

Lumen

Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies
Travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle

LUMEN

La reconnaissance de « l'universalité de la langue musicale » : Antonio Salieri et l'opéra en France après 1780

Laurine Quetin

Volume 26, 2007

Imitation et invention au siècle des Lumières
Imitation and Invention in the Eighteenth Century

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1012069ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1012069ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian Society for Eighteenth-Century Studies / Société canadienne d'étude
du dix-huitième siècle

ISSN

1209-3696 (print)

1927-8284 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Quetin, L. (2007). La reconnaissance de « l'universalité de la langue musicale » :
Antonio Salieri et l'opéra en France après 1780. *Lumen*, 26, 205–226.
<https://doi.org/10.7202/1012069ar>

13. La reconnaissance de «l'universalité de la langue musicale» : Antonio Salieri et l'opéra en France après 1780

Il lui est arrivé par fois, d'être un peu trop baroque en cherchant l'expression dans la musique¹.

Joseph II

Les déplacements d'Italiens en Europe ont certainement contribué à la formation d'une culture différente partout où ils se sont exprimés dans le domaine instrumental ou lyrique. Des contraintes professionnelles et économiques ont poussé librettistes, chanteurs, musiciens ou danseurs à passer d'un pays à un autre sans envisager de s'y installer définitivement. Ces mouvements ont favorisé cependant les échanges littéraires, philosophiques et artistiques, et permis une réception nouvelle de l'art lyrique et de ses buts fondamentaux. Michel-Paul-Guy de Chabanon, qui a marqué la fin du XVIII^e siècle comme théoricien de la musique, a su mettre en valeur une nouvelle hiérarchie dans l'opéra. Subrepticement, ce genre est devenu plus musical que littéraire, tandis que le sentiment était reconnu comme l'élément fondateur du langage musical. En 1789, Antoine Quatremère de Quincy, un contemporain de Chabanon, questionna la pertinence des jugements émis à propos d'un ouvrage lyrique en France : «J'entends toujours louer les chanteurs sur leur jeu, applaudir la scène à la place de l'air et le spectacle pour la musique²». Il est clair que l'auteur de ces lignes pense que la musique dispose de ressources particulières, différentes du langage et de l'art

1 John A. Rice, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1998, p. 386. Cette citation, écrite en français par l'Empereur Joseph II le 2 janvier 1787, s'adresse à son ambassadeur auprès de la Cour de Versailles, le comte de Mercy-Argenteau.

2 Antoine Quatremère de Quincy, *Dissertation sur les opéras bouffons italiens*, Paris, 1789, p. 10.

dramatique mais néanmoins puissantes, qu'il faudrait mettre en valeur. Comme Chabanon, il reconsidère la notion d'imitation et préfère parler de l'expression musicale. À l'Opéra, l'ouvrage interprété va provoquer des réactions de la part des auditeurs et leur faire éprouver des émotions. C'est donc un immense champ de possibilités qui s'offrent aux compositeurs contemporains comme Antonio Salieri, qui vont placer l'expression directe et forte des sentiments au cours de scènes plus vastes dans un ouvrage lyrique.

Au XVIII^e siècle, la tragédie en musique et l'*opera seria* restaient deux genres opposés de manière rigide et leurs deux traditions bien codifiées ont longtemps écarté tout risque de contamination de l'un par l'autre. L'Académie royale de musique pouvait ainsi imposer ses règles aux compositeurs étrangers appelés à Paris pour une commande. Les musiciens italiens réussirent cependant à s'adapter avec une efficacité telle qu'ils purent préserver les marques distinctives de leurs origines, et c'est pourquoi l'une des raisons qui rendent passionnante l'étude de l'opéra en France à la fin du XVIII^e siècle tient à la multiplicité des manières de réaliser la fusion entre tradition française et influences italiennes. Toutefois, ce champ d'investigation étant tellement vaste, il sera seulement question dans ces pages d'exemples tirés des ouvrages lyriques de Salieri qui sont le fruit de commandes françaises : *Les Danaïdes* (1785), *Les Horaces* (1786) et *Tarare* (1788). Trois objets seront abordés, qui permettront de comprendre les débats musicaux auxquels ont participé Chabanon et ses contemporains : il s'agit de l'écriture du livret, de la valeur du récitatif et du rôle de l'orchestre dans l'accompagnement de la voix.

«Hâtez-vous de mettre en scènes les passions³»

Au milieu du XVIII^e siècle, les Encyclopédistes réclamèrent une triple réforme : la réforme du drame, celle de l'opéra ainsi que celle de son livret. Les sujets d'opéra évoluèrent, mais un écrivain comme Grimm ne parvient pas à se défaire de ses réflexes de littérateur lorsqu'il juge une œuvre lyrique ; il suffit de se reporter à son article «Poème lyrique» dans l'*Encyclopédie* pour le constater⁴. Rousseau, quant à lui, eut

3 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, 1785 ; réimpression : Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 283.

4 Frédéric Melchior Grimm, «Poème lyrique», dans Diderot et d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de*

conscience de la nature particulière d'un livret d'opéra et le démontra dans son article «Opéra» du *Dictionnaire de musique*⁵. D'un autre côté, après Diderot qui s'était exprimé sur les réformes appliquées au drame en les préconisant aussi pour l'opéra nouveau⁶ (en insistant notamment sur l'importance capitale de la pantomime d'acteurs dans les moments les plus pathétiques), le livret d'opéra s'achemina insensiblement vers le drame, en acquérant certains de ses caractères : action plus rapide, situations pleines d'émotion, dénouement heureux et caractères qui s'opposent violemment. En parlant du personnage de Médée dans le livret de Desrioux, *Médée à Colchos ou la Toison d'or*, Chabanon lui-même usa en 1786 de termes empruntés au répertoire dramatique de l'époque : «J'ai dû mettre de l'emportement dans les vertus d'une femme qui a mis tant d'emportement dans ses vices⁷».

