. Un an après la chute de Napoléon, la création d'*Il barbiere di Siviglia* de Rossini en 1816 symbolise le début de notre période, étant donné que cette œuvre comique servira longtemps de modèle pour les compositeurs des trois pays et que les ouvrages du compositeur italien commencent à être représentés au même moment à Vienne et à Paris. La fin de notre période est marquée en 1848 par le Printemps des révolutions qui affecte durablement la géopolitique et l'activité théâtrale de l'Europe, par le déclin des trois genres comiques étudiés et par les décès de Donizetti en 1848, de Nicolai en 1849 et de Lortzing en 1851. En nous inspirant de la théorie du comique de Bergson, nous montrerons comment l'idée de « mécanique » musicale peut être une source de comique dans les opéras de Rossini et de ses contemporains, notamment à travers la répétition d'onomatopées que nous analyserons successivement dans les *opere buffe*, les opéras-comiques et les *komische Opern*, les ouvrages italiens servant de modèles aux ouvrages français et allemands.

1 *Dictionnaire de l'Académie française*, 1835. 2 : 302.

2 Danon-Boileau, Brigaudiot (1999) : 37-48.

3 Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann* : 3-6 et 8 (n° 1), 17-18 et 22-25 (n° 4), 54-56 (n° 6), 39-40, 42 et 51-52 (n° 5), 130 (n° 11), 159-162 (n° 14) et 223-224 (n° 19) & Offenbach, *La Vie parisienne* : 54-55 (n° 6), 120, 123 et 129 (n° 11), 165-166 (n° 15), 172 (n° 16), 206-207 (n° 17), 273 (n° 24), 282-283 et 287-288 (n° 25).

4 *Dizionario della lingua italiana*, 1829. 5 : 453.

5 *Wigand's Conversations-Lexikon*, 1850. 10 : 67.

6 Nodier, 1808.

7 Brossard (1703) ; Rousseau (1768) ; Framery, Momigny, Guinguené (1791 et 1818) ; Koch (1807) ; Castil-Blaze (1825) ; Lichtenthal (1826) ; Schilling (1835-1842) ; Blum, Herlossohn, Marggraff (1839-1846) ; Düringer, Barthels (1841) ; Escudier (1844) ; Vissian (1846) ; Gollmick (1857) ; Riemann (1882) & Pougin (1885).

La « mécanique » musicale, source de comique dans les opéras de Rossini

Le lien entre comique et mécanique est développé sur le plan théorique par Henri Bergson qui, dans son ouvrage intitulé *Le Rire. Essai sur la signification du comique* publié en 1900, définit le rire comme étant « du mécanique plaqué sur du vivant⁸ » : « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique⁹ ». Le philosophe français insiste sur la notion de « raideur », un terme que l'on retrouve constamment dans son essai : « Se laisser aller, par un effet de raideur ou de vitesse acquise, à dire ce qu'on ne voulait pas dire ou à faire ce qu'on ne voulait pas faire, voilà, nous le savons, une des grandes sources du comique¹⁰ ». Bergson juge ainsi comique la « mécanisation artificielle du corps humain¹¹ », sa réduction à l'état d'objet¹², d'automate : « Imiter quelqu'un, c'est dégager la part d'automatisme qu'il a laissée s'introduire dans sa personne. C'est donc, par définition même, le rendre comique, et il n'est pas étonnant que l'imitation fasse rire¹³ ». La métaphore de la marionnette ou du pantin lui sert à définir le « vice comique » :

C'est que le vice comique a beau s'unir aussi intimement qu'on voudra aux personnes, il n'en conserve pas moins son existence indépendante et simple ; il reste le personnage principal, invisible et présent, auquel les personnages de chair et d'os sont suspendus sur la scène. Parfois il s'amuse à les entraîner de son poids et à les faire rouler avec lui le long d'une pente. Mais plus souvent il jouera d'eux comme d'un instrument ou les manœuvrera comme des pantins.¹⁴

Bergson compare en effet les personnages de comédie à des pantins devenus hommes, les intrigues de vaudeville reposant selon lui sur « la sensation nette d'un agencement mécanique¹⁵ ». Symbole du comique décrit par le philosophe, le théâtre de marionnettes est une spécialité italienne réputée dans toute l'Europe au début du XIX^e siècle¹⁶. En vogue dans la péninsule italienne, le comique « mécanique » du théâtre de marionnettes trouve son extension dans l'intermède italien et dans l'*opera buffa*. Au cinquième chapitre de son ouvrage consacré aux intermèdes italiens au XVIII^e siècle, Irène Mamczarz s'intéresse à la dramaturgie du genre transalpin qui repose en grande partie sur ce qu'elle nomme les « personnages-marionnettes ». À l'instar de Bergson, Mamczarz

8 Bergson, 2007 : 29, 38 et 43-44.

9 *Ibid.* : 22-23.

10 *Ibid.* : 85.

11 *Ibid.* : 37.

12 *Ibid.* : 44.

13 *Ibid.* : 25.

14 *Ibid.* : 12.

15 *Ibid.* : 52-53.

16 Pougin, 1985 : 499-500 ; Anonyme, 16 avril 1831 : 122 ; Stendhal, 1987 : 385-387 ; Stendhal, 1999 : 485 ; Eckermann, 1955 : 384 & Blondeau, 1993 : 68, 160-161 et 309.

emploie le terme de « raideur » pour décrire le comique de ces personnages stéréotypés que sont la « vieille » et le « vieillard », « très souvent conçus comme une contrefaçon des héros classiques », et qui s'inscrivent dans « une opposition à la dramaturgie classique¹⁷ ». Les masques de la *commedia dell'arte*, tels que Pantalon et le capitaine Spavento, constituent le deuxième type de personnages comiques récurrents dans les intermèdes italiens selon Mamczarz, qui souligne une nouvelle fois les « affinités entre les marionnettes et les personnages des intermèdes comiques¹⁸ ». Le capitaine Spavento incarne le modèle des personnages militaires fanfarons et ridicules que l'on retrouve encore dans l'*opera buffa* de la première moitié du XIX^e siècle, notamment à travers le personnage de Belcore dans *L'elisir d'amore* de Donizetti.

L'idée de réduire péjorativement la musique de Rossini à la notion de « mécanique » fait florès en Allemagne et en France¹⁹ au début des années 1820, afin de discréditer le succès grandissant de ses opéras sur les scènes européennes. Dans le *post-scriptum* d'un article publié le 17 février 1820 dans l'*Abendzeitung* de Dresde, Carl Maria von Weber rapporte le récit du correspondant milanais de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, selon lequel Rossini lui-même justifierait le « bruit mécanique des instruments » à l'œuvre dans le théâtre lyrique italien par le mauvais goût du public ultramontain, incapable d'apprécier une musique plus noble²⁰. Dans son essai intitulé *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, publié en 1821 et réédité en 1826 avec l'ajout d'un *Épître à un célèbre compositeur français*, Henri-Montan Berton, compositeur, membre de l'Institut et professeur au Conservatoire de Paris, défend les compositeurs lyriques du passé – Haydn, Pergolesi, Sacchini, Jommelli, Piccinni, Paisiello, Cimarosa, Sarti, Guglielmi, Gluck, Grétry et Méhul – qu'il présente comme les modèles de la « musique philosophique », et les oppose à l'invasion de la nouvelle « musique mécanique » dont Rossini serait le principal artisan²¹. Berton compare ironiquement les chanteurs rossiniens à des automates musicaux, incapables de rivaliser avec les plus grands chanteurs du passé²². En août et septembre 1821, Stendhal engage une polémique avec Berton par voie de presse. L'écrivain prend la défense de Rossini et de la musique italienne dans le *Miroir*, en réponse aux articles de Berton publiés dans *L'Abeille*²³. Au chapitre V de la *Vie de Rossini*, Stendhal cite de larges extraits²⁴ de cette « querelle qui s'est élevée entre les appréciateurs du talent de Rossini et les partisans de l'ancien régime », et condamne l'essai de Berton sur « la musique mécanique ». Dans ses *Derniers souvenirs d'un musicien*, Adam rappelle le mépris qu'affectaient ostensiblement le corps enseignant et les élèves du conservatoire de Paris à l'encontre de Rossini dans les années 1820²⁵. Dans un chapitre consacré à Berton, il qualifie ce der-

17 Mamczarz, 1972 : 87-89.

18 *Ibid.* : 89.

