

Mozart et la France : de l'enfant prodige au génie (1764-1830)

Ouvrage coordonné par
Jean GRIBENSKI et Patrick TAÏEB

Alexandre DRATWICKI – Cécile DUFLO – Joann ÉLART – Andrea FABIANO
Guy GOSSELIN – Jean GRIBENSKI – David HENNEBELLE – Marie-Pauline MARTIN
Herbert SCHNEIDER – Patrick TAÏEB – Juliette VALLE – Henri VANHULST

*Cet ouvrage est publié avec le soutien
de la Région Rhône-Alpes*

2014

Symétrie Recherche est une collection à vocation scientifique accueillant des ouvrages de fond sur la musique. Dirigée par un comité scientifique présidé par Patrick Taïeb, elle se décline en plusieurs séries thématiques.

Le présent ouvrage est publié dans la série **Histoire du concert**, qui propose des outils de recherche et des essais, dirigée par Patrick Taïeb (université de Montpellier, Répertoire des programmes de concerts en France).

Symétrie

30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

ISBN 978-2-914373-86-9

dépôt légal : mars 2014
© Symétrie, 2014

Crédits

illustration de couverture : Léopold Bode (1831-1906), *Mozart à Vérone (au piano en janvier 1770)*,
copie d'après une peinture de Saverio Dalla Rosa réalisée en 1770.
Autriche, Salzbourg, Internationale Stiftung Mozarteum © BPK, Berlin,
distribution R.M.N.-Grand Palais – Lutz Braun

conception et réalisation : Symétrie

impression et façonnage : Standartų spaustuvė, Vilnius, Lituanie
www.standart.lt, info@standart.lt

Les concerts de Mozart en France (1764-1778) : essai de décryptage des conditions du succès

David HENNEBELLE

Les concerts publics de Mozart en France furent, semble-t-il, peu nombreux. Si l'on considère les concerts dans lesquels il s'est produit comme interprète, ce qui exclut les concerts où ses œuvres ont été entendues indépendamment de sa présence, notamment au Concert spirituel, on trouve ainsi mention de sept concerts publics qui ne s'inscrivirent dans aucune unité temporelle ou spatiale :

- 1764 : les deux concerts parisiens des 10 mars et 9 avril, au théâtre de M. Félix (près de la porte Saint-Honoré, à deux pas de la place Louis XV) ;
- 1766 : le concert de Dijon, le 18 juillet, dans la grande salle d'audience de l'Hôtel de Ville¹ ;
- 1766 : le concert lyonnais du 13 août, dans la salle de la place des Cordeliers. Ce fut le seul concert public institutionnalisé auquel Mozart participa comme exécutant ;
- 1778 : les trois concerts strasbourgeois des 17, 24 et 31 octobre. Le premier eut peut-être lieu à l'hôtel du Miroir, rue des Serruriers, les deux autres dans la salle de la Comédie française, place de Broglie.

Ramenés aux quinze mois de présence de la famille Mozart en France (pour les trois séjours), c'est loin d'être négligeable. En réalité, ces concerts publics représentèrent la part minoritaire des prestations de Mozart. Ainsi, en 1763-1764, Leopold Mozart mentionnait une vingtaine d'adresses aristocratiques où la famille s'était vraisemblablement produite, sans parler de la cour. Visiblement et pendant les trois séjours, les Mozart, père et fils, envisagèrent le concert à bénéfice comme une activité ponctuelle, occasionnelle,

1. Le séjour des Mozart à Dijon a fait l'objet de plusieurs études. Citons tout particulièrement l'article de Jean-Yves PATTE, « Note sur la venue de Mozart à Dijon en 1766 », *Itinéraires mozartiens en Bourgogne*, sous la direction de Francis CLAUDON, actes du colloque tenu les 11 et 12 avril 1991 à Dijon, [Paris] : Klincksieck, 1992, p. 237-243.