Les partisans du drame bourgeois trouvèrent dans le répertoire de l'opéra des livrets qui suggèrent des rapprochements entre opéra et drame : *Pénélope* de Marmontel en 1785, tout en gardant son cadre antique, a des accents de drame bourgeois où le quatuor familial (Ulysse, Pénélope, Télémaque et Laerte) joue un rôle important. D'autres se tournèrent vers les pièces de théâtre qui, transformées en livret d'opéra, permirent à la tragédie en musique de se renouveler. Nicolas-François Guillard s'affirma comme le représentant principal de ce courant avec des textes comme *Électre* (1782) pour le compositeur Lemoyne, *Chimène ou Le Cid* (1786) pour Antonio Sacchini et *Les Horaces* (1786 encore) pour Antonio Salieri. En centrant ce dernier livret sur l'histoire de Camille, fille du Vieil Horace et amante d'un Curiace, pour laquelle les spec-

gens de lettres, édition en fac-similé, Stuggart Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1966. La parole est toujours le vecteur essentiel des sentiments et émotions : «Lorsque les personnages raisonnent, délibèrent, s'entretiennent & dialoguent ensemble, ils ne peuvent que réciter. Rien ne serait plus faux que de les voir discuter en chantant, ou dialoguer par couplets en sorte qu'un couplet devint la réponse de l'autre. Le récitatif est le seul instrument propre à la scène & au dialogue ; il ne doit pas être chantant».

- 5 Jean-Jacques Rousseau, « Opéra », *Dictionnaire de musique*, dans *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», 1995, p. 948 et s. Rousseau affirme les liens entre la musique et le langage, celui des passions et des émotions qui seront exprimées sur scène. Il existe bien une spécificité du langage musical : l'opéra va émouvoir et les sentiments exprimés vont inspirer les auditeurs.
- 6 Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils Naturel* (1757), éd. L. Versini, dans *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1996, tome IV, «Troisième Entretien», p. 1180-1183.
- 7 Michel-Paul-Guy de Chabanon, «Avant-Propos» de *Médée ou la Toison d'or*, dans *Œuvres de théâtre et autres poésies*, Paris, Prault et Pissot, 1788, p. 269.

tateurs éprouvèrent beaucoup de compassion, Guillard a suivi le précepte de Chabanon : «Hâtez-vous de mettre en scènes [*sic*] les passions» – ajoutant «et méfiez-vous des préliminaires». Il semblerait que l'exposition du sujet des *Horaces* en 1786 évite l'écueil d'une introduction laborieuse, en présentant immédiatement au spectateur une Camille oscillant entre l'inquiétude et la joie lors des cérémonies au temple d'Égérie. Il ne s'agit pas d'une histoire politique, mais seulement d'un amour impossible entre Curiace et Camille dans une famille déchirée par la guerre. En écrivant ce conseil en 1785, Chabanon rejoignait les préoccupations de son contemporain Du Roulet, qui s'était exprimé en 1776 sur la difficulté de présenter la naissance d'un conflit : «L'exposition du sujet est une des parties de la composition du Poème lyrique les plus difficiles à traiter, & qui demande peut-être le plus d'attention et d'art⁸».

Or, Italiens et Français ne concevaient pas de la même manière l'écriture du livret à cette époque. Si une intrigue était nécessaire dans l'opéra français, elle paraissait, aux yeux des Français, inexistante dans l'opéra italien. Si, d'un côté, le texte suivait la structure propre du théâtre, de l'autre, il était écrit pour favoriser la mise en place des morceaux de musique. L'opéra italien n'instituait pas un rapport de nécessité entre les scènes, ou, pour reprendre l'expression du Président de Brosses, il manquait «les liaisons de scènes⁹». Il existe entre le poète et le musicien tout un jeu de collaboration volontaire ou inconscient, qu'il est difficile de définir mais qui doit être pris en compte au cours du XVIII^e pour saisir la naissance d'une nouvelle dramaturgie musicale à la fin du siècle. Chabanon l'exprima bien en écrivant : «un opéra ne vit qu'à moitié quand il sort du cerveau du poète¹⁰». Dans la construction délicate que représente un ouvrage lyrique, le texte est l'outil nécessaire de la musique. Il fut d'abord un modèle poétique qui permit à l'opéra de s'imposer face à la tragédie classique. Mais l'opéra n'est pas une tragédie habillée de musique dont tous les éléments concourent au dénouement. Il est à chaque représentation réussie un miracle d'équilibre entre les exigences contradictoires de l'action et du spectacle. Comme le texte et

8 François-Louis du Roulet, *Lettre sur les drames-opéra*, Amsterdam et Paris, 1776 ; dans François Lesure, *La Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, Genève, Minkoff, 1984, vol. 2, p. 115.

9 Charles de Brosses, *Lettres d'Italie du Président de Brosses*, Paris, Mercure de France, tome second, 1986, Lettre LI, p. 298.

10 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même [...]*, *op. cit.*, p. 302.

la musique sont des fonctions de l'action, c'est le contexte scénique qui va servir de point de départ à l'analyse de l'opéra. En 1785, lors de la réception des *Danaïdes* de Salieri, de nouveaux liens se sont tissés entre l'action dramatique et la musique. Puisqu'elle est particulièrement apte à l'expression des sentiments, la musique pourra transmettre tout ce qui échappe à la parole et obtenir une place considérable dans la réalisation de l'œuvre musicale, comme l'a écrit, non sans raison, Chabanon en 1773 : «Dans l'alliance de la musique et des paroles, la musique joue le rôle de ces favoris que tout le monde traite de sujets mais qui en secret gouvernent leur maître¹¹». Le statut de l'opéra se transforme tout au long du siècle et la musique accède à la dimension d'art majeur. Une dramaturgie musicale nouvelle voit le jour, fondée sur trois moyens de communication indépendants mais indispensables à la création lyrique : le texte, le chant et l'orchestre. Dès lors, les critiques adressées à Salieri en 1787, à l'égard de ses trois ouvrages lyriques français, par un *Mercur de France* encore peu habitué à cette autonomie de la musique dans un opéra, s'expliquent aisément :

Ce qui a nui aux Horaces, c'est que le compositeur, dans la crainte de retarder l'action, qu'il a cru devoir être toujours rapide, a réservé pour l'orchestre seul les idées musicales qui lui inspiroit la Nature, & n'a presque rien donné à la voix. Il y a plus d'airs dans les Danaïdes, & cette musique a plu d'avantage. Il y en a beaucoup dans Tarare, & son succès est complet. Cependant cette habitude de sacrifier la voix à l'orchestre se fait encore sentir dans ce dernier Ouvrage¹².