19 Frigau, 2014 : 284-293.

20 Weber, 1975 : 232.

21 Berton, 1826.

22 *Ibid.* : 41.

23 Stendhal, 1999 : 757-758.

24 *Ibid.* : 422-425.

25 Adam, 1859 : 283.

nier d'homme « jeune de caractère », mais « vieux de style », incapable de comprendre le génie rossinien, contrairement à Boieldieu²⁶. Le préjugé des compositeurs allemands et français contre la « musique mécanique » de leurs confrères italiens a la vie dure. Près de vingt ans après les articles de Weber et Berton, Donizetti manifeste ainsi son amertume, dans une lettre datée du 15 août 1839 à Paris, devant les critiques de Schumann qui réduit son opéra *Lucrezia Borgia* à de la « musique pour théâtre de marionnettes²⁷ ».

Au-delà du parti pris des critiques allemandes et françaises dans la première moitié du XIX^e siècle, différents procédés musicaux caractéristiques des opéras de Rossini, souvent associés à l'emploi traditionnel de *basso buffo*, sont susceptibles de donner au spectateur l'idée de « mécanique » musicale et de participer ainsi, selon la définition du rire donnée par Bergson, à l'effet comique²⁸, à savoir la répétition de mots ou d'onomatopées, le débit syllabique rapide, les sauts d'intervalles, les traits en notes répétées au chant et à l'orchestre, les cadences harmoniques stéréotypées, les répliques brèves et régulières enchaînées du tac au tac dans un tempo vif, le *crescendo* d'orchestre, le *concertato di stupore*²⁹, etc. Seul le premier de ces procédés sera étudié dans la suite de cet article.

Le comique né de la répétition de mots ou d'onomatopées dans l'*opera buffa*

Au chapitre « De la Comédie lyrique » de son ouvrage *La poétique de la musique*, Bernard-Germain de Lacépède remarque en 1785 l'importance du principe de répétition dans la création du comique, que ce soit par la parole ou par la musique³⁰. La répétition de mots ou d'onomatopées est ainsi un procédé structurel du comique musical³¹. Citant quatre extraits d'*Il matrimonio segreto* de Cimarosa et un extrait de *Don Giovanni* de Mozart, Charles S. Brauner observe que l'usage fréquent de la répétition du mot « *no* » fait partie intégrante du vocabulaire comique de l'*opera buffa* au XVIII^e siècle, avant d'être repris au début du XIX^e siècle par Paër dans *Sofonisba* et *Didone*, et par Rossini dans *La pietra del paragone*, *Otello*, *Armida* et *La gazza ladra*, c'est-à-dire dans des ouvrages qui

26 *Ibid.* : 233.

27 Zavadini, 1948 : 502.

28 L'idée de « mécanique » et le renvoi à Bergson pour l'*opera buffa* rossinienne ont déjà été proposés dans le champ musicologique : Rognoni, 1968 : 13-14.

29 Dans les finales des *opere buffe* de Rossini, le *concertato di stupore* réunit sur scène les personnages principaux selon le modèle suivant : un événement génère la stupeur des protagonistes qui restent statiques et semblent retenir leur souffle, tandis que la musique paraît presque figée et sans rythme, dans un tempo très lent. Ce « tableau vivant » est suivi d'un déchaînement des pensées dans l'esprit de chaque personnage, donnant vie à une expression musicale aux limites de la folie.

30 Lacépède, 1785. 2 : 281-282.

31 *Ibid.* : 284-285 : « C'est dans la comédie lyrique que le musicien pourra & devra même souvent présenter les peintures les plus fidèles d'un grand nombre de petits objets, & de sons remarquables, comme les cris de divers animaux, le bruit qui peut accompagner une démarche ou des gestes plaisan[t]s. Ils deviennent plus importan[t]s dans la comédie ; ils y attirent davantage l'attention, parce qu'on les y compare avec d'autres objets moins élevés : & d'ailleurs ne peuvent-ils pas beaucoup servir aux peintures plaisantes ou burlesques, par leur accord ou leur opposition avec les affections & leurs images ? »

ne sont plus forcément comiques³². Exclusivement comique au XVIII^e siècle, la répétition des mots « *sì* » ou « *no* », que l'on trouve déjà à plusieurs reprises dans la partition de *La serva padrona* de Pergolesi³³, joue encore largement ce rôle dans les *opere buffe* de Rossini, notamment dans les partitions de *L'Italiana in Algeri*³⁴, de *La Cenerentola*³⁵ et d'*Il barbiere di Siviglia*³⁶, ainsi que dans les *opere buffe* de Donizetti, à l'instar de *L'elisir d'amore*³⁷ ou de *Don Pasquale*³⁸, un constat largement confirmé par la trentaine d'exemples que nous donnons en note de bas de page. L'emploi du même procédé se retrouve aussi dans les *farse* des deux compositeurs, en particulier dans les partitions de *La cambiale di matrimonio*³⁹ et d'*Il signor Bruschino*⁴⁰ de Rossini, et dans celle d'*Il campanello*⁴¹ de Donizetti qui présentent à elles trois une vingtaine d'exemples supplémentaires. Parodiant ce procédé dans une lettre adressée à son beau-frère romain Antonio Vasselli et datée du 17 juillet 1841 à Paris, Donizetti alterne les mots « *sì* » et « *nò* », auxquels il ajoute les onomatopées *zinzirinzi* et *zinzirinzò* qui en sont directement dérivées, tout en insistant lourdement sur l'accent final -ò que l'on retrouve une dizaine de fois en l'espace de deux phrases : « *Fa dunque che Jacovacciò scriva a Ricordò soltanto quando te lo dirò, e sì e nò, e nò e sì, e zinzirinzi, e zinzirinzò. E fra poco io partirò, e tu non credi nò, ed io me ne fregò... o... o... oh⁴² !* » Rappelons que l'accent tonique placé sur la dernière syllabe d'un mot est une exception dans la langue italienne, l'accent sur la syllabe pénultième étant la règle. Dans une lettre postérieure adressée au même Antonio Vasselli, écrite de manière humoristique en latin et datée du 10 octobre 1843 à Paris, Donizetti récidive dans le mode parodique en concluant son message par la répétition du mot « *sì* » dans une version trilingue avec ajout d'onomatopées : « *Sì, sì, ja, ja, oui, oui, bum, bum, bum⁴³* ». Sur le plan musical, l'un des exemples rossiniens les plus frappants et les plus comiques par sa longueur apparaît dans *Il barbiere di Siviglia*, avec la répétition à seize reprises, en croches régulières dans un tempo *allegro vivace*, du mot « *sì* » par le *basso buffo* Don Bartolo dans son air « *A un dottore della mia sorte⁴⁴* ». Un exemple encore plus développé se trouve par ailleurs dès 1810 dans le duetto « *Dite, presto, dove sta* » des *bassi buffi* Tobia Mill

32 Brauner, 1994 : 25-47.

33 Pergolesi : *La serva padrona* : 11, 21, 22, 27, 37-38 et 54.

34 Rossini : *L'Italiana in Algeri* : 31 (n° 1), 96-97 et 108 (n° 5), 167-169 et 170-172 (n° 7) et 309-310 (n° 12).

35 Rossini : *La Cenerentola* : 29-30 et 39 (n° 2), 54-55 (n° 3) et 256 (n° 13).

36 Rossini, *Il barbiere di Siviglia* : 86 (n° 4), 162-163 (n° 8), 314 (n° 11), 380 (n° 14), 407 (n° 16), 439 (n° 18) et 446-447 (récitatif).

