



**HAL**  
open science

# En inversant le processus : De l'opéra-comique à l'opera buffa

Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

Philippe Vendrix. En inversant le processus : De l'opéra-comique à l'opera buffa. atti del V Convegno internazionale sulla musica italia nel secolo XVII, Lovenno di Menaggio, 28-30 giugno 1993, 1993, Como, Italie. pp.127-141. halshs-00265507

**HAL Id: halshs-00265507**

**<https://shs.hal.science/halshs-00265507>**

Submitted on 20 May 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.

## EN INVERSANT LE PROCESSUS. DE L'OPÉRA-COMIQUE À L'OPERA BUFFA

### Introduction

Les études d'influence ne sont bien souvent que le produit des modes. Vouloir à tout prix mettre en évidence un lieu et ses productions prend une signification plus forte lorsque les influences de ces productions sont expliquées et prouvées. Tout en respectant l'intérêt de telles études, je voudrais commencer par mettre en garde le lecteur contre les multiples abus, les aposteriori dangereux issus d'apriori aveuglants. Jusqu'à présent, la plupart des études ont porté sur l'influence de l'Italie, particulièrement dans le cas qui nous occupe de l'*opera buffa*, sur la France. Il convient avant toute chose et surtout avant d'inverser le processus, de mettre au point les conditions de cette influence italienne.

### La présence italienne en France

La France a toujours cultivé un théâtre d'inspiration comique dans lequel la musique joue un rôle important. Cependant, une nouvelle impulsion fut donnée à ce théâtre musical comique par les Comédiens italiens. Les aléas de cette célèbre troupe sont suffisamment connus pour qu'il ne soit pas nécessaire de les rappeler<sup>1</sup>. Les Italiens ont apporté plus une contribution au jeu théâtral qu'à la musique elle-même. La dictature exercée par l'Académie Royale de Musique limitait toute initiative, et ce n'est qu'au terme de luttes tenaces que quelques entrepreneurs de spectacles purent enfin convenir d'un règlement les autorisant à recourir à des effectifs musicaux riches en perspective. Il est vrai que les théâtres des foires ne nécessitaient pas vraiment d'apport extérieur. Le réservoir des timbres et des vaudevilles y suffisait largement à ces pièces.

Les représentations d'*opere buffe*, dès le début des années 1730, allait inciter, même si ce fut de manière discrète, quelques compositeurs à renouveler le théâtre musical comique. Une fois encore, cette influence - et c'est là un trait typique de la France de l'Ancien Régime - ne prit de réelle dimension qu'à partir du moment où une véritable polémique s'engagea dans le milieu de la République des Lettres

<sup>1</sup> Voir MAURICE BARTHÉLEMY, *L'opéra-comique des origines à la Querelle des Bouffons*, dans AA. VV., *L'opéra-comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dir. Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992, pp. 9-78.

entre les partisans du goût français et les partisans du goût italien. Le succès des derniers ne fut pas retentissant: la querelle s'éternisait, et tous finirent par s'en désintéresser, si bien que les compositeurs français purent insuffler dans leurs oeuvres des tournures de l'*opera buffa* sans s'attirer les foudres des critiques. Ce fut même un Italien qui joua pour un bon moment un rôle de premier plan sur la scène de la Comédie-Italienne: Egidio Duni. Quant à ses contemporains, ils n'hésitaient pas à puiser chez leurs voisins: les italianismes abondent tant chez Monsigny que chez Philidor.

Lorsque l'opéra-comique acquiert ses lettres de noblesse c'est-à-dire dans les années 1760, l'*opera buffa* entamait une première phase de déclin. Il fallut attendre l'action conjuguée d'un librettiste inventif et d'un compositeur talentueux pour que l'*opera buffa* redevienne le lieu d'enjeux. Goldoni et Baldassare Galuppi entamèrent une réforme du genre. Le premier fruit de leur collaboration, *L'Arcadia in Brenta*, est déjà un succès. L'intitulé que les auteurs appliquent à leurs oeuvres est significatif de leurs intentions: *dramma giocoso*. Ce modèle fut l'objet d'un réel enthousiasme. Les compositeurs y trouvaient source d'inspiration, les amateurs de théâtre se délectaient de scènes qui «sublimaient» les habitudes assez ordinaires de l'*opera buffa* traditionnel. En s'emparant du modèle goldonien, un jeune compositeur, Niccolo Piccini, allait en faire l'unique type du genre dans la Péninsule<sup>2</sup>.

Pourtant, nous sommes déjà dans les années 1765. En 1749, lorsque Galuppi et Goldoni montent leur première oeuvre commune, l'opéra-comique français s'était engagé dans une voie qui ne devait plus aux Italiens que quelques figures musicales. Et Jean-Jacques Rousseau, dans sa fameuse *Lettre sur la musique française*, s'il accable de reproches les productions françaises, ne se réfère, en matière d'opéra italien, qu'à l'*opera seria* ou à de vagues concepts généraux d'écriture et de prosodie.