Guillard a développé dans ses livrets des thèmes qui lui sont chers et qui marquent la mutation de l'esthétique de l'opéra à la fin du XVIII^e siècle : l'amour et les liens familiaux. Ces thèmes sensibles ont migré progressivement du roman au théâtre, puis se sont exprimés dans les livrets. Ainsi, dans *Les Horaces*, Guillard permet aux spectateurs de s'identifier à son héroïne, Camille. Sa mort, causée par son frère Horace dans la pièce de Corneille¹³, se transforme en suicide dans la première

11 Michel-Paul-Guy de Chabanon, «Lettre sur les propriétés musicales de la langue française», *Le Mercure de France*, janvier 1773, 171-191, p. 188.

12 *Le Mercure de France*, 26, 30 juin 1787, p. 220-227.

13 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même [...]*, op. cit., p. 123. Chabanon fait allusion au ballet tragique de Jean-Georges Noverre, datant de 1777 : «Ceux qui lui reprochent le choix qu'il a fait du sujet des *Horaces*, ignorent peut-être que, du tems de Louis XIV, la scène dans laquelle Horace tue sa sœur, fut exécutée en pantomime avec un prodigieux succès». Dans la *Correspondance Littéraire* de 1801 (t. 6, Lettre CCXXXVIII, p. 97-98), Jean-François de La Harpe établit un

mouture de son texte ; mais cet acte, considéré comme beaucoup trop brutal à ses yeux, sera gommé au profit d'une sortie de scène provoquée par Valère à l'occasion d'une seconde écriture du sujet¹⁴.

La période précédant l'arrivée de Gluck à Paris (entre 1760 et 1774) fut certainement décisive dans l'évolution et la transformation de la tragédie en musique. Les déplacements des troupes itinérantes, les voyages des chanteurs et des compositeurs, recrutés par des impresarios travaillant pour le compte des théâtres en Angleterre, en Allemagne ou en Russie (Saint-Petersbourg) : tout cela ne concernait pas la France où l'opéra italien était seulement imaginé, au mieux vaguement connu. Grâce aux hommes de Lettres, la musique italienne (et, plus particulièrement, la musique lyrique) pénétra le pays et fut comparée à l'opéra français¹⁵ : pour les philosophes de l'*Encyclopédie*, les ouvrages de Mé-

lien entre l'échec du ballet et celui de l'ouvrage de Guillard et Salieri. Les causes de la chute de l'ouvrage de Noverre sont probablement différentes : le public rejetait le genre nouveau du ballet indépendant de l'opéra ainsi que les choix thématiques de Noverre.

- 14 Marcel Bak, «*Chimène ou Le Cid et Les Horaces* de Nicolas-François Guillard : la mise en scène lyrique des œuvres de Pierre Corneille», *Quatre siècles de livrets d'opéra*, Amiens, Université de Picardie, coll. «Médiévales», 35, 2004, p. 13-19. Il faut préciser qu'il n'existe pas de version musicale de la main de Salieri de la fin du livret analysé dans cet article, *F-Pn* Th^b 1941. Donc, la révision par Guillard de la fin des *Horaces* a précédé l'écriture de la partition par Salieri. Il existe un autre livret, *F-Po* Liv. 18 [351, qui fut mis intégralement en musique par ce dernier (Valère prévient le geste fatal du frère et pousse dans les coulisses une Camille sans résistance. Horace reste seul sur scène face au peuple romain). Mais cette scène finale ne semble pas avoir reçu l'approbation de tous puisque la copie, *F-Po* A 316 (I-III, de la partition autographe, *A-Wn* Sign. : M.S. Cod. 15.953), comporte, dans le dernier divertissement, après le chœur «Les dieux de l'univers», la mention : «fin de l'opéra». Le frère et la sœur n'ont plus à s'affronter et Horace ne prononce pas le vers de la tragédie de Voltaire, *Brutus* : «Rome est libre, il suffit, rendons grâce aux Dieux». Une correction à apporter à la note 1 de cet article : A. Salieri n'est pas le compositeur de *Chimène ou Le Cid*. C'est Antonio Sacchini, son contemporain, qui travailla en même temps que lui à Paris à la fin du XVIII^e siècle.
- 15 Le débat musical a suscité de nombreux écrits sur la musique qui émanaient d'écrivains reconnus comme Chastellux, Diderot, Rousseau ou Grimm. L'ouvrage de Belinda Cannone, *Philosophies de la musique, 1752-1789*, Paris, Klincksieck, 1990, présente les diverses croyances et opinions esthétiques du siècle et permet de comprendre l'évolution de la sensibilité musicale. Les écrits polémiques, pour ou contre la musique italienne, sont liés aux circonstances et révèlent chaque fois de profondes mutations du goût. Après 1770, les ouvrages présentent des textes novateurs et de grande qualité comme celui de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même [...]* de 1785 et, la même année, l'essai de Bernard de La Cépède, *La poétique de la musique*, que le compositeur François Le Sueur placera à côté de son contemporain en 1787 dans *Suite de l'essai sur la musique sacrée et imitative, où l'on donne le plan d'une*

tastase, s'élevant au rang de la tragédie et s'éloignant du merveilleux, constituaient le modèle idéal dans lequel le récitatif était un exemple de déclamation auquel succédait l'air centré sur l'expression des passions. Bien avant que Gluck ne s'installe à Paris, le modèle lyrique italien devint le nouveau genre d'opéra à réaliser, car les auditeurs assidus d'opéras aspirent alors au changement, comme l'exprime Pierre-Michel Hennin à son correspondant et ami, Chabanon, en 1766 : «L'Opéra n'est pas propre à remplir sa mission. Il faut que le dialogue soit plus phrasé ; le récitatif ne peut plus flatter nos oreilles devenues savantes. Je crois que notre opéra doit être refondu en entier¹⁶». Les livrets sont déjà fondés sur d'autres sujets que ceux empruntés à la mythologie, comme *Adèle de Ponthieu* en 1772 ou *Sabinus* en 1774. Les critiques adressées à l'ouvrage de Gluck *Iphigénie en Aulide*, après sa représentation en 1774, concernent trois points essentiels du débat sur l'opéra en France : le sujet est inspiré d'une tragédie de Racine, le merveilleux a disparu et les caractéristiques du chant français se sont estompées. «Après Ernelinde et Sabinus, le mépris qu'on affecte toujours de marquer pour le merveilleux vient encore de faire naître l'idée de mettre en Opéra la belle Tragédie d'Iphigénie de Racine et nous voilà réduits si cela continue, à ne voir à l'Opéra que des copies de bons originaux et bientôt peut-être des copies de copies¹⁷».