37 Donizetti, *L'elisir d'amore* : 42-43 (n° 1), 50 et 52 (n° 2), 105 (n° 5), 166 (n° 7), 228 (n° 10) et 235-236 (n° 12).

38 Donizetti, *Don Pasquale* : 66 (n° 4), 80 et 82 (n° 6), 116, 128-129, 131 et 133-134 (n° 7), 168 (n° 10) et 180 (n° 11).

39 Rossini, *La cambiale di matrimonio* : 49, 54 et 56-57 (scène 6), 66-67 (scène 7), 74 et 80 (scène 8), 110-111 (scène 11), 145 (scène 16) et 160-161 (scène 17).

40 Rossini, *Il signor Bruschino* : 18 et 20 (n° 1), 63-64 (n° 3), 154-155 et 161-162 (n° 6), 178-179 et 191-196 (n° 7) et 223 (n° 8).

41 Donizetti, *Il campanello* : 114-115 (n° 4) et 144-145 (n° 5).

42 Zavadini, 1948 : 548 : « Fais donc en sorte que Jacovacci n'crive à Ricordi que lorsque je te le dirai, et si et non, et non et si, et *zinzirinzi*, et *zinzirinzò*. Et dans peu de temps je partirai, et tu ne me crois pas, non, et moi je m'en fous... o... o... oh ! »

43 *Ibid.* : 690-691.

44 Rossini, *Il barbiere di Siviglia* : 162 et 163.

et Slook compris dans le premier opéra de Rossini, *La cambiale di matrimonio* : les dix-sept « *si* » en croches régulières de Tobia Mill se superposent à intervalles de tierces aux vingt-deux « *no* » de Slook dans un tempo *allegro*⁴⁵. Dans ces deux cas, la répétition de mots transforme de manière burlesque le ou les chanteurs en automates musicaux au vocabulaire monosyllabique.

Exploitée à plusieurs reprises par les compositeurs italiens au XVIII^e siècle⁴⁶, la répétition d'onomatopées est également une source de comique récurrente dans les *opere buffe* rossiniennes. L'un des exemples les plus frappants se trouve dans la strette du finale du premier acte de *L'Italiana in Algeri* de Rossini⁴⁷. Vincenzo Terenzio déclare à ce sujet :

Il finale del primo atto dell'*Italiana in Algeri* costituisce una delle più straordinarie applicazioni di questo procedimento, nel quale il gioco iterativo della parole e delle onomatopée (*din-din, bum-bum, tac-tac, cra-cra*) si moltiplica nella sovrapposizione delle voci, determinando un effetto farsesco di irresistibile ilarità.⁴⁸

Les solistes sont réduits dans ce morceau à l'état d'objets sonores. Elvira, Zulma et Isabella annoncent que leurs têtes sont une sonnette qui fait « *din-din* » en sonnante, Lindoro et Haly affirment avoir dans leurs têtes un grand marteau qui cogne au son de « *tac tà* », Taddeo se compare à une corneille qui fait « *crà crà* » quand on la plume, et la tête de Mustafà fait « *bum bum* » comme un coup de canon⁴⁹. Les metteurs en scène contemporains n'hésitent d'ailleurs pas à transformer visuellement les sept solistes en automates musicaux ou marionnettes musicales au moment précis où leur chant se limite à ces onomatopées. La consultation de quelques enregistrements vidéo de *L'Italiana in Algeri* disponibles sur Internet nous a permis d'observer l'utilisation de ce procédé à New York en 1986, à Stuttgart en 1987, à Turin en 1990, à Amsterdam en 1996, à Pesaro en 2006, à Vienne en 2011, à Lecco et Bologne en 2012, etc. Un exemple assez proche, quoique plus modeste, se trouve dans la cavatine du *basso buffo* Don Magnifico dans *La Cenerentola*, avec les répétitions successives des onomatopées « *din, don* » à quatre reprises, puis « *col cì cì* » à dix-neuf reprises⁵⁰. Un autre exemple dans lequel Rossini exploite, à l'aide d'onomatopées, l'image grotesque du corps liée à la satisfaction de ses besoins primaires – une source de comique déjà largement analysée par Mikhaïl Bakhtine dans l'œuvre de Rabelais⁵¹ – se trouve dans le récitatif « *Ah disgraziato Figaro!* » qui réunit Don Bartolo, Rosina, Berta et Ambrogio, et qui constitue la septième scène du premier acte d'*Il bar-*

45 Rossini, *La cambiale di matrimonio* : 110-111.

46 Cimarosa, *Il matrimonio segreto* : 254-255 ; etc.

47 Rossini, *L'Italiana in Algeri* : 189-228.

48 Terenzio, 1976, 1 : 87 : « Le finale du premier acte de *L'Italiana in Algeri* constitue l'une des plus extraordinaires applications de ce procédé, dans lequel le jeu itératif de la parole et des onomatopées (*din-din, bum-bum, tac-tac, cra-cra*) se multiplie dans la superposition des voix, déterminant un effet burlesque d'une irrésistible hilarité. »

49 Rossini, *L'Italiana in Algeri* : 189-191.

50 Rossini, *La Cenerentola* : 51-52.

51 Bakhtine, 1970.

biere di Siviglia. Lorsque Don Bartolo appelle ses deux serviteurs pour s'enquérir des éventuelles manigances entreprises dans son dos par Rosina et Figaro, il ne peut que constater l'inutilité d'une telle démarche devant les baillements répétés d'Ambrogio, « Aah... », auxquels répondent les éternuements de Berta, « *Eccì*⁵² ! » Rossini a certainement eu connaissance de la mise en musique antérieure de ce passage du livret par Paisiello dans l'opéra homonyme de ce dernier⁵³. Dans le même ouvrage de Rossini, les onomatopées « *Laranlalera, laranlala* », chantées au total à une dizaine de reprises, caractérisent l'entrée en scène de Figaro dans sa cavatine⁵⁴, après avoir été annoncées une première fois « au loin » dans le récitatif précédent réunissant le comte Almaviva et Fiorello⁵⁵. Dans un passage du finale du premier acte, le maître de musique Don Basilio est le seul à chanter en solfiant les notes de musique, donnant la basse d'un quintette qui réunit également Rosina, Berta, le comte Almaviva et Bartolo : « *Sol sol sol sol sol sol sol do re mi fa re sol mi la fa si sol do*⁵⁶ ». À l'instar de Rossini, Donizetti met également en musique quelques onomatopées dans ses partitions d'*opere buffe*, notamment dans celle de *L'elisir d'amore*. Ivre sous l'effet de l'elixir qui n'est en réalité que du vin, Nemorino chante une douzaine de fois « *Lal-la-ral-la-rà la la la la* » au début de son deuxième *duetto* du premier acte avec Adina, ainsi que dans le récitatif précédent⁵⁷. L'entrée de Belcore au début du *terzetto* suivant se caractérise par l'imitation vocale *a cappella* de la caisse claire sur une note répétée (*do*), une onomatopée martiale qui sied à ce personnage de militaire : « *Tran tran tran tran tran tran tran tran*⁵⁸ ». Dans le chœur « *Che interminabile andirivieni!* » situé au troisième acte de *Don Pasquale* du même Donizetti, les serviteurs du personnage éponyme et de Norina se plaignent des coups incessants de sonnette de leurs maîtres en imitant ce signal sonore obsédant par la répétition d'onomatopées : les *soprani* chantent « *Tin tin di qua, tin tin tin tin* » d'un côté, les ténors et basses « *Ton ton di là, ton ton ton ton* » de l'autre⁵⁹. Dans la *serenata* « *Comè gentil* » d'Ernesto, située au même acte du même opéra, le chant du soliste est accompagné par le chœur qui imite le son de la guitare sur l'onomatopée « *la la la la*⁶⁰ ».

