

## OMBRES SILENCIEUSES ET ERRANTES DES AMANTS MALHEUREUX, OU SAPHO A LEUCADE DANS LE DRAMMA PER MUSICA DE SIMEONE ANTONIO SAGRAFI ET GIOVANNI SIMONE MAYR

Sans avoir atteint la renommée d'autres écrivains ayant revêtu la fonction de personnage opératique, tel André Chénier par exemple, la poétesse Sappho n'a pas manqué d'attirer l'attention des librettistes et des compositeurs, notamment dans le sillage d'une mode qui, de la fin du XVIII<sup>e</sup>, siècle traverse tout le XIX<sup>e</sup>. La réussite la plus célèbre en ce sens est très vraisemblablement la *Saffo* (1840) de Giovanni Pacini sur un livret de Salvatore Cammarano. Nous avons déjà eu l'occasion de nous exprimer sur cette *tragedia lirica* dans d'autres contextes<sup>1</sup>. Nous avons également mentionné quelques repères significatifs en littérature (Alessandro Verri, Giacomo Leopardi<sup>2</sup>, de même que des vers apocryphes attribués à Sappho elle-même<sup>3</sup>) et au théâtre (Franz Grillparzer, la pièce perdue de Pietro Beltrame<sup>4</sup>), ainsi que quelques réalisations majeures de la scène lyrique (Giovanni Simone Mayr, Luigi Mosca, Charles Gounod<sup>5</sup>). C'est la première de ces œuvres musicales qui fera l'objet de notre approche, *Saffo o sia i riti d'Apollo Leucadio, dramma per musica* de Simeone Antonio Sagrafi (1759-1818) pour la musique de Mayr (1763-1845)<sup>6</sup>, créé au Teatro la Fenice le 18<sup>e</sup> février 1794. Dans

---

<sup>1</sup> Cf. la communication « "Notre goût, qui à soi est si souvent contraire, / Ne goûtera l'amer doux ni la douceur amère". Entre légende et poésie : lecture de la "Saffo" opératique de Giovanni Pacini (1840) », *Afinidades electivas. El poeta-isla y las poéticas homoeróticas*, Annick Allaigre y Daniel Lecler (éd.), Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, « Colectiva », 2014, pp. 75-92 (Malheureusement pour la publication des actes il n'y a pas eu de relecture d'épreuves ; cette édition est donc très lacunaire ; pour le lecteur francophone il est donc préférable de consulter le texte en ligne de la revue « Silène » : ([http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=147](http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=147)), issue de la conférence prononcée dans le cadre du séminaire *Musique et Littérature. Voies de la recherche et perspectives méthodologiques*, sous la direction de Béatrice Didier et Emmanuel Reibel, à l'École Normale Supérieure de Paris le 16 novembre 2009 ; cependant, la version la plus achevée est en italien et constitue l'un des chapitres de notre *Ginevra e il cardinale. Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, Lucca, LIM, 2015 (« "Notre goût, qui à soi est si souvent contraire, / Ne goûtera l'amer doux ni la douceur amère". Tra leggenda e poesia: lettura della "Saffo" operistica di Giovanni Pacini », pp. 215-229).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 215, n. 1.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 218, n. 12 ; 228, n. 19.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 215, n. 2 ; 217 ; ajoutons à cela *Sappho and Phao* (1584) de John Lyly, *Sappho* (publication posthume en 1797, mais bien antérieure dans sa rédaction, cf. n. suivante) de William Mason et *Saffo* (1876) de Victor Balaguer.

<sup>5</sup> Cf. Camillo Faverzani, *op. cit.*, p. 215, n. 3. Rappelons également que le *Lyrical Drama* de Mason fait l'objet de la première lecture musicale de notre sujet, dans la mesure où Felice Giardini compose pour cette pièce une musique de scène dès 1778 ; suit, au XVIII<sup>e</sup> siècle, *Sappho* (1794), tragédie lyrique de Jean-Paul-Égide Martini sur un livret de Constance de Salm. Le XIX<sup>e</sup> siècle s'ouvre par la cantate *Saffo in Leucade* (1810) de Francesco Morlacchi sur des vers de Giuseppe Alborghetti, relayée par *Sappho* (1816), *Monodrama* de Bernhard Anselm Weber, sur un texte de Friedrich Wilhelm Gubitz, par le chœur *Heil dir! Sappho!* (1818) de Carl Maria von Weber, pour la pièce de Grillparzer, par la tragédie lyrique *Sappho* (1822) d'Antonin Reicha, sur un poème d'Hippolyte Cournol et de Adolphe-Joseph-Simonis Empis, l'opéra *Saffo* (1834) de Johannes Bernardus van Bree, sur des paroles de Jacop van Lennep, et *Sappho* (1896-1900) de Mykola Vitaliiiovitch Lyssenko, sur un livret de Mychajlo Starycki. Évoquons enfin le ballet *Saffo o sia Il salto di Leucade* (1806) de Gaetano Gioia et l'ouverture *Sappho* (1893) de Karol Goldmark. En ce qui concerne la mise en musique des vers de Sappho, c'est surtout à une époque très récente que nous retrouvons les *Quatre poèmes de Sappho* (1968) de Charles Chaynes et les *Five Images after Sappho* (1999) d' Esa-Pekka Salonen.

<sup>6</sup> Considérant que ces deux auteurs ne sont pas des inconnus, pour les informations les concernant, nous renvoyons aux encyclopédies et aux dictionnaires spécialisés, ainsi qu'à la bibliographie qui suit dans les notes ; rappelons cependant que Sagrafi fournit aussi à Mayr les paroles de *Telemaco nell'isola di Calipso* (1797).

<sup>7</sup> Dans sa grande majorité, dès le premier biographe du compositeur (cf. Girolamo Calvi, *Di Giovanni Simone Mayr, a cura di PierAngelo Pelucchi*, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2000, p. 481), les ouvrages de vulgarisation et la critique mayrienne préfèrent la date du 17 (cf. John Stewart Allitt, *J.S. Mayr. Father of the 19th century Italian Music*, Shaftesbury, Element Books, 1989, p. 175 ; Ronald T. Shaheen, « Mayr's Early 'Opere Serie' and the Operatic Ideals at the End of the Eighteenth Century », *Werk un Leben Johann Simon. Mayrs in Spiegel der Zeit. Beiträge des Internationalen musikwissenschaftlichen Johann-Simon-Mayr-Symposions 1. bis 3. Dezember 1995*

cette perspective, nous nous interrogerons sur quelle facette de l'écrivain-personnage s'arrêtent les deux auteurs de l'opéra, afin d'établir dans quelle mesure la poétesse est véritablement un personnage et devient le sujet de la pièce en musique. Nous situerons d'abord notre composition dans le contexte historique de sa création. Nous nous pencherons ensuite sur sa structure aussi bien du point de vue de la trame que de la partition musicale, et étudierons la manière dont sont conçus ses personnages, à la fois acteurs et chanteurs. Nous analyserons enfin son texte poétique, tout en nous questionnant sur quelques liens avec la poésie saphique.