En 1785, au moment de la parution de l'ouvrage *De la musique considérée en elle-même*, Gluck, compositeur auquel Chabanon se réfère souvent, a laissé sa place à Paris à des confrères d'origine et de formation italiennes comme Niccolò Piccinni, Antonio Sacchini ou Antonio Salieri. Les représentations de leurs opéras mettent en évidence combien le théâtre musical vit une période d'expérimentation. Grâce à des compositeurs étrangers qui viennent travailler en France, le problème des genres lyriques est vraiment posé et une réflexion en profondeur sur la musique proposée voit le jour. À lui seul, Salieri, entre 1785 et 1788, sans renier sa formation italienne et l'influence de son tuteur Florian-Leopold Gassmann à Vienne, a su au travers de deux opéras, *Les Danaïdes* et *Les Horaces*, montrer comment un musicien étranger, auteur

musique propre à la fête de Pâques, Paris, 1787, p.66 : «Si les Chabanons, les La Cépèdes, et ceux qui, comme eux, sentent la Poétique de la Musique [...]».

16 Cité par Ghyslaine Guertin, «Échanges épistolaires entre Hennin et Chabanon : amitié, passions et intérêts», *Actes du colloque de Cerisy, Archives épistolaires et Histoire*, août 2006, à paraître en 2007.

17 *Réflexions sur le Merveilleux de nos Opéras français et sur le nouveau genre de musique*, Londres et Paris, Lamarche, 1774, p. 6-7.

d'ouvrages italiens, peut composer des œuvres où le drame impose ses exigences aux chanteurs et à la musique. Le troisième, *Tarare*, est fondé sur une dramaturgie particulière revendiquée par Beaumarchais¹⁸. Un document intitulé «Opera de M. Salieri» présente ces ouvrages avec un bref commentaire : «*Les Danaïdes*, Opéra en trois actes que l'on peut regarder comme un très bon ouvrage. *Tarare*, Opéra de Genre dans lequel il y a de très belle musique [*sic*] : cet ouvrage a coûté prodigieusement à Mettre au théâtre [...] *Les horaces*, Opéra en trois Actes représenté [...] sans succès¹⁹».

Ces quelques lignes sont révélatrices de l'estime portée à deux créations d'Antonio Salieri (*Les Danaïdes* et *Tarare*) et du peu d'intérêt accordé à la troisième, qui fut représentée entre les deux autres. Il faut noter aussi que leur auteur ne mentionne pas l'expression «tragédie en musique» pour *Les Danaïdes* et *Les Horaces*, qui sont deux tragédies ainsi que des spectacles chantés, tout en introduisant le terme «de genre» en ce qui concerne *Tarare*. Beaumarchais, quant à lui, avait employé le mot «mélodrame²⁰». Une analyse dramaturgique exhaustive des livrets de ces trois ouvrages de Salieri dépasserait largement le cadre de ce travail. Ne seront présentés ici que quelques éléments remarquables qui sont significatifs de leur élaboration, notamment dans les liens qui existent entre dramaturgie théâtrale et lyrique. Toute pièce de théâtre classique obéit à des règles d'écriture strictes qui existent aussi dans le livret conçu pour être mis en musique²¹. Un exemple précis concerne la liaison des scènes, que connaît bien le Président de Brosses. Chaque acte se présente comme un ensemble organique au cours duquel les scènes correspondent à l'entrée ou à la sortie d'un personnage. Il existe des scènes de transition qui convergent vers les plus importantes et qui permettent l'entrée ou la sortie d'un groupe d'acteurs (les chœurs, par exemple). Pour *Les Danaïdes* et *Les Horaces*, les librettistes ont observé toutes ces règles dans leur livret : à l'acte II des *Horaces*, la scène 1 se

18 Chantal Leblond, «Le manifeste *Aux abonnés de l'Opéra qui voudraient aimer l'opéra comparé au livret de Tarare ou la théorie à l'épreuve des faits*», *Musicorum*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2002, 49-82.

19 F-Pan, O¹621 133. *Observations sur l'Académie royale de musique et sur les ouvrages qui forment son répertoire Actuel*. Ce document, conservé dans les archives nationales, établit la liste des «opera de Salieri» après avoir présenté celle des ouvrages de Gluck, Piccinni, Sachini, Philidor, Gossec, etc.

20 Laurine Quetin, «*Tarare* de Beaumarchais et Salieri : une collaboration efficace entre librettiste et compositeur», *Musicorum*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2002, p. 84.

21 Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 2001 (1950).

déroule entre trois personnages (Camille, Curiace et le Jeune Horace), tandis que la scène va se remplir ensuite d'autres personnages qui interviendront comme le vieil Horace à la scène 2, ou l'Albain qui brise l'élan du Jeune Horace prêt à partir à la scène 3. Camille et Curiace se retrouvent seuls durant la scène 5, mais bientôt le Jeune Horace et son père les rejoignent. À l'acte III, le chœur des femmes placé derrière le théâtre permet de lier les scènes 3 et 4 en intervenant ensuite sur le plateau avec les mêmes paroles. L'écriture du livret de *Tarare* est fondée sur ces mêmes lois dramatiques, qui font que le roi Atar est présent durant tout l'acte I sur la scène alors que viennent et repartent d'autres personnages. C'est lui qui conclura l'acte par un monologue.

Il est une autre partie significative de la tragédie en musique, le divertissement, dont le poète doit décider la place et la justification dramatique. L'opéra *Les Danaïdes* lui réserve une place de choix à l'acte III, au moment des festivités des mariages jusqu'à la bacchanale finale, tandis que *Les Horaces* contiennent un divertissement particulier en fin de chaque acte qui permet, sous forme de tableaux, de présenter des événements essentiels au déroulement de l'acte suivant : le premier est une cérémonie au temple de Jupiter, le second met en scène le combat qui devrait opposer les deux armées et le dernier mêle la joie de la victoire du Jeune Horace à l'explosion de la douleur chez Camille. Pour *Tarare*, Beaumarchais a conçu un divertissement dans l'acte lui-même (acte III, scène 4) au cours duquel il fait danser des «bergers européens de cour» ou des «paysans grossiers vêtus à l'européenne²²».