C'est ici, dans les deux décennies 1750-1760, qu'il faudrait situer une révision fondamentale des idées reçues concernant la formation de l'opéra-comique français et son influence sur la constitution d'un *opera buffa* aussi éloigné des *commedia per musica* napolitaines qu'un livret de Marmontel du répertoire des théâtres des foires. L'objet de la présente étude ne consiste pas en l'analyse de l'influence française sur Goldoni, travail effectué depuis longtemps. Il s'agit plutôt de montrer que certaines solutions apportées par les musiciens français à des situations de l'opéra-comique ont été appliquées par les compositeurs d'*opere buffe*. Il est indéniable qu'une telle étude ne peut négliger l'aspect littéraire, mais il concernera quelques cas postérieurs à Goldoni et généralement moins connus.

<sup>2</sup> Pour une brève histoire de l'*opera buffa*, voir DAVID KIMBELL, *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 281-390.

Mon approche s'articulera en trois points: le traité d'Algarotti, fondamental pour la compréhension de l'opéra italien du XVIII<sup>e</sup> siècle, la présence effective d'oeuvres françaises dans les théâtres italiens et les traces de l'influence française dans les textes et partitions italiens. Il est bien entendu qu'il ne s'agit que d'une approche préliminaire qui n'a pour intention que cerner la problématique et ouvrir de nouveaux horizons de recherche<sup>3</sup>.

### Le traité d'Algarotti, première trace marquante

Tant que l'opéra-comique n'avait pas reçu de forme définitive, il n'est pas concevable d'imaginer une quelconque influence en Italie. En revanche, dès la fin des années 1750, le processus apparaît. Il apparaît d'abord dans un ouvrage théorique de première importance, qui sera lu dans toute l'Europe et rapidement traduit en français. Le *Saggio sopra l'opera in musica* (1755) de Francesco Algarotti se divise en plusieurs paragraphes qui traitent successivement du livret, de la musique, du chant, des danses, du décor et de la construction des théâtres. Tous les aspects du théâtre lyrique sont envisagés dans ce qu'ils sont et ce qu'ils devraient être.

Francesco Algarotti compte incontestablement au nombre de ces polygraphes particulièrement féconds qui inondaient les librairies d'essais sur tous les sujets imaginables et à la mode. Il cède fréquemment à la tentation de la modernité comme en témoigne son célèbre *Newtonianisme pour les dames* (1737). Un jugement contemporain sur cet ouvrage révèle combien notre auteur était attentif aux ouvrages français et anglais:

«Je viens de parcourir le *Newtonianisme pour les dames* par Algarotti. Cet auteur est de tous vos compatriotes, je crois le premier qui s'est dégourdi de mille préjugés populaires sans se revêtir du caractère des Anglois et des François dont il a pris la solidité chez les premiers et la délicatesse chez les Seconds»<sup>4</sup>.

Algarotti, il est vrai, fait preuve d'une curiosité rarement effective en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle, particulièrement dans le milieu des musiciens. Et ce n'est pas à Venise, sa ville natale, qu'il aurait pu rencontrer un musicien susceptible de l'introduire dans les méandres de la musique française. En revanche, les écrits polémiques publiés lors de la Querelle des Bouffons lui sont familiers. Même s'il

<sup>3</sup> Cette recherche a été possible grâce à une Bourse de la Fondation Darchis.

<sup>4</sup> Lettre de Bodmer à Calepio citée par ETTORE BONORA, «Introduzione», *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, t. II, p. XI.



ne donne pas son avis sur la question, il n'en demeure pas moins qu'il connaissait les enjeux de cette querelle.

L'*opera buffa* occupe peu Algarotti. Ses critiques portent plus sur les habitudes des spectateurs et des chanteurs, les incohérences des ballets. Toutefois, une brève remarque sur le genre laisse entrevoir la possibilité qu'il y percevait de l'exploiter en vue de répondre à de nouvelles exigences dramatiques. L'aspect texte semble effectivement central et découle d'une hiérarchisation des arts dans laquelle Algarotti semble faire écho aux classifications soutenues tant par Voltaire que par D'Alembert<sup>5</sup>. Surtout, cette classification permet de situer l'*opera buffa* comme un genre reflétant «quelque image de vérité». Et s'il est vrai que les compositeurs sont gênés dans leur démarche par la médiocrité des chanteurs, ils sont en même temps et à cause de cela «obligés à s'en tenir au simple et à suivre la nature». Là réside le succès de ce genre, et là réside aussi les traces de l'influence française. Car ce ne purent être uniquement les oeuvres de Goldoni qui guidèrent la plume d'Algarotti. Il était indéniablement au courant des postulats des Encyclopédistes et auteurs dramatiques français des années 1740 qui prônaient par-dessus tout la «vraisemblance»<sup>6</sup>.