Comme le relève déjà Girolamo Calvi, il s'agit du premier opéra du compositeur qui aborde la scène musicale à plus de trente ans, un âge déjà mûr, et le biographe rappelle que cela est surtout le fruit des circonstances<sup>8</sup>. En effet, à cette date, Mayr a un certain nombre de cantates et d'oratorios et bien des pièces instrumentales à son actif. John Allitt relie le retour du *maestro* à Venise au décès soudain de son protecteur, le chanoine comte Vincenzo Pesenti qu'il avait rejoint à Bergame dans le dessein de se consacrer surtout à la composition de musique sacrée, ce qu'il affectionnait tout particulièrement<sup>9</sup>, tandis que Calvi situe cette disparition après la création de *Saffo*<sup>10</sup>. Quoiqu'il en soit, à Venise il a des contacts, ayant joué du violon dans l'orchestre de la Fenice<sup>11</sup>, et il décide d'y entamer une carrière opératique, ce qui à l'époque est sans doute la source de revenu la plus sûre. En cela, il reçoit les encouragements de Niccolò Piccinni et de Peter von Winter qui se trouvent sur la lagune afin de donner leurs œuvres dans les différents théâtres de la ville<sup>12</sup>. Il a donc la chance de débiter à l'opéra dans une salle récente<sup>13</sup> mais déjà engagée dans une voie glorieuse et pendant la saison de Carnaval, la plus prestigieuse. Le livret nous donne les noms des interprètes : la soprano Marianna Vinci incarne l'héroïne, le ténor Matteo Babini est Alceo et le castrat soprano Girolamo Crescentini chante le

---

*in Ingolstadt*, Franz Hauk und Iris Winkler (Hrsg.), München-Salzburg, Katzwichler, 1998, p. 30), tandis que John Black propose le 18 dès 1992 (cf. John Black, « The librettists of Mayr' operas », *Beiträge des 1. Internationalen Simon-Mayr-Symposiums von 2.-4. Oktober 1992 in Ingolstadt*, Karl Batz (Hrsg.), Ingolstadt, Donaukurier, 1995, p. 179), suivi en cela par Iris Winkler (qui écrit cependant « März » pour février, cf. Iris Winkler, *Giovanni Simone Mayr in Venedig*, München-Salzburg, Katzwichler, 2003, p. 71) et par Marion Enghart (cf. Marion Enghart, « Saffo », Johann Simon Mayr, *Saffo*, s.l. Naxos, 2016, 8.660367-68, p. 5 ; il s'agit du texte d'accompagnement du seul enregistrement existant de notre opéra). Le livret, pour sa part, ne mentionne pas de date : SAFFO|O SIA|I RITI D'APOLLO LEUCADIO|DRAMMA PER MUSICA|DEL SIGNOR|SOGRAFI|DA RAPPRESENTARSI|NEL NOBILISSIMO TEATRO|DELLA|FENICE|Il Carnovale dell'Anno 1794.|IN VENEZIA.|M. DCC. XCIV.|APPRESSO MODESTO FENZO.|CON LICENZA DE' SUPERIORI. ; c'est à cette édition que nous renverrons par la suite et indiquerons les actes en chiffres romains, les scènes en chiffres arabes, comme pour tout autre texte de théâtre. S'il peut paraître curieux que l'on ait donné l'œuvre deux soirs de suite, à savoir le 18 et le 19 février (Iris Winkler, *op. cit.*, p. 71), nous préférons aussi la date du 18, puisque le lendemain la *Gazzetta urbana veneta* (n° 15, 19 febbraio 1794) rappelle que « *Jeri alla Fenice si ebbe la prima recita di Saffo o Apollo Leucadio, poesia del Sig. Sografi, colla musica del Sig. M. Mayr. Del suo esito se ne parlerà all'ultima pagina di questo Foglio* » (Iris Winkler, *op. cit.*, p. 158 : « Hier à la Fenice on eut la première représentation de *Saffo o Apollo Leucadio*, poésie de M. Sografi, musique M. le M. Mayr. De son issue on en parlera à la dernière page du Journal », dans notre traduction comme dans tous les autres cas), ce que vient confirmer le compte rendu du *Nuovo postiglione. Nouvelle del mondo* (n° XVI, 22 febbraio 1794) qui nous parle du spectacle « *che si rappresenta da Martedì sera* » (*ibid.*, p., 158 : « que l'on représente depuis mardi soir ») ; or d'après le calendrier perpétuel, le mardi précédent le 22 février est bien le 18 (cf. <http://calendario.eugeniosongia.com/calendarioperpetuo.htm>). Uta Schaumberg relève également le désaccord (Uta Schaumberg, *Die 'opere serie' Giovanni Simone Mayrs*, München-Salzburg, Katzwichler, 2001, Band II, p. 6, n. 2) mais elle penche davantage pour le 17 (Uta Schaumberg, *op. cit.*, Band I, p. 287 ; Band II, p. 6).

<sup>8</sup> Cf. Girolamo Calvi, *op. cit.*, p. 19.

<sup>9</sup> Cf. John Stewart Allitt, *op. cit.*, p. 49.

<sup>10</sup> Cf. Girolamo Calvi, *op. cit.*, p. 22-23, mais aussi ce que dit Mayr lui-même dans ses « *Pagine autobiografiche* », *Zibaldone, preceduto dalle Pagine autobiografiche*, Arrigo Gazzaniga (ed.), Gorle, Gutenberg, 1977, p. 10.

<sup>11</sup> Cf. Marion Enghart, *op. cit.*, p. 5.

<sup>12</sup> Cf. John Stewart Allitt, *op. cit.*, p. 50 et déjà Giovanni Simone Mayr, *op. cit.*, Arrigo Gazzaniga (éd.), p. 10.

<sup>13</sup> La Fenice ne date que de 1792 et sa construction est liée à la fois à l'incendie qui détruit le Teatro San Benedetto en 1774 et à la cession forcée de la famille Grimani en faveur des Venier, en 1787.

rôle de Faone.<sup>14</sup> Sans être des plus éblouissantes, la distribution rayonne grâce à ce dernier, vedette incontestée de la production, ayant atteint le faîte de sa carrière. Le spectacle est repris le lendemain et le 26 février<sup>15</sup>, avant de disparaître de l’affiche jusqu’aux reprises de Neuburg du mois d’août 2014 d’où est issu le seul enregistrement commercial disponible à ce jour<sup>16</sup>. Donc ce n’est sans doute pas l’« *oustanding success*<sup>17</sup> » (« succès éclatant ») dont nous parle Allitt mais sûrement un bon départ tel que nous le relate la chronique du *Nuovo Postiglione*, très favorable à ce qu’elle qualifie de « *grandioso Spettacolo*<sup>18</sup> » (« Spectacle grandiose »): « *Il tutto ebbe un’applauso [sic] de’ più Universalì, avendo repplicatamente [sic] i numerosi Spettatori dati vivi contrassegni del loro compiacimento*<sup>19</sup> » (« Tout cela reçut un applaudissement des plus Universels, les nombreux Spectateurs ayant donné à plusieurs reprises des témoignages enthousiastes de leur plaisir »).

