

L'opéra italien au concert français ***L'exemple de Caen sous la monarchie de Juillet***

Étienne JARDIN

À l'époque où les productions de Rossini sont découvertes avec enthousiasme par le public parisien au Théâtre-Italien (1817-1831¹), la ville de Caen voit son activité musicale se réveiller². Si une pratique artistique modeste existait auparavant dans cette ville, ce n'est en effet qu'à partir du milieu des années 1820 que les notables caennais s'occupent sérieusement de fonder un orchestre compétent et d'organiser des concerts réguliers³. Ce renouveau est incarné par la Société philharmonique du Calvados qui est fondée au début de l'année 1827, alors même que triomphe sur la scène de l'Académie royale de musique *Le Siège de Corinthe*, première adaptation française d'un opéra de Rossini (*Maometto II*) créée le 9 décembre 1826.

Le lien qui unit ces deux phénomènes – l'un parisien, l'autre caennais – semble ne pas se restreindre à leur simultanéité. En observant le programme⁴ du premier concert organisé par cette société philharmonique, le vendredi 16 mars 1827, nous constatons en effet que l'œuvre choisie pour ouvrir celui-ci (numéro dont on peut supposer la valeur symbolique haute) est l'ouverture du *Siège de Corinthe*. Les programmes suivants, jusqu'à la fin des années 1820, montrent

¹ Voir Jean MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831, Chronologie et documents*, Lyon : Symétrie – Palazzetto Bru Zane, vol. 1, p. 94.

² Voir Jules CARLEZ, « La musique à Caen de 1066 à 1848 », *Mémoires de l'Académie des Beaux-arts de Caen*, VI/1879, Caen : Valin, p. 43-68.

³ Voir Jules CARLEZ, « La société philharmonique du Calvados (1827-1869), historique et souvenir », *Mémoires de l'Académie nationale des Sciences, Arts et Belles lettres de Caen*, 1909, Caen : Delesques, p. 235-281.

⁴ Les programmes de cette société de concert pour la période 1827-1851 sont conservés au fonds normand de la Bibliothèque municipale de Caen (FN B 1873 RES).

que Rossini prend une place régulière dans les concerts organisés par la société philharmonique : sur les dix-sept qui ont lieu entre mars 1827 et mai 1829, quinze donnent à entendre au moins une œuvre de Rossini (ouverture, chœur, air ou duo), plaçant ainsi le maestro à la tête de la liste des compositeurs les plus joués alors à Caen.

Bien sûr, la création de la Société philharmonique du Calvados ne peut être expliquée uniquement par le triomphe de Rossini à Paris. Elle s'inscrit dans un phénomène de structuration des vies musicales locales qui est d'envergure européenne et prend sa source au cœur du XVIII^e siècle. À la suite des académies de musique, les sociétés ou cercles philharmoniques fleurissent en ce début de XIX^e siècle aussi bien à Saint-Petersbourg qu'à Londres, Saint-Brieuc ou Roubaix⁵. La fondation d'une telle société est également, à Caen, l'aboutissement de l'évolution d'une élite éclairée voulant se doter d'infrastructures artistiques de qualité ; en l'occurrence : avoir au sein de la ville un orchestre capable de faire entendre les grandes œuvres du répertoire symphonique et d'accompagner les productions lyriques les plus marquantes de l'époque⁶.

Le modèle de fonctionnement d'une société philharmonique permet de penser que cette capacité d'organisation est mise au service de la programmation d'un répertoire choisi. La liste des œuvres de chaque concert est en effet d'abord proposée par le chef d'orchestre puis discutée au sein d'un bureau de direction élu annuellement en assemblée générale par les sociétaires⁷. Le concert est, ensuite, exécuté par un orchestre et des solistes devant un public composé essentiellement de membres de la société philharmonique. S'inspirant en grande partie du modèle parisien du Concert des Amateurs de la fin du XVIII^e siècle⁸, cette société, comme la plupart de ses consœurs, regroupe dans une même entité des auditeurs mélomanes et des musiciens amateurs. Si un certain nombre de musiciens professionnels, chargés d'encadrer les amateurs dans l'orchestre, sont rétribués pour leur participation, la plupart des musiciens de la société philharmonique paient, pour jouer au concert, la même somme que ceux venus pour y assister. Cette cotisation annuelle élevée (20 francs en 1827) permet de situer les membres d'une société philharmonique au cœur de l'élite

⁵ Voir François LESURE, « Introduction », *Dictionnaire musical des villes de Province*, Paris : Klincksieck, 1999.

⁶ Voir Étienne JARDIN, « Concerto pour piano à la Société philharmonique du Calvados (1827-1869) : l'impossible programmation ? », *Le Concerto pour piano français à l'épreuve des modernités*, sous la direction d'Alexandre DRATWICKI, Arles : Actes sud, Venise : Palazzetto Bru Zane, 2015, p. 141-160.

⁷ Statuts de la Société philharmonique du Calvados, 8 février 1827, « Article 26 ».

⁸ Voir Jean MONGRÉDIEN, *La Musique en France des Lumières au Romantisme, 1789-1830*, Paris : Flammarion, 1986.

urbaine. Si intégrer les rangs d'une telle société est un geste social distinctif, les motivations des amateurs ne sont pourtant pas uniquement de cet ordre. Il faut en effet noter des aspirations artistiques fortes : prendre du plaisir en pratiquant la musique en groupe ; interpréter un répertoire entrant en résonance avec leurs goûts personnels ou collectifs.

La présence de Rossini dans les programmes de la Société philharmonique du Calvados s'intensifie dans les années 1830 comme en témoigne le premier concert organisé dans cette décennie au cours duquel les œuvres du maestro occupent sept des dix numéros présentés :

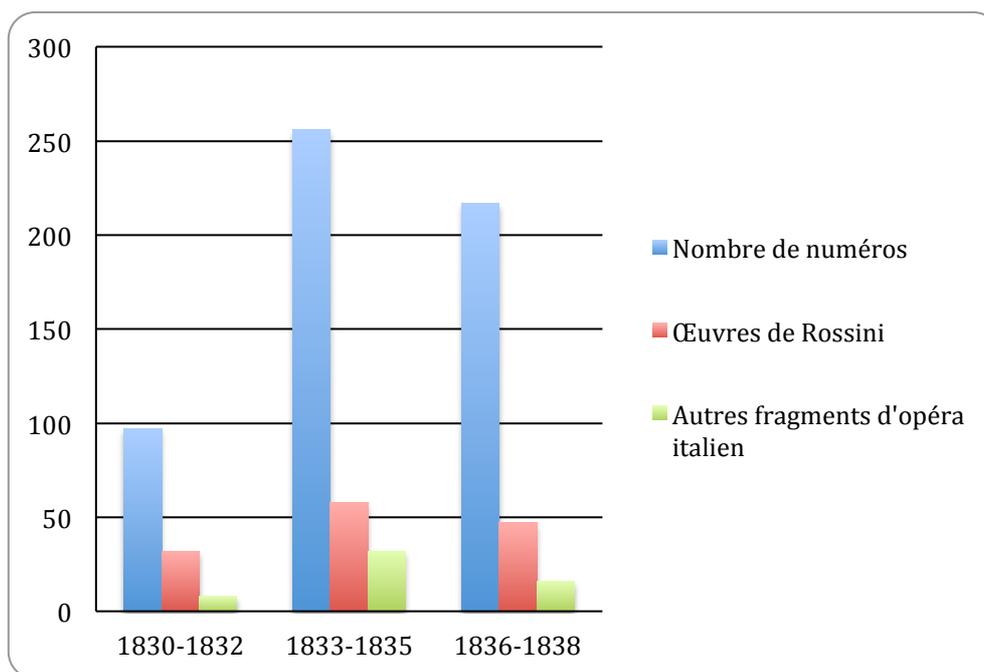
Vendredi 29 janvier 1830

Concert de bienfaisance (au bénéfice des pauvres, 1^{er} 1829-30), 20h, 3f.