«Je sens cet art de varier à tout moment le langage et l'expression de l'orchestre pour l'accommoder au sens des paroles²³»

Le changement radical du répertoire de l'Académie royale de musique entre 1760 et 1780 (disparition des ouvrages de Lully²⁴ et de Rameau

22 Pierre Caron de Beaumarchais, dans *Œuvres*, éd. Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», 1988, p. 553. Cet opéra possède aussi un prologue particulier que Beaumarchais évoque (p. 1463) : «Faire un prologue où la nature fait tirer au sort deux embryons ou deux atomes. Lequel sera roi et l'autre esclave ? Dissertation philosophique à ce sujet.»

23 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même [...], op. cit.*, p. 299.

24 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *Éloge de M. Rameau*, Paris, Imprimerie de M. Lambert, 1764, p. 8 : «Lully, inventeur de notre Opéra, tenoit encore le premier rang sur la Scène Lyrique. C'est le sort de ceux qui inventent, de conserver long-tems un droit de supériorité sur ceux qui les suivent».

de la scène) s'est accompagné d'un processus d'intégration progressive de techniques d'écriture italiennes. Marmontel note dans son livret de *Céphale et Procris* (1775), mis en musique par Grétry, la coexistence de la tradition française et du savoir-faire italien : «[...] l'un des premiers où l'on ait entrepris à concilier le merveilleux et le spectacle de l'Opéra François, avec la coupe des Airs, des Duo, du Récitatif obligé, et des ensembles à l'Italienne²⁵». Or, le récitatif fut un sujet constant de préoccupation dans l'opéra italien. Il a été au centre de la critique académique et musicale. Il n'a jamais cessé de faire parler de lui et c'est bien là une preuve qu'il a toujours eu une importance fondamentale dans le théâtre en musique. En introduisant ses caractères spécifiques dans un ouvrage lyrique français, le compositeur faisait disparaître ceux qui rendaient le récitatif français proche de l'arioso et supprimait également les agréments. Ainsi, la mise à l'écart du chant français s'accompagne d'une réécriture du récitatif, c'est-à-dire de la déclamation française à la manière italienne : l'interprétation se réalise dans un tempo plus rapide, car il a été débarrassé des «agréments du chant». En 1791, dans l'*Encyclopédie méthodique*, Framery et Ginguené s'intéressèrent à l'écriture du récitatif et dressèrent le constat suivant : «Dans la révolution musicale qui s'est opérée en France, la première réforme a porté sur le récitatif. Celui des Italiens a servi de modèle²⁶».

La lecture du récitatif dans une tragédie en musique se réalise à travers trois paramètres importants : le découpage du texte littéraire puis de la phrase musicale, l'analyse de la durée de la phrase et la façon de la représenter dans l'écriture.²⁷ Le récitatif italien doit beaucoup de sa fluidité et de sa simplicité au fait de placer un grand nombre de syllabes sur la même harmonie, alors que le compositeur français utilise

25 Grétry, André-Ernest-Modeste, *Céphale et Procris*, Paris, 1775, p. 4. L'évolution de l'opéra en France au XVIII^e siècle est marquée par un nombre croissant d'ensembles vocaux dans les partitions (ici, cinq duos et un quatuor). Leur présence comme leur facture sont exceptionnelles pour une tragédie lyrique de 1775. Il faut certainement voir là une influence de l'opéra-comique, genre dans lequel Marmontel a une grande expérience, mais aussi celle de l'*opera buffa* qui est joué dans toute l'Europe.

26 Pierre-Louis Ginguené, «France», dans Nicolas Étienne Framery et Pierre-Louis Ginguené (dir.), *Encyclopédie méthodique. Musique*, Paris, Panckoucke, 1791-1818, vol. 1, p. 621.

27 Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils Naturel*, op. cit., «Troisième Entretien», p. 1187-1188. Diderot a appelé de ses vœux une écriture vocale originale, intermédiaire entre récitatif obligé et chant. L'orchestre réplique au chant tragique sur le ton de la lamentation et ce style, selon lui, équilibre davantage le chant et l'orchestre. L'auditeur doit avoir l'illusion d'une communication immédiate entre le personnage incarné sur scène et lui.

une harmonie plus dense et changeante. Rameau avait porté toute son attention à son élaboration et utilisé le récitatif accompagné par l'orchestre avec de longs accords tenus par les cordes. Dans les moments plus tragiques ou pathétiques, il plaçait de courts interludes entre les exclamations du personnage. Salieri, comme son prédécesseur à Paris, Gluck, va user de la technique qui fait alterner les interventions vocales et de brefs passages exécutés par les instruments. Le *Mercure de France* a repéré immédiatement dans *Les Danaïdes* les habitudes italiennes : «Nous y retrouvons certaines finales de phrases qui reviennent souvent et qui semblent à la marche du récitatif italien²⁸». Salieri use aussi du récitatif obligé, notamment dans les monologues, comme à l'acte V, scène 1 des *Danaïdes*, lorsque Hypermnestre semble «égarée», comme l'indique la présentation de la scène sur la partition. Le dialogue de l'acte IV, scène 1 entre Danaus et sa fille Hypermnestre est écrit dans le style de l'arioso : les voix se répondent, alors que les flûtes et les cordes interviennent ensemble. Le récit du vieil Horace, à l'acte I, scène 3 des *Horaces*, s'attache à l'imitation du sens du poème, à l'aide de figures de rhétorique musicales, défendues déjà par Rameau en 1754²⁹ : à tous ceux qui l'entourent sur scène, le vieillard annonce le début des hostilités entre les deux armées. Mais le soutien instrumental du récitatif tire insensiblement la déclamation vers une mélodie proche de l'air et donne ainsi une dimension plus vivante aux sentiments exprimés par le personnage invisible qu'est Tulle et que rapporte le Vieil Horace : «Je vois à notre aspect la nature frémir». Salieri a su traduire la progression de la tension dans ce récit en soulignant les éléments pathétiques par le jeu des tonalités (ici, le contraste entre les modes majeur et mineur autour de la phrase citée) ou par l'emploi de timbres instrumentaux lorsque les flûtes et les hautbois anticipent puis soulignent le rappel des liens familiaux : «Vos fils sont nos neveux, nos filles sont les vôtres» (Figure 1).

Les Horaces, Acte I, scène 3

Déjà les deux armées
 D'une égale fureur paroissent animées ;
 On alloit en venir aux mains...
 Entre les deux partis soudain Tulle s'avance :
 On s'arrête, on l'entoure, on l'écoute en silence :
 Albains, dit-il, & vous, écoutez-moi Romains.

28 *Le Mercure de France*, 21, du 22 mai 1784.

29 Jean-Philippe Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754), dans *Musique raisonnée*, Paris, Stock, 1980, p. 177-178.