L'emploi d'onomatopées par les compositeurs d'opéras-comiques

Bien que l'opéra-comique soit considéré par une grande partie des critiques, écrivains et compositeurs européens au XIX^e siècle comme le genre

52 Rossini, *Il barbiere di Siviglia* : 115-116. Dans *L'Italiana in Algeri* (303-306), le *basso buffo* Mustafà éternue de même au son de l'onomatopée « *Eccì...* ».

53 Paisiello, *Il barbiere di Siviglia* : 70-71, 74 et 77.

54 Rossini, *Il barbiere di Siviglia* : 40-47 et 52-53.

55 *Ibid.* : 39.

56 *Ibid.* : 196-198.

57 Donizetti, *L'elisir d'amore* : 96-98 et 102 (n° 5).

58 *Ibid.* : 107-108 (n° 5).

59 Donizetti, *Don Pasquale* : 161-162 (n° 10).

60 *Ibid.* : 193-195 (n° 12).

« éminemment français », dans lequel s'exprimerait au mieux l'« esprit » de l'« école française », l'analyse des partitions de Boieldieu, Hérold, Auber et Adam révèle de manière évidente la profonde influence exercée par Rossini non seulement au niveau de la forme et de la virtuosité vocale, mais aussi du comique musical. Sur le plan formel, le finale en plusieurs sections à l'italienne s'impose progressivement au détriment du finale en vaudeville traditionnel et l'organisation bipartite des airs rossiniens, de type *cantabile*-cabalette, fait son apparition. Le modèle de la virtuosité vocale rossinienne est imité par les compositeurs français à travers l'écriture de traits rapides et virtuoses, ainsi que des cadences avec point d'orgue. Cités à la fin de notre première partie, l'ensemble des procédés musicaux à la base du comique « mécanique » de l'*opera buffa* sont repris avec plus ou moins de succès dans le genre français. Considérable dans la première moitié du XIX^e siècle, l'influence de Rossini et de l'opéra italien sur les compositeurs d'opéras-comiques se traduit entre autres par la fréquente répétition de mots ou d'onomatopées. Les « *sì* » ou « *no* » si souvent répétés dans les *opere buffe* se transforment en « oui » ou « non » dans les opéras-comiques, notamment dans *Jean de Paris*⁶¹, *Le nouveau Seigneur de village*⁶² et *La Dame blanche*⁶³ de Boieldieu, *La Clochette*⁶⁴, *Le Muletier*⁶⁵ et *Zampa*⁶⁶ d'Hérold, *Le Maçon*⁶⁷, *La Fiancée*⁶⁸, *Fra Diavolo*⁶⁹ et *Haydée*⁷⁰ d'Auber, *Le Postillon de Lonjumeau*⁷¹, *Le Toréador*⁷² et *Giralda*⁷³ d'Adam. D'un point de vue statistique, le « non » est d'un emploi nettement plus fréquent que le « oui » dans les opéras-comiques, alors que le « *sì* » et le « *no* » s'équilibrent dans les *opere buffe*. Ceci est sans doute dû au fait que la prononciation rapide et répétée du « oui » en français est plus malaisée que celle du « *sì* » en italien. Si d'autres mots ou groupes de mots peuvent être aussi répétés⁷⁴, l'utilisation d'onomatopées assure un effet comique supérieur. L'air d'Olivier situé au premier acte de *Jean de Paris* de Boieldieu présente ainsi deux onomatopées, la première avec un rythme dactylique accentué sur une note répétée, la seconde avec des sauts d'octave ascendants et descendants : « On voit gens de toute manière / À pied à cheval en litière / c'est l'un avec son cor tontonton tontonton tontonton tontonton tontonton tontonton qui vous poursuit / l'autre avec son fouet clic clac clic clac clic clac clic clac qui vous étourdit⁷⁵ ». Une autre onomatopée est répétée par le chœur sur un accord de *ré* majeur dans le finale du même acte :

61 Boieldieu, *Jean de Paris* : 23 (n° 2), 38 (n° 3) et 88-89 (n° 7).

62 Boieldieu, *Le nouveau Seigneur de village* : 23 (n° 2).

63 Boieldieu, *La Dame blanche* : 146-148 (n° 7).

64 Hérold, *La Clochette* : 27 (n° 3).

65 Hérold, *Le Muletier* : 47 et 50-53 (n° 3).

66 Hérold, *Zampa* : 86 (n° 5).

67 Auber, *Le Maçon* : 45-47 (n° 6).

68 Auber, *La Fiancée* : 62 (n° 6).

69 Auber, *Fra Diavolo* : 37 (n° 2).

70 Auber, *Haydée* : 86 (n° 9).

71 Adam, *Le Postillon de Lonjumeau* : 122 (n° 4) et 405 (n° 13).

72 Adam, *Le Toréador* : 49 (n° 3), 87-88 (n° 6) et 104-105 (n° 8).

73 Adam, *Giralda* : 36-37 et 41-43 (n° 2).

74 Boieldieu, *Jean de Paris* : 26 (n° 2) ; Hérold, *La Clochette* : 25-26 et 30 (n° 3) et 165 (n° 19) ; Hérold, *Le Muletier* : 38 (n° 2) et 116 (n° 11) ; Hérold, *Le Pré aux clercs* : 91-92 (n° 5) ; Adam, *Le Chalet* : 141-142 et 145-146 (n° 8) ; Adam, *Le Toréador* : 57-58 (n° 4) et 115 (n° 9) ; etc.

75 Boieldieu, *Jean de Paris* : 36-37 (n° 3).

« À son plan elle se prête allons amis gué gué gué gué allons que tout s'apprête il faut il faut chanter danser gué gué gué gué gué gué gué [...] »⁷⁶. Dans *Les deux Nuits* de Boieldieu, le goût pour le vin de Victor est l'objet d'une métaphore guerrière renforcée par une onomatopée : « du vin d'Aï moi j'aime la folie dans sa fougue charmante on dirait qu'il défie le plus intrépide buveur / le plus intrépide buveur (*Parlé en imitant*) paf pif paf paf pif (*Chanté*) ah ! cette artillerie vaut bien celle du champ d'honneur »⁷⁷. Dans *Les Diamants de la couronne* d'Auber, Rebolledo et le chœur de faux-monnayeurs chantent à trois reprises une cinquantaine de fois l'onomatopée « pan » – chaque reprise occupant seize ou dix-sept mesures de la partition – auxquelles s'ajoutent trois reprises plus brèves de la même onomatopée⁷⁸. Observée dans les ouvrages de Rossini et Donizetti, l'idée de l'imitation vocale d'un instrument est reprise par Adam dans son opéra bouffon intitulé *Le Toréador*. « Imitant la contrebasse » sur l'onomatopée « pon » chantée *staccato*, telle que les notes jouées *pizzicato* à l'instrument, et répétée près de deux cents fois au total, la basse Don Belflor accompagne à trois reprises les vocalises de Coralie qui consistent en de brillantes variations sur le thème « Ah ! vous dirai-je, maman ! », tandis que Tracolin joue de la flûte⁷⁹. Dans l'air de Tracolin contenu dans le même ouvrage, le compositeur associe la répétition d'un mot italien – une référence directe à l'*opera buffa* – avec une nouvelle onomatopée instrumentale : « Piano, piano, piano, piano, pianissimo, piano, piano, piano, piano, piano. (*Il imite la flûte*) Brrr ! Brrr »⁸⁰ ! Dans *Giralda* d'Adam, le premier couplet de Ginès idéalise le passage de la vie de célibataire à celle de couple, avant que le deuxième couplet n'oppose de manière humoristique le cœur et l'argent au moyen de deux onomatopées :

Il est vrai que ma ménagère à regret me donne sa foi / qu'au mien son cœur ne répond guère et ne fera jamais pour moi tic, tac, tic, tac, tic, tac, tic, tac, tique, taque, tique, tac, je le vois sans effroi, tique, taque, tique, tac, je le vois sans effroi / je m'y résigne et le vois sans effroi, / c'est ainsi que dans plus d'un ménage l'amour s'enfuit il est volage mais l'argent reste il me dira, tin, tin, tin, tin, et ce bruit là / oui, ce bruit là / me charmera oui, ce bruit là ce doux bruit là du reste me consolera ce bruit me consolera / tin, tin, tin, tin, tin, tin, tin, tin, tin.⁸¹

Cependant, la réitération de mots ou d'onomatopées avec un clair objectif comique n'est pas réservée en France au seul répertoire de l'Opéra-Comique. Dans *Les Huguenots* de Meyerbeer, la « Chanson huguenote » de Marcel, le serviteur du gentilhomme protestant Raoul de Nangis, présente ainsi un exemple de ce procédé repris dans le genre du grand opéra. Chantées selon une didasca-

76 *Ibid.*, p. 124-132 (n° 7).