1. Haydn (J.), *Symphonie n° 44*
2. Rossini (G.), *Semiramide*, Duo d'Assur et Ninias
3. Rossini (G.), *Il Turco in Italia*, Trio d'un poète, Geronio et Narcisse
4. Wery (N. L.), *Polonaise pour violon*. – Danjou-Paisant
5. Rossini (G.), *La gazza ladra*, Air de Fernando et chœur de femmes

6. Rossini (G.), *Tancredi*, Ouverture
7. Rossini (G.), *La Cenerentola*, Air de D. Magnifico
8. Naderman (F.-J.), *Trio pour harpe, basse et violon*. – Soster (M^{lle})
9. Rossini (G.), *Il Turco in Italia*, Duo de Selim et Geronio
10. Rossini (G.), *Mosè in Egitto*, Prière et chœur

Quand, en 1834, l'école de musique de la société organise un « concert historique » – calqué sur les événements du même type donnés à Paris par Alexandre Choron –, elle n'utilise qu'un numéro pour illustrer la « musique de théâtre » du XIX^e siècle : l'introduction de *Semiramide* de Rossini. Enfin, en abordant de manière statistique la programmation de la société philharmonique de 1830 à 1838, nous observons la forte représentation des œuvres du *maestro*.



Programmation de la Société philharmonique du Calvados de 1830 à 1838 :
nombre global de numéros, nombre de numéros consacrés à Rossini,
nombre de numéros consacrés à d'autres fragments
d'opéra italien.

Cette prédominance, qui peut s'expliquer par un effet de mode, semble également être renforcée par un lien – délicat à cerner précisément – unissant la société musicale et le compositeur. En rendant compte des travaux de la société pour l'année 1829, le secrétaire Hippolyte Bunel signale ainsi : « Rossini a exprimé lui-même, avant son départ pour l'Italie, le désir d'être admis au nombre de vos correspondans [sic] ; je pressens d'avance avec quelle unanimité de suffrages vous lui donnerez ce titre⁹. » L'acclimatation des œuvres de Rossini dans les concerts caennais se serait donc déroulée sous l'œil bienveillant du compositeur, qui aurait pu, de plus, exercer une influence directe pour favoriser la diffusion de sa musique.

La « rossinomanie » à Caen

Annoncer que Gioachino Rossini a connu un succès extraordinaire sur l'ensemble du territoire français au cours de la monarchie de Juillet semble être un lieu commun. La passion – parfois fanatique – pour le compositeur italien, évidente à Paris, s'observe à cette époque aussi bien à Avignon qu'à Bordeaux où les extraits de ses opéras tiennent une place de choix dans les concerts éclectiques organisés par les notables locaux. Bien que nous ne disposions que

⁹ H. BUNEL, *Rapport sur les travaux de la Société philharmonique du Calvados pendant l'année 1829*, Poisson : Caen, 1830.

de peu de documents pour mener cette enquête, il paraît intéressant de profiter de cette étude sur Caen pour interroger les raisons – explicites ou implicites – de cette affection en nous basant sur des sources locales. La réussite de Rossini au concert doit-elle uniquement être considérée selon des critères esthétiques ? Ou peut-elle être également expliquée en s'interrogeant sur ce que Rossini et sa musique signifie pour l'élite urbaine de l'époque ?

La Société philharmonique du Calvados, en plus de son activité de concert, se définit également comme une société savante chargée de « cultiver l'art musical et la poésie lyrique¹⁰ ». À cet effet, elle publie ses rapports d'activité et encourage à deux reprises l'édition d'études sur la musique en Normandie. Dans le corpus composé par ces textes, un seul passage concerne directement Rossini et sa musique : le rapport d'activité de l'année 1829, cité ci-dessus, au cours duquel le secrétaire Bunel annonce la volonté du compositeur italien de compter parmi les correspondants de la société. Bunel y rappelle, au cours d'un long paragraphe, le déroulement des concerts organisés par la société depuis sa création, en précisant :

Nous nous sommes particulièrement attachés à varier notre répertoire, afin de faire revenir quelques personnes de l'erreur où elles étaient que la Musique Italienne était la seule qu'on pût entendre, et de prouver à d'autres que la Musique Française n'était pas la seule qui eût de grandes beautés¹¹.

En faisant ici une référence directe aux différents conflits esthétiques qui ont opposé, au cours du XVIII^e siècle, les partisans de l'opéra français à ceux de l'opéra italien (de la querelle des Bouffons à la guerre entre gluckistes et piccinnistes), Bunel nous indique que l'un des buts de la société philharmonique caennaise est de trouver, grâce à un choix de répertoire réfléchi, une certaine forme de consensus artistique permettant à chacun de profiter des beautés des productions de l'une ou l'autre nation musicale. Dans ce contexte, Rossini – avec Halévy et Auber – apparaît comme une figure symbolique de la conciliation :

Depuis le séjour de Rossini à Paris, les *dilettanti* commençaient à l'emporter sur leurs adversaires, lorsque *Moïse*, *Clary*, *la Muette*, *Guillaume Tell*, sont venus les réunir en détruisant la cause de leurs interminables querelles. Et, en effet, à laquelle des deux nations trois de ces ouvrages appartiennent-ils ? Le premier est d'un Italien, qui a fait servir sa musique aux paroles de l'une et l'autre langue ; le second est écrit par un Français, sur des paroles italiennes, et le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre est composé par un Italien sur des paroles françaises ! Ne soyons point exclusifs : que le compositeur

¹⁰ Société de Philharmonique du Calvados, Statuts pour l'année 1827, article 1^{er}.

¹¹ BUNEL, *Rapport sur les travaux de la Société philharmonique du Calvados pendant l'année 1829*.

soit né en France, en Italie ou en Allemagne, quel que soit le genre qu'il a adopté, sachons admirer ce qui est digne de notre admiration, et ne nous refusons pas au plaisir que nous offre Weber ou Mercadante, quoi que d'ailleurs on puisse leur préférer Boïeldieu ou Auber. Assez heureux pour pouvoir monter d'une manière satisfaisante quelques morceaux des plus grands ouvrages, nous avons pu reconnaître que le ciel sous lequel un compositeur est né, n'a aucune influence sur son mérite, que la langue en a peut-être moins qu'on ne le croit généralement, et alors dépouillés de préventions et de préjugés, nous avons applaudi ce qui était vraiment beau, quel qu'ait été d'ailleurs le pays auquel nous l'avons dû¹².

Notons que cette célébration de l'entente des nations musicales autour d'un Beau universel se situe à la fois à une époque où la France – en paix – respecte le traité de Vienne et où Paris redevient progressivement un centre artistique incontournable. Le grand opéra français alors en gestation, et dont Bunel désigne ici les principaux fondateurs (en oubliant Meyerbeer, encore peu connu à Caen), va fournir ainsi aux élites françaises un spectacle qui leur permet d'accepter les influences étrangères : celles-ci sont désormais perçues comme non agressives puisqu'elles ont pour point de fuite l'Académie royale de musique.

Synchrétique sous la Restauration, la figure de Rossini tend à évoluer au cours de la monarchie de Juillet. Le parcours personnel du compositeur au tournant de la décennie 1830 en est certainement le principal facteur : après avoir tenu le poste de directeur du Théâtre-Italien, célébré le couronnement de Charles X (*Il viaggio a Reims*) et bénéficié du titre de « premier compositeur du roi », il est devenu « une figure emblématique de la Restauration¹³ ». Si la révolution de 1830 le pousse, à 38 ans, vers une retraite très anticipée, sa musique reste certainement au cours de la monarchie de Juillet une référence artistique pour les nostalgiques du régime précédent. Ceci peut expliquer la persistance de l'engouement pour cet auteur à Caen – et plus particulièrement au sein de la Société philharmonique du Calvados – jusqu'à la révolution de 1848. En effet, si les nouvelles élites caennaises – issues principalement du développement du commerce – accueillent favorablement l'arrivée de Louis-Philippe au pouvoir en 1830, l'aristocratie (basée sur la propriété foncière) qui tenait auparavant les rênes de la ville s'organise au milieu de la décennie suivante pour former une opposition légitimiste tenace¹⁴. Or, même si la société philharmonique semble ne pas s'occuper de question politique, il paraît pourtant probable que ses

¹² Même référence.

¹³ Damien COLAS, « Rossini », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Joël-Marie Fauquet, Paris : Fayard, 2006, p. 1090.

¹⁴ Voir Gabriel DÉSERT, *Histoire de Caen*, Toulouse : Privat, 1981.

instances dirigeantes sont très largement recrutées parmi cette aristocratie caennaise légitimiste.