Algarotti n'en dit guère plus sur l'*opera buffa*. Cependant, les postulats qu'il émet pourraient s'intégrer dans le corpus des écrits théoriques sur l'opéra-comique rédigés vers le milieu du siècle à Paris. Il ignorait les problèmes spécifiques du style musical français, mais faisait preuve d'une connaissance approfondie des intentions de librettistes comme Favart.

### Les troupes françaises en Italie

S'il était une habitude pour les peintres, sculpteurs et architectes français de passer les Alpes pour étudier, il n'en allait pas de même des musiciens. On sait que les griefs dont on chargea Marc-Antoine Charpentier après ses études auprès de Carissimi. L'antipathie pour la musique italienne disparaît progressivement ou, plus précisément, se transforme pour ne plus concerner que quelques points bien précis d'un style national. Parallèlement, l'importance des échanges commerciaux et politiques entre le royaume et les états de la péninsule ne pouvait que s'affermir si le théâtre participait de ce mouvement, et l'on évalue aisément le rôle politique du théâtre lyrique, «vitrine» la plus brillante d'un pays à l'étranger.

A l'Académie Royale de Musique échet le rôle de pionnier. Une tournée les mena à Florence -pèlerinage obligé pour une institution qui acquit ses lettres de

<sup>5</sup> Voir BÉATRICE DIDIER, *Les Lumières et la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

<sup>6</sup> Sur ce sujet, voir MANUEL COUVREUR ET PHILIPPE VENDRIX, *Les enjeux théoriques de l'opéra-comique*, dans AA. VV., *L'opéra-comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., pp. 213-282.

noblesse sous la direction d'un Florentin- et à Gênes. Evidemment, il ne fallait pas compter sur cette prestigieuse institution pour diffuser en Italie les productions du théâtre qui la faisait frémir de jalousie et acquérait une popularité de plus en plus grande, même et surtout à la Cour. Une fois encore, les carences documentaires empêchent de se faire une image exacte des représentations d'opéras-comiques en Italie. L'histoire des troupes et principalement celles de la province française reste à faire. Quant aux études sur la vie musicale dans des cités italiennes au XVIII<sup>e</sup> siècle, elles n'ont pas encore attiré les musicologues. Ce sont des informations puisées çà et là qui serviront donc.

Quatre cités entretenaient des relations privilégiées avec le royaume de France: Turin, Gênes, Florence et Parme. Les autres centres importants comme Venise, Rome et Naples n'acceptèrent que difficilement et avec beaucoup de réticence les productions étrangères. Elles prétendaient se suffire à elles-mêmes. Un autre centre mérite une attention particulière: Monza.

Parme<sup>7</sup> occupe évidemment une position particulière dans l'histoire de l'opéra-comique, puisque c'est de là que provient Egidio Duni et c'est de là qu'il décida de mettre en musique un livret d'Anseume. Il ne fallut pas attendre le revirement de Duni pour assister à une véritable invasion du théâtre lyrique français. Philippe, duc de Bourbon, avait invité le beau-frère de Jean-Philippe Rameau, Jacques Mangot, à servir d'intermédiaire entre le grand maître français et certains musiciens de la péninsule. Dans une lettre adressé au padre Martini, Mangot invoque les raisons pour lesquelles il lui semble important que les Italiens s'informent des tendances de leurs voisins:

«La musique italienne a sans contredit beaucoup plus de brillant, de feu et de saillie que notre musique française; cette dernière même n'est devenue meilleure depuis 25 ans que parce que nos compositeurs modernes ont tâché d'imiter et de se rapprocher de la musique italienne; mais serait-ce préjugé, je tâche cependant de ne pas m'en laisser dominer en hasardant ceci».

Je crois notre opéra français plus agréable en quelques points que l'italien, et voici sur quoi je me fonde: dans un opéra italien on n'entend que le récitatif ou des ariettes et quelquefois un duo comme par miracle. L'opéra français, plus court de moitié, est varié par des duos, des trios, des chœurs, des danses qui sont liées au sujet, du récitatif, quelques espèces d'ariettes, en un mot différents genres de musique. Or la variété d'un spectacle est une beauté»<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Sur la vie culturelle à Parme, voir HENRI BÉDARIDA, *Parme et la France de 1748 à 1789*, Paris, Honoré Champion, 1928.

<sup>8</sup> Lettre du 4 février 1761, citée par HENRI BÉDARIDA, *op. cit.*, p. 496.