77 Boieldieu, *Les deux Nuits* : 27-28 (n° 1).

78 Auber, *Les Diamants de la couronne* : 32-33, 35-36, 39-41 et 46 (n° 5).

79 Adam, *Le Toréador* : 72 et 74 (n° 5) et 153-155 (n° 10).

80 *Ibid.* : 117-118 (n° 9).

81 Adam, *Giralda* : 131-133 (n° 7).

lie en « faisant le geste de tirer des coups de fusil » et caractérisées musicalement par des sauts d'octave, les onomatopées « Piff, paff, piff, paff » ou « Piff, paff, pouff » sont suivies d'une répétition de mots plus traditionnelle du répertoire comique – « Mais grâce, jamais, non, non, non, jamais, non, non, non, jamais, non, non, non, jamais, non, non, non, jamais ! » – et déclenchent les rires railleurs et ironiques des seigneurs catholiques, malgré des paroles particulièrement guerrières par ailleurs. Marcel appelle en effet à l'extermination impitoyable de l'ensemble des catholiques⁸².

L'emploi d'onomatopées par les compositeurs de *komische Opern*

À l'instar des compositeurs d'opéras-comiques, les compositeurs allemands récupèrent et exploitent à divers degrés la plupart des procédés musicaux propres aux modèles structurels du comique italien. La répétition de mots ou d'onomatopées est un procédé dont tirent très souvent parti les compositeurs de *Singspiele* et de *komische Opern* dans la production du comique, et ce d'ailleurs, semble-t-il, que les compositeurs d'opéras-comiques. Les « *si* » ou « *no* » allègrement répétés dans les *opere buffe* se transforment en « *ja* » ou « *nein* » dans les ouvrages allemands, au XVIII^e siècle notamment dans *Die Entführung aus dem Serail*⁸³ et *Die Zauberflöte*⁸⁴ de Mozart, *Doctor und Apotheker*⁸⁵ et *Hieronymus Knicker*⁸⁶ de Dittersdorf, *Die Schwestern von Prag*⁸⁷ de Müller et *Das unterbrochene Opferfest*⁸⁸ de Winter, au XIX^e siècle entre autres dans *Fidelio*⁸⁹ de Beethoven, *Abu Hassan*⁹⁰ de Weber, *Der Holzdieb*⁹¹ de Marschner, *Die beiden Schützen*⁹², *Hans Sachs*⁹³, *Der Wildschütz*⁹⁴ et *Der Waffenschmied*⁹⁵ de Lortzing et *Die lustigen Weiber von Windsor*⁹⁶ de Nicolai. La répétition de la syllabe « *pa* », popularisée par Mozart dans le duo entre Papageno et Papagena à la fin du deuxième acte de la *Zauberflöte*⁹⁷, est reprise par Lortzing dans *Rolands Knappen* à travers le personnage de Garsias⁹⁸. Lortzing utilise un procédé similaire dans *Der Wildschütz* avec le personnage de Baculus⁹⁹ et développe cette technique

82 Meyerbeer, *Les Huguenots* : 56-58 (n° 4).

83 Mozart, *Die Entführung aus dem Serail* : 89 et 90 (n° 13).

84 Mozart, *Die Zauberflöte* : 20-21 (n° 1).

85 Dittersdorf, *Doctor und Apotheker* : 129 (n° 14).

86 Dittersdorf, *Hieronymus Knicker* : 22-23 (n° 3), 26-27 et 28-29 (n° 4).

87 Müller, *Die Schwestern von Prag* : 28 et 31 (n° 5), 51-52 (n° 9), 142-143 et 145-146 (n° 19).

88 Winter, *Das unterbrochene Opferfest* : 134-135 (n° 16).

89 Beethoven, *Fidelio* : 29-30 et 33 (n° 1).

90 Weber, *Abu Hassan* : 45 (n° 8).

91 Marschner, *Der Holzdieb* : 29 (n° 4), 73 et 77-78 (n° 13).

92 Lortzing, *Die beiden Schützen* : 18-19 et 23 (n° 2).

93 Lortzing, *Hans Sachs* : 65-66 et 74-75 (n° 6).

94 Lortzing, *Der Wildschütz* : 42 et 49 (n° 2), 89-91 (n° 6), 120 (n° 8) et 166 (n° 11).

95 Lortzing, *Der Waffenschmied* : 88 (n° 6).

96 Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor* : 27 (n° 1), 57 (n° 4) et 131 (n° 6).

97 Mozart, *Die Zauberflöte* : 166 et 168-171 (n° 21).

98 Lortzing, *Rolands Knappen* : 59-60 (n° 8) : « *Stellt Ihr zufrieden uns, so wird Euch ein Patent, ein pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa Patent.* »

99 Lortzing, *Der Wildschütz* : 184 (n° 12) : « *Dir dank ich, ewges [sic] Fatum, jetzt meines Glückes Statum, jetzt mein Glückes Sta-ta-ta-ta-ta-tatum!* » ; 215-216 (n° 15) : « *Dir wird dein Herr*

dans *Hans Sachs* avec les balbutiements du « *Erster Merker* », c'est-à-dire le premier personnage chargé de noter les maîtres-chanteurs à l'aide de marques¹⁰⁰, une fonction reprise dans un contexte analogue par Beckmesser puis Hans Sachs dans *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner.

Déjà employées à la fin du XVIII^e siècle dans *Die Entführung aus dem Serail*¹⁰¹ et *Die Zauberflöte*¹⁰² de Mozart, et dans *Die Schwestern von Prag*¹⁰³ de Müller, les onomatopées « *tra la* », « *tra ra* » ou « *la ra* » sont souvent chantées en boucle par des chœurs de chasseurs au XIX^e siècle, surtout à partir des ouvrages de Weber. Elles sont ainsi répétées dans *Der Freischütz*¹⁰⁴ de Weber, *Das Liebesverbot*¹⁰⁵ de Wagner, *Hans Sachs*¹⁰⁶, *Der Wildschütz*¹⁰⁷ et *Rolands Knappen*¹⁰⁸ de Lortzing, et *Martha*¹⁰⁹ de Flotow.