Lorsque nous avons considéré la *Saffo* de Pacini et Cammarano, nous avons remarqué que l’héroïne est représentée comme une jeune fille amoureuse, tombant dans le délire. Bien entendu, il n’est pas question d’y retrouver une quelconque dimension saphique. Ce sont les difficultés que rencontrent ses sentiments à l’égard de Phaon qui lui font perdre la raison. Ni tout à fait littéraire, ni historique, la trame fait donc l’impasse sur le peu que nous connaissons de la biographie de la poétesse de Lesbos pour privilégier des amours contrastées véhiculées par le théâtre et la poésie, de John Lyly à Grillparzer et Beltrame, de Verri à Leopardi, au détriment de toute authenticité, suivant une tradition qui naît du malentendu engendré par les vers que Sappho aurait consacrés à Phaon de Lesbos<sup>20</sup>. Et c’est surtout par l’intermédiaire des *Heroides* (I<sup>er</sup> s. av. J.-C.-I<sup>er</sup> s. apr. J.-C.) d’Ovide que la légende se perpétue à travers les siècles : séduite par le jeune homme, Sappho aurait plongé du haut du rocher de Leucade, non pour se suicider mais, selon la coutume, dans l’espoir de remonter guérie d’un amour non partagé<sup>21</sup>. Cependant, dans le livret de 1840, l’héroïne est bien identifiée comme écrivain et si le texte est dépourvu de références à la poésie saphique<sup>22</sup>, il n’est pas exempt d’allusions à l’inspiration poétique et nous y trouvons même une double allusion à la poésie d’Alcée<sup>23</sup>.

Dans notre *dramma per musica* de 1794, Alceo devient un personnage à part entière, alors que dans la *tragedia lirica* de Cammarano il n’est qu’évoqué. Aussi bien Saffo qu’Alceo sont désignés respectivement comme « *Poetessa di Mitilene* » (« Poétesse de Mytilène ») et « *Poeta di Mitilene* » (« Poète de Mytilène ») dans le tableau des *dramatis personæ*, avec néanmoins un ajout non négligeable pour le second qui est aussi présenté en tant qu’« *amante di Saffo* » (« amant de Sappho »). Faone est « *Cacciatore di Lesbo* » (« Chasseur de Lesbos »). L’action est répartie sur deux actes et les « *Mutazioni di scene* » (« Changements de scène ») annoncent « *uno Scoglio la di cui cima sporgersi sopra il mare* » (« un Rocher dont le sommet s’avance vers la mer ») et la « *Caverna della Pizia nel Tempio d’Apollo* » (« Caverne de la Pythie dans le Temple d’Apollon »). En plus des trois rôles principaux, la distribution prévoit également la

<sup>14</sup> Sur les chanteurs de Mayr, cf. aussi Uta Schaumberg, *op. cit.*, Band I, p. 288-292.

<sup>15</sup> Cf. Iris Winkler, *op. cit.*, p. 71 et Marion Enghart, *op. cit.*, p. 5.

<sup>16</sup> Cf. n. 7.

<sup>17</sup> Cf. John Stewart Allitt, *op. cit.*, p. 50.

<sup>18</sup> *Nuovo postiglione. Novelle del mondo*, n° XVI, 22 febbraio 1794 (cf. Iris Winkler, *op. cit.*, p. 158) ; Calvi précise à son tour qu’« *Ebbe [...] quell’opera molto applauso* » (cf. Girolamo Calvi, *op. cit.*, p. 22) : « Cet opéra fut [...] très applaudi ».

<sup>19</sup> *Nuovo postiglione. Novelle del mondo*, n° XVI, 22 febbraio 1794 (cf. Iris Winkler, *op. cit.*, p. 158).

<sup>20</sup> Cf. Aimé Puech, « Introduction », *Alcée-Sappho*, Théodore Reinach et Aimé Puech (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 174.

<sup>21</sup> Cf. Ovide, *Héroïdes*, Henri Bornecque (éd.) et Marcel Prévost (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1991, pp. 92-99 (XV, 158-220).

<sup>22</sup> Cf. Camillo Faverezani, *op. cit.*, p. 218.

<sup>23</sup> Cf. Camillo Faverezani, *op. cit.*, p. 226-228.

Pizia, la Sacrificatrice, les Amfizioni<sup>24</sup>, des poétesses de la suite de Saffo, des chasseurs accompagnant Faone, les proches d'Alceo, le peuple, les théories des différentes cités de la Grèce. « *L'Azione è in Leucade* » (« L'Action est à Leucade »). Chaque acte comporte douze scènes<sup>25</sup>.

La didascalie de l'acte I précise que la mer devant le rocher est parsemée de bateaux transportant les théories des villes grecques dont celle de Myliténe menée par Saffo (I, 1). Sur le rocher l'on peut lire des inscriptions en mémoire des amoureux qui ont éteint leur passion dans les eaux environnantes. Dès la première scène se justifie le sous-titre de notre pièce, « *iriti d'Apollon Leucadio* » (« les rites d'Apollon à Leucade »), dans la mesure où les théories de Saffo sont en attente des oracles du dieu ; suit la supplique de la première Amfizione et l'entrée de Faone qui vient essayer d'apaiser sa douleur (I, 2) ; apparaissent alors Alceo (I, 3) et Saffo (I, 4), mus par des motivations semblables. Lorsque la Sacrificatrice invite la jeune fille à perpétrer le sacrifice (I, 5), Alceo s'interpose de manière à empêcher Saffo de poursuivre (I, 6) ; il ne voudrait pas révéler son secret mais aux injonctions de la poétesse il répond que Faone se trouve aussi dans ces lieux, ce qui ravive l'espoir dans le cœur de son interlocutrice ; le poète entonne ainsi un hymne à la paix et à l'amour au cours duquel il laisse transparaître un sentiment amoureux dont Saffo elle-même pourrait bien être l'objet. Quand l'héroïne confie ce changement soudain à ses compagnes, elle aperçoit Faone se rendant à son tour au temple, plein de tristesse (I, 7). C'est ainsi que l'on apprend que sa douleur est engendrée par la perte de Cirene (I, 8) ; aux interrogations et aux récriminations de Saffo, le chasseur réagit en renouvelant sa fidélité à la mémoire de sa bien-aimée, tout en remarquant les larmes de la protagoniste (I, 9) qui ne peut plus qu'implorer l'oracle de mourir (I, 10). Alceo essaie à nouveau de la retenir : l'autel de la Pizia est fermé et il faut d'abord la consulter (I, 11). Lorsque se montrent les Amfizioni et la Sacrificatrice, Faone recommence à espérer calmer sa peine et Saffo dénonce l'ingratitude du jeune homme à Alceo qui oppose l'ardeur malheureuse animant la poétesse à un tendre cœur soupirant pour elle (I, 12) ; cependant, ils remettent tous les trois leur confiance entre les mains de l'oracle d'Apollon.