Je reviendrai plus tard sur ce texte fondamental. Car même si la référence absolue pour Mangot reste la tragédie lyrique telle que l'avait exploitée son beau-frère, il n'en demeure pas moins que les éléments qui vaudront un succès immense à l'opéra-comique sont mentionnés.

Mangot n'est pas étranger au travail effectué par Frugoni et le maître de chapelle de l'Infant, Tommaso Traetta<sup>9</sup>. Grâce à lui, la présence française se fait effective et de longue durée, puisque Mangot mourra au début des années 1790 à Parme, après y avoir travaillé plusieurs décennies. Mangot ne fut pas le seul à contribuer à la diffusion de l'opéra français à Parme. Le très érudit comte de Caylus, aussi paradoxal que cela puisse paraître pour un personnage apparemment si sérieux, fut le premier à introduire le vaudeville grâce à l'*Anthologie française ou chansons choisies depuis le 13<sup>e</sup> siècle jusqu'à présent* qu'avait compilée Jean Monnet en 1765. Caylus accompagne cet envoi à Paciaudi d'une lettre dans laquelle il vante les qualités du vaudeville:

«Il y a des chants naïfs, simples et badins, d'une gaieté, d'une facilité qui conviennent aux vaudevilles. Mais le plus essentiel [est] qu'on ne peut refuser à ce genre français, est sans contredit l'agrément des paroles, les oppositions et les liaisons de l'amour et du vin; elles sont traitées avec une grâce, une légèreté et une nouveauté qui vont de pair avec tout ce que les Anciens nous ont laissé dans ce genre»<sup>10</sup>.

Ainsi, la chanson française qu'exploitaient abondamment les compositeurs d'opéras-comiques était-elle connue à Parme, tout comme dans de nombreuses autres cités italiennes. Nombre de *canzoni lirichi di varia metro*, de *poesi famigliari*, de *baccanali*, de *ditirambi* et *brindisi* de Frugoni ne font que reprendre les vieux thèmes amoureux ou bachiques et utilisent le rythme des chansons de France. Et les airs de celles-ci étaient assez connus pour que les poètes italiens pussent y adapter leurs paroles. C'est ainsi que l'on a de Comante une *Canzonetta su l'arie della conzonetta francese «L'amour m'a faite peinture»*. Dans la collection Basevi, aujourd'hui à Florence, figurait la plupart des recueils des chansons publiées en France vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1767, Cesare Beccaria se faisait envoyer de Lyon, peut-être pour sa femme, un *Recueil de Romances tendres avec la musique* et un *Traité général des éléments du chant*.

<sup>9</sup> Le rôle de Parme est tout aussi fondamental pour l'*opera seria*. Traetta y a produit ses œuvres les plus remarquables et novatrices. Voir HENRY BLOCH, *Tommaso Traetta's reform of Italian opera*, dans AA. VV., *Collectanea Historiae Musicae*, III, Firenze, Olschki, 1963, pp. 5-13.

<sup>10</sup> Cité par HENRI BÉDARIDA, *op. cit.*, p. 493.



Un sondage permet de se faire une idée relativement exacte des représentations d'opéras-comiques français en Italie. Seuls les plus grands noms figurent: Duni, Philidor, Monsigny, Grétry et Dalayrac; le compositeur liégeois l'emportant nettement sur tous les autres. Le témoignage d'Etienne Floquet, un Français effectuant un voyage d'étude en Italie, définit les conditions de ce succès dans une lettre à Grétry rédigée à Florence le 13 septembre 1776:

«Je profite, Monsieur, d'un moment heureux et très agréable pour avoir l'honneur de vous écrire et pour vous faire mon compliment sur le succès que vos opéras ont en Italie. Il vient de passer à Florence une troupe de comédiens français qui ont joué *Lucile, les Deux Avars, Zémire et Azor*, etc., avec un succès étonnant. *Zémire et Azor* surtout a fait fanatisme, quoique représenté sans décorations et par des chanteurs médiocres. On vous met ici au-dessus de tous les maîtres qui ont travaillé dans ce genre. M. le marquis de Ligneville, parent du Grand Duc et grand contrapuntiste, m'a dit étant à dîner chez lui, qu'un seul morceau de *Zémire et Azor* achetait tous les opéras-comiques italiens qui ont été faits depuis trente ans. On a trouvé tous vos motifs charmants, et vos airs remplis de grâce, d'expression et du plus beau pathétique, selon la situation. Le quatuor de *Lucile* a été recommencé trois fois, avec des applaudissements étonnants. Je vous rends, Monsieur, les choses telles qu'elles se sont passées. Vous devez des remerciements al signor Rutini, maître de chapelle de cette cour et homme de beaucoup de mérite, qui a fait toutes vos répétitions avec la même exactitude que si les ouvrages lui eussent appartenu; et les jours de la représentation, il s'est mis lui-même au clavecin pour faire aller l'orchestre. On traduit *Zémire et Azor* en italien, et je crois que sous peu de temps on verra cet opéra sur tous les théâtres de l'Italie. Mon intention serait que vous fissiez mettre cette lettre dans les papiers publics, afin que notre chère nation fût convaincue que nous avons de la belle musique en France et qu'il est assez inutile qu'on se tue à faire traduire des opéras italiens, tandis que l'Italie elle-même traduit nos ouvrages...»<sup>11</sup>.

