



INTERNATIONAL CONFERENCE
MASSENET AND THE MEDITERRANEAN WORLD

30 NOVEMBER - 2 DECEMBER 2012
Lucca (Italy), Complesso Monumentale di San Micheletto

A mon ami J. Massenet
J.C. Chaplain

ORGANIZED BY

CENTRO STUDI
OPERA OMNIA
Luigi Boccherini

IN ASSOCIATION WITH



MASSENET AND THE MEDITERRANEAN WORLD

INTERNATIONAL CONFERENCE

30 November-2 December 2012

Lucca (Italy), Complesso Monumentale di San Michele

organized by

Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, Lucca

in association with

Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française, Venice

Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique, Montréal

Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca



SCIENTIFIC COMMITTEE

JEAN-CHRISTOPHE BRANGER (Université Jean-Monnet, Saint-Étienne)

ALEXANDRE DRATWICKI (Palazzetto Bru Zane, Venice)

VINCENT GIROUD (Université de Franche-Comté, Besançon)

STEVEN HUEBNER (McGill University, OICRM, Montréal)

ROBERTO ILLIANO (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, Lucca)

FULVIA MORABITO (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, Lucca)

MICHELA NICCOLAI (Université de Montréal, OICRM, Montréal)

MASSIMILIANO SALA (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, Lucca)

KEYNOTE SPEAKERS

JEAN-CHRISTOPHE BRANGER (Université Jean-Monnet, Saint-Étienne)

VINCENT GIROUD (Université de Franche-Comté, Besançon)

FRIDAY 30 NOVEMBER

10.00-10.30: *Welcome and Registration*

10.30-11.00: **Opening**

- **Roberto Illiano** (*General Secretary* Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, Lucca)
- **Étienne Jardin** (*Coordinateur scientifique* Palazzetto Bru Zane, Venice)
- **Michela Niccolai** (*Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique*, Montréal)
- **Massimiliano Sala** (*President* Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, Lucca)

11.30-12.30: **Jules Massenet and Italy**

(Chair: **Jürgen Maehder**)

- HUGH MACDONALD (Washington University in St Louis, MO): *Massenet's Vision of Rome: «Roma» and the Roman Empire*
- MATTHEW FRANKE (University of North Carolina at Chapel Hill, NC): *Massenet's Italian Trip of 1894 and the Politics of Cultural Translation*



13.00 Lunch

16.00-17.00: **Keynote Speaker 1**

- VINCENT GIROUD (Université de Franche-Comté, Besançon): *Massenet and Rome*



Coffee Break

17.30-18.00: **Book presentation**

MICHELA NICCOLAI, *La dramaturgie de Gustave Charpentier*, Turnhout, Brepols, 2011 (Speculum Musicae, 17)

- **Alban Ramaut** and **Michela Niccolai**

18.00-19.00: **France and Italy**

(Chair: **Roberto Illiano**)

- MARCO POLLACI (Nottingham University, Department of Music, UK): *Tradizione compositiva italiana e prassi didattica francese nella formazione del giovane Massenet: osservazioni sugli anni di apprendistato*
- SABINE TEULON LARDIC (Université Paris-Sorbonne/Conservatoire de Nîmes): « *Tout le monde est heureux à Montpellier !* » : *présence de J. Massenet in loco de 1889 à 1912*



19.30 Dinner

SATURDAY 1 DECEMBER

9.30-11.00: **Exoticism and Gesture in Massenet's Works**

(Chair: Jean-Christophe Branger)

- FRANÇOIS DE MÉDICIS (Université de Montréal – Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique): *Une musique secouée de frissons, d'élans, d'étreintes': Mimetic Gestures in Jules Massenet's Lyrical Works*
- ALBAN RAMAUT (Université Jean-Monnet, Saint-Étienne): « *Embrassez Berlioz, vous lui devez beaucoup de votre prix* » : l'itinéraire « méditerranéen » inattendu de Massenet
- SIMONE CIOLFI (Università degli Studi di Roma Tor Vergata): *L'esotismo mediterraneo e la forma musicale nelle «Scènes» strumentali di Massenet*



Coffee Break

11.30-13.00: **Massenet and the Ancient World**

(Chair: Vincent Giroud)

- MICHELA NICCOLAI (Université de Montréal – Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique): « *L'amour instinctif, absolu, sans complications intellectuelles* » : « *Ariane* » de Jules Massenet entre musique et mise en scène
- TOMMASO SABBATINI (Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Musicologia di Cremona): *Jerusalem, Machaerus, Carthage: Massenet's «Hérodiade» and Flaubert's Orient*
- JÜRGEN MAEHDER (Freie Universität Berlin / Università della Svizzera Italiana, Lugano): *Cleopatra come eroina del decadentismo francese – Studi sull'opera «Cléopâtre» di Jules Massenet*



13.30 Lunch

16.00-17.00: **Keynote Speaker 2**

- JEAN-CHRISTOPHE BRANGER (Université Jean-Monnet, Saint-Étienne): *Massenet et la Provence*



Coffee Break

17.30-19.30: **Massenet and the Mediterranean World**

(Chair: Michela Niccolai)

- STEPHANIE KLAUK (Deutsches Historisches Institut, Rome): *L'ispanismo musicale di Massenet*
- JANN PASLER (University of California, San Diego, CA): *Massenet and His Students in North Africa: The Making of a Franco-Mediterranean Culture*

- ISAAC CHUEKE (EMBAP, Universidade Estadual do Paraná / OMF, Université Paris-Sorbonne): *Jules Massenet et Francisco Braga : influence musicale au delà du monde méditerranéen*
- MANUELA RITA (Università degli Studi 'La Sapienza', Rome): «*Vous ne m'oubliez pas*». *Jules Massenet, Giulio Ricordi e i rapporti Italia-Francia negli anni '80 dell'Ottocento*



20.00 Dinner

SUNDAY 2 DECEMBER

9.30-11.00: **Massenet's Opera and Language**

(Chair: François de Médicis)