Le seul événement politique caennais auquel nous pouvons lier directement Rossini est une élection législative de 1839. Il nous est relaté par Léo Lespès dans un article paru dans *La France musicale* du 6 juin 1841 et ayant pour titre « La musique employée comme manœuvre électorale. Fragment de la vie d'un grand homme ». Résumons ce long article (dont la véracité n'est absolument pas établie) : deux hommes se rencontrent dans la diligence faisant le trajet Paris-Caen. La conversation s'engage entre eux et le premier voyageur, à l'accent méridional prononcé, apprend que son voisin est un député du Calvados revenant sur ses terres pour affronter une nouvelle fois les urnes. Ce dernier se désespère : le résultat des élections est plus qu'incertain. Leur dialogue est alors rapporté ainsi :

- [...] Savez-vous ce qui pourrait décider du succès de l'élection de demain ? ce qui pourrait me faire réélire ?
- Quoi donc ?
- Un rien, une niaiserie.
- Mais enfin ?
- Une aubade.
- Une aubade ? fit l'étranger avec étonnement.
- Oui, si l'on exécutait de la musique sous les fenêtres de mon hôtel, cela électriserait les contribuables en ma faveur, ce serait une démonstration, une ovation, un triomphe, j'aurais au moins cinquante voix de majorité à l'élection du lendemain. Mais, hélas ! monsieur, on me l'a écrit d'avance, je n'aurai pas d'aubade.
- Et si je vous en faisais donner une ? dit l'inconnu.
- Quoi vous étranger, inconnu dans ce pays, vous pourriez ? Ce n'est pas possible.
- C'est selon ; entre voyageurs il faut s'entraider, si vous avez une aubade, vous me promettez de m'accorder dans le cas où vous seriez réélu, ce que je vous demanderai ?
- Tout ce que vous voudrez, mon cher, vous me sauvez la vie, la vie politique s'entend... mais je ne puis croire à tant de bonheur¹⁵.

L'issue de ce pacte – aux accents légèrement faustiens – est heureuse pour le député sortant. En arrivant à Caen, son compagnon de voyage (qui tient à garder l'anonymat) se rend chez le chef de la musique de la Garde nationale et, le soir même, un orchestre entier joue sous les fenêtres du député les ouvertures de *Guillaume Tell*, du *Comte Ory* et de *Moïse en Egypte*. Le lendemain, le député est réélu. Quelques jours plus tard, il reçoit cette lettre :

¹⁵ Léo LESPÈS, « La musique employée comme manœuvre électorale. Fragment de la vie d'un grand homme », *La France musicale*, 6 juin 1841.

Mon cher monsieur, il vous fallait une sérénade à toute force je vous l'ai procurée, je vous ai cédé celle qui m'était destinée. Le chef de musique de Caen ayant voulu m'honorer de cette ovation j'ai demandé que lui seul pût savoir à qui elle était véritablement adressée. Il a gardé le secret, il n'a pas divulgué mon nom, et grâce à sa discrétion vous avez eu les honneurs de la réélection.

Maintenant, comme c'est la première fois que je me fais manœuvre électoral, je vais réclamer le prix de mes services. Vous m'avez promis de faire ce que je vous demanderais, si vous étiez réélu veuillez donc faire établir dans le Calvados une bonne école de musique vocale. L'art au moins aura gagné quelque chose à notre conspiration.

Adieu, monsieur, je félicite la France de vous avoir pour représentant, car je vous connais honnête homme et ami de l'ordre, et je me félicite également d'avoir pu, dans ma spécialité toute musicale, vous être bon à quelque chose.

Votre bien dévoué serviteur, Rossini¹⁶.

Sous réserve que cette histoire ait des bases réelles, elle concernerait le député Charles-Henri-Adjutor de Tilly (1775-1855), réélu effectivement en 1839 par une courte majorité (248 voix sur 473 votants). « Ami de l'ordre », cet ancien maire de Villers Bocage l'était certainement : son premier mandat (en 1830) l'a vu siéger parmi l'opposition légitimiste avant de rejoindre la majorité ministérielle pour les élections de 1834 et 1837¹⁷. Nous pouvons ainsi douter de l'aspect fortuit de la rencontre du compositeur avec cet homme politique, et même supposer que le soutien de Rossini à M. de Tilly a pu être orchestré depuis Paris afin de sauvegarder un siège menacé dans une ville qui s'oriente toujours plus à gauche au cours des années 1830¹⁸. La véracité de cette anecdote permettrait, enfin, d'expliquer pourquoi, en octobre 1841, la Société philharmonique du Calvados ouvre une nouvelle « école de chant » pour concurrencer le conservatoire municipal¹⁹. Par son intermédiaire, le député aurait ainsi tenu sa promesse...

Si l'on peut donc trouver des raisons collectives à l'engouement des Caennais pour Rossini, il ne faut pas néanmoins négliger le rôle que certains individus ont pu jouer ponctuellement pour favoriser la diffusion de ses œuvres. La vie musicale des villes moyennes au XIX^e siècle est ainsi faite : concernant quelques centaines de personnes tout au plus (musiciens et auditeurs compris), elle peut

¹⁶ Même référence.

¹⁷ Voir A. ROBERT et G. COUGNY, *Dictionnaire des parlementaires français de 1789 à 1889*, Genève : Stakline, 2000.

¹⁸ Voir DÉSSERT, *Histoire de Caen*.

¹⁹ Voir Étienne JARDIN, *Le Conservatoire et la ville. Les écoles de musique de Besançon, Caen, Rennes, Roubaix et Saint-Étienne au XIX^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Michael Werner, EHESS, Paris, 2006, p. 133-134.

se trouver à tout moment bouleversée ou dynamisée par les efforts d'un seul homme voulant s'investir pleinement en son sein. C'est le cas du comte Borgarelli d'Ison (1787-vers 1862). Originaire du Piémont et marié depuis 1818 à une aristocrate normande (Mathilde de La Rosière), cet homme a mené une carrière militaire brillante, débutée sous l'Empire et achevée en 1832 avec le grade de colonel et fort de nombreuses décorations (dont la Légion d'honneur obtenue en 1809)²⁰. D'Ison a dû devenir membre de la société philharmonique alors qu'il exerçait encore ses fonctions militaires. Les programmes annotés des concerts de l'année 1830²¹ nous signalent en effet qu'il y apparaît en tant que chanteur aux côtés de sa femme. Le comte s'investit néanmoins d'avantage une fois revenu à la vie civile : dès la fin de l'année 1832 il est élu vice-président, en 1833 il dirige les chœurs de la société, puis, en 1834, il devient président (pour un an). Sa « carrière » de soliste dans les concerts caennais se prolonge au moins jusqu'en 1840.

L'influence du comte d'Ison sur la diffusion de la musique lyrique italienne à la société philharmonique nous est rapportée par Jules Carlez, historien de la musique à Caen sous la Troisième République :

Dilettante passionné, professant une admiration fanatique, je dirai même : exclusive, pour la musique italienne, M. d'Ison avait pris à tâche d'introduire dans les concerts de la Société Philharmonique les œuvres des maîtres ultramontains, chantées sur le texte original. L'innovation n'avait pas satisfait tout le monde ; nombre de sociétaires, indifférents d'ailleurs sur la question d'école, accordaient leurs préférences à la musique chantée sur des paroles françaises. Il leur fallut pourtant céder au goût du jour. Alors qu'à Paris la fleur du dilettantisme se délectait, trois fois la semaine, au Théâtre-Italien, à l'audition des opéras de Rossini, Bellini, Donizetti, et autres *maestri*, interprétés par d'incomparables chanteurs, c'eût été se montrer bien arriéré, bien provincial, que de ne pouvoir supporter l'écho affaibli de ces tendres mélodies²².

Dynamisé par un homme originaire du Piémont, la diffusion du répertoire italien se rapporterait donc aussi à une forme de snobisme...

²⁰ Arcisse DE CAUMONT, « Notice biographique sur M. le comte Borgarelli d'Ison, ancien colonel, membre de l'Association normande », *Annuaire des cinq départements de la Normandie*, Caen : Hardel, 1863.