Ce furent sans doute des troupes de province qui montèrent ces oeuvres. Et c'est certainement dans cette optique que les librettistes truffaient leurs livrets de didascalies, facilitant ainsi le travail d'acteurs éloignés de Paris. Si l'on ne connaît rien de ces troupes, il reste néanmoins possible d'imaginer un réseau de relations constant. En effet, à Turin, la plupart des oeuvres à succès sont montées assez rapidement après leur première parisienne. En dehors de cette cité «frontalière»,

<sup>11</sup> GEORGES DE FROIDCOURT, *La correspondance générale de Grétry*, Bruxelles, Brepols, 1962, pp. 91-92. Cette lettre sera reproduite dans le *Mercure de France* de novembre 1776.



l'on peut ajouter Parme, évidemment, et Florence. A la veille de la Révolution, Monza reprend le flambeau. Des opéras de Grétry et de Dalayrac y sont montés non en version originale comme à Turin, mais en traduction. Ces traductions étaient l'oeuvre de Carpani.

Ces quelques sondages, s'ils sont loin de refléter la situation dans son ensemble, illustrent l'importance de l'opéra-comique dans la programmation des spectacles de plusieurs cités importantes du nord de l'Italie, et plus particulièrement des cités qui entretenaient des rapports politiques avec la France. Une évolution se marque nettement entre les années 1760-1780 et 1780-1789. Si dans la première tranche, les oeuvres françaises sont montées en langue originale, dans la seconde, les traductions abondent, reflet indéniable d'un goût intéressé pour ces productions que l'on cherche à mieux comprendre.

#### Les traductions de pièces et de livrets en italien

Il ne suffisait pas que des opéras-comiques soient montés en Italie pour que des idiomes s'intègrent aux habitudes des librettistes et des musiciens. Une fréquentation plus assidue devait passer par la traduction des livrets. Poursuivre les représentations en langue originale ne pouvait qu'exclure une partie du public qui s'était habitué à se délecter des textes de Goldoni et de ses épigones.

Vers 1740, lorsque le public italien réclama une comédie musicale plus raffinée, les opéras-comiques devinrent vite une source d'inspiration pour les librettistes, fournissant des intrigues et des situations variées<sup>12</sup>. Ce que Carlo Goldoni proposa dans ses pièces révèle de trop nombreuses similitudes avec la réforme du théâtre français pour être considérées fortuites. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard si les créateurs d'un répertoire «régulier» de pièces et d'opéras en Allemagne se fondèrent sur les traductions de ses oeuvres tout autant que sur des pièces et opéras-comiques français. Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Lorenzo Da Ponte décrivit sa visite imprévue à son successeur au poste de poète du théâtre de Vienne, Giovanni Bertati. Il le trouva à sa table devant un volume de comédies françaises, un dictionnaire, un *rimario* et un livre de grammaire. Et en fait, l'opéra le plus admiré de Bertati, *Il matrimonio segreto* (1792, sur une musique de Domenico Cimarosa) fut modelé sur un opéra-comique de Riccoboni et Kohaut, *Sophie, ou le Mariage caché* (1768), qui puisait ses sources dans une pièce de Garrick et George Colman, *The Clandestine Marriage*.

<sup>12</sup> Le problème tout aussi complexe et fondamental de l'opéra héroï-comique ne sera pas traité ici. Voir HELEN GEYER-KIEFL, *Die heroisch-komische Oper ca. 1770-1820*, 2 vols., Tutzing, Hans Schneider, 1987.

L'étude de la diffusion des thématiques est révélatrice du rôle de la France en Italie. Ainsi, pourrait-on choisir celui de la folie, non seulement parce que l'évolution même du thème s'intègre de plein pied dans l'histoire de l'opéra-comique comme l'a brillamment montré Manuel Couvreur<sup>13</sup>, mais aussi parce que la folie inspira plusieurs librettistes d'*opere buffe* dont Giuseppe Carpani et Giovanni Lorenzi<sup>14</sup>.

