

Diffusion et réception de l'opéra italien en Europe au XIX^e siècle

Matthieu CAILLIEZ
Université Jean Monnet, Saint-Étienne

Plan

- I. Présentation du corpus
- II. Diffusion de l'opéra italien en France et dans le monde germanique
- III. Tournées de troupes italiennes en province sous la monarchie de Juillet (1830-1848)
- IV. Rossini, modèle reconnu de l'école française, et influence du théâtre français sur l'opéra italien
- V. Les acteurs italiens de la vie musicale en France au XIX^e siècle

I.

Présentation du corpus

« **Opéra** », in : *Dictionnaire de l'Académie française*,
Paris, Firmin Didot Frères, 1835, 6^e d., vol. 2, p. 303.

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

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

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

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

« Oper », in : *Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1837-1841, vol. 3, p. 342-343 [notre traduction].

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

Compositeurs italiens d'opéra

Gioachino ROSSINI (1792-1868)
Vincenzo BELLINI (1801-1835)
Gaetano DONIZETTI (1797-1848)
Giuseppe VERDI (1813-1901)
Giacomo PUCCINI (1858-1924)

Giovanni PAISIELLO (1740-1816)
Domenico CIMAROSA (1749-1801)
Niccolò Antonio ZINGARELLI (1752-1837)
Luigi CHERUBINI (1760-1842)
Valentino FIORAVANTI (1764-1837)
Ferdinando PAËR (1771-1839)
Gaspere SPONTINI (1774-1851)
Francesco MORLACCHI (1784-1841)
Michele Enrico CARAFA (1787-1872)
Saverio MERCADANTE (1795-1870)
Giovanni PACINI (1796-1867)
Luigi RICCI (1805-1859)
Lauro ROSSI (1812-1885)
Amilcare PONCHIELLI (1834-1886)
Alfredo CATALANI (1854-1893)
Ruggero LEONCAVALLO (1857-1919)

COLAS, Damien, « Rossini », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1088-1091.

« **Rossini, Giovacchino [Gioachino]** (Pesaro, 29 février 1792-Passy, 13 novembre 1861). Compositeur italien. L'armée napoléonienne, qui avait envahi les Marches, fut repoussée par les forces pontificales en 1800, ce qui valut au père de Rossini, Giuseppe, ardent défenseur de la cause de la liberté, de se retrouver pour quelques mois en prison. Tel fut le premier contact, bref mais frappant, de Rossini avec la France. L'éducation du jeune musicien se fit au *Liceo musicale* de Bologne, sous la conduite sévère de Padre Stanislao Mattei qui eut plus tard Donizetti comme élève, ainsi que dans les théâtres de la ville où il exerçait la fonction de *maestro concertatore* (répétiteur). En 1810, lorsqu'il commença à écrire des petites œuvres en un acte à Venise, Rossini bénéficiait d'une formation typiquement italienne, caractérisée par une solide connaissance des grands maîtres italiens ainsi que de certaines œuvres instrumentales de Haydn et Mozart, et par une bonne pratique d'écriture dans le domaine de la musique religieuse (un musicien malchanceux au théâtre devant être à même d'écrire pour l'église). Il ignorait encore l'essentiel de la culture française et c'est la littérature qu'il découvrit en premier puisque **la majorité des livrets des opéras italiens de la première moitié du XIX^e siècle étaient adaptés de sources françaises, des classiques du XVII^e siècle jusqu'aux auteurs contemporains.** Les farces composées par Rossini à Venise entre 1810 et 1812 témoignent du goût très vif, typique de l'époque, pour des intrigues légères à l'opposé des fables pathétiques de la décennie révolutionnaire et renouant au contraire avec la comédie de caractères et de mœurs du XVIII^e siècle. De 1813 à 1822,

pendant sa période d'activité en Italie, Rossini mit en musique de nombreux livrets adaptés de sources françaises parmi lesquelles se distinguent les tragédies *Tancrède* et *Sémiramis* de Voltaire, l'*Andromaque* de Racine, le *Barbier de Séville* de Beaumarchais et le conte de Perrault *Cendrillon* (ce dernier considérablement réaménagé). C'est à Naples, où il fut le principal compositeur des théâtres royaux de 1815 à 1822, sous la restauration des Bourbons, que Rossini put développer un art vocal luxuriant et d'un raffinement extrême grâce aux interprètes exceptionnels de la troupe qu'étaient le soprano Isabella Colbran, qui devint sa première femme, et les deux ténors Andrea Nozzari et Giovanni David. C'est à Naples aussi que le musicien put se familiariser avec une esthétique « moderne » venue de France tenant aussi bien de l'opéra réformé italien que de la tragédie lyrique italianisée. Mise au point par Gluck, la synthèse de ces deux genres fut transmise par des compositeurs italiens actifs à Paris, Sacchini, Cherubini et Spontini et elle offrait, à l'aube du XIX^e siècle, une alternative à la pure tradition napolitaine héritée de Cimarosa et Paisiello dont Zingarelli, qui devait être professeur de Bellini, fut l'un des derniers représentants. De Spontini, Rossini dirigea *Fernand Cortez* au théâtre de San Carlo en 1820 et l'on observe dans le *Maometto II* qui date de la même année l'influence directe des grandes pages rituelles et chorales de Spontini. *Medea in Corinto* de Mayr (Naples, 1813), tirée de la *Médée* de Corneille, fut le premier *opera seria* à renoncer au *recitativo semplice* confié au clavecin et à développer, sur le modèle de l'opéra français, l'accompagnement orchestral hors des *pezzi chiusi*, direction dans laquelle Rossini devait à son tour s'illustrer.

Il n'est donc guère étonnant que Rossini ait songé très tôt dans sa carrière à venir travailler à Paris, comme l'avaient fait avant lui les plus célèbres de ses compatriotes. **En novembre 1824**, après

deux saisons consacrées à ses opéras hors d'Italie (l'une à Vienne, l'autre à Londres), **le musicien s'installa à Paris avec la fonction de « directeur de la musique et de la scène » au Théâtre-Italien.** Le compositeur était déjà connu et jouissait d'une faveur croissante du public, comme en témoigne l'accélération de la fréquence des créations parisiennes de *L'Italiana in Algeri* (1817), *L'inganno felice* et **Il barbiere di Siviglia** (1819), *Il Turco in Italia* (1820), *La Pietra del paragone*, *Otello* et **La gazza ladra** (1821), *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, *Tancredi*, **La Cenerentola** et *Mosè in Egitto* (1822). L'effet de mode explosa lorsque Rossini prit en charge la programmation au Théâtre-Italien et la « rossinomanie » tourna à l'hystérie collective. À l'enthousiasme débordant des prorossiniens autobaptisés « dilettantes », répondit naturellement une floraison de pamphlets « anti dilettantes », aussi amers que sans effet. Les festivités célébrant à Paris le retour du roi Charles X après son couronnement à Reims atteignirent leur sommet avec la représentation, le 19 juin 1825, de l'œuvre de circonstance *Il viaggio a Reims* dans lequel Rossini offrait à chacun des premiers sujets du Théâtre-Italien un air de bravoure selon son caractère. Les différents personnages, représentant une délégation venue des quatre coins d'Europe pour assister au couronnement du nouveau monarque, se trouvent également réunis dans un large *concertato* à quatorze voix, tour de force d'écriture tout autant qu'emblème de l'art italien, puisqu'une telle structure était inconnue dans l'opéra français. **Pour des raisons de prestige mais aussi d'ordre économique, c'est vers la scène de l'Académie que l'ambition de Rossini se tourna.** Il y adapta d'abord *Maometto II* (=> *Le Siège de Corinthe*, créé le 9 octobre 1826) puis *Mosè in Egitto* (=> *Moïse et Pharaon*, 26 mars 1827) en adaptant les parties vocales à la langue française et à un style de chant moins orné, en adoptant un nouvel enchaînement des

tableaux (particulièrement dans *Moïse*), en étoffant l'instrumentation et en introduisant un ballet et des scènes rituelles à grand effet spectaculaire (prophétie de Hiéros et bénédiction des drapeaux, acte III, scène 6 du *Siège de Corinthe* ; destruction de la statue d'Isis, acte III, scène 3 de *Moïse et Pharaon*). Ces réaménagements dépassaient par leur ampleur le cadre habituel des révisions habituellement effectuées par les compositeurs italiens en vue de la reprise d'un opéra dans un nouveau théâtre : ils étaient nécessaires pour que ces *rifacimenti* puissent être considérés comme des œuvres originales, condition *sine qua non* pour rentrer au répertoire de l'Académie. Le succès du *Siège de Corinthe* valut à Rossini d'être nommé en 1827 « premier compositeur du roi » et « inspecteur général du chant en France », poste honorifique qui lui permettait de se décharger de ses fonctions au Théâtre-Italien et de se consacrer avant tout à la composition pour l'Académie. **Le Comte Ory**, « petit opéra » en deux actes créé le 20 août 1828, est une œuvre de transition : l'acte I est en partie un *contrafactum* du *Viaggio a Reims* et le second est en partie original. Il précède la dernière œuvre scénique de Rossini, **Guillaume Tell**, d'après la tragédie de Schiller, avec laquelle le compositeur mit un point final à sa carrière de compositeur d'opéra le 3 août 1829. Dans ce « grand opéra » en quatre actes sur lequel il travailla pendant près d'un an, Rossini fut le premier compositeur à tirer entièrement profit du temps exceptionnellement long de répétitions prévues à l'Opéra, ainsi que des ressources offertes par le comité de mise en scène tout nouvellement créé, destiné à faire participer les chœurs à l'action scénique. En soignant l'écriture orchestrale et chorale d'une façon inouïe pour l'époque, Rossini poursuivait sa quête, commencée à Naples, d'un élargissement du *pezzo chiuso* ainsi que d'une intégration de la dynamique dramatique. [...] »

Gioachino Rossini, *L'Italiana in Algeri* (1813), finale de l'acte I

<https://www.youtube.com/watch?v=gx1J88LfSug> (enregistrement vidéo)

Gioachino Rossini, *Il barbiere di Siviglia* (1816),
cavatine « Largo al factotum della città » de Figaro

<https://www.youtube.com/watch?v=zwg6SFAsn9s> (enregistrement vidéo)

Gioachino Rossini, *Il barbiere di Siviglia* (1816),
cavatine « Una voce poco fa » de Rosina

<https://www.youtube.com/watch?v=kG0BIOgl-aQ> (enregistrement vidéo)

Gioachino Rossini, *Guillaume Tell* (1829),
fin de l'ouverture

<https://www.youtube.com/watch?v=c7O91GDWGPU> (enregistrement audio)

CAVATINA

Largo al factotum della Città

SCENA III. FIGARO con Chitarra appesa al collo.

ALLEGRO VIVACE

8

8

FIGARO

Lar - go al fac-to - tum della cit - tà. Lar - go, la la

la la la la la la la pre - sto a bot - te - ga che l'alba è

CAVATINA

Una voce poco fa

ATTO I.^o SCENA V.^a Camera in casa di Don Bartolo. Di prospetto una finestra con gelosia.

ROSINA SOLA

ALLEGRO
MODERATO.

sotto voce

ROSINA

U-na vo - ce po-co

fa qui nel cor mi risu - nò, il mio cor..... ferito è già fu Lin-

- do - ro fu che il pia - gò si Lin - do - ro mio sa - rà; lo giu-

- ra - i, la vin - ce - rò si Lin - do - ro mio sa -

- rà lo giu - ra - i, la vin - ce - rò.

Il tutor ri - cu - se - rò, io l'ingegno aguzze -

- rò: alla fine acchete - rà, e contenta io reste - rò... si Lin-

Andante. (♩ = 54.)

Flauto piccolo.

Flauto.

Oboi.
Oboe I (Corno inglese).

Clarineti in A.

Fagotti.

Corni in G.

Corni in E.

Trombe in E.

I. II.

Tromboni.

III.

Timpani in E. H.

Triangolo.

Gran Cassa
e Piatti.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello I.

espress.

Violoncello II.

Violoncello III.

Violoncello IV.

Violoncello V.

Basso.

Andante.

219

Allegro vivace. (♩ = 152.)

224

Fl.

Cor. ingl.

Clar.

Fag.

Cor.

Tr.

Triang.

a 2.

Allegro vivace.

COLAS, Damien, « Donizetti », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 395-397.

« **Donizetti, Gaetano** (Bergamo, 29 septembre 1797-Bergamo, 8 avril 1848). Compositeur italien. Élève de Simon Mayr aux *lezioni caritevoli* de Bergame, puis de Padre Mattei au Liceo musicale de Bologne, **Donizetti fit ses débuts en 1818 et s'affirma peu à peu comme le successeur de Rossini dont il suivit le parcours, de Venise à Naples et à Milan, puis à Paris et à Vienne.** C'est grâce à ce dernier qu'il reçut en 1835 du Théâtre-Italien la commande d'un opéra, *Marino Faliero*. En 1838, Donizetti s'installa pour un premier séjour à Paris où Duponchel l'avait invité à composer pour l'Opéra, invitation qui fut renouvelée par Léon Pillet en 1840. Les dernières années de la vie de Donizetti furent marquées par de multiples voyages entre Paris, Vienne et l'Italie, et par une activité incessante dans tous les genres théâtraux en dépit de sérieux troubles de santé. **De 1838 à 1843, Donizetti enrichit le patrimoine parisien de deux opéras complets non représentés** (*L'Ange de Nisida*, composé en 1839, dont la musique fut presque entièrement reprise dans *La Favorite* ; *Elisabeth, ou l'exilé de Sibérie*, *rifacimento* de l'opéra italien *Otto mesi in due ore*, Naples, Teatro Nuovo, 1827, à nouveau traduit en italien et adapté, sous le titre d'*Elisabetta*, pour Covent Garden mais resté non représenté), **un second opéra italien** (*Don Pasquale*, Théâtre-Italien, 1843), **deux opéras-comiques** (*La Fille du régiment*, Opéra-Comique, 1840 ; *Rita ou le mari battu*, composé en 1841, création posthume en 1860) **et un opéra-comique inachevé** (*Ne m'oubliez pas*, composé en 1843), **trois grands opéras** (*Les Martyrs*, Opéra, 1840, *rifacimento* de *Poliuto*, composé pour le San

Carlo de Naples mais resté non représenté à cause de la censure ; *La Favorite*, 1840 et *Dom Sébastien*, 1843) **ainsi qu'un grand opéra inachevé** (*Le Duc d'Albe*, composé en 1839). **À cette liste déjà abondante, il convient d'ajouter la version française de *Lucie de Lammermoor* pour le Théâtre de la Renaissance (1839) et la révision de plusieurs de ses œuvres italiennes pour le Théâtre-Italien.**

En 1845, les troubles de santé de Donizetti, jusqu'alors imputés au surmenage, s'aggravèrent et une syphilis fut diagnostiquée. Interné au sanatorium d'Ivry, le compositeur perdit peu à peu la raison. Il n'en sortit qu'un an et demi plus tard et fut ramené à Bergame où il mourut peu de temps après.

L'exceptionnelle abondance et variété de la production de Donizetti fit de lui le compositeur italien le plus influent en Europe dans les années 1830-1840. *La Favorite*, à l'Opéra, comme *La Fille du régiment*, à l'Opéra-Comique, devinrent dès leur création des piliers du répertoire. La France honora le compositeur en faisant de lui, en 1842, un membre correspondant de l'Institut. Dans le panorama de la vie musicale européenne du XIX^e siècle, la figure de Donizetti ressort par son extraordinaire curiosité et son étonnante capacité d'adaptation, même si les résultats ne furent pas tous parfaitement convaincants. En matière de dramaturgie musicale, Donizetti s'efforça de dissimuler la « coupe » italienne mais il le fit de façon moins habile que Verdi, comme un examen comparé du *Duc d'Albe* et des *Vêpres siciliennes*, composés sur le même livret, le fait apparaître. Donizetti resta également moins novateur que son jeune successeur, pour ce qui est du traitement mélodique de la prosodie française, mais on relève chez lui un effort remarquable de désaccentuation des incises, dont il avait trouvé le modèle dans l'œuvre de Fromental Halévy, et qui anticipe sur les mélopées qui devaient

s'épanouir dans le drame lyrique de la seconde moitié du siècle. Enfin, Donizetti sut tirer parti des innovations de la facture instrumentale parisienne, comme en témoigne sa volonté d'introduire dans *Dom Sébastien* les bugles à cylindre de Sax. Ce dernier opéra, qui n'eut pas l'heur de plaire au public en raison de son coloris jugé excessivement lugubre, eut le mérite d'imposer sur la scène de l'Opéra les images spectaculaires de l'« Espagne noire » (tribunal et geôles de l'Inquisition, pompe funèbre), préparant ainsi le terrain pour le *Don Carlos* de Verdi. En dépit de ces multiples efforts, la critique ne reconnut jamais à Donizetti le statut de compositeur authentiquement français. Certains défauts, considérés comme typiquement italiens, lui furent constamment reprochés : le manque d'originalité dont de trop nombreuses pages portaient la marque, une tendance à la prolixité, à un style anonyme et générique. Les deux premiers actes de ses opéras étaient ainsi, le plus souvent, considérés comme ennuyeux. En revanche, ses pages rituelles emportaient généralement l'adhésion de la critique, de même que ses **concertatos à l'italienne**, pièces dans lesquelles il était considéré comme le maître incontesté. »

Écoutes :

Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor* (1835), sextuor (final de l'acte II)

<https://www.youtube.com/watch?v=TR1zzv9zIO8> (enregistrement vidéo, voir partition p. 109)

Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor* (1835), air de la folie de Lucia (acte III)

<https://www.youtube.com/watch?v=EpFt04QF4e8> (enregistrement vidéo, voir partition p. 190)

BERLIOZ, Hector : « Donizetti : La Fille du Régiment, 16 février 1840 »,
in : *Les Musiciens et la Musique*, Calmann-Lévy, 1903, p. 143-156.