- BRIGITTE OLIVIER-CYSSAU (Paris): *À propos de Thérèse*
- MARCO GURRIERI (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance – Université François Rabelais de Tours): *Manon's Table: Fetishistic Occurrences in Jules Massenet's Operatic Language*
- ALESSANDRA JONES (Hunter College, New York, NY): *A Tale of Two Manons: Manipulating Music and Narrative in Massenet (and Puccini)*



Coffee Break

11.30-13.00: **Round Tables: 'Massenet Studies: New Perspectives'**

(Chair: Michela Niccolai)

Discussants:

- Jean-Christophe Branger, *Saint-Étienne*
- Vincent Giroud, *Besançon*
- Hugh Macdonald, *St Louis, MO*

Respondents:

- Alban Ramaut, *Saint-Étienne*
- François de Médicis, *Montréal, QC*
- Jürgen Maehder, *Berlin/Lugano*
- Jann Pasler, *San Diego, CA*



13.00 Lunch

ABSTRACTS

KEYNOTE SPEAKERS

- **Jean-Christophe Branger (Université Jean-Monnet, Saint-Étienne): *Massenet et la Provence***

Peu après la création de *Chérubin*, qui se tient le 14 février 1905 à Monte Carlo, Massenet écrit à Puccini pour le remercier des félicitations que celui-ci vient de lui adresser à cette occasion. En tête de sa lettre, le compositeur français stipule simplement : « En Provence / (au Pays de “Mireille”), fév. 1905 ». La mention de la célèbre région méridionale au détriment d’une localité plus précise – associée ou non à l’un des fleurons de la littérature ou de l’opéra français – est fréquente sur les lettres que Massenet adresse à ses correspondants lorsqu’il séjourne en Provence : son évocation suggère, à ses yeux, aussi bien le célèbre ouvrage de Mistral que celui de Gounod, mais aussi un territoire privilégié pouvant stimuler l’imagination créatrice. La Provence revient en effet régulièrement dans la production musicale de Massenet puisqu’elle forme l’arrière-plan géographique de plusieurs mélodies (*Chant provençal*, *La Mort de la cigale*) et de deux opéras : *Grisélidis* (1901) et a fortiori *Sapho* (1897). Lors de ses multiples séjours en Provence, au cours desquels il s’adonnait parfois à la composition (*La Navarraise* fut en grande partie conçue en Avignon au cours de l’automne 1893), Massenet fréquenta également plusieurs poètes félibriges, comme Paul Mariéton, Félix Gras ou Frédéric Mistral avec lequel il envisagea de composer un opéra d’après *Nerto*. Cette communication se propose donc d’étudier les multiples occurrences de la Provence aussi bien dans la vie que dans les œuvres de Massenet et d’en saisir leurs significations.

- **Vincent Giroud (Université de Franche-Comté, Besançon): *Massenet and Rome***

The two years Massenet spent in Rome in 1864-1865, after winning the Prix de Rome in 1863, left a profound influence on his personality, both from a private and a creative perspective. Beginning with a survey of those first impressions and Massenet’s further connections with the Eternal City, this paper, to be illustrated with musical examples, will be an overview of the traces Rome has left on his oeuvre. Set to an Italian text, the early mélodie *L’improvisatore* is described as a reminiscence of joyful afternoons in the Trastevere. The much later piano piece *Devant la Madone* is another reminiscence, in which the bells of Roman churches can be heard in the distance. The opening of *Marie-Magdeleine* incorporates the tune he heard a shepherd play on his flute in the Roman countryside. Besides those recollections of Rome as a “physical” city, Massenet’s works also evoke Rome in a historical, mythical sense: *Hérodiade* is set against the background of the Roman Empire extending its power over the Middle East; in *Roma*, the evocation of the virtues of Republican Rome in its most uncompromising aspects, rendered in sober musical

terms, highlights the continued relevance of Rome as a model for Republican France in the tense post-Dreyfus, prewar period; in *Cléopâtre*, the last work Massenet completed, Rome, represented by the characters of Octave and his sister, also provides a dramatic and musical contrast with the lure of the Orient, to which another Roman, Mark Anthony, succumbs. Lastly, Rome is also a religious metonymy, and we will conclude with a few reflections on Massenet's attitude towards the Catholic Church and the part of his oeuvre with at least ostensible religious overtones, which show that Massenet, though by no means a religious person himself, retained an aesthetic attachment to religious forms and rituals, no doubt in part relating to his own early Roman years.

CONTRIBUTORS

- **Isaac Chueke (EMBAP, Universidade Estadual do Paraná / OMF, Université Paris-Sorbonne): *Jules Massenet et Francisco Braga : influence musicale au delà du monde méditerranéen***

Dans cet article seront examinés les liens qui nouent deux artistes célèbres, l'un français, l'autre brésilien. La production de Francisco Braga (1868-1945) subit une double influence massenetienne : d'abord sa formation à Rio de Janeiro auprès de Carlos de Mesquita (1864-1953), ancien élève de Jules Massenet, puis l'enseignement de ce dernier au Conservatoire de Paris. Compositeur et chef d'orchestre, seul professeur d'Heitor Villa-Lobos, Francisco Braga est, jusqu'à nos jours, une icône de la musique de son pays. À partir d'une analyse approfondie de sa vie et de sa production musicale nous aborderons ici quelques unes des principales caractéristiques stylistiques de Braga, notamment en ce qui concerne l'écriture de son œuvre symphonique, surtout *Paysage* et *Cauchemar*. Nombreux sont les traits du maître français gardés en héritage. Nous n'oublierons pas de mentionner également les séjours de Francisco Braga en Italie, plus précisément à Capri, lieu de refuge pour la composition de son seul opéra, *Jupyra*, œuvre par ailleurs teintée de couleurs veristes. En synthèse, l'examen des divers aspects seront d'importance fondamentale dans la démonstration du processus compositionnel de Francisco Braga qui, au début du xx^e siècle, affirmait de manière incontestée le mûrissement de son talent.