Dieux ! Quelles fureurs sont les nôtres ;
 Je vois à notre aspect la nature frémir !
 Vos fils sont nos neveux, nos filles sont les vôtres,
 Le sang de mille nœuds a voulu nous unir.
 D'un sang si précieux pourquoi souiller la terre³⁰ ?

Beaumarchais a noté combien la partition de *Tarare* est en germe dans les deux précédentes³¹ et il semblerait que cette dernière analyse pourrait largement le prouver, surtout lorsque cette scène des *Horaces* est comparée à celle au cours de laquelle Tarare s'exprime en un long monologue (acte III, scène 5) face à un seul interlocuteur, Calpigi. Alors il ne s'agit plus seulement d'imiter la réalisation sonore du poème et de rester ainsi dans le domaine de la déclamation théâtrale, il faut encore illustrer le sens de certains mots ou de certaines phrases, peindre un paysage (ici la tranquillité de l'onde dans la nuit évoquée par Tarare) ou préparer et renforcer l'inquiétude éprouvée dans cette situation³² : le calme apparent de la nuit est brisé parfois par de brèves interventions des cuivres.

Tarare, acte III, scène 5

Au sein de la profonde mer,
 Seul, dans une barque fragile,
 Aucun souffle n'agitant l'air,
 Je sillonnais l'onde tranquille.

Des avirons le monotone bruit,
 Au loin distingué dans la nuit,
 Soudain a fait sonner l'alarme ;
 J'avais ce poignard pour toute arme.
 Deux cents rameurs partent du même lieu :
 On m'enveloppe, on se croise, on rappelle...

30 Livret des *Horaces*, F-Po Liv. 18 [351]. La partition consultée pour l'analyse est la partition autographe, A-Wn (sign.: M.S.Cod.15.953).

31 Pierre Caron de Beaumarchais, *Tarare*, dans *Œuvres de Beaumarchais*, op. cit., p. 495. À Monsieur Salieri : «Mon plus grand mérite en ceci est d'avoir deviné l'opéra de *Tarare* dans *Les Danaïdes* et *Les Horaces* [...]».

32 *Ibid.*, p. 1470. Pierre Larthomas attire à juste titre l'attention du lecteur sur le «détail bien peu oriental» que constitue le beffroi dans ce texte. Quelle vision peut avoir Beaumarchais du «fond du golfe», de «la profonde mer» dont Calpigi a déjà parlé à l'acte II, 5, «le vaste océan d'Asie» ?

J'étais pris !... D'un grand coup d'épieu,
 Je m'abîme avec ma nacelle,
 Et me frayant sous les vaisseaux
 Une route nouvelle et sûre,
 J'arrive à terre entre les eaux,
 Dérobé par la nuit obscure.
 J'entends la cloche du beffroi ;
 L'appel bruyant de la trompette,
 Que le fond du golfe répète,
 Augmente le trouble et l'effroi³³. [...]

Beaumarchais a-t-il lu les pages que Diderot a consacrées à la poétique des ténèbres dans le *Salon* de 1767, lorsqu'il décrit une marine nocturne de Joseph Vernet ? Les mêmes images reviennent et mettent en évidence les liens entre les deux situations : «Poètes, parlez sans cesse d'éternité [...] des mers profondes [...]. Les grands bruits ouïs au loin [...] le silence [...] les coups d'une cloche interrompue [...]»³⁴...

«Dire par la voix de l'orchestre aux oreilles musiciennes tout ce que la situation doit leur faire entendre»³⁵

Deux publications préparent l'introduction d'une nouvelle dramaturgie lyrique, qui verra le jour en France après 1773. Il s'agit, d'abord, de la traduction de l'ouvrage de Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica* de 1755, grâce au marquis de Chastellux, qui prit part également au débat musical contemporain. Cet essai dû à un polygraphe très cultivé prépare la venue d'un projet poétique plus précis que Ranieri de Calzabigi développe déjà entre 1761 et 1770 et proposa à Gluck dans le cadre de leur collaboration à Vienne. Mais, en 1755, Algarotti exprima le désir de redonner au poète la place qu'il mérite dans une création lyrique pour lutter contre les abus de certains musiciens et interprètes. Son essai prône une participation accrue de l'orchestre au déroulement de l'action et souligne le rôle déterminant du récitatif accompagné, ainsi qu'une unité de la construction du drame lyrique. Après lui, Calzabigi a redéfini le livret comme un poème dramatique dont la teneur réside

33 *Ibid.*, p. 560.

34 Denis Diderot, *Salon de 1767*, éd. Laurent Versini, dans *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1996, tome IV, p. 603.

35 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même [...]*, op. cit., p. 300.

dans le dialogue et les situations. Sa poétique propose une redéfinition du rythme global de l'opéra : ce dernier doit émaner du dialogue au lieu de découler de l'alternance entre le récitatif et l'air. L'ouvrage d'Algarotti est capital, car il permet une meilleure compréhension de l'évolution de la sensibilité musicale de son époque, prête à accueillir les opéras de Gluck à partir de 1774.

Le deuxième texte précurseur, la *Lettre sur les propriétés musicales de la langue française* de Chabanon, publiée dans le *Mercure de France* en janvier 1773, réfute la théorie de la déclamation à l'origine de la musique vocale. La musique possède son propre langage et une expression particulière. Chabanon développa ensuite ses arguments en 1785 dans un autre ouvrage, *De la musique considérée en elle-même*, et y nota ses réflexions sur la musique et l'opéra, en précisant bien qu'il avait écrit «Un ouvrage de philosophie fait à l'occasion de la musique». Musicographe aux compétences multiples, ce philosophe, au sens large que donne le XVIII^e siècle au terme, s'est penché sur la production lyrique française au moment où les amateurs allaient à l'Opéra écouter de la musique plutôt que des textes mis en musique. Comme sa curiosité était insatiable, il se tourna aussi vers l'Italie, qui «fourmille depuis longtemps de compositeurs célèbres», et conçut que la musique puisse être de tous les temps et de tous les lieux. Il a même insisté sur la «communication mutuelle où sont entre eux tous les peuples d'Europe» grâce à la musique qui présente l'aspect d'une langue aux pouvoirs universels³⁶.