« La musique de cette pièce a déjà été entendue en Italie, du moins en grande partie : c'est celle d'un petit opéra [Betly] imité ou traduit du Châlet de M. Adam, et au succès duquel M. Donizetti n'attachait probablement qu'une très mince importance. C'est une des ces choses comme on en peut écrire deux douzaines par an, quand on la tête meublée et la main légère. L'auteur de *Lucia* et d'*Anna Bolena* a eu tort de laisser représenter au théâtre de la Bourse une aussi faible production, au moment où l'attention du public dilettante va se concentrer sur celle que prépare à grands frais l'Opéra. Sans aucun doute il ne pouvait résulter de cette épreuve rien d'avantageux au succès des *Martyrs* ; et nous n'oserions répondre qu'elle ne puisse lui être plus ou moins défavorable. Lorsqu'on est sur le point de produire une œuvre écrite per la fama, comme disent les compatriotes de M. Donizetti, il faut bien se garder de montrer un pasticcio esquissé per la fame. On fait en Italie une effrayante consommation de cette denrée chantable, sinon chantante : on n'y voit guère que des prétextes aux succès des grands ténors et des dive. On dit : « Tel maître écrit pour telle prima donna ; Moriani fait *furore* dans

une cavatine de tel ouvrage ; l'*impresario* a fait venir dernièrement Donizetti pour écrire l'opéra de *la saison* ; nous entendrons ça *le mois prochain* ; la Marini, dit-on, est *très satisfaite*. Et cela n'a pas beaucoup plus d'importance dans l'art que n'en ont les transactions de nos marchands de musique avec les chanteurs de romances et les fabricants d'albums. Nous disons, ou du moins nos marchands disent : « Mademoiselle Puget a *tiré à deux mille cette année* ; l'an passé elle *ne tira qu'à quinze cents*. Il y a progrès ; il faut lui faire écrire deux albums pour l'hiver prochain. » Ou bien : « Le chanteur de M. Bernard Latte ne lui a fait vendre encore que deux cents Bérat et quatre-vingts Masini ; il les chante partout cependant : il faut que sa voix ne plaise plus autant, ou que la verve sentimentale des auteurs se soit refroidie. » Tout cela est *per la fame*, et *la fama* n'a que peu de chose à y voir.

La partition de la *Fille du Régiment* est donc tout à fait de celles que ni l'auteur ni le public ne prennent au sérieux. Il y a de l'harmonie, de la mélodie, des effets de rythme, des combinaisons instrumentales et vocales ; c'est de la musique, si l'on veut, mais non pas de la musique nouvelle. L'orchestre se consume en bruits inutiles ; les réminiscences les plus hétérogènes se heurtent dans la même scène, on retrouve le style de M. Adam côte à côte avec celui de M. Meyerbeer.

Ce qu'il y a de mieux, à mon sens, ce sont les morceaux que M. Donizetti a ajoutés à sa partition italienne, pour la faire passer sur le théâtre de l'Opéra-Comique. La petite valse qui sert d'entr'acte, et le trio dialogué dont on avait parlé, avant la représentation, sont de ce nombre ; ils ne manquent ni de vivacité ni de fraîcheur. Le finale du premier acte n'a pas une forme bien arrêtée ; on y cherche vainement une intention saillante. Une phrase du rôle de Marie, au second, est bien jetée, le dessin en est élégant. Je ne dirai rien de l'ouverture. M. Donizetti s'inquiète peu, très probablement, des critiques dont cette partition est l'objet ; mais, encore une fois, il a tort, à cause des *Martyrs*. Le public n'aime pas qu'on agisse avec lui aussi cavalièrement ; il peut prendre ensuite une œuvre consciencieuse pour le pendant du *pasticcio* qu'on lui a offert le premier, et faire peser sur elle le blâme que l'autre avait seul encouru. Espérons qu'il n'en sera rien malgré l'étrange impression produite en outre par l'annonce de **la bordée que M. Donizetti va lâcher sur nos quatre théâtres lyriques**, et qui doit, au dire des mauvaises langues, en couler bas au moins deux.

Quoi, deux grandes partitions à l'Opéra, les *Martyrs* et le *Duc d'Albe*, deux autres à la Renaissance, *Lucie de Lammermoor* et *L'ange de Nisida*, deux à l'Opéra-Comique, *La Fille du régiment* et un autre dont le titre n'est pas connu, et encore une autre pour le Théâtre-Italien auront été écrites ou transcrites en un an par le même auteur ! M. Donizetti a l'air de nous traiter en pays conquis, c'est une véritable guerre d'invasion. On ne peut plus dire : les théâtres lyriques de Paris, mais seulement : les théâtres lyriques de M. Donizetti. Jamais, aux jours de sa plus grande vogue, l'auteur de *Guillaume Tell*, de *Tancrède* et d'*Otello* [Rossini] n'osa montrer une ambition pareille. Il ne manquait pas de facilité, cependant, et il avait aussi ses cartons bien garnis ! Pourtant, pendant toute la durée de son séjour en France, il n'a donné que quatre ouvrages et sur le seul théâtre de l'Opéra ; Meyerbeer en dix ans n'en a produit que deux ; Gluck, en mourant à un âge assez avancé, ne légua à notre premier théâtre que six grandes partitions, fruit du travail de toute sa vie. Il est vrai qu'elles dureront longtemps. Là, franchement, que dirait-on ou que penserait M. Donizetti, si Florence, par exemple, était la capitale du monde civilisé, si elle contenait quatre théâtres lyriques, dont trois rudement subventionnés par l'État, c'est-à-dire par les Florentins, et si M. Adam non content de

faire claquer haut et ferme le fouet de son postillon sur la scène française de Florence, venait encore distribuer aux directeurs des trois autres théâtres des traductions ou des mélanges du *Châlet*, du *Proscrit*, de *Régine*, du *Brasseur*, du *Fidèle Berger*, de *la Reine d'un jour*, etc... Voici ce qu'il penserait probablement, car M. Donizetti est un homme honorable, dont le seul tort est évidemment de se laisser faire une douce violence par des spéculateurs qui ne pensent qu'à profiter d'une vogue momentanée, et s'inquiètent peu de la gloire de l'artiste étranger dont la fécondité leur paraît exploitable : « Il y a là dedans, se dirait-il, quelque chose d'évidemment vicieux et injuste. Si M. Adam veut bien venir écrire pour nous une, deux, et même trois partitions, soigneusement faites, et où il aura cherché à mettre tout ce qu'il aura de science et d'inspiration, Florence devra s'estimer heureuse et fière de lui offrir, avec l'hospitalité, tous les moyens d'exécution qu'elle possède. Il est de l'honneur des compositeurs italiens d'accepter une lutte offerte par le musicien français ; l'émulation qu'elle excitera ne peut en outre que tourner au profit de l'art ; il doit jaillir des éclairs du choc de ces deux écoles rivales. Mais si M. Adam, ayant écrit, de son aveu, soixante et quelques partitions, prend fantaisie d'exhumer celles mêmes qui en ont obtenu des quarts de succès, des demi-succès, ou d'autres succès, d'en former

ainsi une espèce de jeu de cartes, pour distribuer çà et là des as de cœur, des as de trèfle et des valets de carreau, ceci devient un intolérable abus, et les florentins seraient absurdes de se laisser écraser par cette avalanche qui leur tombe des Alpes. Il n'y aurait plus que de la bêtise et non de la générosité dans leur fait. Ils se verraient réduits au silence, et leur cause serait perdue, non faute de bonnes raisons, mais seulement pour n'avoir pu su mettre un terme au flux de paroles de leur adversaire.

« Le public florentin finirait par s'accoutumer aux plus grandes légèretés du style français, n'en entendant pas d'autre, et, ne pouvant plus établir de comparaison, le goût se perdrait tout à fait. Les compositeurs nationaux, voyant que le seul moyen de se faire bien accueillir par les directeurs de théâtre est d'imiter M. Adam, ne manqueraient pas de copier ce qu'il y a de plus mauvais dans sa manière, pendant que lui, au contraire, agrandirait son style par l'étude de nos beaux modèles, et en se mettant au niveau d'une civilisation musicale plus avancée que celle des Français. Il nous inoculerait ses défauts, prendrait nos qualités et nous mettrait à la porte de chez nous aux grands applaudissements de toute la canaille de Florence ! Certes, l'abnégation ne saurait de notre part s'étendre jusque là ; et puisque le gouvernement qui entretient à grands frais notre Conservatoire et

subventionne nos théâtres, ne prend nul souci du présent ni de l'avenir des artistes dont il a payé l'éducation, auxquels il a distribué des prix, tressé des couronnes, accordé des pensions pour les abandonner ensuite, dès qu'ils ont pu acquérir le sentiment de leur force et s'éprendre d'une juste ambition, c'est à eux de serrer leurs rangs et de se défendre, en toute loyauté, mais énergiquement : « **Holà, notre maître ! si vous avez franchi les Alpes avec armes et bagages, comme Annibal et Napoléon, tâchez donc que votre incursion sur la terre italienne ne puisse donner lieu à des comparaisons moins nobles. Les marchands forains aussi passent le Mont-Cenis et le Simplon ; nous en avons tous les ans un assez grand nombre à la foire de Sinigaglia. Si vous venez ici pour enrichir notre musée musical de belles partitions, nous vous applaudirons avec transport. Car nous avons, nous, une grande passion, assez rare dans votre spirituelle patrie. Nous aimons la musique.** Nous saurons en conséquence nous gêner beaucoup pour vous faire beaucoup de place, nous coucherons sur la dure pour vous céder nos lits ; **vous aurez nos chanteurs, nos danseurs, nos peintres les plus habiles ; Félix Romani écrira vos libretti**, et nous aurons le courage de passer pour des imbéciles, quand nous ne sommes au fond que des enthousiastes et des artistes dévoués.

Mais, *per Bacco* ! ne venez pas à notre barbe spéculer sur un tel désintéressement et faire payer aux florentins les **bamboches musicales** dont ne veulent plus et dont n'ont peut-être jamais voulu les modistes de votre rue Vivienne, quand nos grands maîtres pourraient leur donner pour rien des compositions dignes d'être applaudies par de royales mains ; car **nous ne serions pas embarrassés en ce cas pour démontrer à tous que votre or est du cuivre, que vos diamants ont des taches ou ne sont que du verre, et que vos glaces réfléchissent les objets à l'envers ; et vous sentiriez alors, mais trop tard, la sagesse du proverbe : *Qui trop embrasse, mal étreint*, toujours parce que nous aimons la musique.** » Voilà ce que, dans l'opinion présumée de M. Donizetti, les compositeurs italiens devraient dire à M. Adam. Et nous donc ! pense-t-on que nous ayons le cœur moins haut placé, l'âme moins fière et le sang moins chaud que les Italiens ?... »

COLAS, Damien, « Bellini », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 118-119.

« **Bellini, Vincenzo** (Catania, 3 novembre 1801-Puteaux, 23 septembre 1835). Compositeur italien. Fils et petit-fils de compositeurs siciliens originaires des Abruzzes, Vincenzo fit ses études au Conservatoire de Naples, de 1819 à 1825, où il fut autant marqué par le modèle traditionnaliste de l'école tardi-napolitaine (enseignement de Tritto, Zingarelli et peut-être aussi de Crescentini) que par les *opere serie* de Rossini, en particulier *Semiramide*, qu'il put entendre au théâtre San Carlo. Il eut, dès cette époque, l'occasion de se familiariser avec le style français au travers de *La vestale* et de *Fernand Cortez* de Spontini, dont l'éventuelle influence sur la formation de sa personnalité artistique reste encore à démontrer. **Il est certain, en revanche, que la musique populaire sicilienne, avec son recours fréquent à des mélodies longues en mode mineur et sur ambitus réduit, joua un rôle déterminant. C'est au nord de la péninsule, pourtant, que Bellini s'établit et fit carrière : du *Pirata* (1827) à *Beatrice di Tenda* (1833), sept de ses opéras furent créés à Milan (la Scala), Venise (la Fenice) et Parme (Teatro Ducale).** Dès 1828, Bellini fit part de son désir de se rendre à Paris, projet tout à fait légitime à cette époque pour un compositeur à succès, aussi bien pour des raisons de prestige que d'ordre économique. Ce n'est qu'en 1833 qu'il put poursuivre son itinéraire vers le nord : après une saison à Londres, où le musicien avait accompagné les époux Pasta, Bellini arriva à Paris en août 1833. Il s'installa aux « Bains chinois » du boulevard des Italiens et, à partir de 1834, passa l'été à Puteaux dans la villa de Solomon Levy. Les négociations avec l'Opéra – pleinement absorbé dans la préparation de *La Juive* et des *Huguenots* – et l'Opéra-Comique n'aboutirent pas mais, grâce à l'aide

de Rossini, Bellini reçut une commande du Théâtre-Italien. La création des *Puritani* (1835) offrit au compositeur son dernier triomphe : Bellini devait mourir huit mois plus tard à Puteaux, des suites d'une dysenterie amibienne dont il souffrait depuis 1830.

Les livrets écrits par Felice Romani à l'intention de Bellini sont le plus souvent tirés de pièces de théâtre françaises, anciennes (*Zaïre* de Voltaire) ou contemporaines (*Norma* de Soumet). Plus que le signe d'une francophilie de la part du poète et du compositeur, cette abondance de sources françaises dénote simplement une pratique courante dans l'opéra italien dans les premières décennies du XIX^e siècle. Bellini n'appréciait parmi les musiciens français que les compositeurs d'opéras-comiques (Auber, Boieldieu et Herold) et semblait ne guère priser le genre naissant du grand opéra. Bien qu'il se fût rapproché, comme Donizetti et la plupart de ses contemporains, de la technique mélodique du langage de Rossini à partir de *Zaira*, il resta fidèle à l'esthétique musicale qui lui avait été transmise par ses maîtres napolitains : l'expression dramatique devait être rendue par le seul moyen du chant et par l'invention de mélodies « justes », aptes à susciter l'émotion chez le spectateur. La *Nina* de Paisiello demeura pour lui [une] référence constante et lui servit de modèle, autant pour l'Amina de *La sonnambula* que l'Elvira des *Puritani*. En revanche la recherche de l'élément spectaculaire et le soin particulier de l'orchestration, deux obsessions de l'école française, n'avaient à ses yeux pas plus de sens que d'intérêt. Il n'est donc pas étonnant que la critique parisienne ait pu trouver l'instrumentation de Bellini indigente, surtout en comparaison de celle, pleine et variée, de son prédécesseur Rossini. C'est sur le conseil de ce dernier que Bellini accepta néanmoins de soigner l'orchestration des *Puritani* par égard pour les attentes du public parisien. L'audition de la 6^e *Symphonie* [*Pastorale*] de Beethoven, exécutée aux Concerts du Conservatoire et

qui provoqua son admiration, l'incita de plus à creuser la voix de l'« harmonie imitative », déjà expérimentée pour la tempête en mer du *Pirata*, c'est-à-dire l'imitation de la nature au moyen des seules ressources instrumentales. Bellini refusa en revanche de réorchestrer *Norma* sur le modèle des *Puritani*, comme le lui avait conseillé son ami Florimo. Bizet, comme Wagner, s'essaya à cette tâche et admit que « c'était orchestré bien mieux que Bellini, mais ce n'était plus *Norma* du tout. »

Pendant les deux hivers où il séjourna à Paris, Bellini fréquenta plusieurs salons parisiens, dont celui de la princesse Belgiojoso, grande figure du *Risorgimento*, et se lia avec de nombreuses personnalités du monde de la musique, des lettres et de la politique. Comme Bellini pratiquait assez mal le français et ignorait à peu près tout de la culture de la bourgeoisie parisienne, son comportement fut, avec quelque indulgence, qualifié d'ingénu, ce qui renforça sans doute l'unanimité critique selon laquelle son art était naïf. **Le premier opéra de Bellini représenté à Paris, le 28 octobre 1831, fut *La sonnambula* qui devait devenir l'œuvre emblématique sur laquelle se construisit le consensus critique, particulièrement marqué, dont le compositeur fit l'objet.** Les critiques apprécièrent la veine pastorale et l'expression sentimentale de cet *opera semi-seria* et louèrent l'originalité de Bellini à qui ils reconnaissaient le mérite de se distinguer de la multitude d'imitateurs de Rossini. Même après les productions d'œuvres aussi diverses que *Il pirata*, *I Puritani* et ***Norma*, qui passait déjà pour être son chef-d'œuvre**, les critiques et le public parisiens continuèrent à entendre Bellini selon les critères qu'il avait analysés dans *La sonnambula*, en louant la grâce, la naïveté, la sensibilité et la douceur, en particulier dans le registre de la mélancolie, tout en condamnant, outre la faiblesse de l'orchestration, le manque de netteté des mélodies, l'absence de rythme et, surtout, la monotonie de mouvement et de coloris. »

Vincenzo Bellini, *Norma* (1831),
air « Casta Diva » de Norma (acte I)

https://www.youtube.com/watch?v=Jr_bTMlxd7c (enregistrement audio)

<https://www.youtube.com/watch?v=g-6JhBYZCrw> (enregistrement vidéo)

Vincenzo Bellini, *La sonnambula* (1831),
cavatine « Vi ravviso, o luoghi ameni » de Rodolfo (acte I)

<https://www.youtube.com/watch?v=zDi4qrhY2rc> (enregistrement audio piano-chant avec partition)

<https://www.youtube.com/watch?v=m5WQJjWI9tw> (enregistrement vidéo)

Vincenzo Bellini, *I Puritani* (1835),
concertato « Ah, vieni al tempio » (acte I)

<https://www.youtube.com/watch?v=uOL-legLXLc> (enregistrement vidéo ; voir partition : p. 124)

And^{te} sostenuto. ♩: 50.

p dolce espress.

dolce con maestà.