- **Simone Ciolfi (Università degli Studi di Roma Tor Vergata): *L'esotismo mediterraneo e la forma musicale nelle «Scènes» strumentali di Massenet***

La musica strumentale di Massenet non ha goduto di molta attenzione da parte della moderna musicologia. Il rapporto fra musica e immagine pittorica e fra musica e scena caratteristica vi regna sovrano ed è finalizzato all'evocazione del 'colore locale', una strategia che a fine Ottocento incarnò l'esotismo culturale dell'epoca e nel contempo permise alle trame operistiche di differenziarsi e di interpretare le atmosfere del mondo mediterraneo ed extraeuropeo. Le *Scènes napolitaines*, le *Scènes alsaciennes*, così come le altre suite orchestrali di Massenet, combinano l'attenzione alla realtà e ai suoi particolari con *topoi* espressivi di vecchia data ma trovano anche strade particolari e 'moderne' per evocare le culture alle quali i titoli si richiamano. L'analisi delle partiture è finalizzata non solo a descrivere

elementi specifici (timbrici, melodici, ecc.) con cui prende forma l'arte di evocare il 'colore locale', ma a delineare la forma musicale dettata a Massenet dalla scene caratteristiche in questione (struttura dei 'pannelli', armonia, ecc.). La finalità è approntare una descrizione del repertorio strumentale delle *Scènes*, partendo anche da suggestioni culturali personali lasciateci dal compositore, per giungere a cogliere il ruolo di esse nella tendenza tipicamente romantica a evidenziare il caratteristico e il singolare.

- **François de Médicis (Université de Montréal – OICRM): *'Une musique secouée de frissons, d'élans, d'étreintes': Mimetic Gestures in Jules Massenet's Lyrical Works***

Critics agree that Massenet's dramatic music excels in evoking every nuance of erotic impulse and amorous sentiment (BRANGER 1999, HUEBNER 1999). I suggest that the expression of such feelings is partly conveyed by a vocabulary of mimetic gestures that have gone largely unnoticed in scholarly literature (some hints may be found in RODRIGUEZ 2009, CONDÉ 2011). My observations are based on representative examples selected from a large pool of operas by Massenet, his students and his contemporaries, and they are cast in a broader tradition that reaches back to melodrama. Earlier composers generally used these rather undifferentiated melodic-rhythmic gestures in recitative. Massenet gives them greater prominence as he integrates them into a new kind of lyrical number, which mixes freely recitative, lyric and *parlante* textures (HUEBNER 1999).

- **Matthew Franke (University of North Carolina at Chapel Hill, NC): *Massenet's Italian Trip of 1894 and the Politics of Cultural Translation***

Jules Massenet's visit to Milan in November and December, 1894, was his first trip to Italy in twelve years. Arriving after Giuseppe Verdi's return from the Parisian premiere of *Otello*, Massenet and his Italian publisher, Edoardo Sonzogno, were well-placed to launch his recent opera *Werther* on the Italian stage. *Werther* enjoyed a success that, in retrospect, seems surprising in light of the lukewarm reviews in the Italian press and the public's relative lack of interest in subsequent productions. *Werther's* triumph undoubtedly owed a great deal to the composer's presence in Milan and to the Sonzogno company's skillful manipulation of Massenet's public image. The publicity campaign surrounding *Werther* centered on Massenet's role as the leading French composer of the day, a *maestro sovrano*, as one reviewer put it. The result was an implicit comparison between Massenet and Verdi, each of whom had journeyed to a leading opera house in the other's country in order to promote a serious opera based on a literary masterpiece. Italian music critics were aware of the significance of this musical exchange, and were proud of the warm welcome given to Massenet and his opera. Massenet was thus, to a certain extent, presented as the French counterpart to Verdi. Indeed he fulfilled this role admirably for the Casa Sonzogno, a firm which had only recently entered music publishing, and had no senior composer to head its roster of talented young Italian composers. Massenet's role as a successful opera composer was thus translated into Italian culture. Italian critics regularly emphasized Massenet's popularity, and, in keeping with the lack of successful Italian opera composers who held teaching positions, minimized Massenet's role as a professor at the Conservatoire. And while Massenet was cast as an undeniably foreign composer, the appeal of his music crossed national boundaries. Appreciating his operas was presented as a uniquely Italian display of

cosmopolitan openness to the art of all nations, and was thus reconcilable with rising Italian nationalism. In this way, the Sonzogno firm and the Milanese music critics made a space for Massenet within Italian operatic culture.

- **Marco Gurrieri (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance – Université François Rabelais de Tours): *Manon's Table: Fetishistic Occurrences in Jules Massenet's Operatic Language***

In opera we can find several typologies of objects: 'common' ones, which can be identified with those objects that contribute to form the stage *décor*, and 'extraordinary' ones, provided with 'special features' able to draw the spectator's attention and interest. The latter can emerge in different points of an operatic plot: when a marching crowd enters the stage carrying someone or something in triumph, or when a sacred ritual occurs, or even in a solo number during which the object becomes the fulcrum of the entire air. In other words, these are objects that, because of their fascinating power, disclose articulations of meaning, setting them apart from the rest of the scenery. Among these 'extraordinary' objects we can surely include all those stage objects that hide a symbolic value. But there are other objects that reveal a 'second nature'. These go beyond the symbolic line and establish themselves more forcefully on the operatic stage, getting closer to the status of *dramatis personæ*. Such particular objects/'subjects' belong to the category of fetishism. Distinguishing a fetish from a symbol or a 'common' object on the stage could become a logical parameter for the preservation of narrative-plot coherence in the *Musiktheater* or *teatro di regia* phenomenon. But that is not all. Since fetishism is based on a mental short-circuit that causes an 'unnatural' overlap between object and subject, the most well-established theories of theatre about 'intersubjectivity' (Hegel, Lúkacs, Szondi) have to be reconsidered or, at least, integrate the study of fetishes. An emblematic example from Jules Massenet's musical theatre («Adieu, notre petite table», *Manon*, II^{ème} Acte, Scène IV) demonstrates how a careful consideration of fetishistic mechanisms in operatic language could corroborate musical analysis and rhetorical/semiotic interpretations.