Deux oeuvres puisent, de manière différente, leur inspiration dans la *Nina ou la Folle par amour* (1786) de Benoît-Joseph Marsollier de Vivetières et Nicolas Dalayrac: *Nina, ossia la pazza per amore* de Giambattista Lorenzi<sup>15</sup> et celle de Giovanni Paisiello. Grâce à cette oeuvre, reflet d'une sensibilité nouvelle en France, l'opéra semi-sérieux fait son entrée en Italie. La relation plaisir/larme, *piacere/lacrime*, devient rapidement une devise de l'écriture librettistique, et préfigure l'opéra romantique<sup>16</sup>. Ajouter à cette relation l'usage d'un vocabulaire hyperbolique et métaphorique, ce que l'on ne retrouvait pas dans un opéra déjà marqué par le style larmoyant: *La buona figliuola* de Goldoni et Piccini. Une troisième aspect fondamental de l'impact de *Nina* concerne la nouvelle conception de la folie. Celle-ci n'avait jamais été étrangère au théâtre d'opéra italien. Cependant, elle prenait d'autres figures. Ainsi, dans *La finta pazza* est-elle objet de jeu et ne relève pas d'une volonté d'effet de scène, tandis que dans *Orlando* (Bracciolini-Vivaldi), elle n'apparaît que comme accident dans un parcours normal. *Nina* introduit une nouvelle vision philanthropique et une approche clinique de la folie. L'intention du librettiste et du musicien consiste à provoquer un sentiment de compassion chez l'auditeur, et l'on connaît le devenir de ce sentiment dans l'opéra vériste.

La même *Nina* va permettre d'envisager les traductions à proprement parler<sup>17</sup>. Le travail de Lorenzi est révélateur à cet égard. On a souvent reproché à Marsollier et à Dalayrac d'avoir situé la scène du recouvrement de la conscience de l'héroïne dans un dialogue parlé. Lorenzi échappe à ce reproche et place la scène dans l'ensemble final du second acte. Cette volonté de réduire les dialogues parlés et de conférer plus de place au musicien transparaît également dans sa transformation de

<sup>13</sup> MANUEL COUVREUR, *La folie à l'opéra-comique: des grelots de Momus aux larmes de Nina*, dans AA. VV., *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, dir. Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992, pp. 201-220.

<sup>14</sup> Voir GÉRARD PERI, «*Nina, ossia la pazza per amore*», tra «*comédie larmoyante*» francese e opera romantica italiana, dans AA. VV., *L'opera tra Venezia e Parigi*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 57-66.

<sup>15</sup> Lorenzi ne fit qu'une traduction de l'ouvrage de Marsollier en y ajoutant seulement quelques détails.

<sup>16</sup> Cette association apparaissait déjà dans *Richard Coeur-de-Lion* de Sedaine et Grétry (1784), qui fit son entrée en Italie par le même chemin qu'empruntera *Nina*: Monza en 1787, dans une version italienne due à Carpani.

<sup>17</sup> Voir KARIN PENDLE, *Opéra-comique as Literature: the Spread of French Styles in Europe, ca. 1760 to the Revolution*, dans AA. VV., *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, cit., pp. 229-250.

l'exposé bref d'un sentiment, dans la première version, en un véritable aria (acte II, scène 3).

Les exemples de ce genre pourraient être multipliés. Ils montrent, en tout cas, l'intérêt plus aigu porté par les Italiens aux parties destinées à la musique, et c'est certainement par la qualité des livrets que l'opéra-comique joua un rôle aussi important dans l'Italie du XVIII<sup>e</sup> siècle. Grimm imagina même une collaboration entre librettistes français et compositeurs italiens, collaboration qui pourrait, affirme-t-il, produire des oeuvres qui feraient «le charme et les délices de toute l'Europe; car ce qui empêche qu'on ne devienne absolument fou des opéras bouffons d'Italie, c'est que le poème d'ordinaire n'a pas le sens commun».

Aux traductions de livrets d'opéras-comiques, il faut ajouter l'utilisation de modèles français pour les canevas de ballets. En effet, les opéras-comiques formèrent un ensemble nouveau et prometteur à explorer pour les chorégraphes<sup>18</sup>. Les opéras français jouèrent un rôle de «régularisation» pour le ballet au même titre que les comédies parlées et les tragédies françaises pour le théâtre allemand. Des chorégraphes français furent responsables de nombreuses adaptations. Sébastien Gallet monta des versions de *Ninette à la cour* (Turin, 1780), *La Belle Arsène* (Turin, 1781), *Le Déserteur* et *Le Maréchal ferrant* (Milan, 1785). *Il disertore* de Gallet fut l'une des deux adaptations dansées de cet opéra, Gasparo Angiolini s'étant chargé de l'autre chorégraphie pour le Teatro San Benedetto de Venise en 1773. A la place d'un programme complet, Angiolini offrit seulement quelques remarques admiratives sur les beautés de la nouvelle tragédie bourgeoise française, disant qu'une longue dissertation pouvait nuire à de tels «delicati lavori teatrali» comme son ballet. Précédemment, toutefois, il avait rédigé un essai pour son ballet viennois de 1762, *Citera assediata* basée sur l'opéra-comique de Favart. Angiolini proposait une critique de l'oeuvre originale:

«Le drame que je mets en ballets est plus poétique que théâtral. Le dénouement est médiocre, les passions sont fades et sans contrastes: pourtant, dans cette pièce figure un certain clair-obscur qui m'a toujours plu et incité à le transposer en ballet. Pour rendre l'action plus vive et ainsi plus intéressante, j'ai retiré tout ce qui pouvait conduire à des répétitions et des digressions. Et bien que je me sois servi de la même intrigue et de la même musique, je ne me sers pas pour autant toujours de la même expression»<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Ce sujet a été partiellement étudié par JOSÉ SASPORTES, *Marmontel, musa dei balli a Venezia*, dans AA. VV., *L'opera tra Venezia e Parigi*, cit., pp. 91-104.

<sup>19</sup> Cité par BRUCE BROWN, *La diffusion et l'influence de l'opéra-comique en Europe*, dans AA. VV., *L'opéra-comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 327.



Le fait qu'Angiolini conservait la même action que l'opéra-comique aidait bien sûr le spectateur à comprendre son oeuvre; dans ce sens, l'opéra-comique offrait le même avantage que la mythologie. Deux autres ballets d'Angiolini furent basés sur des oeuvres françaises qu'il avait vues à Vienne: *Solimano II* (Venise, 1773), sur les deux versions du conte par Marmontel et Favart et *Il diavolo a quattro* (Milan, 1781), d'après le livret de Sedaine.

Ainsi, grâce aux traductions et aux adaptations chorégraphiques, l'opéra-comique entre de plein pied dans la vie théâtrale italienne. Ses intrigues deviennent des classiques, des références que tout un chacun pouvait comprendre sans longue explication.

### Les influences musicales

Aussi paradoxal que cela puisse paraître dans cette première Europe des communications, dans cette Europe qui donna naissance à un style musical classique dont les idiomes se retrouvent sous la plume de tous les compositeurs qu'ils travaillent à Paris ou à Vienne, à Rome ou à Londres, il est extrêmement difficile de découvrir des correspondances profondes entre les styles nationaux, entre des oeuvres qui «sonnent» différemment, aussi différemment qu'un opéra-comique de Dalayrac et un *opera buffa* de Paisiello. Ou alors, on pourrait découvrir un air de famille, mais ce jugement découlerait plus de l'impression laissée par une intrigue à la française que par de véritables traces de procédés utilisés par les compositeurs d'opéras-comiques. On pourrait également délaissier quelque peu l'Italie à proprement parler et se tourner vers les oeuvres lyriques de Wolfgang Amadeus Mozart. L'attention se porterait alors sur une oeuvre aux multiples influences, devant à la fois à la France et à l'Italie: *Die Entführung aus dem Serail*. Une telle déviation ne permettrait pas d'aborder l'influence effective des opéras-comiques français sur les compositeurs italiens. Non seulement le personnage de Mozart suggère une reconsidération de tout ce qui vient d'être dit, mais en plus, la situation des pays de langue germanique est fondamentalement différente de celle des états italiens.

Il a souvent été question dans la littérature sur l'opéra-comique français des traces d'italianismes. Les contacts ne manquaient pas entre les compositeurs français et les oeuvres de leurs voisins. On sait, par exemple, que Philidor lisait énormément de partitions italiennes que lui transmettait le duc de Deux-Ponts. Grétry a étudié pendant près de cinq ans en Italie et profité de son séjour prolongé pour fréquenter les théâtres romains. Egidio Duni arrive à Paris avec une longue expérience de l'*opera buffa* dont il ne délaissiera jamais complètement les tournures. Quant aux compositeurs de la génération suivante, ils bénéficièrent de

l'engouement d'une partie du public parisien pour les oeuvres de Nicolas Piccini pour se familiariser avec les dernières tendances de l'*opera buffa*.

Ces italianismes, on n'a cessé de le répéter apparaissent principalement dans l'organisation mélodique: roulades, cadences et ornementation abondante en sont la trace. Aucun compositeur d'opéra-comique ne se départira jamais de cette influence marquante. Si le penchant tout italien pour la virtuosité vocale est quelque peu retenu, celle-ci n'en pas disparaît pas moins dans des formules plus discrètes comme les passages en triolets ou encore les chutes de phrases en tierces descendantes. S'il est bien un élément issu de l'*opera buffa* qui suscita des controverses, c'est la répétition de fragments mélodiques, sur lesquels il faudra revenir. Cependant, ces quelques détails d'écriture ne représentent pas grand chose. Ils colorent plus qu'il n'impriment un réel caractère à une oeuvre. La distinction entre l'influence italienne en France et l'influence française en Italie se situe à deux niveaux différents. La première, nous venons de l'aborder brièvement, touche l'aspect extérieur de l'oeuvre. La deuxième s'effectuera plutôt à un niveau formel, même si des éléments ornementaux français affectèrent également les principes d'écriture italiens.