Ca - sta - sta
Chas - te Dé -

pp legato sempre.

Di - va, ca - sta Di - va che i - nar - gen - ti
- es - se, à ma voix, à ma voix qui l'im - plo - re.

Que Sur - ste sa - cre, que ste sa - cre, que ste sa - cre an - ti che
nos ci - mes, sur nos ci - mes que ton front, ton front co -

p *cres.*
pian - te A noi vol - gi il bel sem - bian - te A noi
- lo - re, Sans nu - a - ges jus - qu'à l'au - ro - re, Sans nu -

pp *accel.* *cresc.* *f* *a tempo.*
vol - gi, a noi vol - gi il bel sem - bian - te, il bel sem -
- a - ges, sans nu - a - ges brille en - co - re, brille en -

p *accel.* *f* *a tempo.*

VAR. *sen - za vel
belle a nos yeux*

- bian - te, sen - za nu - bee sen - za vel
- co - re, tou - jours bel - le, bel - le à nos yeux.

p *pp*

Giuseppe Verdi (1813-1901)

- 1) **1^{ère} période (1839-1850) : premiers opéras, puis « années de galère », influence de Rossini, Bellini et Donizetti** : *Oberto* (1839), *Un giorno di regno* (1840), *Nabucco* (1842), *I Lombardi alla prima crociata* (1843), *Ernani* (1844), *I due Foscari* (1844), *Giovanna d'Arco* (1845), *Alzira* (1845), *Attila* (1846), *Macbeth* (1847), *I masnadieri* (1847), *Il corsaro* (1848), *La battaglia di Legnano* (1849), *Luisa Miller* (1849), *Stiffelio* (1850)
- 2) **2^e période (1851-1870) : « trilogie populaire », début du succès international, raffinement de la description psychologique des personnages, évolution de l'écriture vers le drame musical** : *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853), *La traviata* (1853), *Les vêpres siciliennes* (1855), *Simon Boccanegra* (1857), *Un ballo in maschera* (1859), *La forza del destino* (1862), *Don Carlos* (1867)
- 3) **3^e période (1871-1893) : dernières œuvres, seize ans de pause avant *Otello*, style de maturité, deux derniers livrets d'Arrigo Boito d'après Shakespeare, influence contestée de Wagner** : *Aida* (1871), *Otello* (1887), *Falstaff* (1893)

Autre classification des opéras de Verdi

(d'après Gilles de Van, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992)

Gilles de Van opère une distinction entre les opéras composés avant et après **Macbeth (1847)**, œuvre charnière dans laquelle le compositeur recherche une fusion de la musique et du drame, dans une démarche similaire à celle entreprise par Richard Wagner en Allemagne. Il s'agit d'une coïncidence. Verdi ne prendra connaissance des œuvres du compositeur allemand qu'à partir de 1865. De plus, il faudra attendre 1871 pour assister à la première représentation d'un opéra de Wagner en Italie, à savoir celle de *Lohengrin* (1850) à Bologne.

Giuseppe Verdi, *Nabucco* (1842),
chœur des esclaves « Va pensiero » (acte III)

<https://www.youtube.com/watch?v=y73i8YejSCU> (enregistrement vidéo)

Giuseppe Verdi, *Rigoletto* (1851),
air « La donna è mobile » (acte III)

<https://www.youtube.com/watch?v=xCFEk6Y8TmM> (enregistrement vidéo)

Giuseppe Verdi, *Il trovatore* (1853),
air « Stride la vampa » d'Azucena (acte II)

<https://www.youtube.com/watch?v=GUqPUpXnmg4> (enregistrement audio avec partition)

Giuseppe Verdi, *La traviata* (1853),
brindisi (Alfredo, Violetta et chœur) « Libiamo ne' lieti calici » (acte I)

<https://www.youtube.com/watch?v=DTHHyUDGcUE> (enregistrement vidéo)

Trois derniers opéras de Verdi

Aida (1871) : opéra en quatre actes ; livret de Ghislanzoni basé sur un sujet de l'archéologue français Auguste Mariette, le premier directeur du Musée égyptien du Caire ; commande pour célébrer l'inauguration du Canal de Suez et création au Caire Marche triomphale (acte 2), défilé des troupes sur la grande place de Thèbes devant le roi d'Égypte : <https://www.youtube.com/watch?v=l3w4I-KEIxQ>

Otello (1887) : opéra en quatre actes ; livret d'Arrigo Boito d'après Shakespeare ; création au Teatro alla Scala de Milan

Falstaff (1893) : *commedia lirica* en trois actes ; livret d'Arrigo Boito d'après Shakespeare ; création au Teatro alla Scala de Milan

Synthèse des ouvrages comiques de huit compositeurs italiens, classés dans l'ordre chronologique de leurs dates de naissance, de Rossini à Verdi

Compositeur	<i>farsa</i>	<i>opera buffa</i>	<i>opera semiseria</i>	opéra comique	N ^{bre} d'ouvrages comiques / N ^{bre} total d'opéras
ROSSINI (1792)	6	8	2	1	17 / 39 = 44 %
MERCADANTE	0	6	2	0	8 / 59 = 14 %
PACCINI	4	10	5	0	19 / 75 = 25 %
DONIZETTI	8	9	11	2	30 / 68 = 44 %
BELLINI	0	0	2	0	2 / 11 = 18 %
RICCI, Luigi	2	14	8	0	24 / 30 = 80 %
RICCI, Federico	0	8	1	2	11 / 19 = 58 %
VERDI (1813)	0	2	0	0	2 / 28 = 7 %
Total : 8	20	57	31	5	113 / 329 = 34 %

II.

Diffusion de l'opéra italien
en France et dans le monde
germanique

Diffusion de l'opéra italien en France et en Allemagne

L'opéra italien en France :

1) Théâtre-Italien (Paris) : opéra italien représenté en version originale.

Nombreux et longs séjours de Rossini, Donizetti, Bellini et Verdi à Paris.

2) Province : opéra italien représenté en traduction française. (Exception : tournées de troupes italiennes).

L'opéra italien en Allemagne :

1) opéra italien représenté en version originale.

2) opéra italien représenté en traduction allemande.

1842 : Donizetti maître de chapelle à la cour de Vienne.

Domenico Barbaja (1778-1841) : impresario à Naples, Milan et Vienne. Il a fortement contribué à la création et à la diffusion des œuvres de Rossini, Bellini et Donizetti en Italie et en Autriche.

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

	Création	Paris	Vienne		Berlin	
			All.	Ita.	All.	Ita.
ROSSINI, <i>L'Italiana in Algeri</i>	1813	1817	1821	1817	1825	1841
ROSSINI, <i>Il turco in Italia</i>	1814	1820	1820	1825	1826	1841
ROSSINI, <i>Il barbiere di Siviglia</i>	1816	1819 ⁽¹⁸²⁴⁾	1819	1823	1822	1841
ROSSINI, <i>La Cenerentola</i>	1817	1822	1820	1823	1825	1841
ROSSINI, <i>Le Comte Ory</i> (fr.)	1828	1828 ^(O)	1829	-	1829	-
DONIZETTI, <i>L'Elisir d'amore</i>	1832	1839	1837	1835	1834	1841
DONIZETTI, <i>La Fille du régiment</i> (fr.)	1840	1840 ^(O-C)	1843	1841	1842	1842
DONIZETTI, <i>Don Pasquale</i>	1843	1843 ^(T-I)	1879	1843	1852	1845

Liste des 186 représentations de l'opéra *Il barbiere di Siviglia* de Rossini au Théâtre-Italien entre le 26 octobre 1819 et le 1^{er} mai 1831

1819 (7)	26, 28 et 30 octobre ; 4 et 20 novembre ; 14 et 21 décembre.
1820 (28)	6 et 20 janvier ; 26 et 29 février ; 2, 11 et 18 mars ; 4, 18, 22, 25 et 29 avril ; 2, 6 et 18 mai ; 18 juillet ; 1 ^{er} , 5, 22 et 31 août ; 5 et 16 septembre ; 5 et 21 octobre ; 9 et 23 novembre ; 7 et 26 décembre.
1821 (24)	2 janvier ; 10, 20 et 22 février ; 1 ^{er} et 27 mars ; 14 avril ; 5, 15, 19 et 26 mai ; 30 juin ; 14 juillet ; 4, 14 et 23 août ; 1 ^{er} , 8 et 20 septembre ; 6 octobre ; 4, 13, 18 et 29 décembre.
1822 (18)	12 janvier ; 9 et 18 avril ; 11, 21 et 30 mai ; 6 et 20 juin ; 6 et 18 juillet ; 6 et 15 août ; 21 septembre ; 8 et 31 octobre ; 23 novembre ; 3 et 12 décembre.
1823 (12)	1 ^{er} février ; 6 et 13 mars ; 30 août ; 2, 9, 16 et 20 septembre ; 18 octobre ; 11 novembre ; 6 et 20 décembre.
1824 (1)	1 ^{er} juin.
1825 (14)	31 janvier ; 7, 8 et 26 février ; 10 et 12 mars ; 7 et 19 avril ; 3, 21 et 30 mai ; 16 juin ; 23 juillet ; 4 août.
1826 (18)	22 et 25 avril ; 2, 4, 13 et 30 mai ; 8, 15, 17 et 24 juin ; 4, 18 et 27 juillet ; 26 août ; 19 et 28 septembre ; 17 octobre ; 2 novembre.
1827 (10)	2 et 9 janvier ; 6 mars ; 26 et 28 juin ; 12 juillet ; 20 et 27 octobre ; 8 novembre ; 4 décembre.
1828 (20)	14, 15, 29 et 31 janvier ; 9 février ; 3 et 20 mars ; 22 et 26 avril ; 8 et 22 mai ; 12 et 21 juin ; 1 ^{er} juillet ; 12 août ; 7, 9 et 28 octobre ; 29 novembre ; 30 décembre.
1829 (14)	13, 27 et 29 janvier ; 3 et 17 février ; 3, 10 et 28 mars ; 24 et 26 septembre ; 3 et 8 octobre ; 3 novembre ; 3 décembre.
1830 (13)	16 et 28 janvier ; 6 et 18 février ; 8 et 29 mars ; 28 août ; 20, 23 et 27 novembre ; 14, 16 et 19 décembre.
1831 (7)	15 janvier ; 1 ^{er} février ; 10 et 29 mars ; 9 et 21 avril ; 1 ^{er} mai.

Liste des 132 représentations de l'opéra *Il barbiere di Siviglia* de Rossini
au Kärntnertortheater de Vienne entre le 16 décembre 1820 et le 25 novembre 1830

1820 (2)	16 et 17 décembre.
1821 (18)	7, 11, 21 et 25 janvier ; 22 février ; 1 ^{er} et 17 mars ; 1 ^{er} et 30 avril ; 25 et 27 juin ; 14 et 24 juillet ; 1 ^{er} , 3, 9 et 30 octobre ; 29 décembre.
1822 (14)	7 et 17 janvier ; 26 février ; 29 mai ; 26 et 30 juillet ; 12 et 19 août ; 5 et 27 septembre ; 10, 17 et 29 octobre ; 30 novembre.
1823 (26)	10 janvier ; 1 ^{er} et 11 février ; 14, 16, 22, 27 et 29 avril ; 1 ^{er} , 26 et 31 mai ; 05, et 21 juin ; 7, 9 et 19 juillet ; 4, 7, 11, 20, 24, 25 et 30 août ; 13 et 22 septembre.
1824 (18)	24, 26 et 28 juin ; 7, 13, 23 et 29 juillet ; 12 août ; 24 et 29 septembre ; 19 et 28 octobre ; 3 et 9 novembre ; 6, 14, 17 et 19 décembre.
1825 (4)	9 et 23 janvier ; 7 février ; 8 mars.
1827 (9)	30 juillet ; 1 ^{er} , 6, 10, 13 et 15 août ; 26, 28 et 30 décembre.
1828 (15)	1 ^{er} , 6, 8, 10, 17, 24 et 29 janvier ; 3, 11, 15 et 19 février ; 5, 8 et 19 mars ; 21 avril.
1829 (16)	7, 8, 10 et 26 février ; 7, 13 et 27 mars ; 3 avril ; 12 juin ; 6, 7, 17 et 27 juillet ; 12 et 19 août ; 30 octobre.
1830 (10)	4, 21 et 26 janvier ; 15 juin ; 17 juillet ; 6 août ; 2 octobre ; 13, 16 et 25 novembre.

Création et reprises du *Barbier de Séville* (1816) de Rossini

1816	20/02	Rome, Teatro Argentina		31/08	Odessa (<u>en italien</u>)
	10/08	Bologne, Teatro Contavalli		19/09	Lyon (en français)
1818	10/03	Londres, Her Majesty's Theatre		03/10	Bruxelles (<u>en français</u>)
	16/07	Barcelone (<u>en italien</u>)		18/12	Marseille (en français)
	13/10	Londres, Covent Garden (<u>en anglais</u>)	1822	07/01	Dublin (en anglais)
1819	01/01	Munich (<u>en italien</u>)		01/03	Philadelphie (en anglais)
	carnaval	Lisbonne (<u>en italien</u>)		20/05	Baltimore (en anglais)
	03/05	New York (en anglais)		18/06	Berlin (en allemand)
	27/05	Graz (<u>en allemand</u>)		14/09	Copenhague (<u>en danois</u>)
	28/09	Vienne (en allemand)		09/12	Saint-Pétersbourg (<u>en russe</u>)
	26/10	<u>Paris, Théâtre-Italien</u> (<u>en italien</u>)		?	Rotterdam (<u>en italien</u>)
1820	06/09	Milan, Teatro alla Scala		?	Strasbourg (en français)
	29/09	Prague (en allemand)	1823	05/06	Nantes (en français)
	03/10	Braunschweig (en allemand)		octobre	Amsterdam (en allemand)
	18/12	Brünn (en allemand)		?	Saint-Pétersbourg (en allemand)
1821	10/02	Francfort		?	Riga (en allemand)
	mai	Kronstadt (<u>en italien</u>)	1824	06/05	<u>Paris, Odéon</u> (en français)
	mai	Hermannstadt (<u>en italien</u>)		21/06	Édimbourg (en anglais)
	25/08	Madrid (<u>en italien</u>)		01/10	Madrid (<u>en espagnol</u>)

Création et reprises du *Barbier de Séville* (1816) de Rossini

1825	02/02	Prague (<u>en tchèque</u>)	1831	carnaval	Cagliari (en italien)
	14/04	Pressbourg (en allemand)		19/10	New York (en français)
	10/05	Copenhague (en allemand)		16/11	Genève (en français)
	?	Amsterdam (<u>en flamand</u>)	1832	?	Lugano (<u>en italien</u>)
	31/06	Venise, Teatro La Fenice	1833	automne	Corfou (<u>en italien</u>)
	03/10	Buenos Aires (<u>en italien</u>)		automne	Bastia (<u>en italien</u>)
	25/10	Stockholm (<u>en suédois</u>)	1834	20/02	Bucarest (en allemand)
	29/10	Varsovie (<u>en polonais</u>)		20/11	Bâle (en allemand)
1826	29/11	New York (<u>en italien</u>)		?	Amsterdam (en français)
	23/02	Mexico (en espagnol)	1837	août	Athènes (<u>en italien</u>)
1827	03/02	Clausenbourg (<u>en hongrois</u>)	1839	été	Helsinki (en allemand)
	29/06	Mexico (<u>en italien</u>)	1840	carnaval	Alger (<u>en italien</u>)
	27/10	Budapest (en hongrois)	1841	08/05	Berlin (<u>en italien</u>)
	13/12	Édimbourg (<u>en italien</u>)		décembre	Constantinople (<u>en italien</u>)
1828	?	La Havane (<u>en italien</u>)	1843	printemps	Guayaquil (en Équateur) (<u>en italien</u>)
1829	29/01	Saint-Pétersbourg		05/06	Malte (<u>en italien</u>)
	14/10	Dublin (<u>en italien</u>)		05/07	Prague (<u>en italien</u>)
1830	27/07	Berne (<u>en italien</u>)		été	Varsovie (<u>en italien</u>)
	été	Santiago (Chili) (<u>en italien</u>)		automne	Bucarest

Création et reprises du *Barbier de Séville* (1816) de Rossini

1844	19/05	Gand (en flamand)		02/12	Zagreb (<u>en croate</u>)
	automne	Trinidad (<u>en italien</u>)	1875	?	Le Cap (<u>en italien</u>)
1845	juin	Bahia	1876	?	Tiflis (<u>en italien</u>)
1846	04/03	Copenhague (en danois)		?	Kiev (en russe)
	automne	Rio de Janeiro (en français)	1883	23/11	New York, Metropolitan Opera House
1847	automne	Smyrne (<u>en italien</u>)	1884	08/11	<u>Paris, Opéra-Comique</u>
	octobre	Budapest (<u>en italien</u>)	1905	?	Ljubljana (<u>en slovène</u>)
1848	?	Stockholm (<u>en italien</u>)	1913	03/05	Christiania (Oslo) (<u>en norvégien</u>)
1849	août	Christiania (Oslo) (<u>en italien</u>)	1918	06/03	Leningrad
1851	28/09	<u>Paris, Théâtre-Lyrique</u>		?	Shanghai (en russe)
1856	?	Melbourne (en anglais)	1920	?	Belgrade (<u>en serbe</u>)
1858	18/07	Bogotá (en espagnol)	1922	11/02	Riga (<u>en letton</u>)
1860	01/10	Port Louis (Île Maurice) (en français)		octobre	Bucarest (<u>en roumain</u>)
1863	11/09	Batavia (en français)		29/12	Sofia (<u>en bulgare</u>)
	04/12	New York (en allemand)	1923	?	Tallin (<u>en estonien</u>)
1864	10/06	Québec (<u>en italien</u>)	1924	12/04	Kaunas (<u>en lituanien</u>)
1869	décembre	Le Caire (<u>en italien</u>)	1925	?	San Francisco, Opéra
1871	03/11	Paris, Athénée	1927	23/02	Jérusalem (<u>en hébreu</u>)
1874	29/09	Helsinki (<u>en finnois</u>)	1935	mai	Rabat (en français)

=> Création en italien et traductions en 22 langues

MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831 : Chronologie et documents*, Lyon, Symétrie, 31 mars 2008, 8 vol., coll. « Perpetuum mobile », 5488 p.