- **Alessandra Jones (Hunter College, New York, NY): *A Tale of Two Manons: Manipulating Music and Narrative in Massenet (and Puccini)***

Puccini famously wrote that Massenet felt the story of Abbé Prévost's popular heroine Manon Lescaut like a Frenchman – with "powdered wigs and minuets" – while Puccini felt it like an Italian, with "desperate passion". But Puccini's bravado rings false when confronted with the evidence of Massenet's influence on *Manon Lescaut*. Although he wrote to the librettist Luigi Illica that Massenet must be avoided at all costs, both Illica and Puccini were ultimately unable to resist the pull. Scholars such as Budden and Girardi have noted, for instance, the increased dramatic role of Manon's cousin Lescaut and the structure of Act I as particular points of influence. Yet to date there still has been no large-scale analysis of the two works, with most of the comparisons left in the hands of music critics. As a result, some compelling instances of Massenet's impact have been overlooked. Perhaps the most striking example of Massenet's influence comes in Act II of *Manon Lescaut*. In this act, Puccini heavily relies on Act III of Massenet's *Manon* for guidance on both structure and characterization. I argue that Puccini consciously understood a key aspect of Massenet's

characterization of Manon, namely her ability to flow between musical styles in order to manipulate the narrative. For example, Massenet's Manon sings a courtly gavotte in Act III, where Puccini's Manon sings a minuet in Act II. Both Manons are putting on shows for their aristocratic lovers, singing in a style that seemingly legitimizes their newfound status among the social elite – to the outside world. Furthermore, the two erstwhile suitors – Guillot and Geronte – attempt to woo Manon in this same outdated idiom, with a suite of Baroque dances and a madrigal. This conspicuous artificiality is juxtaposed with the passionate music of the respective reconciliations with Des Grieux. When Manon confronts Des Grieux, the only weapon in her arsenal, unlike before, is her sincerity. She sings in a recognizable, contemporary idiom, since Des Grieux certainly would not believe the powdered woman who sings a gavotte or minuet. Instead, we see a stripped-down Manon, whose only charms are the ones that Des Grieux first saw, and fell in love with, at the inn. While we could see this as one of Manon's most vulnerable moments – she knows she could be rejected – it is also one of her most manipulative. Both Manons know to beg forgiveness from their hurt Des Grieux while subtly, or not-so-subtly, reminding him of better days. These two acts – Act II in Puccini's opera and Act III in Massenet's opera – give us the best insights into Manon's character in a glaringly similar style and structure.

• **Stephanie Klauk (Deutsches Historisches Institut, Rome): *L'ispanismo musicale di Massenet***

Secondo Manuel de Falla, compositore spagnolo che ambiva a creare un'opera melodrammatica nazionale, non era necessario essere di nazionalità spagnola per comporre musica spagnola. In questo modo attestò ai suoi contemporanei francesi Maurice Ravel e Claude Debussy di aver scritto veramente musica iberica; e quest'ultimo senza conoscere mai il paese, alimentando la sua immaginazione soltanto attraverso la lettura, le immagini, le canzoni e i balli eseguiti da veri spagnoli. Di conseguenza, al contrario delle speculazioni teoriche dell'Ottocento, Falla non differenziava più i concetti di esotismo musicale e di musica nazionale. In questo contesto si può analizzare l'ispanismo musicale anche di Jules Massenet. Nella sua produzione musicale ci sono varie opere basate su un argomento spagnolo, per esempio *Don César de Bazan*, *Le Cid*, *La Navarraise* e *Don Quichotte*. Di solito Massenet non sceglieva i soggetti delle sue opere; bensì accettava dalle persone a lui più vicine (per esempio dal suo editore) sia i soggetti che i libretti già scritti che gli venivano proposti. La diversità dei libretti dimostra che Massenet non privilegiava un modello letterario o un particolare soggetto, compresi i temi spagnoli. Però la sua ambizione era comunque di immergersi nella storia e nell'ambiente delle sue opere. In questo modo – e con il ricordo di una melodia che aveva sentito da giovane in Spagna – compose anche la musica per le sue opere spagnole. Lo scopo della conferenza è analizzare l'ispanismo nella produzione musicale di Massenet nel contesto della musica iberica tanto di compositori spagnoli quanto francesi. Anzitutto la comparazione con alcune opere di Falla risulta interessante, giacché si possono tracciare molti parallelismi che riguardano sia il genere e la forma sia gli elementi musicali, come melodia, ritmo e armonia. Sappiamo che Falla conosceva la musica di Massenet, dato che possedeva qualche sua opera per lo studio dell'armonia. Però sono ancora sconosciuti i legami fra i due compositori a proposito dell'ispanismo musicale. Comparando le forme e il linguaggio musicale 'spagnolo' si evincono elementi comuni che

dimostrano, pertanto, che Ravel e Debussy non sono i primi compositori moderni francesi a scrivere 'musica spagnola'.

• **Hugh Macdonald (Washington University in St Louis, MO): *Massenet's Vision of Rome: «Roma» and the Roman Empire***

The Roman Empire is represented in Massenet's œuvre principally by *Roma*, the last opera premièred in his lifetime. It is also present in the background of *Hérodiade* and *Cléopâtre*. Behind the tragic tensions that animate the principal figures in these stories lies a sense of solemn dignity and ritual, which was part of the composer's conception of ancient Rome. The musical style by which he presented this was severely out of date in 1912, which may explain why *Roma* fell into obscurity soon after Massenet's death and why the opera has had little critical attention in the hundred years since then. A new evaluation may therefore help to place it in the context of Massenet's attachment to the ancient world and its culture, drawing on his own familiarity with the city from his time as holder of the Prix de Rome and from subsequent visits to the city.