Ce dernier point reste malgré tout difficile à cerner précisément. Si l'influence sur le caractère extérieur il y eut, elle concerna l'orchestration. Paris était devenu, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, le lieu de rencontre privilégié des grands virtuoses qui se produisaient de préférence à une des séances du Concert Spirituel. La présence de formations orchestrales conséquentes et surtout stables dans la capitale suscitait également un intérêt des compositeurs pour le coloris instrumental. Les effets orchestraux abondent dans les partitions de Philidor, les touches extraordinaires scandent celles de Grétry (c'est-à-dire l'utilisation d'instruments particuliers dans des situations précises). Au même moment, en Italie, les musiciens ne disposaient guère d'orchestres aux effectifs importants. Les auditeurs prêtaient peu attention au travail effectué par les instrumentistes et concentraient leur attention sur les voix.

La plupart des *opere buffe* ne présentent, jusque dans les années 1770, que des orchestrations sommaires: au quatuor de cordes s'ajoutent les hautbois, qui parfois délaissent leur instrument pour la flûte, et les cors. Il est bien évident que les Italiens faisaient usage d'instruments extraordinaires pour certaines situations. Mais c'était là une nécessité liée au livret: la romance amoureuse est presque toujours accompagnée de la mandoline et les scènes tendues, de clarinettes. Paisiello modifiera ce paysage, conférant à l'orchestre un rôle plus prégnant dans la dramaturgie. Certains thèmes sont parfois exposés par les instruments à vent, les voix et l'orchestre dialoguent, l'orchestre ponctue ou commente l'état d'âme des personnages, à peine ébauché dans les parties vocales. L'ouverture subira également des modifications en profondeur. A la structure en trois mouvements indépendants, certains compositeurs avaient déjà substitué un véritable morceau

symphonique. Avec *I viaggiatori* (1775) de Piccini, l'ouverture joue un rôle dramatique effectif comme il le faisait déjà depuis quelques années dans l'opéra-comique. Ainsi, n'y-a-t-il plus rupture brutale entre l'ouverture et l'opéra à proprement parler. La troisième section de l'ouverture introduit parfois même certains personnages, comme la scène de l'orage dans *Zémire et Azor* de Grétry que Piccini entendit plus que certainement.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'influence de l'opéra-comique se fait sentir sur les parties d'ensemble, parties dans lesquelles les Italiens excellèrent. Il est vrai que dans un premier temps, ce sont les finals en chaîne qui modifièrent les techniques françaises<sup>20</sup>. Rapidement, les compositeurs français transformèrent ce final en chaîne encore marqué par la succession des numéros en un final continu qui, musicalement, pouvait s'étendre sur plusieurs scènes. L'ingéniosité des librettistes français était ici habilement complétée par le talent de quelques compositeurs qui comme Grétry ou Dalayrac pouvaient imaginer, sans avoir entendu *Le nozze di Figaro* de Mozart, une structure musicale de grande ampleur.

La répétition de fragments mélodiques avait heurté les théoriciens de l'opéra-comique qui réclamaient de la musique qu'elle traduise l'évolution psychologique des personnages. Les Italiens ne se souciaient guère de cet aspect. L'abandon progressif des schémas fixes par les compositeurs français eut un impact indéniable sur les Italiens. Une fois encore, le rôle de Mozart mérite d'être signalé, mais non exagéré. Ses œuvres dramatiques de la maturité ne furent connues, pour la plupart, qu'après la Révolution française. Progressivement, les airs se détachent des moules préfabriqués pour répondre plus précisément aux exigences de la dramaturgie musicale, les ritornellos disparaissent également en ce qu'ils interrompent la progression du drame.

### Conclusions

De l'*opera buffa* à l'opéra-comique et retour. Telle est la conception que les historiens de la musique, mais aussi de la littérature doivent appliquer à leurs tableaux. Car il est impossible de comprendre le développement de l'opéra italien au XVIII<sup>e</sup> siècle sans tenir compte de la présence française. Elle fut discrète, certes, mais elle suscita une attention toute particulière tant de la part des librettistes que des compositeurs. Et cette osmose contribua incontestablement à conférer au paysage musical de l'époque une dimension européenne.

---

<sup>20</sup> C'est à Goldoni que l'on doit l'invention de ces finales dramatiques que Galuppi mit admirablement en musique dès *Arcadia in Brenta*.