également aux programmes des Amateurs, sans qu'il soit possible de connaître la véritable nature de ces œuvres. Pour certaines scènes, les indications montrent néanmoins quelques similitudes avec le répertoire soumis au privilège de l'institution royale : celle tirée de l'*Alceste* de Cambini (6 janvier 1777), la scène « Le perfide Renaud me fuit » tirée de l'*Armide* de Cambini sur livret de Quinault (chantée par M^{lle} Duchâteau le 27 janvier 1777 et reprise le 12 janvier 1778), celle tirée du *Roland* d'Alessandri (chantée par Legros le 19 février 1777) ou encore celle tirée de l'*Andromaque* de Cambini sur les paroles de Racine (chantée par Lemel le 29 décembre 1777). Les œuvres de Cambini font l'objet d'une attention particulière aux Amateurs et reflètent en partie le portefeuille des morceaux choisis par Joseph Legros : en 1777, il chante la scène d'*Alceste* le 6 janvier, une autre scène le 18 mars et une scène pastorale le 22 décembre.

Finalement, les programmes du Concert des amateurs et du Concert spirituel présentent peu de singularités²². Hormis cette spécificité du répertoire d'opéras pour le premier et du répertoire spirituel pour le second, les œuvres et les solistes, sédentaires ou mobiles, sont les mêmes. Malgré ces similitudes frappantes, les deux concerts ne se concurrencent pas car ils observent un calendrier qui respecte, pour chacun, un certain monopole. Le Concert spirituel ouvre les jours de fête religieuse et le Concert des amateurs aménage sa saison en fonction du calendrier mobile de ces fêtes, en veillant donc à ne pas ouvrir les soirs de concerts spirituels. Cette situation, propre à l'Ancien Régime et au fonctionnement du privilège, favorise le cumul par les mêmes musiciens professionnels des postes de solistes à pourvoir dans les affiches des différents concerts parisiens, publics et privés.

Illusions et déceptions d'un Autrichien à Paris

Dès son installation à Paris le 23 mars 1778, Mozart concentre ses forces sur le milieu du concert parisien dont l'actualité à cette époque de l'année est entièrement consacrée à l'ouverture de la quinzaine de Pâques au Concert spirituel. Trois semaines le séparent en effet de cette ouverture et il faut faire vite pour obtenir des commandes. Ses amitiés ne manquent pas dans le cercle des virtuoses de l'orchestre de Mannheim en séjour à Paris, amitiés qu'il met à profit pour rencontrer rapidement le directeur du Concert spirituel, Joseph Legros. Mozart écrit à son père le 24 mars, lendemain de son arrivée, qu'avec sa mère, ils « prendron[t] un *fiacre* et rendron[t] visite [...] à Wendling [flûtiste]²³ » ; dans la lettre du 5 avril, la mère de Mozart ajoute que « Monsieur Wendling lui a fait une grande réputation avant son arrivée et [qu']il l'a maintenant introduit chez ses amis », ajoutant

22. Pour un développement plus détaillé de cette analyse des répertoires et des personnels du concert parisien, dont nous présentons ici une synthèse, voir Joann ÉLART, *Musiciens et Répertoires de concert à la fin de l'Ancien Régime*, thèse de doctorat inédite dirigée par Patrick TAÏEB, université de Rouen, 2005.

23. Wolfgang Amadeus MOZART, *Briefe und Aufzeichnungen*, correspondance réunie et annotée par Wilhelm A. BAUER & Otto Erich DEUTSCH, Kassel–New York : Bärenreiter, 1962-1975. *Correspondance*, vol. II : 1777-1778, traduction de Geneviève GEFFRAY, collection Harmoniques, Paris : Flammarion, 1986, p. 286 (lettre à son père, 24 mars 1778).