• **Jürgen Maehder (Freie Universität Berlin / Università della Svizzera Italiana, Lugano): *Cleopatra come eroina del decadentismo francese – Studi sull'opera «Cléopâtre» di Jules Massenet***

L'opera *Cléopâtre* (Monaco, Opéra de Monte Carlo, 1914), l'ultima opera di Jules Massenet terminata prima della morte del compositore nel 1912, è stata finora poco studiata. La relazione discute la tradizione letteraria del soggetto dell'infelice regina egiziana sia nel teatro di prosa che nel teatro d'opera. L'indagine del libretto si concentra sulla tradizione letteraria tipicamente francese di fine secolo caratterizzata da un erudito orientalismo egiziano, nonché sullo stile letterario del librettista Louis Payen (Albert Liénard, 1875-1927), probabilmente già conosciuto da Massenet nella sua funzione di segretario del poeta e librettista Catulle Mendès. Seguirà una discussione dell'ultima partitura compiuta da Massenet, una partitura-chiave per comprendere le caratteristiche del suo stile 'tardivo', caratterizzato dall'intenzionale rinuncio alle tendenze drammaturgiche e musicali dell'opera francese coeva.

• **Michela Niccolai (Université de Montréal – Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique): « *L'amour instinctif, absolu, sans complications intellectuelles* » : « *Ariane* » de Jules Massenet entre musique et mise en scène**

« L'antiquité grecque est ressuscitée à la mode du grand siècle ». Avec ces propos, Henry Gauthier-Villars [Willy] commente le choix qui a poussé Massenet à retenir le sujet classique d'*Ariane*, sur un livret de Catulle Mendès. Loin d'une récupération mythologique, Massenet témoigne « de ses capacités à assimiler les caractéristiques d'une époque pour en tirer un art personnel » (J.-C. BRANGER). C'est exactement ce regard d'un compositeur du XIX^e siècle face à l'Antiquité qui nous dévoile le drame d'*Ariane* – suspendue entre un « caractère poétique » et celui « profondément passionné » –, le réélabrant dans une perspective néo-classique. Ainsi l'« amour imposé par le destin, la fatalité de la passion » viennent troubler l'existence de la protagoniste, la poussant jusqu'à la mort lors qu'elle

découvre Thésée encore épris de sentiments amoureux pour Phèdre lors de la descente aux Enfers (acte iv). La couleur antique est ainsi mêlée avec l'élément surnaturel déjà souligné dans le livret de Mendès qui, suivant l'exemple de Quinault, ajoute « le merveilleux à l'action scénique ». Dans la présente communication nous nous concentrerons sur l'aspect scénique de la création d'*Ariane* (Paris, Opéra, 31 octobre 1906), nous basant *in primis* sur la partition de 1906 (Heugel) et sur le livret de mise en scène publié Au Ménestrel quelques temps après (dont un exemplaire est aujourd'hui conservé à la BHVP, fonds ART). Ce dernier mérite d'autant plus d'attention car, si la paternité de la mise en scène est attribuée dès le frontispice du livret à Pedro Gailhard (directeur du théâtre), elle a été rédigée par Jules Speck, le futur auteur de la mise en scène américaine de *La Fille du Far West* de Puccini (New-York, Metropolitan Opera, 1910). Nous croiserons ainsi les différentes sources visuelles (livret de mise en scène, maquettes tridimensionnelles, dossier d'œuvre, photographies de scène et d'interprètes, décors, costumes) et musicales (partition d'orchestre, partition chant piano ainsi que des exemplaires annotés) afin d'analyser la dynamique du spectacle lyrique, soulignant les aspects « méditerranéens » qui émergent dans la partition musicale. Le deuxième acte mérite une attention particulière car le livret de mise en scène contient deux versions visuelles, qui diffèrent dans la conception-même de la scène : la première est celle conçue pour l'Opéra (comme la totalité du livret), tandis que la deuxième relate la mise en scène de Villefranck, rédigée par Perron, à l'Opéra de Nice (1907). La présence du deuxième acte niçois dans le livret de mise en scène imprimé pour *Ariane* (document non daté), nous laisse supposer que la 'version scénique de Nice' pouvait être utilisée en alternative à celle parisienne dans des théâtres de province ou à l'étranger, et nous fournit également des renseignements concernant la datation du document (sans doute après 1907).

• **Brigitte Olivier-Cyssau (Paris): À propos de «Thérèse»**

1907. Loin de l'Orient (*Le Roi de Lahore* 1877, *Esclarmonde* 1889, *Le Mage* 1891), loin de la Bible (*Hérodiade* 1881), loin des audaces de notre XVIII^{ème} siècle (*Manon* 1884, *Le Portrait de Manon* 1894), loin de l'Antiquité plus ou moins véridique (*Thaïs* 1894 puis *Ariane* 1906), loin de l'Espagne (*Le Cid* 1885, *La Navarraise* 1894) Massenet au sommet de sa glorieuse carrière choisit avec *Thérèse* de mettre en scène et en musique les heures les plus dramatiques de l'Histoire de France : octobre 1792 - Juin 1793 : la Terreur. Il emprunte son sujet à un roman contemporain de son ami Jules Claretie, éminent historien spécialiste de la Révolution Française. On sait l'importance que Massenet accorde d'emblée aux intrigues de ses œuvres, à leurs ressorts humains, à leurs ressources théâtrales. Dans *Thérèse* justement le conflit conjugal classique « le mari, la femme et l'amant » se double d'un conflit socio-politique « aristocratie/bourgeoisie » qui, dans le contexte de 1793, accroît et enrichit à la fois la crise sentimentale scène après scène. Massenet manifeste dans *Thérèse* la puissance d'un génie aux multiples facettes. Dès le Prélude il fait entrer son public dans la dualité d'un monde où la violence des événements politiques se mêle cruellement à celle des passions des héros. Qu'en ont pensé les jaloux trop pressés de le baptiser méchamment « mademoiselle Massenet » ou « la fille de Gounod » ?