Ibid., vol. 1, p. 55 :

« Paris n'avait jamais connu ça – et ne connaîtra plus jamais – un tel phénomène : un théâtre qui, pendant douze années (1819-1831), va remporter des triomphes inouïs en se limitant à peu près au répertoire d'un seul créateur. »

1045 représentations de 15 opéras de Rossini au Théâtre-Italien entre 1817 et 1831.

Nombre de représentations au Théâtre-Italien de Paris entre le 31 mai 1801 et le 1^{er} septembre 1831 des opéras suivants, classés par ordre décroissant du nombre de représentations.

(Jean Mongrédien, vol. 1, p. 95-116)

CIMAROSA	<i>Il matrimonio segreto</i>	264	(1801-1831)
MOZART	<i>Le nozze di Figaro</i>	202	(1807-1830)
ROSSINI	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	186	(1819-1831)
ROSSINI	<i>La gazza ladra</i>	155	(1821-1831)
ROSSINI	<i>Otello</i>	133	(1821-1831)
ROSSINI	<i>La Cenerentola</i>	120	(1822-1831)
FIORAVANTI	<i>Le cantatrici vilane</i>	118	(1806-1821)
PAISIELLO	<i>La Molinara</i>	115	(1801-1821)
MOZART	<i>Don Giovanni</i>	109	(1811-1831)
ZINGARELLI	<i>Romeo e Giulietta</i>	106	(1812-1831)
ROSSINI	<i>Tancredi</i>	105	(1822-1831)
ROSSINI	<i>Semiramide</i>	82	(1825-1831)
ROSSINI	<i>La donna del lago</i>	77	(1824-1829)
ROSSINI	<i>L'inganno fortunato</i>	48	(1819-1828)
ROSSINI	<i>Il Turco in Italia</i>	41	(1820-1827)
ROSSINI	<i>Mosè in Egitto</i>	33	(1822-1830)
ROSSINI	<i>Ricciardo e Zoraide</i>	21	(1824-1831)
ROSSINI	<i>Zelmira</i>	19	(1826-1831)
MEYERBEER	<i>Il crociato in Egitto</i>	12	(1825-1828)
ROSSINI	<i>Torvaldo e Dorliska</i>	11	(1820-1827)
ROSSINI	<i>Matilde di Shabran</i>	11	(1817-1830)
HALÉVY	<i>Clari</i>	7	(1828-1830)
ROSSINI	<i>La pietra del paragone</i>	3	(1821)
DONIZETTI	<i>Anna Bolena</i>	1	(1831)

Nombre de représentations au Théâtre-Italien de Paris entre le 31 mai 1801 et le 1^{er} septembre 1831 des opéras suivants, classés par ordre décroissant du nombre de représentations.

(Jean Mongrédien, vol. 1, p. 95-116)

CIMAROSA	<i>Il matrimonio segreto</i>	264	(1801-1831)
MOZART	<i>Le nozze di Figaro</i>	202	(1807-1830)
ROSSINI	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	186	(1819-1831)
ROSSINI	<i>La gazza ladra</i>	155	(1821-1831)
ROSSINI	<i>Otello</i>	133	(1821-1831)
ROSSINI	<i>La Cenerentola</i>	120	(1822-1831)
FIORAVANTI	<i>Le cantatrici vilane</i>	118	(1806-1821)
PAISIELLO	<i>La Molinara</i>	115	(1801-1821)
MOZART	<i>Don Giovanni</i>	109	(1811-1831)
ZINGARELLI	<i>Romeo e Giulietta</i>	106	(1812-1831)
ROSSINI	<i>Tancredi</i>	105	(1822-1831)
ROSSINI	<i>Semiramide</i>	82	(1825-1831)
ROSSINI	<i>La donna del lago</i>	77	(1824-1829)
ROSSINI	<i>L'inganno fortunato</i>	48	(1819-1828)
ROSSINI	<i>Il Turco in Italia</i>	41	(1820-1827)
ROSSINI	<i>Mosè in Egitto</i>	33	(1822-1830)
ROSSINI	<i>Ricciardo e Zoraide</i>	21	(1824-1831)
ROSSINI	<i>Zelmira</i>	19	(1826-1831)
MEYERBEER	<i>Il crociato in Egitto</i>	12	(1825-1828)
ROSSINI	<i>Torvaldo e Dorliska</i>	11	(1820-1827)
ROSSINI	<i>Matilde di Shabran</i>	11	(1817-1830)
HALÉVY	<i>Clari</i>	7	(1828-1830)
ROSSINI	<i>La pietra del paragone</i>	3	(1821)
DONIZETTI	<i>Anna Bolena</i>	1	(1831)

Synthèse des représentations des opéras de Rossini au Théâtre-Italien entre 1817 et 1912 (d’après Albert Soubies)

Titre des pièces	Création	Théâtre-Italien (nombre d’années à l’affiche)	1817-1830	1831-1850	1817-1850	1851-1913	1817-1913
<i>L’inganno felice</i>	1812	1819-1828 (7)	44	0	44	0	44
<i>La pietra del paragone</i>	1812	1821 (1)	3	0	3	0	3
<i>Tancredi</i>	1813	1822-1843 (14)	95	25	120	0	120
<i>L’Italiana in Algeri</i>	1813	1817-1866 (24)	83	22	105	28	133
<i>Il Turco in Italia</i>	1814	1820-1842 (5)	34	6	40	0	40
<i>Elisabetta</i>	1815	1822-1829 (2)	6	0	6	0	6
<i>Torvaldo e Dorliska</i>	1815	1820-1827 (2)	5	0	5	0	5
<i>Il barbiere di Siviglia</i>	1816	1819-1912 (65)	168	156	324	235	559
<i>Otello</i>	1816	1821-1877 (43)	132	101	233	80	313
<i>La Cenerentola</i>	1817	1822-1874 (39)	112	92	204	44	248
<i>La gazza ladra</i>	1817	1821-1867 (30)	144	70	214	19	233
<i>Mosè in Egitto</i>	1818	1822-1855 (12)	35	38	73	4	77
<i>Ricciardo e Zoraide</i>	1818	1824-1831 (4)	15	1	16	0	16
<i>La donna del lago</i>	1819	1824-1854 (15)	74	50	124	5	129
<i>Matilde di Shabran</i>	1821	1829-1868 (11)	12	14	26	25	51
<i>Zelmira</i>	1822	1826-1831 (4)	14	1	15	0	15
<i>Semiramide</i>	1823	1825-1881 (33)	80	85	165	80	245
<i>Il viaggio a Reims</i>	1825	1825 (1)	3	0	3	0	3
<i>Andremo a Parigi</i>	1848	1848 (1)	0	6	6	0	6
<i>Un curioso accidente</i>	1859	1859 (1)	0	0	0	1	1
TOTAL : 20 opéras	1812-1859	1817-1912	1059	667	1726	521	2247

Dates de première représentation des ouvrages comiques de Rossini dans huit théâtres viennois

1/ Theater an der Wien, 2/ Theater in der Josefstadt, 3/ Theater am Franz-Josefs-Kai (nom populaire : Treumanntheater), 4/ Komische Oper (Ringtheater), 5/ Theater in der Leopoldstadt, 6/ Kaiserjubiläumsstadttheater (Volksoper), 7/ Rextheater (Neues Wiener Stadttheater)

Titre en italien (ou all.)	Création	Opéra	1	2	3	4	5	6	7
<i>Il barbiere di Siviglia</i>	1816	1820 1823	1819	1825	1862	1874 1875	1883	1904	1946
<i>La Cenerentola</i>	1817	1822 1823	1820	-	1862	-	-	-	-
<i>L'Italiana in Algeri</i>	1813	1817 1822	1821	1833	-	-	-	-	-
<i>La gazza ladra</i>	1817	1820 1822	1819	1826	-	-	-	-	-
<i>L'inganno felice</i>	1812	1816 1823	-	-	-	-	-	-	-
<i>Mathilde di Shabran</i>	1821	1822	1860	-	-	-	-	-	-
<i>Graf Ory</i>	1828	1829	-	1833	-	-	-	-	-
<i>Il Turco in Italia</i>	1814	1825 1962	1820	-	-	-	-	-	-
<i>L'occasione fa il ladro</i>	1812	1834	-	-	-	-	-	-	-
<i>La cambiale di matrimonio</i>	1810	1834 1837	-	-	-	-	-	-	-
<i>Il viaggio a Reims</i>	1825	1854	-	-	-	-	-	-	-
<i>La pietra del paragone</i>	1812	-	1821	-	-	-	-	-	-
<i>Torvaldo e Dorliska</i>	1815	-	1821	-	-	-	-	-	-
TOTAL 13 opere buffe, 9 en italien + 11 en allemand	13 12 + 1 fr.	11 9 + 9	8 1 + 7	4	2	2 1 + 1	1	1	1

Dates de première représentation des *opere serie* de Rossini dans cinq théâtres viennois

1/ Theater an der Wien, 2/ Theater in der Josefstadt, 3/ Strampftheater (Vaudevilletheater), 4/ Theater in der Leopoldstadt

Titre en italien (ou all.)	Création	Opéra	1	2	3	4
<i>Guglielmo Tell</i>	1829 fr.	1830 1853	-	1833	-	-
<i>Otello</i>	1816	1819 1823	1819	1844	1872	1877 1877
<i>Tancredi</i>	1813	1816 1818	1817	1833	-	-
<i>Semiramide</i>	1823	1823 1831	-	1832	-	-
<i>Mosè in Egitto</i>	1818	1824 1831	1821	-	1872	-
<i>Zelmira</i>	1822	1822	-	-	-	-
<i>L'assedio di Corinto</i>	1826 fr.	1831	1860	-	-	-
<i>La donna de lago</i>	1819	1822 1823	-	-	-	-
<i>Elisabetta, Regina d'Inghilterra</i>	1815	1822	1818	1835	-	-
<i>Ricciardo e Zoraide</i>	1818	1819 1822	-	-	-	-
<i>Maometto II</i>	1820	1823	-	-	-	-
<i>Edoardo e Cristina</i>	1819	1824	-	-	-	-
<i>Bianca e Falliero</i>	1819	1825	-	-	-	-
<i>Ciro in Babilonia</i>	1812	-	1817	-	-	-
<i>Armida</i>	1817	-	1921	-	-	-
TOTAL : 15 <i>opere serie</i> , 13 en ita. + 11 en all.	15 13 + 2 fr.	13 11 + 9	7 2 + 5	5	2	2 1 + 1

Nombre de représentations des ouvrages comiques de Rossini à l'Opéra de Vienne entre 1816 et 1965

Titre italien (ou français)	Titre allemand	Création	Création viennoise	Nombre de représentations par langue		Nbre total de repr.	1816- 1900	1816- 1850
				Italien	allemand			
<i>Il barbiere di Siviglia</i>	<i>Der Barbier von Sevilla</i>	1816	1820	229 (1823-1935)	525 (1820-1958)	754	445	248
<i>La Cenerentola</i>	<i>Aschenbrödel</i>	1817	1822	97 (1823-1881)	58 (1822-1965)	155	106	65
<i>L'Italiana in Algeri</i>	<i>Die Italienerin in Algier</i>	1813	1817	82 (1817-1881)	12 (1822-1823)	94	94	80
<i>La gazza ladra*</i>	<i>Die diebische Elster*</i>	1817	1820	27 (1822-1844)	55 (1820-1832)	82	82	82
<i>L'inganno felice</i>	<i>Die Glückliche Täuschung</i>	1812	1816	15 (1816-1827)	23 (1823-1826)	38	38	38
<i>Mathilde di Shabran</i>	-	1821	1822	31 (1822-1856)	0	31	31	27
<i>Le Comte Ory</i>	<i>Graf Ory</i>	1828	1829	0	9 (1829-1830)	9	9	9
<i>Il Turco in Italia</i>	<i>Der Türke in Italien</i>	1814	1825	2 (1825)	3 (1962)	5	2	2
<i>L'occasione fa il ladro</i>	<i>Gelegenheit macht Diebe</i>	1812	1834	0	4 (1834)	4	4	4
<i>La cambiale di matrimonio</i>	<i>Der Bräutigam aus Canada</i>	1810	1834	1 (1837)	2 (1834)	3	3	3
<i>Il viaggio a Reims</i>	<i>(Un viaggio a Vienna)</i>	1825	1854	1 (1854)	0	1	1	0
TOTAL 10 opere buffe et 1 opera semiseria*		1810- 1828	1816-1854	485 (1816-1935)	691 (1820-1965)	1176	815	558

Nombre de représentations des *opere serie* de Rossini à l'Opéra de Vienne entre 1816 et 1907

Titre italien (ou français)	Titre allemand	Création	Création viennoise	Nombre de représentations par langue		N ^{bre} total de repr.	1816- 1900	1816- 1850
				Italien	allemand			
<i>Guglielmo Tell</i>	<i>Wilhelm Tell</i>	1829	1830	6 (1853-1884)	401 (1830-1907)	407	389	115
<i>Otello</i>	<i>Othello, der Mohr von Venedig</i>	1816	1819	69 (1823-1878)	78 (1819-1877)	147	147	125
<i>Tancredi</i>	<i>Tancred</i>	1813	1816	28 (1816-1830)	110 (1818-1839)	138	138	138
<i>Semiramide</i>	<i>Semiramis</i>	1823	1823	53 (1823-1877)	31 (1831-1838)	84	84	75
<i>Mosè in Egitto</i>	<i>Moses</i>	1818	1824	69 (1824-1865)	29 (1831-1851)	98	98	54
<i>Zelmira</i>	-	1822	1822	47 (1822-1856)	0	47	47	45
<i>L'assedio di Corinto</i>	<i>Die Bestürmung von Corinth</i>	1826	1831	0	33 (1831-1842)	33	33	33
<i>La donna de lago</i>	<i>Das Fräulein vom See</i>	1819	1822	13 (1823-1828)	19 (1822-1823)	32	32	32
<i>Elisabetta, Regina d'Inghilterra</i>	<i>Elisabeth, Königin von England</i>	1815	1822	18 (1822-1824)	0	18	18	18
<i>Ricciardo e Zoraide</i>	<i>Richard und Zoraide</i>	1818	1819	3 (1822)	14 (1819-1824)	17	17	17
<i>Maometto II</i>	<i>Mahomet der Zweite</i>	1820	1823	0	8 (1823)	8	8	8
<i>Edoardo e Cristina</i>	-	1819	1824	5 (1824)	0	5	5	5
<i>Bianca e Falliero</i>	-	1819	1825	2 (1825)	0	2	2	2
TOTAL 13 opere serie		1813- 1829	1816-1831	313 (1816-1884)	723 (1818-1907)	1036	1018	667

Ballets (*), Quodlibet () et *komische Oper* arrangés à partir de partitions de Rossini,
rangés par ordre décroissant du nombre de représentations à l'Opéra de Vienne et au
Theater an der Wien (**) à partir de 1823**

Titre allemande	Création viennoise	Nombre total de représentations	1823- 1850	1850- 1900
<i>Die Fee und der Ritter</i> *	1823	157 (1823-1841)	157	0
<i>Der Zauberladen</i> *	1927	42 (1927-1958)	0	0
<i>Psyche</i> *	1824	29 (1824-1825)	29	0
<i>Wilhelm Tell</i> *	1833	19 (1833)	0	0
<i>Gabriele von Vergy</i> *	1829	11 (1829-1831)	11	0
<i>Eleonore</i> *	1824	6 (1824)	6	0
<i>Die Szenenreise</i> **	1830	? (1830)	?	?
<i>Der unzusammenhängende Zusammenhang</i> **	1829	? (1829)	?	?
<i>Rossini in Neapel</i>	1937	7 (1937)	0	0
TOTAL : 6 ballets + 2 Quodlibet + 1 <i>komische Oper</i>	1823-1937	271 (1823-1958)	203	0

Synthèse des représentations des opéras de Donizetti au Théâtre-Italien entre 1831 et 1909 (d’après Albert Soubies)