Annexe

Calendrier synoptique du voyage de Mozart à Paris en 1778

date	Concert des amateurs	Concert spirituel	Mozart	musiciens étrangers
1777				
12 décembre			départ de Ritter de Mannheim pour Paris. Mozart ne l'accompagne pas	
22 décembre	10/1			
24 décembre		Veillée de Noël		
25 décembre		Noël		Ritter
29 décembre	10/2			Ritter
1778				
5 janvier	10/3			[programme inconnu]
12 janvier	10/4			[programme inconnu]
19 janvier	10/5			[programme inconnu]
fin janvier			départ de Wendling et de Ramm de Mannheim pour Paris. Mozart ne les accompagne pas	
2 février		Purification		Ritter
4 février	10/6			[programme inconnu]
9 février	10/7			[programme inconnu]
16 février	10/8			[programme inconnu]
4 mars	10/9			Ramm Wendling
9 mars	10/10			[programme inconnu]
18 mars	10/11			[programme inconnu]
23 mars			arrivée de Mozart à Paris	
25 mars		Annonciation		Ramm
1 ^{er} avril	concert à bénéfice			Punto, Ramm
5 avril		Passion	Mozart assiste au concert. La lettre du 5 avril signale la composition en cours de la <i>Symphonie concertante</i> K 297b, et celle des huit mouve- ments pour le <i>Miserere</i> de Holzbauer, K 297a	Punto, Ramm
7 avril	10/12			[programme inconnu]
10 avril		Sept-Douleurs		Punto

Édition musicale, opéra, réception : les éditions françaises des Nozze di Figaro (1792 – vers 1822)¹

Jean GRIBENSKI

À travers l'étude d'un cas particulier, celui des *Nozze di Figaro*, on voudrait ici apporter des éléments de réflexion sur ce que peut nous apporter, dans la définition de la réception posthume de Mozart en France, l'étude des éditions de ses œuvres. En d'autres termes, il s'agira de contribuer à mieux comprendre « quel Mozart » se constitue en France dans les dernières années du XVIII^e et au début du XIX^e siècle. Au-delà de Mozart, peut-être ces quelques réflexions contribueront-elles à nourrir le débat nécessaire autour de la notion même de *réception* ; notion difficile, où s'entremêlent, dans le cas d'un opéra, trois éléments distincts : le concert, l'édition et la représentation.

Quelques remarques s'imposent au préalable afin de préciser le sens de cette étude. Tout d'abord, l'auteur est parfaitement conscient du fait que les éditions dont il va être question, si elles présentent un très grand intérêt quant à la réception, n'en offrent pratiquement aucun du point de vue du texte musical, c'est-à-dire de l'œuvre de Mozart en tant que telle. Des recherches comme celle que l'on va lire ne sont guère fréquentes, semble-t-il : d'une façon générale, et quelle que soit l'époque étudiée, la musicologie paraît avoir jusqu'ici privilégié l'étude des œuvres « en soi » (authenticité, style, etc.), au détriment des études de réception. On adopte ici, évidemment, une tout autre perspective.

Les compositeurs du XVIII^e siècle et l'édition

Le XVIII^e siècle, on le sait, et plus particulièrement sa deuxième moitié, connaît un essor sans précédent de l'édition musicale. De cette constatation banale, peut-être n'a-t-on pas tiré toutes les conséquences. Du début du XVIII^e siècle à celui du siècle suivant (disons

1. Cet article s'appuie sur Jean GRIBENSKI, *Catalogue des éditions françaises de Mozart, 1764-1825*, Hildesheim – New York : Georg Olms, 2006 (voir particulièrement le chapitre consacré aux *Nozze di Figaro*, p. 193-222).

Du Singspiel au Grand Opéra : le cas des Mystères d'Isis (1801)¹

Juliette VALLE

Avant 1801, année de la création à Paris (le 20 août) des *Mystères d'Isis* de Lachnith et Morel, la seule tentative de représenter une « parodie » – c'est-à-dire une traduction – d'un opéra de Mozart sur la scène du théâtre des Arts (l'Opéra de Paris) remontait à 1793, avec les représentations du *Mariage de Figaro*. Les arrangeurs de *La Flûte enchantée* avaient donc pour mission de faire découvrir Mozart au public parisien. Afin d'assurer le succès de l'œuvre, ils durent se conformer aux conventions de la scène lyrique française et adapter le contenu et la forme du *Singspiel* à la scène du théâtre des Arts.