Les compositeurs allemands utilisent également la répétition d'autres onomatopées, interjections ou mots monosyllabiques, tels que « *ach*¹¹⁰ », « *borla*¹¹¹ », « *bst*¹¹² », « *ei*¹¹³ », « *fort*¹¹⁴ », « *hm*¹¹⁵ », « *hu*¹¹⁶ », « *husch*¹¹⁷ », « *hussa*¹¹⁸ », « *kohe*¹¹⁹ », « *la li*¹²⁰ », « *nie*¹²¹ », « *nu*¹²² », « *pst*¹²³ », « *pum*¹²⁴ », « *schnurr*¹²⁵ », « *spitzt*¹²⁶ », « *still*¹²⁷ », « *Ticktack*¹²⁸ », « *topp*¹²⁹ », « *wo*¹³⁰ », « *wupp*¹³¹ », etc. Les onomatopées peuvent être combinées entre elles dans le même numéro. Dans *Hieronymus Knicker* de Dittersdorf, le personnage de Filz veut se prouver qu'il n'est pas encore devenu sourd et chante ainsi une série d'onomatopées pour imiter suc-

Gemahl und mir mein Kapi-Kapi-Kapital. »

- 100 Lortzing, *Hans Sachs* : 89 (n° 7) : *Erster Merker* : « *Ihr, Meis teis teis teis teis.* » / Steffen : « *Ihr, Meister Sachs und Ihr, Herr Eoban seit aufgefordert zu improvisiren* » ; 90 : *Erster Merker* : « *Euch bl bl bl bl bl bl an.* » ; 93 : *Erster Merker* : « *Was soll dies toll toll toll toll toll toll* » ; Steffen : « *Was soll dies tolle Treiben.* » ; *Erster Merker* : « *wollt' ihr wohl ruhig bl bl bl bl* » ; Steffen : « *wollt' ihr wohl ruhig bleiben.* » ; 95 : *Erster Merker* : « *Br br br br br br bravo!* »
- 101 Mozart, *Die Entführung aus dem Serail* : 10-11 (n° 2).
- 102 Mozart, *Die Zauberflöte* : 76-77 (n° 8).
- 103 Müller, *Die Schwestern von Prag* : 24, 25 et 26 (n° 4) et 45 (n° 8).
- 104 Weber, *Der Freischütz* : 118-119 (n° 15).
- 105 Wagner, *Das Liebesverbot* : 502-505, 507-510 et 530 (n° 11).
- 106 Lortzing, *Hans Sachs* : 21 (n° 1 b).
- 107 Lortzing, *Der Wildschütz* : 72 et 73 (n° 5).
- 108 Lortzing, *Rolands Knappen* : 51 (n° 7).
- 109 Flotow, *Martha* : 161 (n° 12) et 188-189 (n° 14).
- 110 Dittersdorf, *Doctor und Apotheker* : 61 (n° 9).
- 111 Dittersdorf, *Das Rothe Käppchen* : 16-20 (n° 1).
- 112 Dittersdorf, *Hieronymus Knicker* : 76 (n° 12).
- 113 Lortzing, *Hans Sachs* : 41 (n° 3), 135-137 (n° 15) ; Mozart, *Der Schauspieldirektor* : 17, 18, 22, 23 et 29 (n° 3).
- 114 Winter, *Das unterbrochene Opferfest* : 102 (n° 13).
- 115 Mozart, *Die Zauberflöte* : 38-39 (n° 5) ; Lortzing, *Zar und Zimmermann* : 62 (n° 5).
- 116 Mozart, *Die Zauberflöte* : 54 (n° 6).
- 117 Müller, *Die Schwestern von Prag* : 151-152 (n° 20) ; Flotow, *Martha* : 141 (n° 11).
- 118 Weber, *Der Freischütz* : 31-35 (n° 2).
- 119 Winter, *Das unterbrochene Opferfest* : 30-32 (n° 3).
- 120 Dittersdorf, *Hieronymus Knicker* : 142 (n° 20).
- 121 Wagner, *Das Liebesverbot* : 55-56 (n° 2).
- 122 Mozart, *Der Schauspieldirektor* : 40 (n° 5).
- 123 Müller, *Die Schwestern von Prag* : 71 (n° 13).
- 124 Dittersdorf, *Hieronymus Knicker* : 91, 93 et 95 (n° 12).
- 125 Flotow, *Martha* : 112-117 et 119 (n° 7).
- 126 Winter, *Das unterbrochene Opferfest* : 78-81 (n° 12).
- 127 Mozart, *Die Zauberflöte* : 187-188 (n° 21).
- 128 Weber, *Abu Hassan* : 46-47 (n° 6).
- 129 Flotow, *Martha* : 95-96 (n° 6).
- 130 Mozart, *Die Zauberflöte* : 70-71 (n° 8).
- 131 Lortzing, *Die beiden Schützen* : 64 (n° 7).

cessivement le son du tonnerre, des cloches, du canon, de la trompette, du bœuf, de l'orgue, du tambour et d'un chœur de religieuses¹³². Dans *Das rothe Käppchen* de Dittersdorf, le personnage d'Emrich exprime de même par une série d'onomatopées le besoin de danser et de chanter¹³³. Dans sa *romantische Oper* intitulée *Hans Heiling*, Marschner propose un mélange amusant d'onomatopées et de mots monosyllabiques et bisyllabiques sur le thème de la vie conjugale, à travers le personnage de Stephan accompagné par un chœur mixte : « *wie muss mein Betragen im Ehestand sei? Bau, bau, hetz, hetz, hussa, hallo, trara, bau, bau, hallo, trara, hallo, bau, bau, hussa, hallo, trara, bau, bau, hussa, hallo! hussa! bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau, hallo, trara, bau, bau, bau, bau, bau*¹³⁴! » Les onomatopées sont parfois d'une plus grande complexité et peuvent être trisyllabiques, telles que les « *tapata*¹³⁵ » du sextuor de solistes dans *Das rothe Käppchen* de Dittersdorf, les « *Hippedi* » et « *Huppedi*¹³⁶ » de Kaspar dans *Die Schwestern von Prag* de Müller, les « *ralleri* » et « *fallera*¹³⁷ » de Görg dans *Hans Sachs* de Lortzing, ou les « *Dideldum* » de van Bett dans *Zar und Zimmermann* du même compositeur¹³⁸. Enfin, certains compositeurs mettent en musique les lettres de l'alphabet, tels que Müller dans le troisième couplet du *Lied* de Kaspar placé au deuxième acte de son *Singspiel* intitulé *Die Schwestern von Prag*¹³⁹, ainsi que Lortzing dans le *Lied* de Baculus inséré dans l'introduction du premier acte de sa *komische Oper* intitulée *Der Wildschütz*¹⁴⁰. En France, Offenbach reprendra et développera ce procédé dans le « Sextuor de l'alphabet » de son opéra-bouffe intitulé *Madame l'Archiduc*¹⁴¹.

Conclusion

Si Rossini assume pleinement l'héritage musical laissé par les compositeurs d'*opere buffe* de la fin du XVIII^e siècle, il le transforme en lui donnant une vitalité rythmique inconnue jusqu'alors. La théorie du philosophe Henri Bergson, selon laquelle le rire est produit par « du mécanique plaqué sur du vivant », permet de rendre compte en partie du comique rossinien à travers différents procédés, dont la récurrence de cadences harmoniques stéréotypées, le *crescendo* d'orchestre, la répétition de mots – « *sì* », « *no* », « *felicità* », « *presto* », « *zitto* », etc. –

132 Dittersdorf, *Hieronymus Knicker* : 59-60 (n° 11) : « *Ich hör' den Donner brummen, brum, brum, brum, brum, brum, ich hör' die Glocken summen, bum, bum, bum, bum, ich höre den Kanonenknall, pum, pum, auch hör' ich den Trompetenschall, Den-terengten-den, den-terengten-den. Ich höre wenn der Ochse brüllt, pumu, pumu, ich höre wenn man Orgel spielt, dodla didli dodla didli dodladi, ich höre wohl den Trommelklang, do-do-ro-tom, do-do-ro-tom, do-do-ro-tom, und auch der Nonnen Chorgesang, da di da do da du da* ».

133 Dittersdorf, *Das Rothe Käppchen* : 37-38 (n° 5) : « *Düstre Launen zu bezwingen muss man tanzen, muss man singen danja danja danja ta tioro to ta danja danja danja ta tioro to ta danja danja danja ta tioro to ta* ».