Titre des pièces	Création	Théâtre-Italien (nombre d’années à l’affiche)	1831-1850	1851-1913	1831-1913
<i>L’ajo nell’imbarazzo</i>	1824	1832 (1)	2	0	2
<i>Alina</i>	1828	1870 (1)	0	4	4
<i>Gianni di Calais</i>	1828	1833-1834 (2)	2	0	2
<i>Anna Bolena</i>	1830	1831-1872 (13)	50	7	57
<i>L’elisir d’amore</i>	1832	1839-1868 (19)	46	25	71
<i>Il furioso</i>	1833	1862 (1)	0	3	3
<i>Parisina</i>	1833	1838-1856 (2)	7	3	10
<i>Torquato Tasso</i>	1833	1862 (1)	0	1	1
<i>Lucrezia Borgia</i>	1833	1840-1884 (26)	31	99	130
<i>Gemma di Vergy</i>	1834	1845-1847 (3)	11	0	11
<i>Marino Faliero</i>	1835	1835-1836 (2)	8	0	8
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1835	1837-1909 (36)	106	191	297
<i>Belisario</i>	1836	1843 (1)	6	0	6
<i>Roberto Devereux</i>	1837	1838-1864 (3)	5	2	7
<i>La figlia del reggimento</i>	1840	1850-1870 (3)	6	14	20
<i>Poliuto</i>	1840	1859-1877 (13)	0	67	67
<i>Linda di Chamounix</i>	1842	1842-1889 (22)	22	56	78
<i>Don Pasquale</i>	1843	1843-1909 (26)	59	76	135
<i>Maria di Rohan</i>	1843	1843-1889 (11)	23	16	39
TOTAL : 19 opéras	1824-1843	1831-1909	384	564	948

Synthèse des représentations des opéras de Bellini au Théâtre-Italien entre 1831 et 1909 (d'après Albert Soubies)

Titre des pièces	Création	Théâtre-Italien (nombre d'années à l'affiche)	1831- 1850	1851- 1913	1801- 1913
<i>Il pirata</i>	1827	1832-1853 (11)	55	1	56
<i>La straniera</i>	1829	1832-1835 (4)	25	0	25
<i>I Capuleti e i Montecchi</i>	1830	1833-1849 (5)	54	0	54
<i>La sonnambula</i>	1831	1831-1909 (44)	103	139	242
<i>Norma</i>	1831	1835-1909 (34)	104	79	183
<i>Beatrice di Tenda</i>	1833	1841-1856 (5)	9	14	23
<i>I puritani</i>	1835	1835-1909 (31)	140	60	200
TOTAL : 7 opéras	1827-1835	1831-1909	490	293	783

**Nombres d'opéras italiens créés entre 1810 et 1850 et repris à Berlin avant 1850,
rangés par compositeur et par ordre décroissant**

Compositeurs	Berlin	Opéra de Berlin	Königstädtisches Theater		
		Allemand	Total	Allemand	Italien
Donizetti	21	8	21	10	17
Rossini	19	8	16	10	11
Bellini	7	3	7	5	7
Mercadante	6	2	4	1	3
Meyerbeer	3	1	2	2	0
Verdi	3	0	3	0	3
Ricci, Luigi	2	1	1	0	1
Nicolai	2	1	1	0	1
Coppola	1	0	1	0	1
Pacini	1	0	1	0	1
Total : 10 compositeurs	65 opéras	24 opéras	57 opéras	28	45
Proportion	100 %	37 %	88 %	43 %	69 %

III.

Tournées de troupes
italiennes en province sous
la monarchie de Juillet
(1830-1848)

PISTONE, Danièle, « La traduction des livrets d'opéra en France : les leçons du passé », in : MARSCHALL, Gottfried R. (éd.), *La traduction des livrets : Aspects théoriques, historiques et pragmatiques (actes du colloque international tenu en Sorbonne les 30 novembre, 1^{er} et 2 décembre 2000)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Musiques/Écritures » (série Études), 2004, p. 135.

« Quelques certitudes reviennent à l'identique à travers toutes les décennies.

Tout d'abord, il faut traduire quand il n'est pas possible de donner l'ouvrage en version originale (par manque d'interprètes, par exemple). Ces choix ne devraient donc pas concerner à Paris les ouvrages italiens au temps de la prospérité de la salle Ventadour, c'est-à-dire de 1834 à la fin du Second Empire. La situation pouvait cependant être fort différente en province. »

Traductions de Castil-Blaze

Il barbiere di Siviglia

1816 Rome

1819 Paris (Théâtre-Italien)

La gazza ladra

1817 Milan

1821 Paris (Théâtre-Italien)

Le Barbier de Séville

1821 Lyon, Bruxelles, Marseille

1822 Rotterdam, Strasbourg

1823 Rouen, Nantes

1824 Paris (Odéon)

La Pie voleuse

1822 Lille, Bruxelles, Rouen

1823 Paris (Odéon)

Dépouillement systématique de quinze periodiques musicaux européens

<i>Allgemeine musikalische Zeitung</i>	Leipzig	1830-1848
<i>Revue musicale</i>	Paris	1830-1832
<i>Teatri, Arti e Letteratura</i>	Bologne	1830-1848
<i>Il Censore universale dei teatri</i>	Milan	1830-1831
<i>Allgemeiner musikalischer Anzeiger</i>	Vienne	1830-1840
<i>Le Ménestrel</i>	Paris	1833-1848
<i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>	Paris	1834-1848
<i>Glissons, n'appuyons pas</i>	Milan	1834-1840
<i>Il Pirata</i>	Milan	1835-1847
<i>La Fama</i>	Milan	1837-1840
<i>La France musicale</i>	Paris	1837-1848
<i>L'Entr'acte</i>	Marseille	1838-1839
<i>Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali</i>	Milan	1842-1847
<i>Gazzetta musicale di Milano</i>	Milan	1842-1848
<i>Le Salon musical</i>	Lyon	1843-1844

Saisons italiennes à Paris et dans les villes françaises de province sous la monarchie de Juillet (1830-1848)

	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
Paris	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Marseille	X				X	X	X		X	X	X	X	X	X		X	X	X	
Lyon								X			X	X							
Montpellier							X				X								
Strasbourg									X			X							
Avignon									X							X			
Toulouse										X					X				
Toulon									X										
Bordeaux										X									
Rouen												X							
Chambéry																X			

Saisons allemandes à Paris et dans les villes françaises de province sous la monarchie de Juillet (1830-1848)

[illegible]

Articles sur les saisons italiennes à Marseille entre 1830 et 1847 (1/2)

- ***Teatri, Arti e Letteratura*** : 22 luglio e 19 agosto 1830; 10 luglio, 14 agosto e 11 settembre 1834; 30 maggio, 11, 20 e 25 giugno 1835.
- ***Il Censore universale dei teatri*** : 4 agosto 1830.
- ***Revue et Gazette musicale de Paris*** : 17 agosto 1834; 3, 24 e 31 maggio, 14 giugno e 19 luglio 1835; 22 aprile, 6 maggio, 3 giugno, 1 luglio, 5 agosto, 4 e 15 novembre 1838; 9 maggio 1839; 7 giugno e 5 luglio 1840; 18 febbraio 1841; 18 settembre 1842; 9 e 16 luglio, 6 e 13 agosto, e 24 settembre 1843; 1 giugno e 13 luglio 1845; 7 giugno, 26 luglio, 9 e 30 agosto 1846.
- ***Allgemeiner musikalischer Anzeiger*** : 21 agosto 1834.
- ***Le Ménestrel*** : 12 aprile 1835.
- ***Glissons, n'appuyons pas*** : 23 maggio 1836; 11 aprile, 19 maggio, 13 e 16 giugno 1838; 9 marzo, 15, 18 e 25 maggio, 1 giugno e 3 luglio 1839; 25 e 28 marzo, 13, 20 et 27 maggio, 13 giugno e 18 luglio 1840.
- ***L'Entracte*** : 11, 15 e 26 aprile, 20, 24 e 31 maggio, 3, 10, 14, 17, 21, 24 e 28 giugno, 5 luglio, 25 ottobre e 8 novembre 1838; 11 e 28 aprile, 2, 5, 12, 16, 19, 23 e 30 maggio, 2, 6, 9, 13, 20, 23 e 27 giugno, 1, 4, 7, 11 e 14 luglio 1839.

Articles sur les saisons italiennes à Marseille entre 1830 et 1847 (2/2)

- ***Il Pirata*** : 3 aprile, 18 e 25 maggio, 8 e 22 giugno, 6 luglio e 9 ottobre 1838; 7, 14, 21, 24 e 31 maggio, 14 e 28 giugno, 30 luglio 1839; 17 aprile, 15 maggio, 9 e 23 giugno 1840; 14 giugno, 8, 15 e 26 luglio, 12 e 19 agosto, 2 e 9 settembre 1842; 18 luglio, 8 agosto, 5 e 8 settembre 1843; 20 e 23 maggio, 24 giugno, 15 e 22 luglio, 5 e 12 agosto 1845; 24 aprile, 19, 22 e 26 maggio, 2 e 23 giugno, 7 e 14 luglio, e 14 agosto 1846; 26 marzo e 25 giugno 1847.
- ***La Fama*** : 10 maggio 1839.
- ***Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali*** : 11 maggio, 6, 9, 27 e 30 luglio, 13, 17 e 27 agosto, e 14 settembre 1842; 22 luglio, 12, 23, 30 agosto e 16 settembre 1843; 23 aprile, 24 e 28 maggio, 4 e 21 giugno, 19, 26 e 30 luglio, 13 e 20 agosto 1845; 8, 11 e 29 aprile, 23 et 27 maggio, 3, 13 e 24 giugno, 4, 8 e 18 luglio 1846; 8 maggio e 30 giugno 1847.
- ***Le Salon musical*** : 7 settembre 1843.
- ***La France musicale*** : 11 giugno, 9, 16, 23 e 30 luglio, 6, 13 e 20 agosto, 3 e 10 settembre 1843.
- ***Allgemeine musikalische Zeitung*** : 15 ottobre e 31 dicembre 1845.

Opéras italiens représentés à Marseille entre 1830 et 1847

ROSSINI (9 opéras) : *Semiramide, Tancredi, Il barbiere di Siviglia, Otello, La Cenerentola, L'Italiana in Algeri, Guglielmo Tell, Matilde di Shabran, Mosè in Egitto*

DONIZETTI (9 opéras) : *L'elisir d'amore, Il furioso all'isola di San Domingo, Gemma di Vergy, Belisario, Torquato Tasso, Marino Faliero, Lucia di Lammermoor, Anna Bolena, Lucrezia Borgia*

BELLINI (6) : *I Capuleti e i Montecchi, Norma, Il pirata, La sonnambula, La straniera, I puritani*

LUIGI RICCI (2) : *Chiara di Rosemberg, Un'avventura di Scaramuccia*

VERDI (2) : *Nabucco, I Lombardi*

PAËR (1) : *L'Agnese*

PACINI (1) : *Gli arabi nelle Gallie*

MERCADANTE (1) : *Elisa e Claudio*

Articles sur les quatre saisons italiennes à Lyon en 1837, 1840 (2) et 1841

- ***Revue et Gazette musicale de Paris*** : 3 décembre 1837; 18 février, 25 mars, 1er et 22 avril 1838 ; 30 janvier 1840 ; 28 mars 1841.
- ***Glissons, n'appuyons pas*** : 9 décembre 1837 ; 31 mars 1838 ; 15 et 22 avril, 15 juillet, 12 août et 9 septembre 1840.
- ***Il Pirata*** : 5 décembre 1837 ; 9 janvier 1838 ; 10 et 24 janvier, 21 février, 14 avril, 17 et 31 juillet, 7 et 21 août, et 8 septembre 1840 ; 23 avril 1841.
- ***Teatri, Arti e Letteratura*** : 6 août 1840 ; 1er et 29 avril 1841.

Opéras italiens représentés à Lyon

En 1837-1838 :

- BELLINI : *Norma*
- ROSSINI : *Semiramide*

En 1840 (1) :

- BELLINI : *Norma*
- ROSSINI : *Il barbiere di Siviglia, La Cenerentola*

En 1840 (2) :

- BELLINI : *Norma, La sonnambula*
- DONIZETTI : *Belisario, Lucia di Lammermoor*

En 1841 :

- DONIZETTI : *Lucrezia Borgia, Marino Faliero*
- MERCADANTE : *Il giuramento, Il bravo*
- ROSSINI : *Mosè, Semiramide*
- BELLINI : *I Capuleti e i Montecchi*

Articles sur les deux saisons italiennes à Montpellier en 1836 et 1840

- *Revue et Gazette musicale de Paris* : 5 juin 1836 ; 24 mai 1840.
- *Il Pirata* : 21 juin 1836.
- *Glissons, n'appuyons pas* : 13 juillet 1836.

Revue et Gazette musicale de Paris, 24 mai 1840,
vol. 7, n° 37, p. 318.

« Montpellier. – Une troupe italienne vient de donner quelques représentations sur le théâtre de cette ville. *Il Barbieri*, *la Semiramide* en ont principalement fait les frais. On remarquait dans cette troupe deux cantatrices d'un très grand talent, mesdames Chiara Gnaldi et Gabussi. La première surtout a charmé les vrais amateurs par une voix pure, expressive, un talent simple et exempt d'affectation. »

Articles sur les deux saisons italiennes à Strasbourg en 1838 et 1841

- *Glissons, n'appuyons pas* : 21 avril 1837 ; 14 juillet 1838.
- *Allgemeine musikalische Zeitung* : 22 août 1838 ;
27 octobre 1841.
- *Il Pirata* : 27 avril et 22 mai 1838.

Opéras italiens représentées à Strasbourg en 1838 :

- ROSSINI : *Semiramide*
- BELLINI : *Norma*
- Extraits de cinq opéras de Rossini, Bellini et Pacini

Opéras italiens représentées à Strasbourg en 1841:

- DONIZETTI : *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Gabriella di Vergy*
- MERCADANTE : *Il giuramento*
- BELLINI : *Norma*

Articles sur les deux saisons italiennes à Toulouse en 1839 et 1844

- *Glissons, n'appuyons pas* : 6 mars 1839.
- *Il Pirata* : 1er mars, 14, 21 et 31 mai 1839 ; 28 mai et 2 juillet 1844.
- *La Fama* : 4 octobre 1839.
- *Revue et Gazette musicale de Paris* : 7 juillet 1844.
- *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali* : 29 juin 1844.

Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali,
29 juin 1844, vol. 4, n° 52, p. 208.

« TOLOSA. – Già fin d'ora diedersi tre opere, l'*Otello*, la *Norma* e la *Lucia*, nelle quali la *Lusignani* e la *Zmioscki*, i tenori *Benedetti* e *Bianchi* ed il basso *Mitrovich*, tutti, qual più qual meno, si distinsero e vennero da applausi premiati. Vuolsi però da alcune lettere che la *Lucia* abbia ottenuto il miglior incontro, e che il tenore *Benedetti* siasi in essa sommamente distinto. »

Article sur la saison italienne à Toulon
et Avignon en 1838

- *Revue et Gazette musicale de Paris* : 5 août 1838.

Revue et Gazette musicale de Paris, 5 août 1838,
vol. 5, n° 31, p. 318.

« La troupe italienne qui avait échoué au Grand-Théâtre de Marseille vient de se séparer en deux camps pour tenter ailleurs la fortune. Les uns sont partis pour Toulon ; les autres vont se diriger vers l'ancienne résidence de la papauté, Avignon, ville encore italienne par ce souvenir et par celui de Pétrarque. Cette tentative nouvelle rappelle le mot piquant de M. De Narbonne à Napoléon, qui, dans un accès de colère contre la cour de Rome, s'écriait : « Qu'ils y prennent garde, je ferai la France protestante. – Sire, répondit le malin courtisan, il n'y a plus assez de religion en France pour en faire deux. » Il serait plaisant qu'une troupe de virtuoses, qui dans son entier était trop faible pour réussir, se trouvât, en se divisant, assez forte pour un double succès. »

Articles sur la saison italienne à Bordeaux en 1839

- *Il Pirata* : 28 juin et 20 septembre 1839.
- *La Fama* : 4 octobre 1839.
- *Revue et Gazette musicale de Paris* : 20 et 27 juin 1839.

Revue et Gazette musicale de Paris, 27 juin 1839,
vol. 6, n° 26, p. 211.

« Bordeaux. – La troupe italienne veut à toutes forces nous faire aimer les pâles compositions des maëstri [sic] italiens. On vient de donner *Gemma de Vergi* [sic] et *il Furioso*. Ces deux ouvrages, de M. Donizetti, sont bien les plus faibles qu'il ait jamais composés ; espérons qu'il en prendra une brillante revanche dans le *Polyeucte* que l'on doit donner cet hiver [à] l'Académie royale de musique. »

Articles sur les deux saisons italiennes à Rouen en 1841

- *Revue et Gazette musicale de Paris* : 25 avril et 13 juin 1841.
- *Le Colibri* (Rouen) : 24 avril 1841.
- *Il Pirata* : 4 et 25 juin 1841.

Revue et Gazette musicale de Paris, 25 avril 1841,
vol. 8, n° 30, p. 242.

« Rouen, 19 avril. – À la *Gemma di Vergy* a succédé la *Lucia di Lammermoor*, et le triomphe des Italiens a été grand. Le public s'est pris tout-à-coup d'un superbe enthousiasme, et il a applaudi, crié, rappelé ; il a même laissé tomber une couronne sur le front de madame Donatelli. **Ce qu'il y a de remarquable et de plaisant, c'est que tandis que la *Lucia* était exécutée en italien par les principaux artistes, les chœurs chantaient bravement en français**, comme si MM. Wermeulen, Lesbros et Mad. Hébert eussent été en scène. Est-ce la peine de changer d'idiome pour si peu ? *Le Barbier de Séville* et *Norma* sont à l'étude. La troupe française prépare une *Aventure de Scaramouche*, opéra bouffon en trois actes, paroles de M. de Forges, musique de Ricci. »

Revue et Gazette musicale de Paris, 13 juin 1841,
vol. 8, n° 37, p. 307.