Si la partition d'orchestre de *La Flûte enchantée* était encore inédite², les musiciens faisaient cependant circuler des manuscrits d'un pays à l'autre au cours de leurs voyages : Lachnith, qui vécut semble-t-il en Allemagne avant de venir s'installer à Paris dans les années 1780³, eut sans doute entre les mains un matériel complet de l'opéra de Mozart ; nous ne possédons malheureusement ni ce matériel ni le manuscrit de Lachnith et Morel. Dans un premier temps, nous avons fait un travail d'analyse comparative entre d'une part

1. Cet article a été revu et sensiblement remanié par Jean Gribenski.

En dépit de ses approximations historiques, l'étude fondamentale, certes déjà ancienne, est celle de Georges SERVIÈRES, « Les Mystères d'Isis, première adaptation française de la *Zauberflöte* », *Épisodes d'histoire musicale*, Paris : Fischbacher, 1914, p. 146-170. Deux articles plus récents ont éclairé l'historique et le contexte de ces représentations : Rudolf ANGERMÜLLER, « Les Mystères d'Isis (1801) und *Don Juan* (1805, 1834) auf der Bühne der Pariser Oper », *Mozart-Jahrbuch 1980-1983*, Kassel : Bärenreiter, 1983, p. 32-97 (les pages 32 à 56, consacrées aux *Mystères d'Isis*, comportent notamment, un tableau présentant les modifications apportées à *Die Zauberflöte*, p. 39 à 43) ; Jean MONGRÉDIEN, « Les Mystères d'Isis (1801) and Reflections on Mozart from the Parisian Press at the Beginning of the Nineteenth Century », *Music in the Classic Period: Essays in Honor of Barry S. Brook*, sous la direction de Allan W. ATLAS, collection Festschrift series, New York : Pendragon Press, 1985, p. 195-211.

2. Elle ne paraîtra qu'en 1814 (Bonn : Simrock). Voir Gertraut HABERKAMP, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, collection Musikbibliographische Arbeiten, Tutzing : Hans Schneider, 1986, p. 378.

3. Sur Lachnith, voir les articles de Ethyl L. WILL & Elisabeth COOK, *New Grove*, 2^e édition et de Marie SALVETOVÁ, *MGG*, 2^e édition.

Les représentations de Don Giovanni à Paris

Andrea FABIANO

Les représentations de *Don Giovanni* à Paris jusqu'en 1830 se réalisent autour de quatre mises en scène différentes : en 1805, la parodie-traduction montée à l'Académie impériale de musique¹ ; en 1811, la première en italien au Théâtre de l'Impératrice par la troupe conduite par Gasparo Spontini ; en 1820, la mise en scène en italien au Théâtre royal italien par les chanteurs dirigés par Rossini, et enfin, en 1827, une nouvelle parodie-traduction en version opéra-comique réalisée par Castil-Blaze et montée au théâtre de l'Odéon. La littérature sur ces mises en scène est bien entendu assez riche et nous ne rappellerons ici que les trois derniers ouvrages qui abordent le sujet de manière différente : la thèse de doctorat soutenue en 2002 sous la direction de Jean Mongrédien par Séverine Perchet-Féron, qui s'intéresse surtout aux versions françaises de l'opéra de Da Ponte et Mozart² ; le travail de Laurent Marty qui consacre 300 pages à la mise en scène de 1805³, et enfin la nouvelle édition française de mon ouvrage qui trace le cadre général de l'activité du Théâtre de l'Impératrice et de ses chanteurs⁴.

Cette contribution esquisse quelques réflexions sur les deux mises en scène fondatrices de la réception de *Don Giovanni* en France : celle de 1805 à l'Académie impériale de musique et celle de 1811 au Théâtre de l'Impératrice ; question d'équilibre, une française et l'autre italienne, toutes deux impériales. Cependant, il s'agit aussi d'une question de clivage, car la période napoléonienne reste du point de vue de l'opéra italien assez fidèle

-
1. Sur le concept de parodie-traduction dans le cadre de l'opéra italien en France, voir Andrea FABIANO, « Nicolas-Étienne Framery, théoricien de la parodie de l'opéra italien », *La Scène bâtarde : entre Lumières et romantisme*, sous la direction de Philippe BOURDIN & Gérard LOUBINOX, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 131-153.
 2. Voir Séverine PERCHET-FÉRON, *Don Giovanni de Mozart et Da Ponte à travers les premières adaptations parisiennes (1805-1834). Contribution à l'histoire du goût musical*, thèse de doctorat de l'université Paris-Sorbonne, 2002.
 3. Voir Laurent MARTY, *1805, la création de « Don Juan » à l'Opéra de Paris*, Paris : Harmattan, 2005.
 4. Voir Andrea FABIANO, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815) : héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris : C.N.R.S., 2006.