L'acte II s'ouvre sur les inscriptions gravées sur les tombes qui jalonnent la grotte de la Pizia, attestant, comme déjà à l'acte I, la paix que les amants inconsolés ont retrouvée dans la mort (II, 1). L'invocation des théories à Apollon pour qu'il dévoile la vérité est relayée par la prière de Faone à qui se joint Alceo dans une commune plainte. La Sacrificatrice et l'Amfizione incitent Saffo à se ressaisir (II, 2) ; elle répond cependant qu'elle s'en remet à la pitié du dieu pour qu'il mette fin par la mort à son attachement à Faone. Des deux interrogatrices, la première s'en émeut, tandis que la seconde reste ferme dans son propos, lorsqu'elles sont interrompues par un cri de jeune fille (II, 3) ; apparaît la Pizia en furie (II, 4) : la poétesse a tenté de se soustraire au sacrifice mais elle accepte désormais de s'y soumettre, suscitant à nouveau l'opposition d'Alceo, alors que Faone s'indigne de sa précédente hésitation ; le poète voudrait intervenir auprès du jeune homme afin qu'il change d'avis mais l'héroïne l'en dissuade ; l'affection qui lie Alceo à Saffo n'est plus un secret. Saffo et Faone s'affrontent une dernière

---

<sup>24</sup> Relevons cependant l'écart entre le livret et la partition (cf. Johann Simon Mayr, *Saffo*, partition manuscrite, 2 voll., s.l., s.d., conservée à la *Biblioteca civica Angelo Mai* de Bergame, cote MAI.Mayr.188.1, ainsi que Uta Schaumberg, *op. cit.*, Band II, p. 6-12) qui, à l'acte II, remplace parfois ces deux personnages respectivement par Laodamia et Euricleo (II, 1, 2, 3, 4, 8, 11), tout en maintenant l'Amfizione à d'autres endroits (II, 5, 6, 11) ; à ce propos, cf. Uta Schaumberg, *op. cit.*, Band II, p. 6, n. 3.

<sup>25</sup> La première édition du livret présente l'écart d'une scène, à cause d'une faute d'impression qui réduit le décompte global de l'acte I : à la scène 6, entre Saffo et Alceo, fait suite une seconde scène 6 entre Saffo et ses compagnes. Étant donné qu'Alceo sort à la fin de son entretien avec l'héroïne et que le changement de scène est bien indiqué, nous préférons rétablir la numérotation exacte, ce qui nous mène à un total de douze scènes, contrairement à ce que pourrait laisser croire le dernier tableau, annoncé comme « *scena XI* » (« scène XI ») ; cf. aussi Uta Schaumberg, *op. cit.*, Band II, p. 8, n. 4.

fois (II, 5). L'Amfizione prononce l'oracle du dieu et achemine sa victime vers sa fin (II, 6), ce à quoi la protagoniste se soumet maintenant sans résistance (II, 7). L'Amfizione souhaite hâter la mort de la jeune femme mais elle est arrêtée par le retour de Faone qui semble se repentir (II, 8). En fait, celui-ci est en proie au délire : il s'assoupit et Cirene lui apparaît en rêve pour lui enjoindre de sauver Saffo (II, 9). Survient Alceo ; le chasseur l'interroge sur le sort de la victime (II, 10) ; à la nouvelle que la cérémonie n'a pas encore eu lieu, il se précipite et demande au poète de le seconder afin d'interrompre le sacrifice ; il implore également les dieux et les âmes des amoureux défunts. La Sacrificatrice voit Saffo s'avancer vers le haut du rocher ; l'Amfizione réplique que Faone la retient (II, 11). Le peuple chante un hymne à la gloire de la poétesse ; Faone sent s'envoler son ancien martyr et renaît à un nouvel amour ; Alceo se reconforte du bonheur de celle qu'il n'a jamais cessé d'aimer (II, 12).

L'opéra de Mayr et de Sografi réitère donc la tradition antérieure des amours de Sappho et de Phaon, une tradition qui aura encore des beaux jours devant elle, du moins jusqu'à Pacini-Cammarano et Gounod-Augier. Une biographie anecdotique, voire factice, d'où est absente aussi toute dimension poétique, si ce n'est dans les nombreux hymnes aux divinités, sur lesquels nous reviendrons au cours de l'analyse de la partition, et dans les didascalies définissant les personnages par leur art et par la célébrité qu'on peut déduire de la mission qui est confiée à Saffo et à Alceo de guider les théories des cités respectives<sup>26</sup>. Le décor antique mène néanmoins le librettiste au respect, sans doute involontaire, des unités pseudo-aristotéliennes, ce qui est cependant la dernière des préoccupations du genre opératique. En effet, si l'action se déplace légèrement du rocher à la caverne, nous sommes toujours à Leucade et l'élément aquatique est toujours présent même à l'acte II où, dans le finale, la Sacrificatrice et l'Amfizione assistent sans difficulté à la scène des retrouvailles entre Saffo et Faone, justement au haut du promontoire (II, 11). Aucune indication temporelle ne peut nous faire douter de l'unité de temps car les événements tiennent sans mal en l'espace de vingt-quatre heures, l'arrivée des théories pouvant se situer à l'aube et le revirement de Faone au crépuscule. Une action linéaire qui ne connaît pas de revirements majeurs, bâtie autour de l'abnégation de l'héroïne qui se consume d'amour pour le héros ; une femme qui s'achemine vers le sacrifice et dont la résolution est entravée surtout par les interventions d'Alceo et le comportement de Faone. En effet, le sentiment qu'éprouve le poète envers la jeune fille<sup>27</sup>, ainsi que la douleur du chasseur pour la perte de Cirene ne sauraient être considérés comme des actions secondaires venant se greffer sur le développement principal, dans la mesure où elles relèvent de la même sphère passionnelle et contribuent à sa justification.