« Rouen, 9 juin. – À la troupe allemande vient de succéder une troupe italienne, qui a débuté par la *Semiramide* de Rossini. Madame Solesi, mezzo soprano, chantait le principal rôle, et madame Sacchi, soprano aigu, celui d'Arsace : il y avait donc un vice radical dans la distribution. M. Araldi, baryton grave, chargé du rôle d'Assur, a eu les honneurs de la soirée : on ne se lassait pas de l'applaudir. L'orchestre, conduit par M. Boverly, s'est bien acquitté de sa tâche, bien qu'après une seule répétition. »

Articles sur la saison italienne à Avignon et Chambéry en 1845

- *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali* :
12 juillet et 27 août 1845.
- *Revue et Gazette musicale de Paris* : 24 août 1845.
- *Allgemeine musikalische Zeitung* : 31 décembre 1845.

Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali,
12 juin 1845, vol. 5, n° 56, p. 235.

« CHAMBERY. TEATRO ITALIANO. – È noto già come da qualche tempo il tenore Giovannini, senza avere intieramente [sic] rinunciato agli impegni di artista melodrammatico, siasi costituito conduttore di una Compagnia di canto onde dare alcune rappresentazioni in varj teatri dell'estero [...]. »

Allgemeine musikalische Zeitung, 31 décembre 1845,
vol. 43, n° 52, p. 936.

« Avignon und Chambery. Die Gesellschaft von Genf (s. d. vorigen Bericht) gab hier die nämlichen Opern. »

Nice, *Algérie* et Corse

Articles sur quelques saisons italiennes à Nice entre 1830 et 1847

- ***Il Censore universale dei teatri***: 26 maggio, 2 giugno, 2, 6 e 23 ottobre, e 11 dicembre 1830; 15 gennaio, 9 febbraio, 9 marzo, 30 aprile, 14 maggio, 4 e 29 giugno, e 16 luglio 1831, ecc.
- ***Il Pirata***: 21 aprile 1837; 15 e 29 settembre, e 24 ottobre 1837; 5 e 16 gennaio, 2 febbraio, 14 e 24 agosto, 18 settembre, 16 e 30 ottobre, 16 e 30 novembre, e 18 dicembre 1838; 4 gennaio, 8 e 19 febbraio, 29 ottobre e 3 dicembre 1839, ecc.
- ***Glissons, n'appuyons pas***: 12 e 29 aprile, 18 settembre, 4 e 28 ottobre, e 2 dicembre 1837; 20 gennaio, 18 e 25 agosto, 13 e 20 ottobre, 17 novembre e 15 dicembre 1838; 15 giugno, 11 e 25 settembre, 7 e 21 dicembre 1839; 29 febbraio 1840, ecc.
- ***Teatri, Arti e Letteratura***: 5 marzo 1840, ecc.
- ***Allgemeine musikalische Zeitung***: 8 aprile, 10 giugno e 11 novembre 1840; 3 marzo e 30 giugno 1841; 19 ottobre 1842; 29 maggio 1844; 26 febbraio 1845.
- ***Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali***: 2 febbraio 1842; 13 ottobre, 9 e 23 novembre 1844; 6 e 23 maggio, 6 giugno, 5, 12 e 30 settembre, 10, 17 e 24 ottobre, 7 e 28 novembre, 2 e 12 dicembre 1846; 9 e 27 gennaio, 10 e 27 febbraio, 10 e 17 marzo, 21 aprile e 8 maggio 1847, ecc.

Opéras italiens représentés à Nice entre 1839 et 1844 d'après l'*Allgemeine musikalische Zeitung*

DONIZETTI (14 opéras) : *Anna Bolena, Olivo e Pasquale, L'esule di Roma, L'ajo nell'imbarazzo, Parisina, L'elisir d'amore, Roberto Devereux, Gemma di Vergy, Marino Faliero, Il furioso all'isola di San Domingo, L'elisir d'amore, Lucia di Lammermoor, Lucrezia Borgia, Alina, Regina di Golconda*

ROSSINI (3) : *Semiramide, L'Italiana in Algeri, Il barbiere di Siviglia*

BELLINI (3) : *Beatrice di Tenda, Norma, I Capuleti e i Montecchi*

MERCADANTE (2) : *Elisa e Claudio, Il giuramento*

COPPOLA (1) : *Nina*

PAER (1) : *Agnese*

FEDERICO RICCI (1) : *Prigioni di Edinburgo*

PACCINI (1) : *Gli Arabi nelle Gallie*

LAURO ROSSI (1) : *I falsi monetari*

Articles sur quelques saisons italiennes en Algérie entre 1837 et 1847

- ***Glissons, n'appuyons pas*** : 28 août et 28 octobre 1837 ; 17 novembre 1838; 4 mai, 2 octobre, 14 et 21 décembre 1839.
- ***Allgemeiner musikalischer Anzeiger*** : 21 septembre 1837.
- ***Il Pirata***, 29 décembre 1837; 15 mai, 16 octobre et 16 novembre 1838; 29 janvier, 23 avril, 9 juillet, 20 et 27 décembre 1839.
- ***Allgemeine musikalische Zeitung*** : 8 avril et 10 juin 1840 ; 15 décembre 1841; 28 juin, 1er novembre et 27 décembre 1843 ; 25 décembre 1844 ; 26 mars, 15 octobre et 31 décembre 1845.
- ***Revue et Gazette musicale de Paris*** : 28 janvier 1838 ; 12 juin 1842 ; 1er octobre 1843 ; 9 août 1846.
- ***Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali*** : 4 et 15 juin, et 2 juillet 1842 ; 3 février, 17 juillet, 7 août, 2 et 19 octobre 1844 ; 28 juin, 23 et 26 juillet, et 5 septembre 1845 ; 30 mai, 25 et 29 juillet, et 19 décembre 1846 ; 15 mai, 26 juin, 14 juillet et 4 août 1847.
- ***La France musicale*** : 21 juillet 1844.

Saisons italiennes organisées en Algérie entre 1840 et 1845 d'après l'*Allgemeine musikalische Zeitung*

- 1840 : Alger
- 1841 : Alger
- 1842 : Alger et Oran
- 1843 : Oran
- 1844 : Alger, Oran et Constantine
- 1845 : Alger, Oran (2) et Annaba

Opéras italiens représentées en Algérie entre 1840 et 1845 d'après l'*Allgemeine musikalische Zeitung*

DONIZETTI (8 opéras) : *Lucia di Lammermoor*, *Gemma di Vergy*, *Belisario*, *L'elisir d'amore*, *Il furioso all'isola di San Domingo*, *Torquato Tasso*, *Lucrezia Borgia*, *Marino Faliero*

ROSSINI (4) : *Mosè in Egitto*, *Il barbiere di Siviglia*, *L'Italiana in Algeri*, *Torvaldo e Dorlisca*

BELLINI (2) : *Norma*, *I puritani*

VERDI (2) : *Ernani*, *Nabucco*

GERLI (1) : *Il Pelagio*

GNECCO (1) : *Prova di un'opera seria*

LUIGI RICCI (1) : *Chi dura vince*

Articles sur quelques saisons italiennes en Corse entre 1836 et 1847

[- *I Teatri*: 20 août 1828.]

- *Glissons, n'appuyons pas*: 5 décembre 1836; 8 mars 1837; 27 janvier, 6 octobre et 22 décembre 1838; 20 février et 21 décembre 1839.
- *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali*: 13 juillet, 5, 9 et 30 novembre, et 14 décembre 1842; 18 février 1843; 2 octobre 1844; 26 août 1846; 10 et 27 février, 14 et 21 juillet, et 17 novembre 1847.
- *Il Pirata*: 9 août et 2 décembre 1836; 3 janvier 1837; 28 septembre et 9 novembre 1838.
- *Allgemeine musikalische Zeitung*: 10 juin 1840; 24 mars et 21 juillet 1841.
- *Teatri, Arti e Letteratura*: 24 décembre 1840.

CANNONE, Belinda, « Corse », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 322 :

« En 1821, une estimation indique qu'à Bastia, sur 170 000 habitants, 10 000 comprennent le français et 1 000 le parlent et l'écrivent. Le théâtre lyrique italien jouit d'un succès continu, notamment Rossini et le bel canto. »

« Statistica. / *Popolazioni che parlano l'idioma italiano* », in : *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali*, 19 juillet 1843, vol. 3, n° 57, p. 226 :

« Una statistica recentemente pubblicata ne offre i seguenti dati sullo stato della totale popolazione dove viene parlato l'idioma italiano nell'anno 1842:

[...] Corsica (appartenente alla Francia) 207.889 ».

Opéras italiens représentés à Ajaccio en 1840 et 1841 d'après l'*Allgemeine musikalische Zeitung*

ROSSINI (4 opéras) : *Otello*, *Il barbiere di Siviglia*,
La donna del lago, *Torvaldo e Dorlisca*

DONIZETTI (2) : *Lucia di Lammermoor*, *L'elisir
d'amore*

BELLINI (1) : *La sonnambula*

GENERALI (1) : *La moglie di tre mariti*

PAER (1) : *Agnese*

Saisons italiennes à Paris et dans les villes françaises de province sous la monarchie de Juillet (1830-1848)

	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
Paris	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Marseille	X				X	X	X		X	X	X	X	X	X		X	X	X	
Lyon								X			X	X							
Montpellier							X				X								
Strasbourg									X			X							
Avignon									X							X			
Toulouse										X					X				
Toulon									X										
Bordeaux										X									
Rouen												X							
Chambéry																X			

IV.

Rossini, modèle reconnu
de l'« école française », et
influence du théâtre français
sur l'opéra italien

PENDLE, Karin Swanson, *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*, Michigan, Ann Arbor – UMI research press, 1979, p. 30-31 et 36.

WERR, Sebastian, *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2002, p. 88-89.

LEGRAND, Raphaëlle, WILD, Nicole, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, 2002, p. 123.

PISTONE, Danièle, *L'opéra italien au XIX^e siècle, de Rossini à Puccini*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1986, p. 62.

DELLA SETA, Fabrizio, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Turin, E.D.T, 1993, p. 97-104.

LACOMBE, Hervé, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 271-272:

« Après la folie rossinienne des années 1820, bien des formules du cygne de Pesaro ont pénétré les partitions françaises et, malgré le succès de Bellini, Donizetti puis Verdi, ce sont elles qui caractérisent toujours l'art italien dans les esprits français du milieu du siècle, sous leur forme originelle mais aussi, comme nous venons de le constater, sous la forme des œuvres de compositeurs s'étant fortement imprégnés du modèle rossinien. Les querelles faites à Rossini par les Berton et autres tenants d'un art français authentique n'ont plus court, pour la raison que nous venons d'évoquer : l'art français dominant a été fécondé par les formules rossiniennes. »

ADAM, Adolphe, *Souvenirs d'un musicien*, Paris, Calmann Lévy, 1884, p. 8-10.

« Il [Boïeldieu] était enthousiaste de Gluck et de Grétry, ce qui ne l'empêchait pas d'être **admirateur de Mozart et de Rossini**. Jamais aucun préjugé d'école n'influaient sur son jugement. Lorsqu'on créa la classe de composition de Boïeldieu, les premiers élèves qui y furent admis avaient déjà reçu les impressions de coterie du Conservatoire. Ainsi Grétry n'était pour eux qu'une perruque, et Rossini qu'un faiseur de contredanses. Quelle ne fut pas leur surprise de reconnaître que celui qui devait leur enseigner la composition professait la plus haute admiration pour ces deux hommes de génie, que nous étions bien loin de regarder comme tels ! **Il paraîtra sans doute surprenant aujourd'hui, en 1834, qu'un musicien ait été obligé d'apprendre à ses élèves que Rossini était un grand génie, mais il faut se reporter à l'époque dont je parle : on ne parlait alors, au Conservatoire, que des Turlututu de Rossini ; on riait à gorge déployée de ses crescendo et de ses triolets, en tierces dans les violons** : il fallait alors, non-seulement de la conscience, mais encore du courage à un compositeur français, pour se mettre en hostilité avec ses confrères en rendant justice à l'immense génie de Rossini, dont on ne connaissait encore, en France, que deux ou trois partitions. Sitôt qu'il en paraissait une nouvelle, Boïeldieu convoquait toute sa classe ; l'un de nous se mettait au piano, et on exécutait d'un bout à l'autre le nouveau chef-d'œuvre, tandis que notre professeur nous en faisait remarquer les légères tâches et les nombreuses beautés. « Mes enfants, nous disait-il ensuite, voici la meilleure leçon que je puisse vous donner : il faut, avant tout, étudier les auteurs qui ont du chant, et on ne reprochera pas à celui-là d'en manquer. » Ce que Boïeldieu aimait le moins, c'était la musique contournée et manquant de mélodie. »

ADAM, Adolphe, « Revue musicale »,
in : *L'Assemblée Nationale*, 29 janvier 1850, 3^e année, n° 29, p. 1.

« La Société des concerts du Conservatoire a brillamment fait sa réouverture. C'est toujours le même orchestre, la même perfection d'exécution, le même public, je dirais presque la même musique. Cependant, cette fois, **on a dit deux morceaux du Siège de Corinthe, de Rossini. Quels progrès nous avons faits depuis vingt-six ans ! Voici donc admise au répertoire classique cette musique qui fut accueillie, à son apparition à Paris, par l'indignation et la fureur méprisante de tous les puristes musicaux de l'époque ! Ces compositions, que Berton appelait de la musique mécanique et que Lesueur traitait de Turlututu, prennent place à côté des chefs-d'œuvre d'Haydn, de Mozart et de Beethoven !** Ainsi, tout jeune qu'il soit encore, Rossini aura pu jouir du double triomphe du novateur hardi, dont les œuvres sont accueillies avec l'enthousiasme frénétique des adeptes à toute secte nouvelle, et de la gloire plus calme et plus majestueuse du maître dont les compositions, consacrées par le temps, sont saluées avec respect par les doctes et fervents admirateurs de l'art. »

D'après : PISTONE, Danièle, *L'opéra italien au XIX^e siècle, de Rossini à Puccini*, Librairie Honoré Champion, 1986, p. 22 : « Les sources littéraires des livrets »

Dans son ouvrage consacré à l'opéra italien au XIX^e siècle, Danièle Pistone présente un tableau synthétique des **sources littéraires des livrets mis en musique par Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi et Puccini. Les cinq plus importants compositeurs d'opéras italiens du XIX^e siècle ont tous, sans exception, puisé la plus grande partie de leurs sujets dans la littérature française**, bien avant les autres littératures européennes. La littérature française est ainsi à l'origine de l'argument de 12 des 37 opéras de Rossini (33 %), 36 des 72 opéras de Donizetti (50 %), 4 des 10 opéras de Bellini (40 %), 6 des 26 opéras de Verdi (23 %), et 5 des 12 opéras de Puccini (41 %). **Au total, 63 de leurs 157 opéras ont leurs livrets basés sur des sources françaises (40,1 %)**, une proportion nettement supérieure à celles des sources anglaises (10,2 %), italiennes (9,5 %) et germaniques (7 %).

ADAPTATIONS DE L'OPÉRA-COMIQUE EN OPERA BUFFA

Traduction en italien du livret français et mise en musique par un compositeur italien

<u>OPÉRA-COMIQUE FRANÇAIS</u>		<u>ADAPTATION ITALIENNE</u>	
1800	BOIELDIEU, <i>Le Calife de Bagdad</i> Livret: Saint-Just	1813	GRACIA, <i>Il Califfo di Bagdad</i> Livret: Tottola Naples
1812	BOIELDIEU, <i>Jean de Paris</i> Livret: Saint-Just - -	1818	MORLACCHI, <i>Gianni di Parigi</i> Livret: Romani Milan
1824	AUBER, <i>Léocadie</i> Livret: Scribe/Mélesville	1836	MORLACCHI, <i>Gianni di Parigi</i> Livret: Romani Naples
1825	BOIELDIEU, <i>La Dame blanche</i> Livret: Scribe -	1839	DONIZETTI, <i>Gianni di Parigi</i> Livret: Romani Milan
1831	AUBER, <i>Le Philtre</i> Livret: Scribe	1835	ROSSI, <i>Leocadia</i> Livret: Cavallini Milan
1834	ADAM, <i>Le Chalet</i> Livret: Scribe/Mélesville	1830	PAVESI, <i>La donna bianca d'Avenello</i> Livret: Rossi Milan
		1854	GALLIERA, <i>La donna bianca d'Avenello</i> Livret: Rossi Crémone
		1832	DONIZETTI, <i>L'elisir d'amore</i> Livret: Romani Milan
		1836	DONIZETTI, <i>Betly o La Capanna svizzera</i> Livret: Donizetti Milan

ADAPTATIONS DE L'OPÉRA-COMIQUE EN *OPERA BUFFA*

Traduction en italien du livret français et mise en musique par un compositeur italien

<u>OPÉRA-COMIQUE FRANÇAIS</u>		<u>ADAPTATION ITALIENNE</u>	
1836	ADAM, <i>Le Postillon de Lonjumeau</i> Livret: Leuven/Brunswick	1838	COPPOLA, <i>Il Postiglione di Longjumeau</i> Livret: Bassi Milan
1837	AUBER, <i>Le Domino noir</i> Livret: Scribe	1849	ROSSI, <i>Il domino nero</i> Livret: Rubino Milan
1838	ADAM, <i>Le Brasseur de Preston</i> Livret: Leuven/Brunswick	1847	RICCI, <i>Il birraio di Preston</i> Livret: Guidi Florence
1841	AUBER, <i>Les Diamants de la Couronne</i> Livret: Scribe/Saint-Georges	1856	ROMANI, <i>I Diamanti della Corona</i> Livret: ? Florence
1843	AUBER, <i>La Part du Diable</i> Livret: Scribe -	1854	PERI, <i>Orfana e Diavolo</i> Livret: Grisanti Reggio nell'Emilia
1844	AUBER, <i>La Sirène</i> Livret: Scribe	1860	PETRELLA, <i>Il folletto di Gresy</i> Livret: Bolognese Naples
1850	ADAM, <i>Giralda</i> Livret: Scribe	1855	ROSSI, <i>La Sirena</i> Livret: Peruzzini Milan
1854	ADAM, <i>Le Muletier de Tolède</i> Livret: Ennery/Clairville	1852	CAGNONI, <i>Giralda</i> Livret: Giachetti/Berninzone Milan
		1861	PACINI, <i>Il mulatier di Toledo</i> Livret: Cencetti Rome

Quelques techniques d'adaptation de l'opéra-comique en *opera buffa*

1/ Suppression des dialogues parlés.