- **Jann Pasler (University of California, San Diego, CA):** *Massenet and His Students in North Africa: The Making of a Franco-Mediterranean Culture*

Not only Massenet, but also his students had great success in North Africa. This paper will examine their music performed in Tunis, Algiers, Oran, Bône, and Constantine by theaters, orchestras, and military bands, together with the meanings associated with it. Part of interest was due to conductors such as Paul Frémaux and Gaston Coste in Tunis in the late 1890s and to Saugey in Algiers, under whose direction the Théâtre Municipal became known as “Théâtre-Massenet”. These successes led to Saugey being appointed director of the Nice Opera in 1902 and later that of Marseille. Algiers continued its embrace of Massenet with its premieres of *Portrait de Manon* (1901), *Thérèse* (1907), and *Ariane* (1908). North Africa was also receptive to the work of Bruneau (*L'attaque du Moulin*: Algiers 1894; Bone 1895) Leroux (*Le Chemineau*: Algiers 1907-08, 1916; Tunis 1907; Constantine 1910) Fevrier (*Monna Vanna*: Algiers 1910), and Gailhard (*La fille du soleil*: Algiers 1910). How were such works received by the western settlers there, and how did they contribute to the making of a Mediterranean culture?

- **Marco Pollaci (Nottingham University, Department of Music, UK):** *Tradizione compositiva italiana e prassi didattica francese nella formazione del giovane Massenet: osservazioni sugli anni di apprendistato*

La tradizione didattica della scuola compositiva italiana del Settecento ha formato gran parte dei compositori d'opera fino alla fine del XIX secolo. La scuola bolognese-napoletana, che si basava sulla preminenza del contrappunto, sullo studio dei solfeggi come esercizi di composizione e canto e sul partimento, è stata la base della composizione di gran parte dei musicisti italiani ed europei del XVIII secolo e tale prassi compositiva ha fatto parte del training musicale di autori quali Rossini, Donizetti, Bellini sino a Verdi. Le fondamenta della scuola napoletana sono state uno degli elementi musicali più importanti dell'area mediterranea e hanno contribuito alla produzione musicale di uno dei periodi più fecondi della storia della musica, quello che dalla fine del XVII secolo giunge alle soglie del XX secolo. Il percorso degli studi musicali di Massenet è stato naturalmente quello di altri grandi musicisti della sua epoca e rientrava nei corsi del Conservatorio di Parigi. Ancora non è stato indagato il suo apprendistato e soprattutto non è stata fatta ancora luce su uno dei primi insegnanti del celebre compositore, Marie Gabriel Augustin Savard (1814-1881), maestro molto amato da Massenet e spesso citato nei suoi *Souvenirs*. Savard insegnò al giovane musicista il basso continuo, il partimento, il contrappunto e il solfeggio, tutte caratteristiche legate alla tradizione italiana del Settecento e del primo Ottocento. Massenet descrive il suo maestro come *l'érudit le plus extraordinaire*, e molto forte fu il loro legame. Savard, legato ancora alle tradizioni compositive dell'area mediterranea (in particolar modo napoletana), scrisse un *Cours complet d'Harmonie théorique et pratique* (1853) che contiene esempi di ciò che si può considerare la base dello studio della musica per giovani allievi in tutta l'area mediterranea europea: i partimenti.

- **Alban Ramaut (Université Jean-Monnet, Saint-Étienne):** « *Embrassez Berlioz, vous lui devez beaucoup de votre prix* » : *l'itinéraire « méditerranéen » inattendu de Massenet*

Jules Massenet en sa qualité de compositeur lyrique a vite été opposé par ses contemporains à Richard Wagner. Il n'est pas devenu pour autant comme Nietzsche le pensait, à partir de 1881, de Bizet par *Carmen* le méditerranéen français qui sauverait le monde du danger allemand. Pourtant la relation de Massenet à la méditerranée existe de manière singulière. Dès l'obtention du Prix de Rome alors qu'il a vingt-et-un ans Massenet se voit projeté sur l'axe qui le conduit au cœur de la création qui occupera toute sa vie. Il est alors propulsé *au milieu* des puissances de son art, dans une situation que l'on devrait littéralement qualifier de *méditerranée* puisqu'elle se trouve au cœur des terres, au centre du domaine. C'est à cette « méditerranée » en quelque sorte antérieure que nous voulons tout d'abord réfléchir afin de comprendre comment, être en possession des clefs du savoir a de fait conduit Massenet, selon le système français, à se rendre aussi dans l'espace géographique du monde effectivement méditerranéen, sanctuaire en quelque sorte du sanctuaire. Ainsi la formation au Conservatoire parce qu'elle prépare Massenet à aller à la rencontre tangible du monde méditerranéen enseignait les moyens d'illustrer cet univers méditerranéen. La phrase d'Ambroise Thomas que rapporte Massenet dans *Mes souvenirs*, au sujet du jury du Prix de Rome concerne trois musiciens *réconciliés* entre eux en 1863 : Thomas, Berlioz et Auber ; cette phrase résume l'étrange conformité d'avis qui a pu converger sur la cantate de Massenet. Ce calme unanime dérange néanmoins. Comment ces trois hommes trouvent-ils chacun à sa manière des qualités dignes du séjour à Rome en ce tout jeune compositeur ? Nous nous proposons au travers de l'étude de la formation de Massenet de remonter la filiation qui le fit de toute évidence méditerranéen. Un acteur important autant qu'inattendu est à sortir de l'ombre : Henri Reber et avec lui, l'ombre de son ombre qui éclaire peut-être significativement la construction d'une sensibilité progressiste et stable : Anton Reicha. Ainsi les prémices de la rencontre effective avec l'Italie et la méditerranée passeraient, avant d'atteindre Rome, par Prague, Bonn, Hambourg, Vienne, Metz et Paris.