Cependant le livret présente des situations qui ne sont pas dépourvues d'intérêt. Dans la succession des offrandes qui ouvrent l'œuvre, Saffo n'apparaît qu'en troisième position (I, 4) : elle est précédée de Faone (I, 2) et d'Alceo (I, 3) qui, chacun à sa manière, vivent la même histoire d'amour impossible que l'héroïne. Si la première intervention du poète est plutôt neutre, évoquant ce « *dolce ardor* » (« douce ardeur ») qu'éveillent en lui « *Apollo e Pallade* » (« Apollon et Pallas »), dès son entrevue avec la poétesse, il laisse transparaître un certain espoir (« *Ah quel pianto m'invita a sperar* » ; « Ah ces larmes m'invitent à espérer » – I, 6 –) et extériorise ses affects : « *E dal mio petto avrai / Il più costante ardor* » (« Et de mon cœur tu auras / L'ardeur la plus constante »). De même, le chasseur se contente d'abord de faire état de

<sup>26</sup> Alceo se charge aussi de rappeler à Saffo l'ampleur de sa réputation : « *La gloria tua, del nome tuo la tanto / Non a torto invidiata eccelsa fama* » (I, 6 – « De ta gloire, de ton nom la sublime renommée / À raison si jalouée » –).

<sup>27</sup> Dans ce cas non plus le poète n'exploite pas les quelques liens qu'il aurait pu établir avec une vague historicité, très probablement aussi mince que celle du penchant de Sappho pour Phaon, à savoir l'hésitante déclaration d'amour que contiennent les deux vers qu'Alcée aurait adressés à la poétesse qui lui aurait répondu sur un ton bien châtié (cf. Alcée, *Fragments*, Gauthier Liberman (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2002, t. I, pp. 9-10, ainsi que la mauvaise interprétation du fr. 384 – t. II, p. 169 –).

son âme « *oppressa e dolente* » (« opprimée et accablée de douleur » – I, 2 –) et ce n'est qu'au moment d'entrer dans le temple d'Apollon qu'il en dévoile la raison : « *Tutto per me cessò, morta è Cirene* » (« Tout est fini pour moi, ma Cirene est morte » – I, 8 –). En revanche, la résolution de la jeune femme est bien explicite dès son approche du lieu sacré où « *il mio core / Spera estinguer il suo fatale ardor* » (« mon cœur / Espère éteindre sa fatale ardeur » – I, 4 –), un sentiment amoureux qui inspire la frayeur : « *Tu fremerai d'orrore, / Agghiaccerei, quand'io / La Storia narrerò dell'amor mio* » (« Tu frémiras d'horreur, / Tu seras glacée, lorsque je / Narrerai l'Histoire de mon amour »). Nous assistons donc à un enchaînement de passions qui ne se referme que lors du *lieto fine*, l'issue heureuse de la pièce, selon les conventions du genre et les règles de la bienséance de l'époque. Alceo aime Saffo qui ne s'en aperçoit pas ; Saffo aime Faone qui la fuit ; Faone aime Cirene défunte et ne retrouve Saffo qu'au moment ultime.

Ce parcours expiatoire ne s'accomplit d'ailleurs pas sans embûches. La mort de Cirene, « *Un giorno pria del sospirato Imene* » (« Un jour avant notre Hyménée tant soupiré » – I, 9 –) justifie en quelque sorte la mort annoncée de Saffo : « *Soave, dolce, cara è la morte / Quando ella è termine d'un rio dolore* » (« Douce, plaisante et chère est la mort / Lorsqu'elle met un terme à une mauvaise douleur » – II, 2 –). En effet, l'héroïne se rend à Leucade d'abord uniquement dans le but d'« *estinguer* » (« éteindre » – I, 4 –) son ardeur, même si la mort apparaît quelque peu en filigrane par « *Quella Rupe* » (« Ce Rocher ») d'où en principe elle est censée plonger afin de recouvrer son bonheur. Ce n'est qu'après l'altercation avec Faone et la constatation de l'impossibilité d'être aimée (« *Tanto t'affanna e accora / Il rimemorarla sol?* » « Tant te tourmente et t'afflige / Son seul souvenir ? » – I, 8 –) qu'elle se prépare enfin à mourir. Sa mort serait en quelque sorte sa vengeance, comme elle le lui signifie au cours de leur deuxième rencontre : « *Lo stesso Apollo, egli medesmo fia / Il Nume ancor della vendetta mia* » (« Apollon lui-même, en personne il sera / Encore le Dieu de ma vengeance » – II, 5 –). Et c'est justement l'ombre de Cirene – « *Vuoi ch'io la salvi!.* » (« Tu veux que je la sauve !.. » – II, 9 –), lui apparaissant en rêve (« *Ah dormi, riposa / Bell'alma amorosa* », « Ah dors, repose-toi / Belle âme amoureuse »), qui encourage le revirement du jeune homme et permet à l'action de s'acheminer vers le *lieto fine*. Du reste, c'est Saffo elle-même qui instille dans l'esprit de Faone, nouvel Orphée, l'idée de ramener Cirene du monde des morts : « *Concesso / Dunque se fosse a te dell'ombra i Regni / Penetrar...* » (« S'il t'était / Donc permis de pénétrer dans le Royaume / Des ombres... » – I, 9 –). Ce à quoi l'amant inconsolé se résout sans réserve : « *Ed involar all'Erebo / L'ombra del caro ben* » (« Et envoler des ténèbres d'Érèbe / L'ombre de mon bien tant chéri »). Les ombres des amants accompagnent ainsi les dernières actions de Saffo et de Faone qui s'apprentent, chacun à sa manière, à les rejoindre : « *Tra l'ombra degli Amanti / [...]/ Splender per me sereno, / Un Astro alfin vedrò!* » (« Parmi les ombres des Amants / [...] / Briller à moi favorable, / Une Étoile enfin je verrai ! » – II, 7 –), annonce la première ; « *Ombre tacite, erranti, / De' sventurati amanti, / [...]/ A confonder con voi / Verrà presto Faone i pianti suoi* » (« Ombres silencieuses et errantes, / Des amants malheureux, / [...] / À mêler aux vôtres / Faone viendra bientôt ses pleurs » – II, 9 –), rétorque le second. Et c'est toujours à leur pitié qu'en appelle le chasseur sur le point de partir afin de sauver Saffo : « *Anime innamorate / Che tanto orror vedete, / Lo stato compiangete / Di un misero amator* » (« Âmes des amoureux / Qui voyez tant d'horreurs, / Pleurez mon état / D'amant malheureux » – II, 10 –). Mais en est-il vraiment convaincu ? Son état de semi-démence laisse planer le doute.