Le texte des dialogues parlés, traduit de manière littérale ou librement arrangé, est mis en musique par le compositeur italien, le plus souvent sous la forme de récitatifs.

2/ L'un des personnages masculins de l'opéra-comique français est transformé en basse bouffe.

Ex. n° 1 : Le rôle de Daniel Robinson, chanté par un ténor dans l'opéra-comique *Le Brasseur de Preston* (1838) d'Adam, devient basse bouffe dans l'*opera buffa* *Il birraio di Preston* (1847) de Luigi Ricci.

Ex. n° 2 : Les rôles de Lord Elfort et Gil Perèz (basses) dans l'opéra-comique *Le Domino noir* d'Auber (1837) fusionnent dans le personnage de basse bouffe Il Visconte Butor di Lamola dans l'*opera buffa* *Il domino nero* (1849) de Lauro Rossi.

De plus, le premier air, dans chacune de ces deux œuvres italiennes, est réservé à la basse bouffe.

Quelques techniques d'adaptation de l'opéra-comique en *opera buffa*

3/ L'ensemble final qui conclut traditionnellement tout opéra-comique à cette époque est remplacé dans l'*opera buffa* par un air virtuose de soprano solo, une convention propre au genre italien.

Ex. n° 1 : Le finale *tutti* dans l'opéra-comique *Le Brasseur de Preston* (1838) est remplacé par l'*aria*

finale d'Effy dans l'*opera buffa* *Il birraio di Preston* (1847) de Luigi Ricci.

Ex. n° 2 : Le finale *tutti* dans l'opéra-comique *Le Domino noir* d'Auber (1837) est remplacé par la *scena e rondò finale* d'Estella dans l'*opera buffa* *Il domino nero* (1849) de Lauro Rossi.

Modèle : Fin du *Barbier de Séville* de Rossini : air pour soprano solo (Rosina). Il s'agit d'une convention très forte du théâtre musical italien.

D'après le musicologue allemand Sebastian Werr, qui s'est intéressé aux influences françaises sur l'opéra italien du XIX^e siècle, les *opere buffe* créées au milieu du XIX^e siècle connaissant le plus de succès, comme les opéras *Don Bucefalo* d'Antonio Cagnoni (1847), *Crispino e la comare* (1850) des frères Ricci, *Pipelet* de Serafino De Ferrari (1855) et *Tutti in maschera* (1856) de Carlo Pedrotti, terminent toutes sans exception par un numéro virtuose de soprano solo.

JEULAND-MEYNAUD, Maryse, « L'Europe, pour quoi faire ? dans les opéras de Verdi », in : MAMCZARZ, Irène (éd.), *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 194-195.

« Une autre difficulté se fit très vite jour, au lendemain des enthousiasmes patriotiques déchaînés par *Nabucco*, avec les contrôles soupçonneux dont Verdi fit dorénavant l'objet de la part de la censure des divers États de la péninsule. Il est sans exemple qu'un seul de ses opéras ait été interdit, mais il est bien connu que retards et compromis rognèrent souvent la liberté de l'artiste. Verdi a besoin de l'aval de l'opinion européenne libérale pour l'affirmation de son théâtre. Un dramaturge de notoriété internationale a plus d'autorité pour en imposer aux institutions policières rétrogrades. Et c'est ce qui advint. La consécration éclatante recueillie sur les scènes étrangères conférait en retour à Verdi le prestige nécessaire pour forcer les interdictions des diverses censures nationales. **L'Europe fut son rempart moral, dans la mesure où elle était devenue la pourvoyeuse de ses sujets dramatiques dans lesquels elle reconnaissait sa propre culture.**

Si l'on considère en effet la matière des vingt-six livrets de Verdi, on constate que vingt-quatre sont de source étrangère : onze pour la France, avec Voltaire, Hugo, mais aussi Scribe, Dumas fils, Pinaux-Duval, Cornue, Souvestre, Bourgeois ; **cinq pour l'Angleterre, avec Shakespeare et Byron** ; **cinq également pour l'Allemagne**, avec Schiller et Werner ; **l'Espagne n'en donne que trois**, du Duque de Rivas et García Gutiérrez. **L'Italie fait le score le plus bas** avec Antonio Piazza et Tommaso Grossi. Ainsi l'Europe pour Verdi, c'est aussi, et prioritairement, une culture-réserve de thèmes dramatiques. Dans le palmarès ci-dessus, on relèvera que le compositeur est allé sans hésitation, en ce qui concerne l'Angleterre, l'Allemagne, voire l'Espagne, vers les plus grands noms de l'âge romantique, Shakespeare y compris comme récupération par l'époque tandis que, s'agissant de la France, il suit nombre d'écrivains aujourd'hui tombés dans l'oubli, parce qu'ayant résidé de longues années à Paris, c'est le pays où il a le plus fréquenté le théâtre, se méprenant sur la validité des succès d'un jour. »

DI PROFIO, Alessandro, « Les sources françaises des livrets des opéras italiens de Verdi », FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1266.

Titre	Librettiste	Source
<i>Un giorno di regno</i>	Felice Romani	<i>Le Faux Stanislas</i> d'Alexandre Vincent Pineux-Duval (1808)
<i>Nabucodonosor</i>	Temistocle Solera	<i>Nabuchodonosor</i> d'Auguste Anicet-Bourgeois et de François Cornu (Paris, Théâtre de l'Ambigu-Comique, 1836)
<i>Ernani</i>	Francesco Maria Piave	<i>Hernani</i> de Victor Hugo (Paris, Comédie-Française, 1830)
<i>Alzira</i>	Salvatore Cammarano	<i>Alzire, ou les Américains</i> de Voltaire (1736)
<i>La battaglia di Legnano</i>	Salvatore Cammarano	<i>La Bataille de Toulouse</i> de François-Joseph Méry (Paris, Théâtre Beaumarchais, 1828)
<i>Stiffelio</i>	Francesco Maria Piave	<i>Le Pasteur, ou l'Évangile et le Foyer</i> d'Émile Souvestre et d'Eugène Bourgeois (Paris, Théâtre de la Porte Saint-Martin, 1849)
<i>Rigoletto</i>	Francesco Maria Piave	<i>Le roi s'amuse</i> de Victor Hugo (Paris, Comédie-Française, 1832)
<i>La Traviata</i>	Francesco Maria Piave	<i>La dame aux camélias</i> d'Alexandre Dumas fils (Théâtre du Vaudeville, 1852)
<i>Un ballo in maschera</i>	Antonio Somma	<i>Gustave III, ou Le Bal masqué</i> d'Eugène Scribe (livret pour Auber, Opéra de Paris, 1833)
<i>Aida</i>	Antonio Ghislanzoni	Scénario d'Auguste-Ferdinand-François Mariette

V.

Les acteurs italiens de
la vie musicale en France
au XIX^e siècle

Théâtre-Italien

Entre 1801 et 1878, Paris dispose d'une institution spécifique, le Théâtre-Italien, dotée d'une troupe italienne permanente et chargée d'assurer la création française en version originale des plus récentes *opere buffe*, *semiserie* et *serie* des compositeurs transalpins contemporains. De manière paradoxale, une grande partie des livrets de ces opéras italiens sont basés sur des sources françaises. L'institution d'un théâtre lyrique consacré au répertoire italien n'est pas l'apanage de la capitale française au XIX^e siècle. De nombreuses capitales européennes possèdent un théâtre italien ou jouissent d'une saison d'opéra italienne, à l'instar de Lisbonne, Vienne et Londres. Le 1^{er} novembre 1807, Napoléon Bonaparte signe un décret réduisant le nombre des théâtres parisiens à huit, ce qui met fin à la prolifération des théâtres amorcée sous la Révolution. Le Théâtre-Italien fait alors partie, avec l'Opéra, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique, des quatre « premiers » théâtres, tandis que les quatre « seconds » théâtres sont le Vaudeville, les Variétés, la Gaîté et l'Ambigu-Comique. Le Théâtre-Italien possède désormais les droits exclusifs de représentation des opéras italiens en langue originale à Paris et dans la banlieue parisienne.

L'omniprésence transalpine se manifeste à tous les niveaux du théâtre, depuis la direction administrative ou musicale jusqu'au simple musicien d'orchestre, en passant par les chanteurs solistes, les librettistes ou les compositeurs. Sur le plan administratif, le théâtre est notamment dirigé, dans la première moitié du XIX^e siècle, par les compositeurs Gaspare Spontini et Giovanni Battista Viotti, ainsi que par les chanteurs Gaetano Crivelli, Luigi Barilli, Angelica Catalani et Giorgio Ronconi. À l'instar des directeurs, chanteurs et chefs d'orchestre, les directeurs de la musique sont la plupart du temps de la même nationalité avec, entre autres titulaires de ce poste, Giuseppe Mosca, Gaspare Spontini, Ferdinando Paër, Gioachino Rossini et Giovanni Tadolini. Souvent recrutés directement dans la péninsule, certains des meilleurs chanteurs et chanteuses d'opéra italien se produisent avec succès sur la scène parisienne durant une ou plusieurs saisons, qu'ils soient transalpins, comme Giuditta Pasta, Ester Mombelli, Felice Pellegrini, Filippo Galli, Luigi Lablache, Giovanni Battista Rubini et Giulia Grisi, ou d'autres nationalités, comme Manuel García, Maria Malibran, Henriette Sontag, Nicolas Levasseur, Sophie Cruvelli, etc.

Méthodes de chant et Conservatoire de Paris

Dès sa création en 1795, le Conservatoire de Paris, à savoir la plus importante institution de pédagogie musicale au niveau national jusqu'à nos jours, est placé sous l'influence durable de la musique italienne en général et de l'enseignement du chant en particulier. Dans leurs recherches entreprises conjointement et consacrées à l'enseignement du chant italien en France entre la fin de l'Ancien Régime et la Restauration, Sylvie Mamy et Philippe Lescat ont établi à deux reprises la liste des dizaines de recueils didactiques italiens ou inspirés des Italiens publiés en France entre 1769 et 1830, voire au-delà, faisant la distinction entre les solfèges italiens d'auteurs anciens, les solfèges italiens d'auteurs contemporains installés en France, les solfèges d'après l'école italienne écrits par des Français, les solfèges consistant en des livres sans exercice, les traités d'Italiens écrivant en français, les traductions en français de traités d'auteurs italiens et les méthodes d'harmonie et d'accompagnement écrites par des Italiens. Parmi **les auteurs italiens contemporains de solfèges et de méthodes de chant publiés en France à la fin du XVIII^e siècle et au XIX^e siècle, souvent installés dans l'hexagone,** on compte Giuseppe Aprile, Janvier Biferi, Luigi Bordese, Marco Bordogni, Antonio Bartolomeo Bruni, Giuseppe Cambini, Giuseppe Catrufo, Ferdinando Carulli, Gustavo Carulli, Luigi Cherubini, Girolamo Crescentini, Franco Falco, Manuel García, Manuel García fils, Luigi Lablache, Bernardo Mengozzi, Benedetto Negri, Ferdinando Paër, Felice Pellegrini, Vincenzo Righini, Gioachino Rossini, Luigi Antonio Sabbatini et Florido Tomeoni.

Philippe Lescat écrit en introduction d'un article publié en 1990 :

« La prépondérance italienne dans la vie musicale française de la fin de l'Ancien Régime à la Restauration, et même au-delà, est indéniable : les Italiens sont présents sur les scènes, dans les institutions. Grâce à la publication de recueils didactiques, leur influence s'exerce également sur la conception de la théorie française : ainsi, à la fin du XVIII^e siècle, la synthèse des méthodes italiennes et françaises a donné naissance à un nouveau système. »

L'enseignement du solfège à la manière italienne est adopté par le Conservatoire de Paris dès sa création en 1795, puis par Alexandre-Étienne Choron dans son Institution royale de musique classique et religieuse sous la Restauration. Publiée en 1803, la *Méthode de chant du Conservatoire de Musique* contient des extraits d'œuvres de Hasse, Leo, Jommelli, Caffaro, Piccinni, Sacchini, Johann Cristian Bach, Sarti, Cimarosa, Maio, Galuppi et Traetta. Dans le même esprit, Choron publie avec Vincenzo Focchi en 1804 les *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie, extraits des meilleurs auteurs : Leo, Durante, Fenaroli, Sala, Azopardi, Sabbatini, le père Martini et autres*. Pour l'enseignement au sein de ses classes de solfège, de chant et de vocalisation, le Conservatoire de Paris considère comme « classiques », dans son règlement de 1822, les solfèges d'Italie, les solfèges de Léo, Cafaro, Aprile et La Barbiera, les exercices de Crescentini, les cantates de Scarlatti et Porpora, les duos de Durante, Clari et Steffani, et les psaumes de Marcello.

Le Conservatoire accueille de nombreux enseignants italiens dans ses rangs. Le ténor et compositeur florentin Bernardo Mengozzi y est professeur de chant entre 1795 et 1800, c'est-à-dire dès la création de l'institution. Arrivé à Paris en 1799, le ténor et compositeur turinois Felice Blangini est de même professeur de chant entre 1816 et 1828, suivi par le ténor bergamasque Marco Bordogni entre 1819 et 1823, puis entre 1830 et 1856, par le ténor lombard Davide Banderali entre 1828 et 1849, la basse turinoise Felice Pellegrini entre 1829 et 1832, la basse romaine Filippo Galli entre 1843 et 1853, le guitariste et compositeur Michele Giuliani, originaire des Pouilles, entre 1850 et 1867, et le compositeur lombard Uranio Fontana entre 1856 et 1865. Après avoir chanté au Théâtre-Italien à partir de 1861, le baryton livournais Enrico Delle Sedie, ami de Verdi, est aussi professeur de chant au Conservatoire entre 1867 et 1871. D'origine italienne, Louis-Désiré Besozzi est professeur de solfège dans les années 1830. **Directeur de la musique de la musique de la chambre de Louis-Philippe et maître de chapelle des ducs d'Orléans, le compositeur parmesan Ferdinando Paër est inspecteur depuis trois au Conservatoire lorsqu'il y enseigne la composition en 1838.** **Né à Naples, Michele Carafa est professeur de composition entre 1840 et 1870.** **La carrière de loin la plus remarquable dans cette institution est celle de Luigi Cherubini.** D'origine florentine, il est nommé professeur de musique en 1794 à l'Institut national de musique qui prend l'année suivante le nom de Conservatoire

national. Il y est nommé inspecteur en 1795, professeur de composition en 1816, puis directeur entre 1822 et 1842, outre ses fonctions de membre de l'Institut et de surintendant de la Chapelle royale. Durant sa longue direction, il réalise de nombreuses réformes, fonde la Société des concerts du Conservatoire en 1828 et encourage la fondation d'écoles de musique en province, notamment à Avignon en 1828 et à Marseille en 1830. Cherubini aurait pu être précédé à son poste de directeur par un autre compositeur italien. Arrivé à Paris en 1802, Paisiello est nommé directeur de la Chapelle musicale d'État par Napoléon, mais refuse la direction de l'Opéra de Paris et du Conservatoire de Paris.

En dehors du Conservatoire, les compositeurs napolitains Giuseppe Catrufo, Antonio Pacini et Luigi Bordese, et la soprano florentine Carlotta Patti sont également professeurs de chant à Paris. Petit-fils du compositeur italien Niccolò Piccinni, le pianiste, chef d'orchestre et compositeur **Louis-Alexandre Piccinni enseigne à Paris entre 1827 et 1836, avant de diriger des écoles de musique à Boulogne, Toulouse et Strasbourg.**

En résumé, le poids de l'école vocale italienne dans l'enseignement de la musique en France est considérable et s'étend depuis le Conservatoire de Paris à l'ensemble du territoire national, à travers la mobilité des professeurs italiens et des anciens élèves des classes de solfège, de chant et de composition, et par le biais de l'édition d'une riche littérature de solfèges et de méthodes de chant. Cette influence transalpine se manifeste également dans le domaine de la danse.