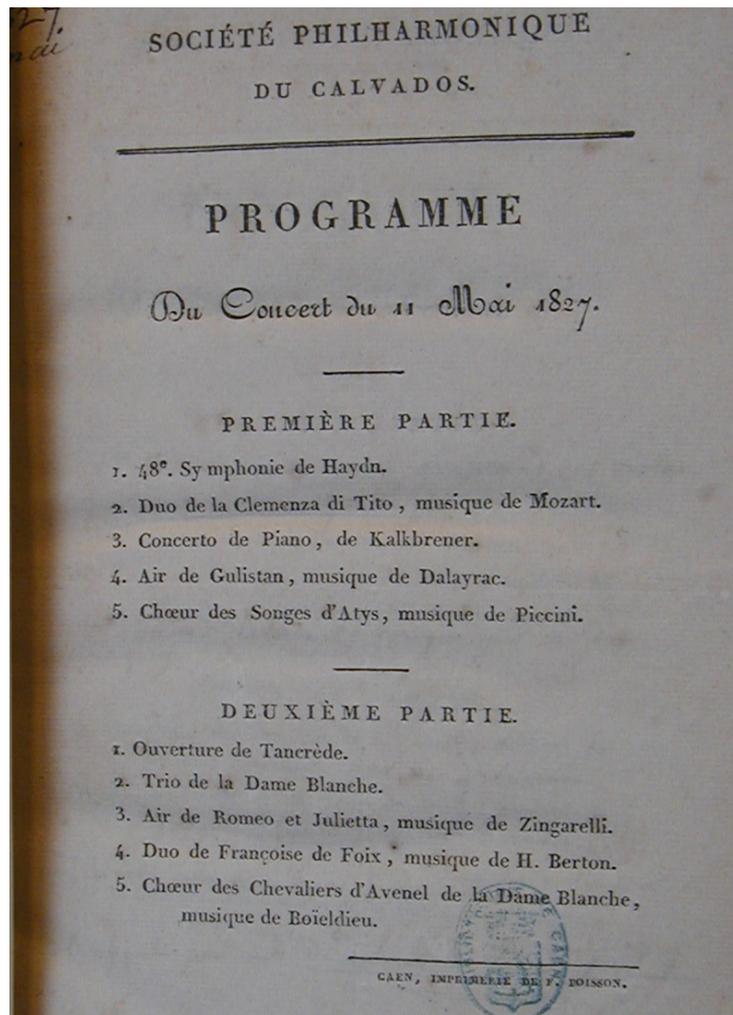
²¹ Les programmes des concerts de la Société philharmonique du Calvados conservés à la Bibliothèque municipale de Caen portent des annotations de Pierre-Aimé Lair qui nous permettent, notamment, d'identifier des exécutants qui n'apparaissent pas sur la version initiale des programmes imprimés.

²² CARLEZ, « La société philharmonique du Calvados », p. 210-211.

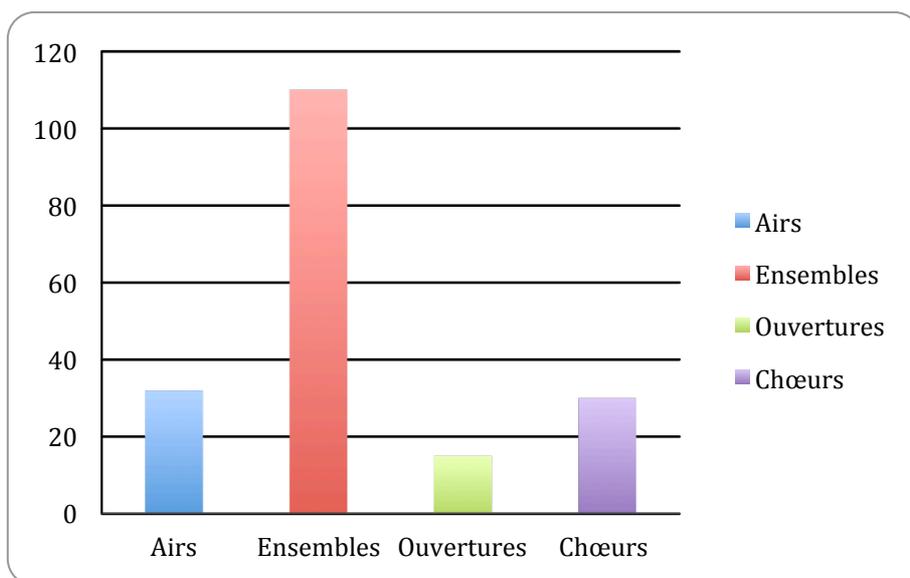
L'acclimatation de l'opéra italien au concert dans les années 1830

Un autre élément d'explication pour comprendre l'arrivée massive du répertoire de l'opéra italien dans les programmes des concerts caennais est la quasi absence de ces œuvres sur les planches du théâtre de Caen. Le fonctionnement de ce dernier permet l'organisation de saisons d'opéra depuis la fin du XVIII^e siècle : celles-ci sont prises en charge par des troupes itinérantes qui diffusent le répertoire parisien contemporain. Ces saisons sont néanmoins très ponctuelles et, au cours des années 1820, seule une dizaine d'opéras nouveaux est présentée à Caen. Ce n'est qu'en 1831 – après une période creuse de six ans – qu'une troupe lyrique revient régulièrement dans la ville. Elle donne des représentations du *Barbier de Séville* (Rossini), de *La Dame blanche* (Boieldieu), de *Robin des bois* (Weber/Castil-Blaze), de *Masaniello* (Carafa) et de quelques opéras d'Auber, enfant du pays. *L'Éclair* d'Halévy est donné le 2 juin 1836 à Caen (six mois après la création parisienne) et *Le Postillon de Longjumeau* d'Adam le 5 mars 1837 (cinq mois après la création parisienne)²³. Si le répertoire italien est bien présent, il reste néanmoins exceptionnel au théâtre et donné dans une version traduite. Avec les moyens plus modestes qu'une production lyrique, le concert se charge donc également de combler un manque. En entrant au concert, l'opéra italien doit néanmoins se plier aux usages de l'époque et abdiquer, en premier lieu, son interprétation intégrale. Les concerts doivent en effet être « éclectiques » pour ne pas ennuyer leurs auditeurs et respecter à la fois une diversité de programmation et un rythme très précis. Prenons l'un des premiers concerts de la société philharmonique pour exemple.

²³ CARLEZ, « La musique à Caen de 1066 à 1848 », p. 15-16.



Le programme est composé de deux parties, qui débute chacune par une œuvre pour orchestre (symphonie ou ouverture d'opéra) et se terminent par un chœur. Entre ces pôles extrêmes, les numéros alternent des airs, des morceaux d'ensembles vocaux (des duos aux sextuors) et des œuvres instrumentales pour solistes. Les extraits d'opéras italiens, au cours des années 1830, peuvent donc être des ouvertures, des airs, des ensembles ou des chœurs.



Types d'extraits d'opéras italiens donnés aux concerts de la Société philharmonique du Calvados au cours des années 1830

En observant la répartition des types d'extraits au cours de cette période, nous remarquons la prépondérance des « ensembles » qui nous renvoient à ce que nous avons annoncé en introduction : la diffusion de l'opéra italien se joue ici dans un contexte où la pratique musicale est soutenue par le plaisir de partager une expérience collective. Les chanteurs – qui sont presque exclusivement des notables amateurs comme Borgarelli d'Ison – aiment ponctuellement briller en soliste mais préfèrent de loin se présenter en groupe sur la scène des concerts.

Le choix de l'interprétation de ces extraits d'opéra dans leur langue d'origine pose un sérieux problème aux organisateurs de concerts. En effet, si le jeu des acteurs ou l'effet des décors pouvaient permettre aux spectateurs du Théâtre-Italien de suivre l'intrigue sans avoir de notion de cette langue, comment surpasser cette difficulté dans un concert où les chanteurs se présentent en habit de ville, statiques face au public avec pour seul décor celui de l'orchestre qui les accompagne ? Rappelons que même au théâtre, pour passer outre l'incompréhension des langues étrangères, l'usage français – comme en Allemagne – était, depuis le XVIII^e siècle, de proposer des versions traduites des opéras étrangers pour les rendre plus accessibles au public. Habitué à entendre des airs de langues que nous ne maîtrisons pas toujours, nous pouvons trouver aujourd'hui ces considérations excessives : ne pouvait-on pas apprécier simplement la musicalité de l'œuvre et la beauté de l'interprétation ? L'évolution des programmes de la Société philharmonique du Calvados sous la monarchie de Juillet nous prouve que non.