Le délire de Faone est d'ailleurs un autre élément intéressant du livret de Sografi. Les airs de furie sont une constante de l'opéra italien du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cependant, la scène que le librettiste consacre au transi d'amour ne saurait s'assimiler aux grands éclats des âmes jalouses ou trahies qui le précèdent. Nous connaissons la place que prend la scène de folie, surtout féminine mais pas seulement, dans le *melodramma* romantique et plus largement dans le théâtre

en musique du XIX<sup>e</sup> siècle, surtout en Italie. Or l'égaré, le sommeil, la vision et le réveil du chasseur montrent davantage le chemin vers des situations que saura magistralement exploiter l'élève de Mayr, Gaetano Donizetti. Dans notre contexte, il est néanmoins tentant de rapprocher ce tableau du finale de la *Saffo* de Pacini où la poétesse connaît justement un moment de dédoublement de son esprit<sup>28</sup> (III, 6), renvoyant à bien d'autres héroïnes, ses contemporaines<sup>29</sup>, parfois issues de la plume de Cammarano, collaborateur régulier de Donizetti. Là où le personnage de 1840 croit entonner un épithalame pour le mariage de Faone et Climene, notre héros se contente de divaguer, retardant sans cesse son intervention en faveur de la victime sacrificielle (II, 9-10). D'ailleurs, nous savons que le livret laisse même une marge de doute sur son intercession tardive qui n'est que décrite par l'Amfizione : « *Ei la trattiene* » (« Il la retient » – II, 11 –). Puisque la scène de délire commence par un dialogue avec Alceo et se termine par la didascalie « *parte seguendo le Teorie* » (« sort suivant les Théories » – II, 10 –), se rapportant à Faone, le spectateur pourrait s'interroger sur l'identité de l'homme que l'Amfizione voit arrêter Saffo. Et la jeune fille n'est pas très claire non plus, puisque, lors des dernières réjouissances pour le bonheur retrouvé, c'est à Alceo qu'elle adresse ses ultimes paroles, comme nous le dit à nouveau la didascalie : « *Trionfa in questo giorno / Per te alla fin riposa / Un'anima amorosa, / Che più bramar non sa* » (« En ce jour triomphe / Grâce à toi enfin se repose / Cette âme amoureuse / Qui ne saurait demander davantage » – II, 12 –). Elle s'adresse à son sauveur, mais qui est-il ? Un revirement ne serait pas à exclure chez elle non plus. Nous sommes à Leucade. Alceo, et surtout Faone, se chargent à la fin de nous éclairer sur leurs affects : « *Già calma la mia pena / La tua felicità* » (« Déjà calme ma peine / Ton bonheur ») ; « *Sento che dal mio seno / S'invola il rio martoro; / Che porgemi ristoro / L'amore e l'amistà* » (« Je sens que de mon cœur / S'envole ce mauvais martyr ; / Que me donnent du répit / L'amour et l'amitié »). Dans le premier cas, nous sommes cependant toujours dans l'incertitude : quelle est la source de la joie du poète ? Le nouveau sentiment qu'éprouve Saffo à son égard ou l'éclosion de l'amour de Faone pour la protagoniste ? Dans le second, le public ne saurait déceler l'enthousiasme d'une passion naissante, le jeune homme se bornant à des considérations très génériques, regardant surtout son ancien malheur. C'est sans doute à la musique de rendre les situations plus explicites.

Que nous dit donc le compositeur<sup>30</sup> ? *Saffo* se compose de dix-sept numéros après l'ouverture, assez équitablement répartis sur ses deux actes. Sa partition peut donc se résumer comme suit :

**Acte I**

ouverture

n° 1 : introduction (chœur-Faone-Alceo-Saffo)

n° 2 : air Faone

n° 3 : air Alceo

n° 4 : air Saffo

n° 5 : air Amfizione

n° 6 : air Alceo

n° 7 : air Faone

n° 8 : finale I (trio Faone-Saffo-Alceo)

**Acte II**

n° 9 : duo Faone-Alceo

<sup>28</sup> Cf. SAFFO|*Tragedia Lirica in Tre Parti*[...]da Rappresentarsi|NEL GRAN TEATRO LA FENICE|NELLA STAGIONE|di Carnovale e Quadragesima 1841-42.|VENEZIA|DALLA TIPOGRAFIA DI GIUSEPPE MOLINARI[...].

<sup>29</sup> Cf. Camillo Favazzani, *op. cit.*, p. 224-225.

<sup>30</sup> Relevons tout de même que, suivant le livret, *Saffo* est avant tout l'œuvre de Sografi (cf. n. 7), le nom de Mayr n'apparaissant qu'accessoirement entre la distribution des chanteurs et le costumier ; cependant, cette manière de présenter les auteurs est assez répandue à l'époque et nous savons qu'il ne s'agit que de son premier opéra.

n° 10 : duo Sacrificatrice-Amfizione [Laodamia-Euricleo]
n° 11 : air Saffo
n° 12 : air Alceo
n° 13 : air Faone
n° 14 : air Amfizione
n° 15 : air Saffo
n° 16 : air Faone
n° 17 : finale II (trio Saffo-Alceo-Faone)

De ce tableau, il ressort tout d'abord que le personnage principal n'est pas Saffo mais Faone, ce qui n'est pas pour nous étonner, étant donné la réputation de son interprète et la coutume d'attribuer le rôle héroïque à un castrat<sup>31</sup>. Le chasseur amoureux chante d'ailleurs la première *aria di sortita* (I, 2) et trois autres airs (I, 9 ; II, 5 ; II, 10), a un duo avec Alceo (II, 1) et participe aux deux finales, pour un total de sept numéros. À l'acte I, Saffo n'intervient que dans son air de présentation (I, 4) et dans le finale I ; elle a ensuite deux morceaux solistes à l'acte II (II, 2 ; II, 7) et participe au finale II, pour un ensemble de cinq performances. Ce qui la place derrière Alceo qui en compte six : deux airs à l'acte I (I, 3) et (I, 6), un à l'acte II (II, 4) où il partage le duo avec Faone, en plus des deux finales. Pour les personnages secondaires, si nous nous en tenons au livret, l'Amfizione a un air par acte (I, 5 ; II, 6) et un duo avec la Sacrificatrice à l'acte II (II, 2). Mais elle ne conserve que les deux arias, lorsque l'on se rapporte à la partition.