- **Manuela Rita (Università degli Studi 'La Sapienza', Rome):** « *Vous ne m'oubliez pas* ». *Jules Massenet, Giulio Ricordi e i rapporti Italia-Francia negli anni '80 dell'Ottocento*

«Grand ami, on m'envoie ici à Monte-Carlo votre carte... Vous ne m'oubliez pas... et vous savez que les souvenirs des années 1878... 1879... sont restés inoubliables!...». Tali melanconiche parole chiudono l'ultima lettera che Jules Massenet scrive a Giulio Ricordi, il 3 febbraio 1912, dopo un silenzio nella loro corrispondenza durato quattordici anni; questo documento testimonia un tentativo di distensione nel rapporto a lungo teso tra i due, che moriranno, entrambi, di lì a poco (Ricordi il 6 giugno, Massenet il 13 agosto). Le lettere che Massenet scrive a Ricordi dall'aprile del 1877, oltre a fornire le tappe del suo ingresso nel circuito operistico italiano, restituiscono altresì l'immagine di un'amicizia che Ricordi non sembra considerare tale, ma che Massenet continuerà a rivangare con nostalgia fin nei suoi non sempre attendibili *Souvenirs* (Parigi, Pierre Lafitte 1912). Le incomprensioni per le rappresentazioni di *Erodiade* a Milano previste nel 1881 porteranno Massenet a rivolgersi

all'editore Sonzogno, che gli offrirà maggiori margini di guadagno e notorietà; la rottura professionale con Ricordi coincide con una naturale interruzione della corrispondenza privata, che da lì in poi si riduce a pochi telegrammi di cortesia. Il *corpus* del materiale, integralmente conservato all'Archivio Ricordi di Milano (un totale di 122 lettere inviate da Massenet a Ricordi), non è completamente inedito, ma è stato oggetto di una indagine strettamente connessa al processo compositivo relativo a *Erodiade* e *Il Re di Lahore* (tra i più recenti, da BRANGER nel 2009). Nel mio intervento contemplerò un livello di lettura storico-sociale, soffermandomi sul controverso rapporto umano tra i due personaggi. Tenterò di portare alla luce, attraverso i documenti, la visione che Massenet aveva del mondo operistico italiano, ammirato e, al tempo stesso, guardato con ironico distacco. Mi concentrerò poi sulla cornice storica da cui tale rapporto è senza ombra di dubbio stato influenzato: in particolare, ripercorrerò i rapporti tra Italia e Francia nel periodo di Depretis e Crispi, fino alla disastrosa “guerra delle dogane”, che indirizzò gli interessi economici e commerciali di tutti gli ambienti economici italiani, e probabilmente anche quelli relativi all'editoria musicale, lontano dalla Francia. Cercherò dunque di comprendere se, e in che misura, il disinteresse crescente di Ricordi nei confronti di Massenet possa essere stato causato, direttamente o meno, dalla situazione politico-economica dell'Italia degli anni '80 dell'Ottocento.

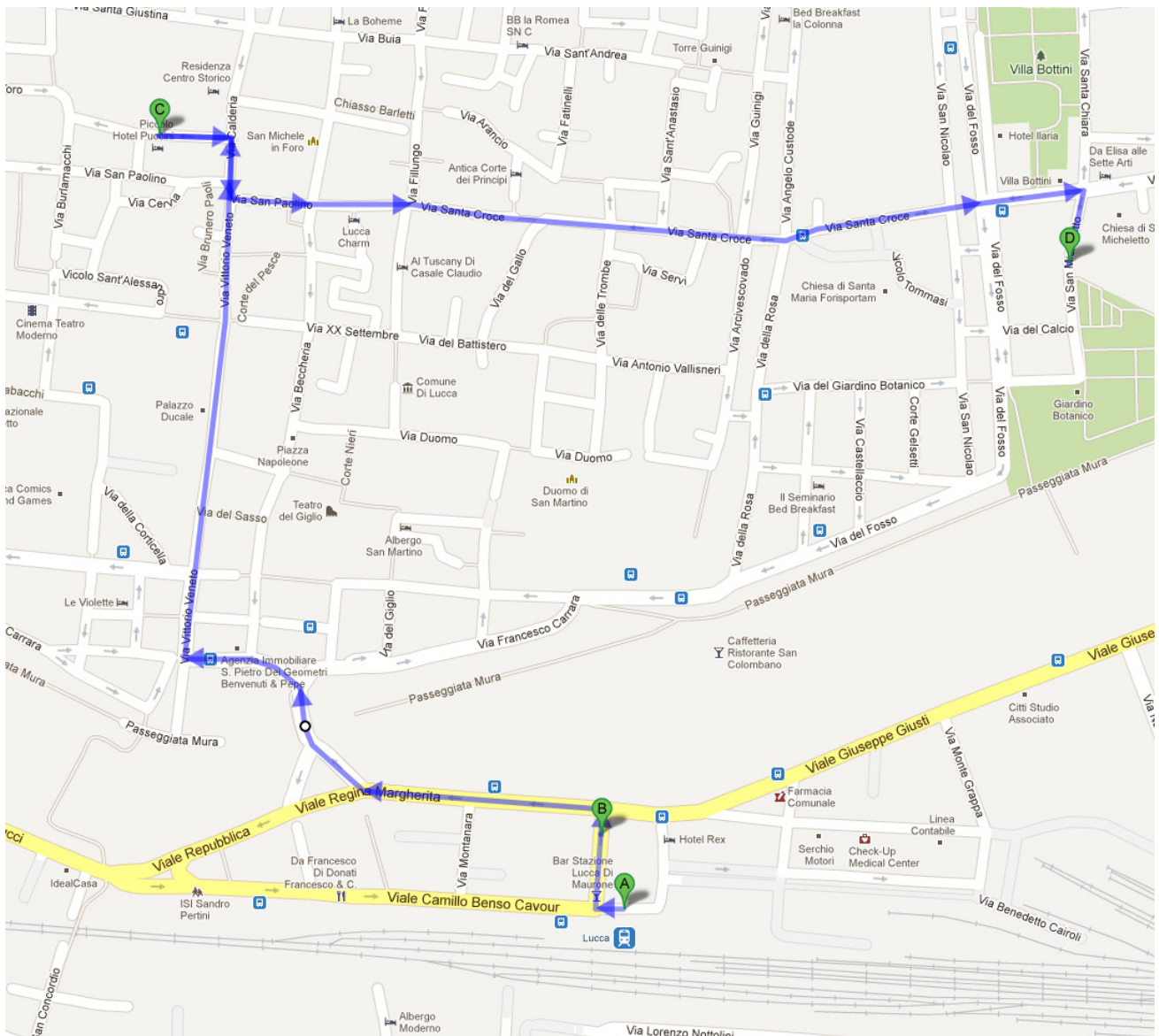
- **Tommaso Sabbatini (Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Musicologia di Cremona): *Jerusalem, Machaerus, Carthage: Massenet's «Hérodiade» and Flaubert's Orient***