Le premier concert de l'année 1830, presque intégralement consacré à la musique de Rossini est ainsi l'occasion de tester une nouvelle présentation des

programmes de salle distribués le soir du concert. À la fin des années 1820, ces programmes sont d'une grande sobriété : ils n'indiquent que le nom des œuvres jouées – omettant même parfois de signaler le nom du compositeur. Pour contenter les réfractaires de l'italien, le programme du concert du 29 janvier 1830 accompagne chaque œuvre en langue étrangère d'un court texte d'explication.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE
DU CALVADOS.

PROGRAMME
DU CONCERT DU 29 JANVIER 1830.

PREMIÈRE PARTIE.

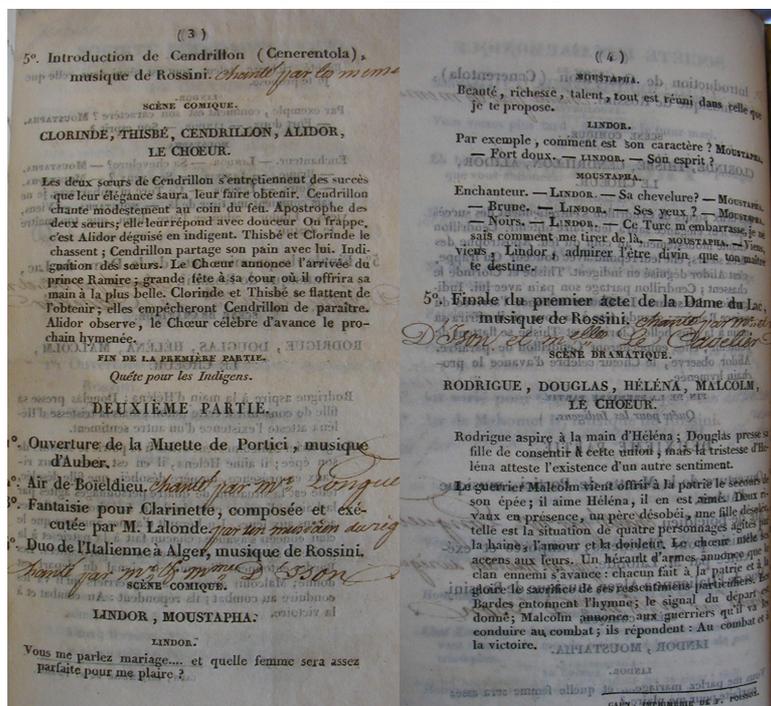
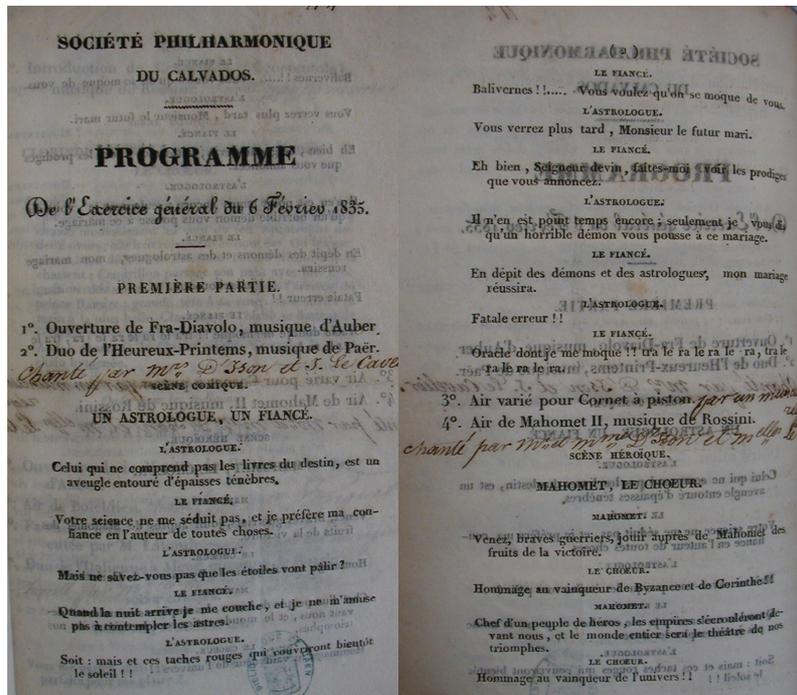
1. 44^e. Symphonie d'Haydn.
2. Duo de Semiramide, de Rossini (Assur et Ninias sous le nom d'Arsace). *exécute*
Assur, complice de Semiramis, dans l'assassinat de Ninus, demande à Arsace pourquoi il a quitté le commandement de l'armée ? Sur l'ordre de la Reine, répond celui-ci, de qui j'attends, pour prix de mes services, la main d'Azema, Assur y prétend aussi, car elle est héritière du trône de Babylone, et il veut régner : Il reproche à Arsace sa naissance obscure ; Arsace, plein d'amour, lui reproche amèrement son ambition ; ils se décident enfin à se rendre auprès de Semiramis, et chacun d'eux espère que sa démarche servira ses desseins et sera funeste à ceux de son rival.
3. Trio du Turc en Italie, de Rossini. (Un Poète, Geronio, Narcisse). *exécute*
Un poète croit avoir trouvé un sujet dramatique dont Geronio et Narcisse feront les frais. Ceux-ci ne veulent pas être mis en scène et lui font des remontrances. Le poète n'en tient compte, il trace le cadre des actes, des scènes, des situations.... Narcisse et Geronio lui déclarent alors, que pour rendre la pièce plus piquante, ils se chargent d'y introduire un auteur sifflé.
4. Polonaise pour le violon, par Wery. *exécute par un violon Danois - je*
5. Air de la Pie voleuse, de Rossini. (Fernando et chœur de femmes).
Fernand, déserteur, ayant attendu en vain, dans le bois, l'argent que sa fille devait lui apporter, entre secrètement chez le fermier dont elle est servante : Fuyez, lui dit-on, elle est prévenue de vol, on la juge en ce moment : Fernand déplore le coup qui accable une innocente ; le chœur survient, et annonce que Ninette est condamnée. Malheureux père !! s'écrie Fernand, et bientôt il bravera tout pour aller se jeter dans les bras de sa fille. Le chœur ému, plaint le sort d'un malheureux, qui va se livrer aux mains de la justice, sans espoir de sauver les jours de Ninette.

SECONDE PARTIE.

1. Ouverture de Tancredi, de Rossini.
2. Air de la Cenerentola, de Rossini. (D. Magnifico).
D. Magnifico, baron de Montefiascone, persuadé que chacune de ses filles aura un souverain pour époux ; se berce de l'illusion que ce moment n'est pas éloigné, et qu'il s'élèvera lui-même au comble des honneurs et du pouvoir ; lui, chef d'une famille que les plus hautes destinées n'étonnent point.
3. Trio de harpe, basse et violon, de Nadermann. *exécute par Mlle Sostri*
4. Duo du Turc en Italie, de Rossini. (Selim et Geronio). *exécute par un D.*
Selim veut acheter, selon les usages turcs, la femme de Geronio. Geronio répond fort durement à cette proposition. Selim insiste, Geronio n'en est que plus irrité. Ils se menacent, se défient, et veulent en venir aux mains.
5. Prière de Moïse en Egypte, par Rossini.
Les israélites sont au bord de la mer Rouge. Ils prient l'Eternel. — Moïse, Aaron et les lévites entonnent successivement la prière, le chœur répond. — La mer s'ouvre, Israël est sauvé.

CAEN, IMPRIMERIE DE F. POISSON. 1830.

Cette pratique est conservée durant presque toute la décennie suivante et a pour première conséquence une augmentation significative de la taille du programme. Se présentant auparavant sur une seule page, celui-ci peut alors s'étendre sur quatre pages.



Ces traductions ou explications éditées dans les programmes de la société au cours des années 1830 forment un corpus de 117 textes aux dimensions

variables. Les plus courts d'entre eux ne sont composés que d'une ligne. Par exemple, pour présenter le duo de Lindor et Nina dans l'opéra de Paisiello, le programme du 10 avril 1835 indique uniquement : « C'est le moment où Nina reconnaît Lindor et revient à la raison. » Au contraire, le programme du 9 mars 1838, pour annoncer un finale de *Norma* de Bellini, prend toutes ses aises :

Orovese annonce aux Druides que la lune n'aura pas plus tôt montré son disque argenté, que Norma, la grande prêtresse, paraîtra, et fera résonner trois fois l'airain sacerdotal.