134 Marschner, *Hans Heiling* : 163-164 (n° 16) ; cf. : *Ibid.* : 162.

135 Dittersdorf, *Das Rothe Käppchen* : 80-84 et 87-90 (n° 11).

136 Müller, *Die Schwestern von Prag* : 91-92 (n° 13).

137 Lortzing, *Hans Sachs* : 110-111 (n° 11).

138 Lortzing, *Zar und Zimmermann* : 178-179 et 182 (n° 13).

139 Müller, *Die Schwestern von Prag* : 118 (n° 15).

140 Lortzing, *Der Wildschütz* : 27-31 (n° 1).

141 Offenbach, *Madame l'Archiduc* : p. 112-121 (n° 11).

ou d'onomatopées – en particulier dans le finale du premier acte de *L'Italiana in Algeri* qui en est la plus parfaite illustration –, et l'emploi de répliques brèves et symétriques dans un tempo rapide. Emportés par l'élan musical irrésistible comme de simples marionnettes ou figés soudainement par la stupeur et l'effroi, les personnages rossiniens suscitent le rire du spectateur. Notre analyse des partitions d'une cinquantaine d'ouvrages lyriques montre que la répétition d'onomatopées – qu'il s'agisse de rires, d'exclamations, d'interjections, de mélodies solfiées, de l'imitation d'instruments de musique, de sons humains corporels, de cris d'animaux, de bruits d'objets, etc. – est un procédé comique traditionnel de l'*opera buffa* que s'approprient les compositeurs d'opéras-comiques et de *komische Opern* dans leurs propres ouvrages, et qui s'affirme comme une constante du répertoire comique européen au XIX^e siècle. En effet, le déclin de ces trois genres observé dans la deuxième moitié du siècle ne s'accompagne en aucun cas de la disparition d'un procédé qu'exploitent largement les compositeurs d'opérettes tels que Jacques Offenbach et Johann Strauss. D'autre part, l'exemple du grand opéra *Les Huguenots* de Meyerbeer prouve que les frontières génériques entre les œuvres sérieuses et les œuvres comiques sont parfois plus perméables qu'elles ne le paraissent à première vue. Dans le prolongement de notre article, une étude concentrée sur la réitération de mots et d'onomatopées dans un vaste corpus d'opéras tragiques permettrait de nuancer cette observation.

Matthieu Cailliez

Universités de Paris-Sorbonne, Bonn et Florence

matthieu.cailliez@yahoo.fr

Œuvres citées

Sources musicales

Adam, Adolphe : *Giralda* [1850, Paris], opéra-comique, partition piano et chant. Paris : Brandus et C^{ie}, s.d.

Adam, Adolphe : *Le Postillon de Lonjumeau* [1836, Paris], opéra-comique, partition d'orchestre. Paris : J. Delahante, s.d.

Adam, Adolphe : *Le Toréador* [1849, Paris], partition chant et piano. Kassel : Bärenreiter, 2008.

Auber, Daniel-François-Esprit : *Fra Diavolo* [1830, Paris], opéra-comique, partition piano et chant. Boston : Oliver Ditson and Co, s.d.

Auber, Daniel-François-Esprit : *Haydée* [1847, Paris], opéra-comique, partition piano et chant. Paris : Brandus et C^{ie}, s.d.

Auber, Daniel-François-Esprit : *La Fiancée* [1829, Paris], opéra-comique, partition piano et chant. Paris : Brandus et C^{ie}, s.d.

- Auber, Daniel-François-Esprit : *Le Maçon* [1825, Paris], opéra-comique, partition piano et chant. Paris : Schonenberger, s.d.
- Auber, Daniel-François-Esprit : *Les Diamants de la couronne* [1841, Paris], opéra-comique, partition piano et chant. Paris : Impr. Buttner Thierry, s.d.
- Beethoven, Ludwig van : *Fidelio* [1805, Vienne], Opera, in Full Score. New York : Dover, 1984.
- Boieldieu, François-Adrien : *Jean de Paris* [1812, Paris], opéra comique, partition chant et piano. Paris : Alphonse Leduc, s.d.
- Boieldieu, François-Adrien : *La Dame blanche* [1825, Paris], opéra-comique, partition piano et chant. Paris : Mongrédien et C^{ie}, s.d.
- Boieldieu, François-Adrien : *Le nouveau Seigneur de village* [1813, Paris], opéra-comique, partition piano et chant. Paris : E. et A. Girod, s.d.
- Boieldieu, François-Adrien : *Les deux Nuits* [1829, Paris], opéra comique, partition chant et piano. Paris : A. Cotellet, s.d.
- Cimarosa, Domenico : *Il matrimonio segreto* [1792, Vienne], dramma giocoso, riduzione per canto e pianoforte. Milan : Ricordi, 1976.
- Dittersdorf, Carl Ditters von : *Das Rothe Käppchen* [1788, Vienne], [komische] Oper, Klavierauszug. Mayence : Schott, s.d.
- Dittersdorf, Carl Ditters von : *Doctor und Apotheker* [1786, Vienne], komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Bartholf Senff, s.d.
- Dittersdorf, Carl Ditters von : *Hieronymus Knicker* [1787, Vienne], komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Bartholf Senff, s.d.
- Donizetti, Gaetano : *Don Pasquale* [1843, Paris], dramma buffo, riduzione per canto e pianoforte. Milan : Ricordi, 2006.
- Donizetti, Gaetano : *Il campanello* [1836, Naples] farsa, riduzione per canto e pianoforte. Milan : Ricordi, 2006.
- Donizetti, Gaetano : *L'elisir d'amore* [1832, Milan], melodramma, opera completa per canto e pianoforte. Milan : Ricordi, 2006.
- Flotow, Friedrich von : *Martha* [1847, Vienne], Oper, Klavierauszug. Leipzig : Peters, s.d.
- Hérold, Ferdinand : *La Clochette* [1817, Paris], piano et chant. Paris : Henry Lemoine, s.d.
- Hérold, Ferdinand : *Le Muletier* [1823, Paris], chant et piano. Paris : E. Gérard et C^{ie}, s.d.
- Hérold, Ferdinand : *Le Pré aux clercs* [1832, Paris], piano et chant. Paris : Mongrédien et C^{ie}, s.d.
- Hérold, Ferdinand : *Zampa* [1831, Paris], piano et chant. Paris : Léon Grus, s.d.
- Lortzing, Albert : *Der Waffenschmied* [1846, Vienne], komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Peters, s.d.
- Lortzing, Albert : *Der Wildschütz* [1842, Leipzig], komische Oper, Klavierauszug. Francfort-sur-le-Main : Peters, 1948.
- Lortzing, Albert : *Die beiden Schützen* [1837, Leipzig], komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Peters, s.d.
- Lortzing, Albert : *Hans Sachs* [1840, Leipzig], komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Breitkopf & Härtel, s.d.
- Lortzing, Albert : *Zar und Zimmermann* [1837, Leipzig], komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Peters, s.d.
- Marschner, Heinrich : *Der Holzdieb* [1825, Dresde], komische Oper, Klavierauszug. Berlin : Bote & G. Bock, s.d.