Massenet's *Hérodiade* exploited Flaubert's vivid and erudite rendering of the ancient Mediterranean civilizations, but was also consonant with the popularity of secular interpretations of the birth of Christianity. The purpose of my contribution is to bring new elements to the understanding of this background to the opera. The name of Gustave Flaubert does not appear on the title pages of *Hérodiade*. Even if officially Massenet's work only shared sources with Flaubert's *Hérodias*, contemporaries were well aware that the opera was based, albeit loosely, on the story. At the time of the conception of *Hérodiade* (1877), picking a subject from a modern narrative work was a common choice for Opéra-Comique and Théâtre-Lyrique productions, but a rather unusual one for a *grand opéra*. Massenet's librettists betrayed Flaubert with the inclusion of the John-Salome romance, a barely disguised, Renan-influenced portrayal of Jesus and the Magdalene. Yet, features of *Hérodias* survive in the opera, especially in the version transmitted by the autograph vocal score. It has not been noticed so far that the librettists made use not only of *Hérodias*, but also of *Salammbô*. The stage directions for the «chambre d'Hérode» scene, as well as those, in the autograph vocal score, for the *divertissement* and for the last scene, show evidence of borrowings from Flaubert's Carthaginian novel. This lends credibility to the hypothesis that Herod's lovesickness, in the same «chambre d'Hérode» scene, is modelled after Mâtho's in *Salammbô*. The choral numbers of *Hérodiade* depict a vigorous and virile Roman civilization and present the budding Christian faith as a religion of women and children, in accordance with the views of Republican thinkers such as Renan and Michelet. As the primitive version of the work is remarkable in its effort to make ballet an integral part of dramaturgy, it

is tempting to see the opera's *divertissement* as an illustration of a theory popularized by Michelet in his *Bible de l'humanité* of 1864: that the life-denying religions of Asia (among which was Christianity) were brought to Rome by the Oriental courtesans, who were thus responsible for the dissolution of the enlightened Classical world.

• **Sabine Teulon Lardic (Université Paris-Sorbonne/Conservatoire de Nîmes): « *Tout le monde est heureux à Montpellier !* » : présence de J. Massenet in loco de 1889 à 1912**

De 1889 jusqu'à la Grande Guerre, quatorze œuvres lyriques et un oratorio (*Marie-Magdeleine*) de Jules Massenet sont en première audition montpelliéraine au Grand-Théâtre. Par leur empreinte, leurs reprises au fil des saisons et leur réception, ces œuvres talonnent la présence de Meyerbeer et celle de Gounod jusqu'alors dominantes, tout en côtoyant celle tout aussi prégnante de Saint-Saëns. Par ailleurs, la toute récente Société de Concerts Symphoniques de Montpellier programme régulièrement ses suites d'orchestre (*Scènes pittoresques* plébiscitées par 8 occurrences en 10 saisons) et musiques de scène, tandis que les musiques militaires et les sociétés amateurs diffusent un large spectre d'extraits dans les espaces ouverts de la ville (promenade, esplanade, kiosque) via les arrangements. Si ses liens avec Alphonse Daudet (nîmois) et Emma Calvé (aveyronnaise) ont été étudiés, ceux montpelliérains, jusqu'alors inconnus, ne sont pas sans intérêt. L'empreinte de Massenet semble en effet décuplée par ses deux courts séjours dans la préfecture héraultaise (mars 1897, janvier 1900) à porter au crédit de contacts locaux personnalisés. D'une part, le compositeur est un ami du peintre Ernest Michel, ex-condisciple à la Villa Médicis, avec qui il parcourt la campagne languedocienne « qui lui rappelle d'une manière étonnante la campagne romaine : la vue des Apennins d'un côté, les aqueducs de l'autre et à gauche la villa Pamphile ». D'autre part, il a recommandé au maire de Montpellier le recrutement d'Henri Miral, directeur du Grand-Théâtre. Avec peu de délais après leur création, celui-ci programme les opéras de son protecteur, n'hésitant pas inviter Georgette Leblanc pour les représentations « extraordinaires » de *Thaïs* et de *Sapho* (décembre 1899). Par le dépouillement des feuillets, nous pouvons observer l'impact de sa diffusion sur une scène éloignée de Paris et son appropriation par les publics méridionaux : « Il est peu de villes où la musique de Massenet soit mieux comprise et plus appréciée. Est-elle mieux comprise ? Cela tient-il à l'interprétation ? » (*La Vie montpelliéraine*, 4 avril 1897). Quelles interactions se jouent notamment entre les faisceaux de cette diffusion / appropriation et le milieu culturel montpelliérain : peintre, directeur, chefs d'orchestre Bruni, Duysens (félicités par Massenet), chanteurs et régisseur du Grand-Théâtre, musiques de régiment ? En 2012, c'est au Festival de Radio-France et Montpellier que l'on pourra (re) découvrir *Thérèse*...



MAIN LOCATIONS

A: Railway Station (Piazzale Bettino Ricasoli)

B: Hotel Rex (Piazzale Bettino Ricasoli)

C: Piccolo Hotel Puccini (Via di Poggio)

D: Compleso Monumentale di San Micheletto (Via San Micheletto, 3)



INTERNATIONAL CONFERENCE
MASSENET AND THE MEDITERRANEAN WORLD

30 NOVEMBER - 2 DECEMBER 2012
Lucca (Italy), Complesso Monumentale di San Michele



CENTRO STUDI OPERA OMNIA LUIGI BOCCHERINI
www.luigiboccherini.org

A mon ami J. Massenet
J.C. Chaplain