Le Chœur répond, qu'au son terrible du bronze sacré, le Dieu d'Irminsul mettra en fuite les aigles romains ; le cri de la victoire retentira dans la Gaules jusqu'à la ville des Césars.

Norma arrive. Un Romain qui souillait de sa présence les bois sacrés a été arrêté. Une prêtresse est sa complice. Norma aime Pollion, elle en était aimée, elle ne l'est plus, une autre prêtresse est sa rivale. Norma en tait le nom. Seule, dit-elle, seule je suis coupable, seule je monterai sur le bûcher avec le Proconsul. Puis, en s'adressant à Pollion : Vois, malheureux, quel cœur tu as trahi, quel cœur tu as perdu. Tu me fuyais en vain ! Le destin nous réunit ; sur le bûcher, dans le tombeau je serai encore près de toi.

Pollion. – Trop tard, hélas ! je te connais, femme sublime ; mon amour renaît de mes remords, plus brûlant que jamais. Mourons ensemble, oui mourrons. Mais, à ton dernier soupir, ne me hais pas, pardonne-moi.

Le Chœur. – Oh ! Norma, rassure-nous !! Tu n'es point coupable !! Si tu l'étais, les foudres de nos Dieux n'auraient point épargné tes jours !!

Norma. – Orovese, oh ! mon père, que les fruits innocents de ma fatale erreur n'en soient point les victimes !! Gaulois, prenez pitié d'eux.

Le Chœur. – Oh ! crime ! oh ! cœur sublime ! oh jour de douleur !!!

Norma et Pollion sont couverts d'un voile funèbre et entraînés vers le bûcher.

Cet exemple nous permet de montrer que les textes ne se contentent que rarement de donner purement et simplement la traduction des paroles chantées sur scène. Ils peuvent ainsi décrire le lieu où se situe l'action, définir les personnages brièvement ainsi que les interactions qu'ils peuvent avoir, situer la scène dans la dramaturgie de la pièce ou, enfin, préciser les déplacements que les chanteurs pourraient effectuer sur les planches d'un théâtre. À la compréhension linguistique, ils ajoutent des éléments de compréhension dramatique de l'extrait.

D'où proviennent ces textes, qui sont finalement assez proches de ce que l'on pourrait trouver dans une édition de livret traduit ? S'il est possible qu'une source externe ait servi de base pour leur rédaction, il semble néanmoins évident que la société philharmonique prenait soin, au moins, de leur réécriture. En comparant les différentes versions de textes utilisées pour décrire les mêmes fragments d'opéra, nous observons en effet que le texte évolue sensiblement au

fil du temps. Ainsi le duo de Iago et Rodrigo dans l'*Otello* de Rossini est-il d'abord présenté, le 3 avril 1833, de la manière suivante :

Duo d'Othello, de Rossini. - Scène dramatique.

Iago, Rodrigo

Les deux rivaux de la gloire et des amours d'Otello se promettent appui mutuel dans le but d'abattre le héros africain. Déjà ils se bercent de l'espoir de leur prochain triomphe.

Puis, lors de sa reprise le 1^{er} août 1834 le texte est le suivant :

Duo d'Otello, musique de Rossini.

IAGO ET RODRIGUE.

IAGO. - Repose-toi sur mon amitié ; le fier Africain ne sera pas long-tems notre rival. RODRIGUE. - Tes paroles calment ma douleur ; j'unis ma destinée à la tienne.

Tous deux. Longtemps malheureux ensemble, le même espoir nous lie, le même succès nous attend, les peines ajoutent du prix, les obstacles de l'éclat au triomphe.

Un autre exemple peut être donné avec la description d'un air de *La Pie voleuse* (*La Gazza ladra*) :

| Programme du 29 janvier 1830 | Programme du 15 février 1833 |
|--|--|
| Air de la Pie voleuse, de Rossini (Fernando et Chœur de femmes). Fernand, déserteur, ayant attendu en vain, dans le bois, l'argent que sa fille devait lui apporter, entre secrètement chez le fermier dont elle est servante : Fuyez, lui dit-on, elle est prévenue de vol, on la juge en ce moment : Fernand déplore le coup qui accable une innocente ; le chœur survient, et annonce que Ninette est condamnée. Malheureux père !! s'écrit Fernand, et bientôt il bravera tout pour aller se jeter dans les bras de sa fille. Le Chœur ému, plaint le sort du malheureux, qui va se livrer aux mains de la justice, sans espoir de sauver les jours de Ninette. | Air de la pie voleuse (gazza ladra) de Rossini, scène dramatique : Fernando, Chœur de femmes. Fernand que des mauvais traitements ont fait déserteur, vient d'apprendre que sa fille Ninetta a paru devant les juges accusée de vol. Il déplore le malheur qui accable l'innocence. Le Chœur vient annoncer que la sentence de mort est prononcée. Fernand ne laisse plus ignorer qu'il est déserteur, qu'il est père de Ninetta ; la nature, la pitié l'entraînent, il va livrer sa tête aux tribunaux, et ne demande plus qu'à recueillir le dernier soupir de sa fille. |

Ces modifications de textes peuvent être liées à des impératifs de place dans les programmes : au nombre de pages disponibles et à la quantité de textes de

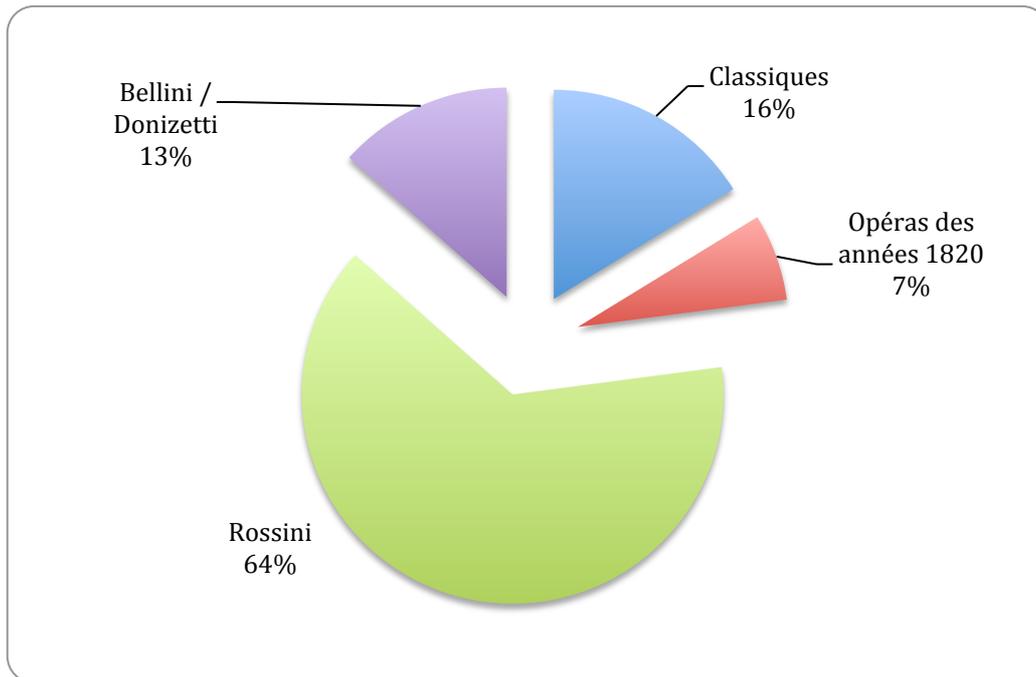
présentation à faire apparaître. Elles montrent néanmoins que la société avait suffisamment à cœur de soigner les indications qu'elle donnait sur les numéros de programme pour ne pas reprendre tels quels des textes rédigés au préalable.