Gluck, à qui on reconnaît le mérite d'avoir réalisé la synthèse des meilleurs aspects de plusieurs traditions musicales, réussit à garder la place primordiale au chant dans ses ouvrages lyriques français, tout en exigeant une attention soutenue au rôle important joué par l'orchestre dans l'opéra. François Arnaud le note dans un de ses écrits, «la soirée perdue à l'Opéra», en 1776 : «Comment se peut-il qu'Iphigénie & qu'Orphée ne vous aient pas accoutumé à écouter plus attentivement l'orchestre³⁷ ?» Quelques années auparavant, Rameau avait eu le secret de scènes aux dimensions réduites mais dotées d'un grand pouvoir musical. Sur ses traces, Gluck voulut offrir une œuvre plus vaste, formée de parties nettement individualisées, contribuant à la continuité de l'action générale. Salieri, quant à lui, a usé de cette technique d'écri-

36 *Ibid.*, p. 76, 97 et 134. «L'universalité de la langue musicale» suppose que Chabanon s'est intéressé de très près aux fondements du langage en se gardant bien de confondre la musique et le langage articulé.

37 François Arnaud, «La soirée perdue à l'Opéra», *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Paris, de Leblond, 1781, p. 54.

ture en privilégiant les scènes comprenant des sections multiples aux structures diverses, qui lui permettent soit de faire avancer l'action, soit d'offrir aux spectateurs non seulement un véritable tableau à contempler sur scène, mais aussi des émotions à partager. Ainsi, l'acte I des *Horaces* est-il fondé sur trois vastes scènes qui s'enchaînent sans coupure sur le plan musical. Il échappe aux tensions qui vont vite apparaître ensuite à l'acte II, et le duo chanté par Camille et Curiace à l'acte I, scène 3 («Que nous devons de grâce à l'amour») s'inscrit dans un autre ensemble plus important, un quatuor, auquel prennent part le vieil Horace et le Jeune Horace : «O Ciel ! sur Rome et ma famille». En fait, il s'agit d'une réunion de famille auquel répond le chœur par deux fois «O du sort ! trop heureux retour». Le langage du cœur domine dans cet opéra qui s'inscrit dans le courant de la nouvelle esthétique de la fin de la période classique. Au cours du duo entre Camille et Curiace, à l'acte IV, scène 5, la sensibilité se caractérise par un discours prenant pour objet les émotions : Camille ne veut écouter que les souffrances de son cœur. Sûre d'être entendue par Curiace, elle s'exprime en une phrase aux notes conjointes («Par l'amour et par l'amitié»), qu'accompagnent les clarinettes et les cors, mais se rend compte combien ses supplications sont inutiles («O Ciel ma prière est vaine»). La partie centrale de ce duo est caractérisée par un accompagnement agité dans des tonalités mineures sombres (*sol, ré, sib* mineurs), tandis que les voix de Camille et de Curiace expriment leur souffrance : la basse de l'orchestre souligne en un mouvement chromatique les paroles de Curiace («Tu sais qu'un barbare devoir»). La progression des tempi sur la partition prouve qu'à ce moment-là, le dialogue n'existe plus entre les deux personnages mais seulement l'expression de sentiments trop douloureux. L'intensité des émotions est telle qu'elles vont franchir les limites de la scène et submerger un auditoire interpellé par ce dramatique échange. Salieri ne s'est pas contenté de mettre en valeur la construction dramatique mise en place par Guillard, il lui a superposé ses propres structures musicales³⁸ : «Le poète doit lui fournir de belles idées, des situations fortes, intéressantes, tendres, terribles, etc. selon les circonstances. C'est au musicien de les rendre telles, de les peindre à l'imagination du spec-

38 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *Éloge de M. Rameau, op. cit.*, p. 6 : «Transportons-nous à l'Opéra : peignons-nous Pollux environné de Furies, dont la voix, par une marche syllabique, frappe l'oreille à coups égaux & redoublés. Le trouble saisit les Spectateurs ; il gagne, il s'insinue, il se communique, il s'étend, il s'augmente : un bruit sourd se répand parmi les Spectateurs ; il naît de leur plaisir, & il le gêne ; on veut écouter, on ne peut se taire ; l'impression redouble, l'émotion croît ; elle est entière, universelle [...]».

tateur, de l'émouvoir, de le toucher par des sons harmonieux puisés dans la nature³⁹».

Ainsi l'opéra qui voit le jour après 1770 en France n'est plus fondé sur une musique dont la fonction est uniquement spectaculaire. La musique acquiert le statut autonome d'un texte dramatique par ses propres moyens. La fin de l'acte IV des *Danaïdes* le montre de manière magistrale⁴⁰ :

Les Danaïdes, acte IV, scènes 5 et 6
(Hypermnestre, les Époux qu'on ne voit pas)

Les Époux

Barbare, tu m'ôtes la vie !

Hypermnestre

Quels cris affreux ! ô barbare fureur !

O forfaits inouis ! ah ! fuyons, je me meurs.

(*Elle tombe évanouie*)

Cris des Époux

Arrête, implacable furie,

Cruelle ! quelle barbarie !

Quelle abominable fureur !

Serments affreux ! nôce infernale !

O jour de sang ! ô nuit fatale !

O forfaits ! ô comble d'horreur !

La mort des époux des *Danaïdes* (sauf celui d'Hypermnestre qu'elle a obligé à fuir) n'a pas lieu sur scène mais «derrière le théâtre». Hypermnestre accompagne le spectateur dans sa vision du meurtre jusqu'au moment où celle-ci, devenue insoutenable, la fait tomber sans connaissance sur scène ; dès lors, il ne reste plus qu'à écouter attentivement la musique composée par Salieri durant ces trente dernières mesures afin de suivre l'agonie, puis le décès, des malheureux neveux de Danaus. Les mots choisis par les deux librettistes sont lourds de signification. Il n'est plus temps de construire des phrases, mais seulement d'exprimer l'horreur de la situation par des cris. Le compositeur va intervenir sur

39 Johann Christian von Mannlich, «Histoire de ma vie. Mémoires sur la musique à Paris à la fin du règne de Louis XV», cité par Henriette von Trostprugg, *Revue Musicale*, XV, 149, 1934, p. 258.