Calvi a sans doute été le premier à se pencher sur cette partition ; il relève la cohérence de l'ouverture, conçue presque d'un seul trait<sup>32</sup>, ainsi que le *bel canto* du second air d'Alceo (I, 6), l'expression énergique du *maestoso* de la pièce correspondante de Faone (I, 9), qui est à chanter *declamato*, et la bonne tenue des finales<sup>33</sup>, pour une orchestration qui, dans son ensemble, se passe de notes inutiles et ne laisse jamais transparaître une quelconque difficulté mal maîtrisée dans sa conception<sup>34</sup>. La critique plus récente remarque aussi l'intérêt de l'*aria di sortita* de Saffo (I, 4), une *aria di paragone* qui renouvelle la tradition des *arie di tempesta*<sup>35</sup>, cette tempête qui reflète également l'état d'agitation du personnage, ou encore la vitesse croissante du finale I (I, 10-12) devant exprimer l'attente des personnages pour le verdict de l'oracle qui va être prononcé et l'attitude différente de chacun d'entre eux<sup>36</sup>. On signale également pour leur mérite le premier air de l'héroïne à l'acte II, donnant libre cours à ses tourments d'amour (II, 2), de même que le chœur introduisant la folie de Faone, « *Ah dormi, riposa* » (« Ah dors, repose-toi » – II, 9 –), modelant une image vivante du songe du jeune homme, et le duo de ce dernier avec Alceo (II, 1)<sup>37</sup>. Les récitatifs accompagnés brillent par leur originalité, porteurs d'émotion, en particulier celui qui précède le duo Faone-Alceo, « *Nume del Ciel, che sei* » (« Dieu du Ciel, qui es » – II, 1 –), pour une réalisation musicale qui épouse le texte en vers dans une cohésion dramatique dont la nouveauté a dû surprendre le public vénitien de 1794<sup>38</sup>.

Cet étonnement peut découler en partie de la structure même de certains airs, annonçant le Mayr des années à venir et surtout l'évolution que connaîtra l'opéra italien à l'époque romantique et au-delà<sup>39</sup>. C'est sans doute le cas du second air d'Alceo où à la cavatine « *Torni*

<sup>31</sup> Cf. aussi Marion Englhart, *op. cit.*, p. 5.

<sup>32</sup> Cf. Girolamo Calvi, *op. cit.*, p. 21.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>35</sup> Cf. Marion Englhart, *op. cit.*, p. 6.

<sup>36</sup> Cf. Ronald T. Shaheen, *op. cit.*, p. 34-36 ; Uta Schaumberg, *op. cit.*, Band I, p. 296.

<sup>37</sup> Cf. Marion Englhart, *op. cit.*, p. 6.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 5-6.

<sup>39</sup> Sur les airs à deux mouvements dans *Saffo* et chez Mayr, cf. aussi Scott L. Balthazar, « *Mayr and the Development of the Two-Movement Aria* », *Giovanni Simone Mayr: l'Opera Teatrale e la Musica Sacra. Atti del*



*la pace al cor* » (« Que la paix revienne en mon cœur » – I, 6 –) fait suite l'*allegro moderato* « *Cara l'amor crudele* » (« Ma chère, cet amour cruel / Qui ainsi opprime ton âme »). Ou encore du numéro suivant de Faone, dont le *maestoso* « *Sfidar in sol per lei* » (« Défier moi seul pour elle / Je saurais encore la mort » – I, 9 –) débouche sur la cabalette « *Veggio il tuo ciglio* » (« Je vois tes yeux »). Ainsi, à l'acte II, le premier air de Saffo « *Piacesse a te svelar, quando con meco* » (« Te plaise de me dévoiler, quand pour moi / Se calmera la fureur d'un sort adverse » – II, 2 –) se prolonge dans le *pizzicato* « *Soave, dolce, cara è la morte* » (« Douce, plaisante et chère est la mort ») et le morceau équivalent d'Alceo « *Tacito e mesto in volto* » (« Silencieux et triste, sur son visage / Chacun affiche l'horreur » – II, 4 –) s'ouvre dans l'*allegro* « *Eccovi, crudi, il seno* » (« Voilà, ô cruels, ma poitrine »). Et jusqu'à la scène de délire qui, à l'*allegro* « *Dille.., ma no.. vorrei...* » (« Dis-lui.., mais non.. je voudrais... » – II, 10 –), enchaîne le *largo* « *Qual suon di morte* » (« Quel son de mort ») et le *cantabile* « *La tenera pietà* » (« La tendre pitié »).

Cependant, malgré la maturité musicale, maintes fois évoquée, du compositeur d'opéra débutant<sup>40</sup>, il nous semble que la structure d'ensemble, en dépit des riches récitatifs, reste plutôt figée, l'acte I se composant d'une suite de six airs encadrés de l'introduction et du finale I et l'acte II, n'étant agrémenté que des deux duos initiaux, reproduit le même schéma jusqu'au finale II, pour un total de douze airs solistes contre les deux duos et les trios des finales. Nous savons que l'expérience précédente de Mayr repose davantage sur la musique sacrée, notamment des oratorios<sup>41</sup>. Sans mettre en cause l'affinité du *maestro* pour l'opéra qu'il illustre déjà remarquablement et saura magistralement défendre dans les prochaines décennies, il nous semble que ces *Riti d'Apollon Leucadio* s'apparentent davantage à un oratorio païen<sup>42</sup> qu'à un drame scénique. Le sujet lui-même se prête à un tel rapprochement et le livret de Sografi, à l'action très ténue, voire inexistante, y est sûrement pour quelque chose. Nous sommes dans le temple d'Apollon et les trois *arie di sortita* (I, 2-4) sont des moments de supplication, le deuxième air d'Alceo est un péan à la paix de l'âme (I, 6) et le numéro correspondant de Faone scande sa prochaine descente aux Enfers (I, 9). Le duo Faone-Alceo (II, 1) est introduit par un récitatif qui n'est qu'un hymne à la Pizia que l'on s'apprête à consulter, de même que le morceau suivant entre la Sacrificatrice et l'Amfizione (II, 2) en est en quelque sorte la réponse ; les deux airs de Saffo de l'acte II expriment respectivement l'interrogation que la jeune femme adresse à Apollon (II, 2) et son invocation à la mort (II, 7) ; l'intervention d'Alceo est un vœu sacrificiel (II, 4) et Faone continue de pleurer Cirene (II, 5). Sans compter le chœur de l'introduction, « *Com'ella è trista* » (« Qu'elle est triste » – I, 1 –), en hommage à la Pizia, et les deux airs de l'Amfizione invitant respectivement au recueillement (I, 5) et à l'espoir (II, 6). Seuls les deux finales (I, 10-12 ; II, 11-12) et surtout la scène du délire de Faone (II, 10) atteignent une véritable dimension dramatique. Dans un tel contexte, il serait vain de tenter une comparaison avec la partition de la *Saffo* de Pacini.

En ce qui concerne la versification, s'il n'y a pas de dimension saphique dans la poésie de notre livret, quelle est la poétique de Sografi ? Ses vers sont très variés, notamment dans les récitatifs. Cependant, dans les morceaux les plus significatifs (chœurs, airs, duos, trios des finales), nous ne pouvons que constater une majorité de vers courts et une très grande prépondérance de vers heptasyllabiques, ce qui n'est pas pour nous étonner dans un *dramma per musica*. Tel est le cas de l'*aria di sortita* de Saffo (I, 4), le premier air de l'Amfizione (I,

---

*Convegno Internazionale di Studio 1995 (Bergamo, 16-18 novembre 1995)*, Francesco Bellotto (ed.), Bergamo, Comune di Bergamo, 1997, pp. 231, 233, 234-235, 236-237.