Ce corpus de textes a une autre vertu pour l'historien de la musique : il lui permet d'identifier précisément les fragments d'œuvres donnés au concert, ce qui, d'ordinaire, est extrêmement difficile. En effet, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, les programmes de salle ou les annonces et comptes rendus de concert dans la presse ne définissent que très rarement les passages d'opéras représentés. Nous savons alors qu'a été donné un « air des *Noces* de Mozart », ou un « duo de *La Fiancée* d'Auber », rien de plus. Les petites descriptions des programmes de la société philharmonique nous permettent, au contraire, d'approcher au plus près la réalité musicale de l'événement. Prenons ainsi l'exemple des numéros du *Barbier de Séville* joués aux concerts de la société philharmonique au cours des années 1830. Un premier extrait est présenté le 12 février 1830 – la Cavatine de Figaro du 1^{er} acte – puis, le 19 mars suivant, deux autres extraits – le duo de Figaro et du comte de l'acte 1 et le quintette du 2^e acte. Le 7 mai de la même année, deux autres extraits apparaissent : le duo du billet de Figaro et Rosine ainsi que l'air de Rosine « Una voce pocca fa », tous deux tirés du 1^{er} acte. Le 1^{er} mars 1833, on donne le finale de l'acte 1, et son introduction est entendue le 10 avril 1835. Enfin, son ouverture est jouée par l'orchestre de la société à partir du 7 avril 1837.

La bibliothèque musicale de la société philharmonique n'ayant pas été conservée, nous ignorons absolument quel type de matériel était à la disposition des chanteurs et de l'orchestre pour interpréter ces fragments d'opéra. Les partitions complètes étaient-elles achetées ou louées pour l'occasion ? Si pour des opéras comme *Le Barbier de Séville* cette solution aurait été rentabilisée par le nombre de numéros interprétés, elle paraît mal adaptée pour les opéras comme *Matilde di Shabran* ou *Maometto II* dont on ne donna qu'un extrait au cours de toute la décennie 1830. Utilisait-on alors plutôt des fragments édités ? Copiait-on la musique à partir d'une partition monumentale ? Le seul indice que nous possédons pour répondre à ces questions est le premier budget de la société, qui a été conservé (année 1844), dans lequel une ligne est destinée à noter les dépenses liées à l'« achat et [à la] copie de musique ».

Un répertoire contagieux

Passons enfin au cœur du répertoire italien présent aux concerts de la Société philharmonique du Calvados. En répartissant les numéros consacrés à ce genre d'œuvre par périodes, nous obtenons le résultat suivant :



Répartition des numéros d'opéra italien joués par la société philharmonique au cours des années 1830 par époques de composition

Rossini, sans surprise, occupe une place centrale dans la programmation (64 % des numéros joués) ; néanmoins, les opéras de la période classique (16 %), des contemporains de Rossini (6 %) et de la période suivante (Bellini et Donizetti, 13 %) sont également présents.

Dans le détail, nous avons, chez les classiques : Mozart (avec son opéra italien *Don Giovanni*), Paisiello, Cimarosa, Zingarelli, Gnecco, Paer et Pucitta.

MOZART

Il Dissoluto punito ossia il Don Giovanni K. 527 (1787) : 3 fragment – 3 auditions

PAISELLO

Nina, ossia La pazza per amore (1789 – Th.-Italien, 1802) : 1 fragment – 1 audition

CIMAROSA

Il Matrimonio segreto (1788/1789 – Th.-Italien, 1801) : 3 fragments – 8 auditions

I Nemici generosi (1796 – Th.-Italien, 1801) : 1 fragment – 1 audition

ZINGARELLI

Giulietta e Romeo (1796, Th.-Italien, 1812) : 2 fragments – 3 auditions

GNECCO

La prova dell'opera Gli Orazi e Curiazi (1803, Th.-Italien, 1806) : 1 fragment – 1 audition

PAER

L'Agnese (1809 – Th.-Italien, 1819) : 3 fragments – 4 auditions

La Primavera felice (1816 – Th.-Italien, 1816) : 2 fragments – 3 auditions

Camilla (1799 – Th.-Italien, 1804) : 3 fragments – 3 auditions

PUCITTA

La Caccia di Enrico IV (1809 – Th.-Italien, 1815) : 1 fragment – 2 auditions

Chez les contemporains de Rossini : Mercadante, Meyerbeer, Pacini et Vaccai.

MERCADANTE

Elisa e Claudio ossia L'Amore protetto dall'amicizia (1821 – Th.-Italien, 1823) : 3 fragments – 4 auditions

Donna Caritea (1826) : 3 fragments – 4 auditions

Nitocri (1824) : 1 fragment – 1 audition

MEYERBEER

Il crociato in Egitto (1824 – Th.-Italien, 1825) : 1 fragment – 1 audition

PACINI

L'Ultimo giorno di Pompei (1825 – Th.-Italien, 1830) : 1 fragment – 1 audition

VACCAI

Zadig ed Astartea (1825) : 1 fragment – 2 auditions

La Pastorella feudataria (1824 – Th.-Italien, 1827) : 1 fragment – 1 audition

Pour Rossini : 14 opéras différents présentés. Les plus joués sont : *La Gazza ladra* (19 auditions) ; *Semiramide* (18) ; le *Barbiere* (16) ; *Mosè* (13) ; *Il turco in Italia* (9) ; *Tancredi* (8) et *La Donna del lago* (7) :

Semiramide (1823 – Th.-Italien, 1825) : 6 fragments – 18 auditions

Tancredi (1813 – Th.-Italien, 1822) : 4 fragments – 8 auditions

Il Turco in Italia (1814 – Th.-Italien, 1820) : 6 fragments – 9 auditions

La Gazza ladra (1817 – Th.-Italien, 1821) : 7 fragments – 19 auditions

La Cenerentola ossia La bontà in trionfo (1817 – Th.-Italien, 1822) : 6 fragments – 9 auditions

Mosè in Egitto (1818 – Th.-Italien, 1822) : 7 fragments – 13 auditions

Il Barbiere di Siviglia (1816 – Th.-Italien, 1819) : 8 fragments – 16 auditions

La Donna del lago (1819 – Th.-Italien, 1824) : 4 fragments – 7 auditions

Otello ossia Il moro di Venezia (1816 – Th.-Italien, 1821) : 6 fragments – 9 auditions

L'Italiana in Algeri (1813 – Th.-Italien, 1817) : 2 fragments – 2 auditions

Matilde di Shabran (1821 – Th.-Italien, 1829) : 1 fragment – 1 audition

La pietra del paragone (1812 – Th.-Italien, 1821) : 1 fragment – 1 audition

Ricciardo e Zoraïde (1818 – Th.-Italien, 1824) : 1 fragment – 1 audition

Elisabetta, regina d'Inghilterra (1815 – Th.-Italien, 1822) : 1 fragment – 1 audition

Pour Bellini et Donizetti : 5 opéras chacun. Il faut noter la proximité de plus en plus grande entre la date française de création de l'œuvre au Théâtre-Italien et celle de présentation à la société philharmonique : notamment *I Puritani* de Bellini, présenté à Paris en janvier 1835 et dont des fragments sont entendus à Caen en mai de la même année, et *Norma* dont on entend des extraits à Caen

huit mois avant la création française de l'opéra au Théâtre-Italien en décembre 1835.

BELLINI

Il pirata (1827 – Th.-Italien, 1832) : 2 fragments – 3 auditions (à partir de janvier 1834)

I Capuleti e i Montecchi (1830 – Th.-Italien, 1833) : 1 fragment – 1 audition (à partir de février 1834)

La straniera (1829 – Th.-Italien, 1832) : 1 fragment – 1 audition (février 1835)

Norma (1831 – Th.-Italien, 1835) : 3 fragments – 7 auditions (à partir de mars 1835)

I Puritani (Th.-Italien, janvier 1835) : 5 fragments – 6 auditions (à partir de mai 1835)

DONIZETTI

L'elisir d'amore (1832) : 2 fragments – 2 auditions (à partir de mai 1835)

Sancia di Castiglia (1832) : 1 fragment – 1 audition (janvier 1836)

Torquato Tasso (1833) : 1 fragment – 1 audition (avril 1838)

Marino Faliero (Th.-Italien, 1835) : 1 fragment – 2 auditions (mai 1838)

Parisina d'Este (1833) : 1 fragment – 1 audition (avril 1839)

Nous pouvons ainsi poser l'hypothèse que la « rossinomanie » a servi de cheval de Troie pour les œuvres italiennes dans les concerts caennais : la vogue des œuvres du *maestro* et de leur interprétation dans leur langue d'origine aurait ainsi permis de légitimer la présentation de ce type de numéro, puis créé un intérêt important pour ses successeurs.