40 Livret consulté : *Les Danaïdes*, Bibliothèque de l'Opéra, Liv.18 [894. Partition consultée pour l'analyse de ce passage, Bibliothèque de l'Opéra, L. 2369 (qui contient la dédicace à la reine Marie-Antoinette).

deux plans, la voix et l'orchestre, afin de décrire la scène que personne dans la salle ne peut voir. Mais il veut aussi faire naître en chacun des auditeurs des sentiments d'épouvante et de terreur avant de les submerger par l'émotion de la mort qui arrive inéluctablement. Le chœur des hommes (haute contre, taille et basse-taille) s'exprime dans une tessiture inconfortable et le registre aigu choisi traduit la tension et la lutte pour la vie dans les «cris des époux» (Figure 2). Salieri multiplie les contrastes de toutes sortes : la rupture de la phrase par un accord, l'harmonisation différente de ce dernier sur «ah» (accord parfait puis accord de septième diminuée sur le second), les contrastes de nuances entre les deux. Les lignes mélodiques descendantes de l'orchestre répondent à celles du chœur des hommes qui allaient vers l'aigu⁴¹ (Figure 3). Cependant, le moment le plus émouvant se trouve dans les trois dernières mesures de cette scène qui clôt l'acte IV : un silence d'une mesure intervient avant que ne se produise la cadence parfaite, presque inaudible puisque la nuance *piano* a été choisie par Salieri pour conclure tout un acte⁴² (Figure 4). Il faut poser avec Chabanon la question essentielle⁴³ : «Mais par quel moyen rend-on la musique tragique ? Ici la théorie devient plus incertaine et le conseil presque impossible». Peut-on parler dans cette page des *Danaïdes* uniquement d'habileté professionnelle ? Joseph II aurait-il raison en qualifiant son maître de chapelle de «baroque» ? Ce dernier serait un musicien bizarre, hanté comme Chabanon par le fait que la musique est un langage particulier. Il en aurait réalisé une forme qui donne l'illusion d'une communication immédiate des personnages avec l'auditeur⁴⁴.

Pour conclure, il est nécessaire de rappeler certains passages écrits par Marmontel dans l'article «Invention poétique» de ses *Éléments de littérature*⁴⁵ (1787). Ils s'appliquent parfaitement à l'analyse de l'acte IV,

41 Arnold Jacobshagen, *Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime*, Frankfurt-am-Main et Paris, Peter Lang, 1997, p. 309-310.

42 En 1791, Mozart terminera l'acte I de *La clemenza di Tito* dans ce même climat de douleur et de tension en usant de la même nuance.

43 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même [...]*, op. cit., p. 291.

44 Jean-Jacques Rousseau, «Lettre sur la musique française» (1753), dans *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1995, p. 299 : «Les Italiens prétendent que notre mélodie est plate et sans aucun chant [...] ; de notre côté nous accusons la leur d'être bizarre et baroque».

45 Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, texte intégral (éd. de 1787), édition présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 673.

scènes 5 et 6, dans la partition des *Danaïdes* de Salieri. Inventer signifie «réaliser les possibles», déclare Marmontel : ici, peindre la scène du meurtre sans la montrer. Inventer signifie aussi «rassembler les débris du passé», c'est-à-dire, dans le cas de Salieri, user de techniques d'écriture musicale connues depuis longtemps. Enfin, inventer signifie «hâter la fécondité de l'avenir», et sa traduction dans le domaine lyrique sera la possibilité d'offrir un nouveau langage, fruit d'une synthèse de plusieurs genres lyriques à la fin du XVIII^e siècle. De fait, les compositeurs pratiquent alors des formes hybrides et Salieri ne fait pas exception à la règle. De ses trois opéras, *Tarare* est certainement le plus curieux, le plus original, comme en témoigne Beaumarchais en 1787 dans son manifeste «Aux abonnés de l'Opéra»⁴⁶ : «Souvenons-nous d'abord qu'un opéra n'est point une tragédie, qu'il n'est point une comédie, qu'il participe de chacune et peut embrasser tous les genres».

La dramaturgie lyrique qui se met en place après 1780, et notamment dans les ouvrages d'Antonio Salieri en France, montre que le compositeur fait porter le drame non seulement par la musique, mais tout autant par la plastique du spectacle. Il a conçu ses ouvrages français à partir d'un plan global et aménagé consciemment les proportions temporelles et les accélérations des intrigues de manière à en tirer le maximum d'efficacité⁴⁷ : les textures instrumentales et chorales, leurs contrastes sont déterminants. Salieri a montré dès son premier ouvrage en 1785 à Paris, *Les Danaïdes*, comment il intensifie les *tutti* par le style pathétique, explore les masses chorales et dynamise l'espace acoustique sur scène. C'est sur la nature des émotions, et non sur leur imitation, qu'il fonde son langage et qu'il s'engage dans une réflexion sur la transmission de l'émotion sur scène. Ses ouvrages français sont marqués par la nouvelle conception d'un ouvrage lyrique qu'ont développée Diderot ou Calzabigi.

LAURINE QUETIN

Université François-Rabelais, Tours

46 Pierre Caron de Beaumarchais, «Aux Abonnés de l'Opéra qui voudraient aimer l'opéra», *op. cit.*, p. 502.

47 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même [...]*, *op. cit.*, p. 302 : «Il est rare sans doute qu'un musicien embrasse l'ensemble dramatique d'un ouvrage et le sente mouvoir tout entier dans sa tête». Cette citation en appelle une autre placée dans une lettre de Mozart à son père le 30 décembre 1780 : «Tout est déjà composé mais pas encore écrit». Dans les deux cas, il est certain que le compositeur a un plan global présent à l'esprit, qui tient compte des proportions temporelles ; il va lui servir à l'élaboration de l'ensemble.

Les Horaces, Acte I, 3

Flûte *p*

Violon

Alto

Violoncelle

Le Vieil Horace

Vos fils sont nos neu-veux Nos fi-les nos fi-les sont les vô-tres

Figure 1

Les Danaïdes, Acte IV, scène 5

-rê-te! ar-rê-te! ar-rê-te! fu-ri-el ah!

-rê-te! ar-rê-te! ar-rê-te! fu-ri-el ah!

barbare! furi-e! fu-ri-el ar-rê-te! ah!

sf sf sf sf sf

Figure 2

Les Danaïdes, Acte IV, scène 5



Figure 3

Les Danaïdes, Acte IV, scène 5

The musical score consists of five staves. The first three staves are for voices (Soprano, Alto, and Bass) and the fourth and fifth are for piano. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score begins with a piano (*p*) dynamic. The vocal parts enter with the exclamation "ah!". The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction "Plus lent." (More slowly). The piano part features a series of chords and moving lines in both hands, with a final piano (*p*) dynamic marking.

Figure 4