<sup>40</sup> Cf. Girolamo Calvi, *op. cit.*, p. 20.

<sup>41</sup> Cf. Marion Englhart, *op. cit.*, p. 5.

<sup>42</sup> Sur l'intérêt de Mayr pour ce qu'il définit des mystères apolliniens et pour les scènes solennelles des rites païens, cf. aussi John Stewart Allitt, *op. cit.*, p. 50.

5), la deuxième prestation soliste d'Alceo (I, 6), le chœur précédant le deuxième air de Faone, (I, 8), le *maestoso* de ce même numéro (I, 9), le chœur des théories au début de l'acte II (II, 1), le duo Faone-Alceo, la dernière *aria* d'Alceo (II, 4), le morceau suivant de Faone (II, 5), la dernière intervention de la poétesse (II, 7), l'air de folie du héros (II, 10) et le chœur et le trio du finale II (II, 12). Pour un ensemble de treize récurrences. Mais nous pouvons aussi relever l'usage de deux *senari* : le second air de l'Amfizione (II, 6) et le chœur du sommeil (II, 9). Et de trois *quinari*, comme dans le chœur d'ouverture (I, 1), dans l'*allegro* d'Alceo (I, 3) et dans le duo Sacrificatrice-Amfizione (II, 2). Nous retrouvons cependant trois emplois de vers plus longs, en dehors des récitatifs, des décasyllabes, tels ceux de l'*andantino* de Faone (I, 2) ou encore du trio du finale I (I, 12) où il s'agit en fait de *quinari accoppiati*, par ailleurs relayés par le *senario* de l'*allegro sostenuto*<sup>43</sup>, et de l'hendécasyllabe du deuxième air de l'héroïne (II, 2).

Il a été maintes fois rappelé comment chez Mayr l'instrumentation et l'harmonie de tradition germanique se combinent habilement à une ligne mélodique et à une forme sensiblement italiennes. Cela lui vaut la meilleure estime de son vivant, notamment à Paris lorsque l'on reprend sa *Medea in Corinto* (1813) : « à la majesté sévère des modèles du Grand-Opéra français, cette composition réunit les larges développements harmoniques et la savante expression de l'école allemande, avec les formes enchanteresses de la mélodie italienne<sup>44</sup> », nous dit le critique de *La Quotidienne* ; « il donna à son accompagnement et aux ritournelles de son récitatif obligé une partie de la vigueur de Mozart, sans négliger ces grands intervalles et ces phrases faciles de la mélodie italienne différente de la mélodie plus serrée des Allemands<sup>45</sup> », ajoute quelques jours plus tard le chroniqueur du *Miroir des spectacles, des mœurs et des arts*, se souvenant notamment des débuts parisiens du maestro en 1814<sup>46</sup>. À propos de notre titre, Marion Englhart revient aussi sur cet achèvement musical qui consisterait à conjuguer les innovations issues de l'école viennoise et l'idéal italien du *bel canto*, et ce grâce à la sensibilité du compositeur pour les proportions des numéros et le développement dramatique<sup>47</sup>. Si ce premier aspect ressort aussi de notre analyse de la partition, très équilibrée dans ses deux actes et assez novatrice dans la recherche de variations, le second est quelque peu en contradiction avec ce que nous dit Mayr lui-même de ses premiers pas à l'opéra dans ses *Cenni confidenziali*, à savoir qu'il consultait « *più gli affetti proprj e le emozioni del suo cuore, che l'effetto sterile ed insignificante*<sup>48</sup> » (« ses propres sentiments et les émotions de son cœur, au lieu de [rechercher] un effet stérile et insignifiant »). Et il précise : « *quando il poeta non gli porgeva sentimento, caratteri, o situazioni drammatiche, e non parlava il vero linguaggio della passione* » (« lorsque le poète ne lui fournissait pas de sentiments, de caractères, ou des situations dramatiques, et ne parlait pas le véritable langage de la passion »). Dans le contexte de la création de *Saffo*, nous pouvons donc nous interroger sur la réussite de Sografi en ce sens : a-t-il su lui fournir ces sentiments, ces caractères, ces situations dramatiques, cette passion ? Saffo, Faone

<sup>43</sup> Sur la versification du finale I, cf. aussi Ronald T. Shaheen, *op. cit.*, p. 34.

<sup>44</sup> « Théâtre Royal Italien. *Medea in Corinto*, au bénéfice de Garcia », *La Quotidienne*, n° 16, 16 janvier 1823, p. 1 (cité aussi par Girolamo Calvi, *op. cit.*, p. 153).

<sup>45</sup> Le vieux Mélomane, « De Mayer et de Rossini. Concert de M. Guillou », *Le Miroir des spectacles, des mœurs et des arts*, n° 737, 1<sup>er</sup> février 1823, p. 3 (cité aussi par Jean Mongrédien, « Giovanni Simone Mayr en France », *op. cit.*, Francesco Bellotto (éd.), p. 34).

<sup>46</sup> Sur le parallèle avec Mozart pour la période qui nous concerne, cf. aussi John Stewart Allitt, *op. cit.*, p. 50 ; plus particulièrement pour *Saffo* et son ouverture, cf. Marion Englhart, *op. cit.*, p. 6.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Giovanni Simone Mayr, « *Alcuni cenni confidenziali per l'estensione della sua vita* », *op. cit.*, Arrigo Gazzaniga (éd.), p. 25.

et Alceo ont beau extérioriser leurs passions réciproques, plus ou moins partagées ; leur expression n'en reste pas moins très formelle et n'atteint que rarement – à la scène de folie ? – d'authentiques dimensions dramatiques. C'est pour cela que, feuilletant la partition, nous penchons davantage en faveur d'un oratorio païen que d'un véritable *dramma per musica*. Ronald Shaheen situe l'œuvre dans le cadre du Néoclassicisme, ainsi que d'autres *opere serie* du *maestro* d'avant la fin du siècle, et rappelle comment le théâtre, suivant le modèle de la tragédie grecque, se doit d'être une source de moralité<sup>49</sup>. Il ajoute, sans toutefois évoquer *Saffo*, que bien des idéaux néoclassiques prennent forme dans les œuvres de jeunesse de Mayr. Sûrement moins froid qu'il ne croit l'être, c'est bien dans ses propres sentiments et émotions que puise le compositeur afin d'initier le spectateur et de l'élever aux rites d'Apollon.

Camillo FAVERZANI  
Université Paris 8

---

<sup>49</sup> Cf. Ronald T. Shaheen, *op. cit.*, p. 30-31.