L'œuvre de Mozart dans les concerts parisiens sous la Révolution et l'Empire

Cécile DUFLO et Patrick TAÏEB¹

Jean Mongrédien a montré que la création du *Requiem* à Saint-Germain-l'Auxerrois en 1804 par le Conservatoire, puis celles des opéras de la trilogie Da Ponte entre 1805 et 1811 au Théâtre-Italien, ont installé durablement la réputation de Mozart à Paris². La notice « Mozart » du *Dictionnaire historique des musiciens*³, paru en 1811, estime qu'il « ne jouit en France de toute sa réputation que depuis dix ans », ce qui précise le point de départ de sa renommée parisienne à 1801, année où l'Opéra crée l'adaptation française de *La Flûte enchantée*, intitulée *Les Mystères d'Isis*. La même notice laisse croire par ailleurs que le second séjour parisien de Mozart (en 1778) ne passe pas, au début du XIX^e siècle, pour avoir favorisé ce succès. Pour Mozart, à Paris encore plus qu'à Vienne, la renommée tant désirée ne survient donc qu'à titre posthume et sans rapport avec ses visites dans la capitale. Cependant, elle arrive assurément puisqu'à partir de 1801, son nom revient fréquemment dans les programmes de concert, assorti des titres de plusieurs chefs-d'œuvre.

Même si l'utilisation exclusive de la presse, qui rend compte d'une partie seulement de la vie de concert – celle des concerts publics⁴ –, limite l'analyse à un champ d'observation particulier, la reconstitution de tous les programmes parisiens entre 1794 et 1815 fournit

1. Les données exploitées dans cet article ont été récoltées et traitées par une équipe et par les soins particuliers d'Étienne Jardin, Cécile Duflo et Patrick Taïeb. Les auteurs expriment leur gratitude à Amélie Bucelle, Alexandre Dratwicki, Étienne Jardin et Myriam La Bruyère pour leur contribution.

2. Voir Jean MONGRÉDIEN, *La Musique en France des Lumières au romantisme, 1789-1830*, collection Harmoniques, Paris : Flammarion, 1986. Voir aussi Belinda CANNONE, *La Réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne (1793-1829)*, Paris : Klincksieck, 1991. Pour les premières exécutions, voir Jean GRIBENSKI & Patrick TAÏEB, « Chronologie des exécutions, éditions et représentations lyriques de Mozart (1764-1829) », p. 221 de ce livre.

3. Alexandre CHORON & François-Joseph-Marie FAYOLLE, *Dictionnaire historique des musiciens et amateurs morts ou vivants, précédé d'un sommaire de l'histoire de la musique*, t. II, Paris : Valade, 1811, p. 75.

4. Nous considérons comme « publics » les concerts dont l'accès est ouvert à n'importe quel auditeur, sans contrainte d'appartenance à une société ou à une organisation sélectionnant son public. Certaines organisations évoquées dans la suite de cet article sont régies par des statuts et pratiquent cette sélection. Nous les qualifions pour cette raison de « semi-publics » ou « d'organisations en société » pour les distinguer des premiers et des concerts privés dont la programmation nous est inconnue.