Dans le cadre de ce répertoire italien aux concerts de la Société philharmonique du Calvados, nous trouvons également une étrangeté que nous pouvons mentionner en passant. Il s'agit d'un trio, nommé *Les mélomanes dans l'embarras*, qui superpose dans une même œuvre « pastiche » deux œuvres des années 1820 : *Donna Caritea* de Mercadante (1826) et *Giulietta e Romeo* de Vaccai (1825) :

Trio des Mélomanes dans l'embarras, musique de Mercadante et Vaccai.

SCÈNE MIXTE.

On reproche à la reine Caritée ses cruautés envers un exilé ; elle consent à lui pardonner ; puis, dans un second morceau, un rival de Romeo reproche à Juliette sa tendresse pour un Capulet.

Les Mélomanes ne sachant auquel des deux morceaux donner la préférence, les confondent en un seul, et les exécutent tous deux.

Il s'agit d'un morceau autoréflexif pour les amateurs de la société qui leur permet de montrer sur la scène du concert le déroulement stylisé d'une séance de répétition. Est-ce une création caennaise ou l'œuvre d'un éditeur parisien ?

Enfin, comme le titre de cette dernière partie le laissait entendre, il faut également s'intéresser à l'impact que ce répertoire d'opéra italien a pu avoir sur le reste du répertoire de concert et notamment sur la musique instrumentale. Lié à la fois au développement de l'édition musicale et à celui de la facture instrumentale qui permet à un plus grand nombre de notables de se doter d'instruments de musique, un très large répertoire d'œuvres pour piano, violon ou autre instrument seul basé sur l'arrangement des grands airs à la mode apparaît au cours de la première partie du XIX^e siècle. Ces « fantaisies », « variations » ou autres « souvenirs » ont un écho dans les concerts où leurs auteurs viennent les jouer afin de promouvoir leurs partitions et où les amateurs les interprètent par plaisir. En élargissant désormais notre cadre d'étude, non plus uniquement à la société philharmonique des années 1830, mais à l'ensemble des concerts caennais sous la monarchie de Juillet (environ 250 concerts), nous pouvons voir que les compositeurs italiens diffusés par la société philharmonique sont aussi largement transcrits par les instrumentistes.

Nous nous cantonnerons ici à voir les cas des transcriptions de Rossini, Bellini et Donizetti – en nous intéressant aux instruments pour lesquels sont écrites ces œuvres, à leurs compositeurs, et aux opéras dont elles sont tirées.

Arrangements des œuvres de Rossini : 17 pièces de 1830 à 1845

Instruments (compositeurs) :

Piano (W. Sowinski / S. Thalberg / C. Czerni / J. Déjazet / H. Herz / G. Osborne)
Violon (Ch. Ph. Lafont / Ch. A. de Bériot)
Orchestre d'harmonie (Ropin)
Alto (G. Filippa)
Violoncelle
Flageolet (Hellwig)
Guitare (Castellecci)

Opéras transcrits :

Tancredi / Guillaume Tell / Moïse et Pharaon / La Donna del lago / Il Barbiere di Siviglia / Semiramide / Otello / La Gazza ladra / La Cenerentola

Arrangements des œuvres de Bellini : 18 pièces de 1836 à 1848

Instruments (compositeurs) :

Piano (W. Sowinski / Fr. Kalkbrenner / A. Bessems / S. Thalberg / D. Alard / E. Prudent)
Violon (J. Déjazet / A. Artôt / L. Le Cieux)
Violoncelle (A. Batta)
Cornet à piston (Carnaud)
Basson (Kocken)

Opéras transcrits :

I Puritani / La Straniera / Norma / Il Pirata / La Somnanbula

Arrangements des œuvres de Donizetti : 19 pièces de 1841 à 1847

Instruments (compositeurs) :

Piano (Th. Doelher / Dubois / S. Thalberg / E. Prudent / Fr. Liszt)

Violon (L. Le Cieux / A. Artôt / A. Martin / D. Alard)

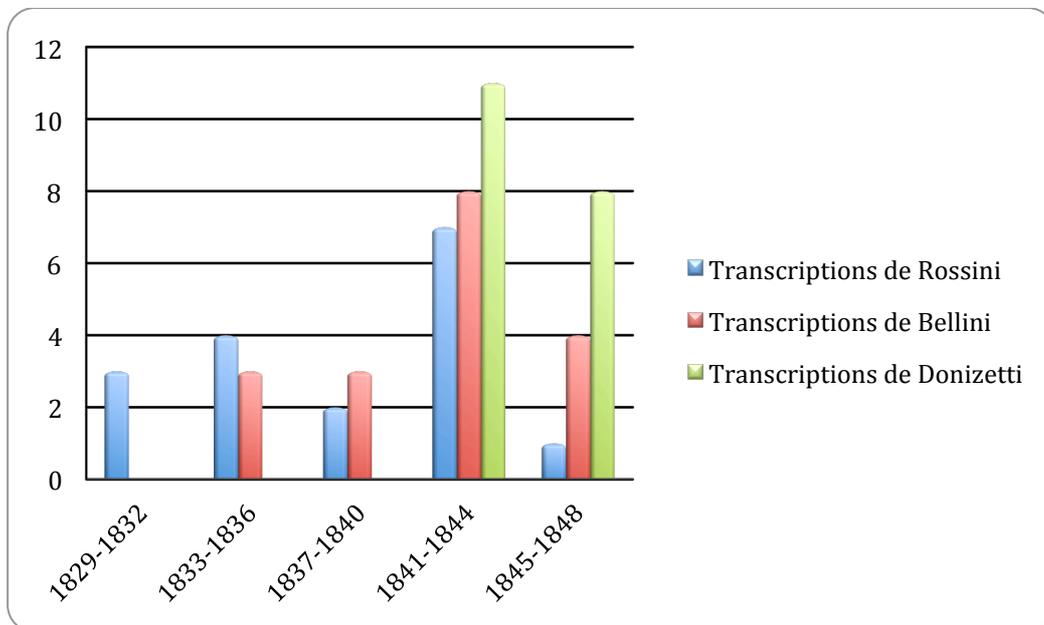
Violoncelle (A. Garreau / A. Batta)

Flûte (M. Folz)

Grand orchestre (A.-Ch. Fessy)

Opéras transcrits :

Lucia di Lamermoor / *Anna Bolena* / *L'Elisir d'amore* / *La Favorite* / *Don Pasquale* / *Dom Sébastien*



Nombre d'œuvres instrumentales transcrites depuis des opéras de Rossini, Bellini et Donizetti observées dans les concerts caennais de la monarchie de Juillet

De nombreuses questions liées à l'édition des partitions restent en suspens : comment se faisait la transmission entre l'opéra et le fragment donné au concert ? Est-ce que le choix des fragments donnés était lié d'abord au goût des amateurs ou était-il dicté par le catalogue d'un éditeur ? Pour y répondre, il faudra élargir la zone d'investigation au-delà de Caen : la programmation de concert des villes de l'Ouest ; les catalogues des éditeurs parisiens ou même anglais (l'influence de la colonie anglaise de Caen sur la société philharmonique est certaine).

Il faut signaler que la place que prennent les auteurs italiens dans le répertoire de la société sous la monarchie de Juillet va perdurer au cours du Second

Empire. Devenue le symbole d'un ordre ancien, la société philharmonique va s'arc-bouter sur le répertoire de son âge d'or et le maintien de cet opéra italien, au même titre que le grand opéra français, va devenir un facteur de ralentissement pour l'absorption du répertoire contemporain, notamment du courant romantique (Berlioz, Saint-Saëns).

Sa fascination initiale pour le répertoire italien se retrouve au crépuscule de la vie de cette société musicale. Dans les années 1860, alors qu'elle n'a plus d'orchestre, elle se tourne vers le Théâtre-Italien pour organiser des concerts. L'institution parisienne vient ainsi donner trois concerts à Caen en mars 1866 sous la tutelle de la société ; puis des concerts les 18 et 19 mars 1869 : les derniers organisés par la Société philharmonique du Calvados, au cours desquels on entend notamment... un trio de *L'Italiana in Algeri* de Rossini.

© Étienne JARDIN