Ballet et École de danse de l'Opéra de Paris

Parmi les trente-six danseuses et vingt-et-un danseurs qui constituent les « Principaux solistes de la danse à l'Opéra de Paris » au XIX^e siècle, pas moins de dix-sept danseuses et six danseurs sont italiens ou d'origine italienne. Ainsi, la moitié des danseuses solistes sont italiennes, avec Caterina Beretta, Emilia Bigottini, Giuseppina Bozzacchi, Fanny Cerrito, Claudina Cucchi (Couqui), Flora Fabbri, Amalia Ferraris, Angelina Fioretti, Sofia Fuoco, Carlotta Grisi, Carolina Rosati, Guglielmina Salvioni, Emma Sandrini, Rita Sangalli, Louise Taglioni, Marie Taglioni et Carlotta Zambelli. Les six danseurs solistes transalpins sont Eugène Coralli, Antonio Guerra, Louis Merante, Domenico Segarelli, Filippo (Philippe) Taglioni et son fils Paolo (Paul) Taglioni. À l'instar des familles Bournonville, Coulon, Gosselin et Petipa, les différents membres de la famille Taglioni forment une dynastie de danseurs, maîtres de ballet et maîtres de danse actifs à Paris et dans toute l'Europe. Après une brillante carrière internationale, la ballerine Marie Taglioni est directrice de l'École de danse de l'Opéra de Paris et professeur de la classe de perfectionnement entre 1860 et 1870. Elle réforme l'institution et contribue à la création du concours annuel du Corps de ballet de l'Opéra en 1860. Suivie au XX^e siècle par Carlotta Zambelli entre 1920 et 1935, elle n'est cependant pas la première artiste transalpine à la tête de cette institution. Entre 1805 et 1860, la direction de l'École de danse est en effet placée sous l'autorité du premier maître de ballet, une fonction assurée par l'Italien Jean Coralli entre 1831 et 1850, et par le Français d'origine italienne Giulio Mazarini, dit Joseph Mazilier, entre 1853 et 1859.

Un point commun entre de nombreux danseurs solistes à l'Opéra de Paris est leur formation à l'École de danse de la Scala de Milan ou le passage sur cette scène au cours de leur carrière. C'est le cas entre autres de Filippo Taglioni, Giuseppina Bozzacchi, Carlo Blasis, Jean Coralli, Fanny Cerrito, Flora Fabbri, Amalia Ferraris, Sofia Fuoco, Carlotta Grisi, Paolo Taglioni, Marie Taglioni, Louis Merante, Claudina Cucchi, Caterina Beretta, Guglielmina Salvioni, Rita Sangalli et Carlotta Zambelli. Milan représente ainsi tout au long du siècle un vivier de talents pour la capitale française et **le Teatro alla Scala peut être considéré comme l'antichambre de l'Opéra de Paris en dehors de l'hexagone.** **La comparaison des différentes biographies montre que le Teatro San Carlo de Naples représente le deuxième grand pôle italien de formation ou d'activité des danseurs italiens qui se produisent à Paris.** Enfin, d'après le « Tableau des ballets représentés à l'Opéra au XIX^e siècle », **au moins huit compositeurs italiens sont les auteurs de ballets représentés à l'Opéra de Paris,** à savoir Luigi Cherubini, Luigi Gianella, Michele Carafa, Luigi Carlini, Cesare Pugni, Michele (Michael) Costa, Nicolò Gabrielli et Paolo Giorza, auxquels s'ajoutent six chorégraphes italiens, Jean Coralli, Philippe Taglioni, Antonio Guerra, Fanny Cerrito, Pasquale Borri et Louis Merante.

Bref, qu'ils soient danseurs, chorégraphes, pédagogues ou compositeurs, les Italiens jouent un rôle de premier plan dans l'histoire du ballet français, un rôle qui trouve ses racines au début du siècle avec la création en 1813 de l'école de danse du Teatro della Scala de Milan et sa rapide affirmation en une institution de réputation internationale sous l'impulsion du maître de ballet et chorégraphe napolitain Salvatore Viganò.

Édition musicale et périodiques musicaux

L'immigration d'origine napolitaine affecte de manière non négligeable le monde de l'édition musicale parisienne. Père du librettiste Émilien Pacini, un proche de Rossini et de Meyerbeer, et grand-père de l'éditeur de musique Antoine de Choudens, le compositeur, professeur de chant et chef d'orchestre parthénopéen **Antonio Pacini** s'établit à Paris en 1804, se lance dans l'édition musicale en 1810 et poursuit cette activité jusqu'à sa mort en 1866, à l'exception d'une interruption entre 1846 et 1852 durant laquelle le fonds est géré par les frères Louis et François Bonoldi. D'abord implantée au 12 rue Favart, sa boutique est située à partir de 1819 au 11 boulevard des Italiens, à côté du Théâtre de l'Opéra-Comique. **Spécialisé dans l'édition et l'arrangement d'œuvres vocales italiennes de Paisiello, Cimarosa, Zingarelli, Mayr, Fioravanti, Catrufo, Mosca, Nasolini, Vaccai, Rossini, Coppola, Donizetti, Bellini et Ronzi, Antonio Pacini publie aussi les premières œuvres instrumentales du violoniste génois Niccolò Paganini et édite plusieurs périodiques musicaux tels que le *Journal des Troubadours*, le *Journal d'Euterpe*, le *Troubadour ambulant* et *L'Écho lyrique*.** Rossini est lié à Pacini par un contrat d'exclusivité temporaire, avant de signer un contrat similaire avec l'éditeur Eugène Troupenas. Ami des compositeurs Rossini et Paër, du ténor Gilbert Duprez et de l'impresario Domenico Barbaja, Pacini est naturalisé français en 1832. Il faut souligner le fait que Barbaja est alors le plus puissant impresario italien, en charge de deux théâtres napolitains, le Teatro San Carlo et le Teatro del Fondo, entre 1809 et 1840 (auxquels s'ajouteront plus tard le Teatro Nuovo et le Teatro dei Fiorentini), de l'Opéra de Vienne et du Theater an der Wien entre 1821 et 1828, et du Teatro alla Scala de Milan entre 1826 et 1832. De plus, Rossini compose huit opéras qui sont créés au Teatro San Carlo entre 1815 et 1822, avant d'assurer la direction de la musique et de la scène au Théâtre-Italien de Paris entre 1824 et 1826, puis d'être nommé « premier compositeur du roi » et « inspecteur général du chant en France » en 1827. En résumé, les multiples liens unissant entre autres Pacini, Barbaja et Rossini, mais aussi Bellini et Donizetti, dont dix-neuf opéras sont créés au Teatro San Carlo et dix autres au Teatro Nuovo entre 1822 et 1844, constituent un très important réseau de diffusion de la musique italienne entre Naples et Paris dont l'ampleur ne saurait être mésestimée sous la Restauration et la monarchie de Juillet.

Éditeur de musique d'origine napolitaine, comme Pacini, Nicolas-Raphaël Carli s'établit à Paris entre 1807 et 1827, fonde un commerce intitulé « À la Typographie de la Syrène », situé près du Théâtre de l'Opéra-Comique, et publie des opéras italiens de Paisiello, Cimarosa et Mozart sous forme de réductions pour piano et d'arrangements pour piano ou guitare réalisés par le guitariste, compositeur et pédagogue napolitain Ferdinando Carulli. Ce dernier fait paraître chez le même éditeur quelques solfèges et méthodes de guitare.

D'origine toscane, l'éditeur de musique Benacci s'installe à Lyon en 1839, où il est également facteur de pianos, puis à Paris en 1852.

Parmi les principaux périodiques musicaux publiés dans la capitale française au XIX^e siècle, l'esthétique italophile de La France musicale (1837-1870), un journal bihebdomadaire puis hebdomadaire fondé par les frères Léon et Marie Escudier, éditeurs de musique spécialisés dans la musique italienne, s'oppose à celle germanophile de la *Revue et Gazette musicale de Paris* (1834-1880), une revue hebdomadaire créée par l'éditeur de musique allemand Maurice Schlesinger. Les rédacteurs de *La France musicale*, dont fait partie le librettiste, journaliste et traducteur napolitain d'origine française Achille de Lauzières sous le pseudonyme d'Aldo Aldini en 1858 et 1859, prennent ouvertement position en faveur de l'école italienne. Une rivalité s'établit entre les concerts organisés par la *Revue et Gazette musicale de Paris* à partir de 1839, créés par Maurice Schlesinger, et ceux organisés par *La France musicale* à partir de 1845 qui constituent un soutien à la musique italienne et aux ouvrages de Verdi. Les frères Escudier sont en effet les associés du compositeur italien entre 1845 et 1876 pour la diffusion de ses opéras en France en langue originale et en traduction française, faisant office d'impresarios de Verdi auprès des directeurs de théâtre et assurant le suivi des productions de ses ouvrages lyriques sur les scènes françaises. Conscients de l'arme commerciale mise à leur disposition, ils n'hésitent pas à exploiter autant que possible les encarts publicitaires de *La France musicale* afin de favoriser la diffusion des ouvrages de compositeurs italiens qu'ils éditent, ce dont témoigne par exemple l'intensité de leur campagne promotionnelle conduite entre 1843 et 1845 pour assurer la vente de la partition française et des produits dérivés de l'opéra *Don Pasquale* de Donizetti.

Également auteur de nombreuses critiques musicales pour le journal conservateur *La Patrie*, de traductions italiennes pour des opéras tels que *Carmen*, *Faust*, *Don Carlos* et *Hamlet*, et de plus d'une vingtaine de livrets italiens, **Achille de Lauzières n'est pas le seul Italien à exercer la profession de critique musical à Paris.** En effet, le dramaturge, journaliste, poète, écrivain et traducteur italien naturalisé français **Pier-Angelo Fiorentino**, né à Naples comme son confrère, est non seulement le collaborateur d'Alexandre Dumas et l'auteur d'une traduction française de *La divine Comédie* de Dante publiée en 1840, qui recueille les louanges unanimes d'écrivains français tels que Baudelaire, Hugo et Lamennais, mais aussi l'auteur de centaines de critiques littéraires et musicales publiées durant une vingtaine d'années dans *La Sylphide*, *Le Corsaire*, *Le Constitutionnel*, *Le Moniteur universel* et *La France*. Une sélection de ses articles a été publiée de manière posthume sous la forme de deux recueils. Plusieurs lettres des compositeurs Hector Berlioz et Adolphe Adam ou du ténor Gustave-Hyppolite Roger, datées des années 1850 et adressées à Fiorentino, témoignent de la solide insertion de ce dernier dans le monde musical parisien.

Agent théâtral d'origine italienne installé à Paris, Adolfo (Adolphe) Giacomelli exerce aussi la fonction de critique musical, entre autres à *La France musicale* et à la *Revue et Gazette musicale de Paris*. Il est le rédacteur en chef du journal *La Presse théâtrale et musicale* entre 1854 et 1892, ainsi que le directeur du journal bimensuel *Le Luth français* en 1856 et 1857, et du journal *Les Petites Affiches théâtrales* en 1874 et 1875.

Les éditeurs de musique italiens occupent, somme toute, une place notable dans le monde de l'édition musicale française, sans être en mesure néanmoins de rivaliser avec leurs nombreux confrères allemands, solidement implantés à Paris depuis la fin du XVIII^e siècle.

Instrumentistes et facteurs d'instruments

En dehors de la musique vocale, **de nombreux instrumentistes italiens ou d'origine italienne se produisent avec succès en France tout au long du XIX^e siècle**. Le plus célèbre d'entre eux est certainement le violoniste **Niccolò Paganini** qui donne douze concerts à Paris en 1831 et dix en 1832, et dont la virtuosité époustouflante influence durablement l'Europe musicale. Son élève, le violoniste **Camillo Sivori**, se produit en province et à Paris où il fonde en 1857 la Nouvelle société de musique de chambre. Le harpiste **Ferdinando Marcucci** s'installe en France en 1827 et donne avec succès des concerts en province, avant d'être engagé, sur la recommandation de Rossini, dans l'orchestre du Théâtre-Italien où il demeure jusqu'en 1835. Citons aussi les violonistes **Teresa et Maria Milanollo**, **Henri Valentino** et **Alexandre Luigini**, les guitaristes **Ferdinando et Gustavo Carulli**, les pianistes **Adolfo Fumagalli, Tito Mattei, Louis-Alexandre Piccinni, Cesare Galeotti et Raoul Pugno**, etc.

Dans le domaine de la facture instrumentale, mentionnons le clarinettiste Giovanni Battista Gambaro, facteur de pianos et d'instruments en cuivre, les facteurs d'orgues Ludovic, Claude, Anselme et Ludovic II Gavioli, Alexandre Gasparini, Lodovico Piantanida et Jean-Baptiste Mentasti, le bassoniste Angelo-Gaëtan-Philippe Marzoli qui s'associe à Paris au hautboïste et facteur Charles-Louis Triébert, le facteur de pianos et de clavecins Louis Tomasini, etc.

Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France

Qu'ils soient membres ou membres associés étrangers, les compositeurs italiens sont particulièrement bien représentés au sein de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, preuve de leur influence institutionnelle exceptionnelle tout au long du XIX^e siècle. En comparaison, les compositeurs allemands ne comptent aucun membre et seulement trois membres associés étrangers : Joseph Haydn élu en 1801, Giacomo Meyerbeer élu en 1834 et Johannes Brahms élu en 1896.

Quatre compositeurs italiens naturalisés français sont ainsi élus membres de la Section V de l'Académie des Beaux-Arts, dédiée à la composition musicale. Ils exercent cette fonction jusqu'à leur décès et leurs prénoms sont francisés. Louis Cherubini occupe ainsi le fauteuil V de la Section V entre 1815 et 1842, François Paër le fauteuil III entre 1831 et 1839, Michel Carafa le fauteuil VI entre 1837 et 1872, et Gaspard Spontini le fauteuil III, où il succède à Paër, entre 1839 et 1851. En résumé, l'Institut compte au moins un compositeur italien parmi ses membres entre 1815 et 1872, et au moins deux entre 1831 et 1851. De plus, **trois des six fauteuils de la section V sont occupés entre 1837 et 1842 par des compositeurs nés italiens**, ce qui place le climax de la représentation transalpine au sein de cette section sous la monarchie de Juillet, parallèlement à la longue direction de Cherubini au Conservatoire de Paris.

À ces quatre compositeurs membres de l'Institut, académiciens au même titre que leurs collègues nés français, s'ajoutent sept compositeurs italiens qui obtiennent le statut de membres associés étrangers :

Pietro Guglielmi est élu en 1803 au fauteuil V des membres associés étrangers, Antonio Salieri en 1805 au fauteuil V, Giovanni Paisiello en 1809 au fauteuil VI, Gioachino Rossini et Nicolo Zingarelli en 1823 aux fauteuils VI et X, Saverio Mercadante en 1856 au fauteuil V et Giuseppe Verdi en 1864 au fauteuil III, auxquels s'ajoutera le compositeur et librettiste Enrico (ou Arrigo) Boito en 1910 au fauteuil VI. De plus, Gaetano Donizetti est nommé membre correspondant de l'Institut en 1842. Notons que cinq artistes italiens, dont trois compositeurs, se succèdent de manière ininterrompue au fauteuil V des membres associés étrangers entre la création de ce fauteuil en 1803 et 1870. En effet, la présence italienne au sein de l'Académie des Beaux-Arts est loin de se limiter au XIX^e siècle à la seule composition musicale, mais compte aussi, parmi les membres associés étrangers, les sculpteurs Antonio Canova, Pietro Tenerari, Giovanni Dupré et Vincenzo Vela, les peintres Andrea Appiani, Vincenzo Camuccini, Giuseppe Longhi et Paolo Toschi (également architecte), les architectes Ottone Calderari, Giuseppe Marvuglia, Giovanni Antolini (également écrivain), Luigi Cambray-Digny, Luigi Canina (également archéologue) et Pietro Rosa, le graveur Paolo Mercuri, ainsi que l'archéologue et numismate Giuseppe Fiorelli.

Parallèlement à la politique de spoliation des œuvres d'art qui viennent enrichir les collections italiennes du musée du Louvre, rebaptisé musée Napoléon en 1803, l'origine de cette emprise italienne à l'intérieur de l'Académie des Beaux-Arts remonte sans surprise au Consulat avec l'attribution à des artistes transalpins de quatre des huit fauteuils des membres associés étrangers créés en 1802 et 1803, cinq de leurs huit successeurs immédiats étant de la même nationalité.

Ordre national de la Légion d'honneur

Institué en 1802 par Napoléon Bonaparte, l'Ordre national de la Légion d'honneur est chargé de décerner la plus haute décoration honorifique française. Une recherche effectuée sur la base Léonore des Archives nationales, une base de données qui donne accès aux dossiers nominatifs des personnes nommées ou promues dans l'Ordre de la Légion d'honneur depuis 1802 et décédées avant 1977, permet de relever plusieurs noms de compositeurs et musiciens italiens récompensés pour les « services éminents » qu'ils ont rendus à la Nation. Salieri est ainsi élevé à la dignité de **Chevalier de la Légion d'honneur** le 31 janvier 1815, suivi par Spontini le 29 mai 1818, Blangini le 1^{er} mai 1821, Bellini le 31 janvier 1835 et Donizetti le 10 juin 1841. Carafa est promu Officier le 5 mai 1847, Cherubini **Commandeur** le 7 février 1842, Rossini **Grand-Officier** le 12 août 1864 et Verdi **Grand' Croix** le 12 octobre 1894. Le nom de Paisiello, décoré par le roi de Naples Joseph Bonaparte en 1806 de la croix de la Légion d'honneur, n'apparaît pas dans la base de données Léonore, de même que celui de Paër qui reçoit la légion d'honneur en 1828.

En comparaison, les compositeurs et musiciens originaires du monde germanique et d'Europe centrale sont moins souvent récompensés : Neukomm est nommé Chevalier le 31 janvier 1815, suivi par Hummel le 3 novembre 1826, Offenbach le 13 août 1861 et Stephen Heller peu avant sa mort survenue le 14 janvier 1888 ; Meyerbeer est promu Officier le 9 avril 1838, suivi par Liszt le 22 août 1860 et Henri Herz le 24 janvier 1863. Alors que les compositeurs italiens de premier plan sont tous honorés, nouvelle preuve de l'excellence de leur implantation et de leurs réseaux dans la capitale française, ce n'est pas le cas de leurs homologues allemands, tels que Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Brückner, Brahms, Richard Strauss et Mahler.