- Marschner, Heinrich : *Hans Heiling* [1833, Berlin], romantische Oper, Klavierauszug. Francfort-sur-le-Main : Peters, s.d.
- Meyerbeer, Giacomo : *Les Huguenots* [1836, Paris], opéra, partition chant et piano. Paris : Benoit Ainé, s.d.
- Mozart, Wolfgang Amadeus : *Der Schauspieldirektor* [1786, Vienne], komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Peters, s.d.
- Mozart, Wolfgang Amadeus : *Die Entführung aus dem Serail* [1782, Vienne], komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Peters, s.d.
- Mozart, Wolfgang Amadeus : *Die Zauberflöte* [1791, Vienne], Oper, Klavierauszug. Francfort-sur-le-Main : Peters, 1932.
- Müller, Wenzel : *Die Schwestern von Prag* [1794, Vienne], komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Bartholf Senff, s.d.
- Nicolai, Otto : *Die lustigen Weiber von Windsor* [1849, Berlin], komisch-phantaſtische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Peters, 1961.
- Offenbach, Jacques : *La Vie parisienne* [1866, Paris], opéra-bouffe, chant et piano. Paris : Ernest Heu, s.d.
- Offenbach, Jacques : *Les Contes d'Hoffmann* [1881, Paris], opéra fantastique, chant et piano. Paris : Choudens, s.d.
- Offenbach, Jacques : *Madame l'Archiduc* [1874, Paris], opéra-bouffe, chant et piano. Paris : Choudens, s.d.
- Pergolesi, Giovanni Battista : *La serva padrona* [1733, Naples], chant et piano. Paris : Eroïca Music Publications, s.d.
- Rossini, Gioachino : *Il barbiere di Siviglia* [1816, Rome], melodramma buffo, riduzione per canto e pianoforte. Milan : Ricordi, 2006.
- Rossini, Gioachino : *Il signor Bruschino* [1813, Venise], farsa giocosa per musica, riduzione per canto e pianoforte. Milan : Ricordi, 2010.
- Rossini, Gioachino : *La cambiale di matrimonio* [1810, Venise], farsa giocosa, opera completa per canto e pianoforte. Milan : Ricordi, 2010.
- Rossini, Gioachino : *La Cenerentola* [1817, Rome], melodramma giocoso, riduzione per canto e pianoforte. Milan : Ricordi, 2005.
- Rossini, Gioachino : *L'Italiana in Algeri* [1813, Venise], dramma giocoso per musica, riduzione per canto e pianoforte. Milan : Ricordi, 2007.
- Wagner, Richard : *Das Liebesverbot* [1836, Magdebourg], große komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1922.
- Weber, Carl Maria von : *Abu Hassan* [1811, Munich], komische Oper, piano et chant. Paris : Eroïca Music Publications, s.d.
- Weber, Carl Maria von : *Der Freischütz* [1821, Berlin], romantische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Peters, 1976.
- Winter, Peter von : *Das unterbrochene Opferfest* [1796, Vienne], heroisch-komische Oper, Klavierauszug. Vienne : Universal-Edition, s.d.

Sources littéraires

- Adam, Adolphe (1859) : *Derniers souvenirs d'un musicien*. Paris : Michel Lévy Frères.
- Anonyme (16 avril 1831) : « Rivista degli attuali nostri spettacoli ». *Il Censore universale dei teatri*. 3.31 : 122.
- Bergson, Henri (1900) : *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Frédéric Worms (dir.). Paris : Presses Universitaires de France, 2007.
- Berton, Henri-Montan (1826) : *De la musique mécanique et de la musique philosophique*. Paris : Alexis Eymery.
- Blondeau, Auguste-Louis (1809-1812) : *Voyage d'un musicien en Italie (1809-1812)*. Joël-Marie Fauquet (dir.). Liège : Mardaga, 1993.
- Blum, Robert, Herlossohn, Carl, Marggraff, Hermann (dir.) (1839-1846) : *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*. Altenburg/Leipzig : Expedition des Theater-Lexikons.
- Brossard, Sébastien de (1703) : *Dictionnaire de musique*. Paris : Christophe Ballard.
- Castil-Blaze, François-Henri-Joseph (1825) : *Dictionnaire de Musique Moderne*. Paris : Au magasin de la lyre moderne.
- Dictionnaire de l'Académie française* (1835). Paris : Firmin Didot frères.
- Düringer, Philipp Jakob, Barthels, Heinrich Ludwig (1841) : *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*. Leipzig : Otto Wigand.
- Eckermann, Johann Peter (1836-1848) : *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Wiesbaden : Insel-Verlag, 1955.
- Escudier, Frères (1844) : *Dictionnaire de musique d'après les théoriciens, historiens et critiques les plus célèbres qui ont écrit sur la musique*. Paris : Bureau central de musique, 29 place de la Bourse.
- Framery, Nicolas-Étienne, Momigny, Jérôme-Joseph de, Guinguené, Pierre-Louis (1791 & 1818) : *Encyclopédie méthodique : Musique*, Paris : Panckoucke & M^{me} veuve Agasse.
- Gollmick, Carl (1857). *Handlexikon der Tonkunst*. Offenbach : Johann André.
- Koch, Heinrich Christoph (1807) : *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*. Leipzig : Johann Friedrich Hartknoch.
- Lacépède, Bernard-Germain de (1785) : *La poétique de la musique*. Paris : De l'imprimerie de Monsieur.
- Lichtenthal, Pietro (1826) : *Dizionario e bibliografia della musica*. Milan : Per Antonio Fontana.
- Nodier, Charles (1808) : *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*. Paris : Demonville.
- Pougin, Arthur (1885) : *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot.
- Riemann, Hugo (1882) : *Musik-Lexikon*. Leipzig : Verlag des Bibliographischen Instituts.
- Rousseau, Jean-Jacques (1768) : *Dictionnaire de musique*, Fac-similé de l'édition de 1768 augmenté des planches sur la lutherie tirées de l'*Encyclopédie* de Diderot. Ed. Claude Dauphin. Arles : Actes Sud, 2007.
- Schilling, Gustav (dir.) (1835-1842) : *Encyclopädie der gesammten musikalischen Musikwissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Stuttgart : Franz Heinrich Köhler.
- Stendhal, Henri Beyle (1814-1827) : *L'Âme et la Musique : Vie de Haydn, de Mozart et de Métaïstase ; Vie de Rossini ; Notes d'un dilettante*. Suzel Esquier (dir.). Paris, Stock, 1999.
- Stendhal, Henri Beyle (1817) : *Rome, Naples et Florence*. Pierre Brunel (dir.). Paris : Gallimard, 1987.
- Vissian, Massimino (1846) : *Dizionario della musica*. Milan : a spese di Massimino Vissian.

- Weber, Carl Maria von (1801-1826) : *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*. Karl Laux (dir.). Leipzig : Philipp Reclam jun, 1975.
- Wigand's *Conversations-Lexikon* (1850). Leipzig : Verlag von Otto Wigand.
- Zavadini, Guido (1948) : *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, Bergame : Istituto italiano d'arti grafiche.

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl (1970) : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- Brauner, Chares S. (1994) : « 'No, no, Ninetta' : Observations on Rossini and the eighteenth-Century Vocabulary of Opera buffa ». *Gioachino Rossini, 1792-1992. Il testo e la scena*. Paolo Fabbri (dir.). Pesaro : Fondazione Rossini : 25-47.
- Danon-Boileau, Laurent, Brigaudiot, Mireille (1999) : « Catégorisation et construction du vocabulaire ». *Faits de Langues*. 7.14 : 37-48.
- Frigau, Céline (2014) : « 2. 1. 1 Marionnettes et automates ». *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*. Paris : Honoré Champion : 284-293.
- Gallarati, Paolo (1994) : « Per un'interpretazione del comico rossiniano ». *Gioachino Rossini, 1792-1992. Il testo e la scena*. Paolo Fabbri (dir.). Pesaro : Fondazione Rossini : 3-12.
- Mamczarz, Irène (1972) : *Les intermèdes comiques italiens au XVIII^e siècle en France et en Italie*. Paris : C.N.R.S.
- Rognoni, Luigi (1968), *Gioacchino Rossini*. Turin : Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana.
- Terenzio, Vincenzo (1976) : *La Musica Italiana nell'Ottocento*. Milan : Bramante Editrice.
- Wilson, Alexandra (août 2005) : « Modernism and the Machine Woman in Puccini's 'Turandot' ». *Music and Letters*. 86.3 : 432-451.