Saint ou Génie ? Sur l'imaginaire des premières Vies et représentations françaises de Mozart

Marie-Pauline MARTIN¹

« Quel rapport y a-t-il entre la mission du prêtre et les œuvres, mêmes non musicales, de l'auteur de *Don Juan* ? » Voilà le curieux problème posé en 1857 par le chanoine et théologien Isidore Goschler en tête de la première traduction française de la correspondance de Mozart. Un problème qui mérite sérieuse considération selon lui ; car si, de Mozart, on connaît « l'artiste », c'est davantage « l'homme » qu'il convient de cerner, son « âme candide », sa « foi vive », et particulièrement « cette part de Dieu que Mozart sait si bien faire² ». Aussi, plus qu'une simple compilation de lettres choisies, Goschler donne-t-il à son ouvrage une vocation et un titre ambitieux : *Mozart. Vie d'un artiste chrétien au XVIII^e siècle, extraite de sa correspondance authentique*.

Lira-t-on ici l'enthousiasme divaguant d'un homme d'Église confondu par le désir de pénétrer l'inspiration de Dieu à travers les chefs-d'œuvre de la création musicale ? La conviction de Goschler éclaire au contraire un aspect marquant de la sensibilité et de la critique artistique du XIX^e siècle, selon lesquelles « l'art devient la sphère où peuvent désormais se projeter les attentes traditionnellement assumées par la religion³ ». En ce sens, le propos du chanoine marque bien, en 1857, l'aboutissement d'un processus attaché à redéfinir le génie artistique, et singulièrement celui de Mozart, suivant un discours et une iconographie savante, dont l'essence est religieuse. Dès 1801 en effet, les premières Vies françaises de Mozart empruntent clairement les formes du récit de la Vie des saints,

-
1. L'idée et le sujet de cet article sont nés de riches discussions avec Alexandre Dratwicki, que nous remercions ici chaleureusement.
 2. Wolfgang Amadeus MOZART & Leopold MOZART, *Mozart. Vie d'un artiste chrétien au XVIII^e siècle, extraite de sa correspondance authentique, traduite et publiée pour la première fois en français*, édition d'Isidore GOSCHLER, Paris : Charles Douniol, 1857, p. i, iv et viii.
 3. Nathalie HEINICH, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, collection Klincksieck études, Paris : Klincksieck, 1996, p. 99.

Chronologie des exécutions, éditions et représentations lyriques de Mozart (1764-1829)

Jean GRIBENSKI et Patrick TAÏEB

Cette chronologie fait apparaître deux étapes. La première va de 1764 à 1778 : les concerts ont eu lieu pendant les trois séjours de Mozart en France (1764, 1766, 1778). En 1779 s'ouvre une seconde période : en l'absence du compositeur, puis après son décès (1791), ce sont ses œuvres qui pénètrent à Paris¹. Nous avons choisi comme date terminale 1829, qui voit la première représentation à Paris de *Die Zauberflöte* en langue originale.

Le tableau que l'on va lire comporte trois colonnes : concerts, éditions, représentations lyriques. Dans chaque colonne, nous reproduisons les titres des opéras dans la langue où ils apparaissent (par exemple soit *Le Nozze di Figaro*, soit *Le Mariage de Figaro*). Nous avons parfois ajouté entre crochets des compléments qui nous ont paru indispensables.

Concerts

D'une façon générale, ne figurent ici que les *premières exécutions d'œuvres identifiées*. Toutefois, les concerts comportant des œuvres de Mozart étant fort rares jusqu'en 1789, nous avons délibérément fait une entorse à ce principe général et avons tenté, pour cette période de quinze ans (1764-1789), d'être exhaustifs, en mentionnant tous les concerts dont nous avons connaissance, même si certaines de ces mentions sont fort vagues. Sauf indication contraire (c'est le cas pour certains concerts de 1766 et 1778), le lieu est Paris.

Pour de plus amples détails sur tous ces concerts « mozartiens », le lecteur voudra bien se reporter aux articles de David Hennebelle (1764, 1766, 1778), Joann Élart (1778), Cécile

1. Nous n'avons pu en effet retenir aucun élément pour la province ; cependant, Guy Gosselin donne un exemple de cette diffusion hors de Paris. Voir Guy GOSSELIN, « L'œuvre de Mozart dans les spectacles lyriques et les concerts du nord de la France au début du XIX^e siècle », p. 163 de ce livre.