

Florence Launay

## LES COMPOSITRICES LYRIQUES

### Une sélection d'ouvrages, de 1600 à 1920

On constate depuis le début des années 2010 un intérêt croissant pour les compositrices, jusque dans les grandes institutions de concert et les théâtres d'opéra. Il s'agit là d'un moment important dans le long processus de légitimation des créatrices. Le même phénomène s'observe pour les artistes plasticiennes, plus présentes qu'auparavant dans les musées et les galeries et dont la cote sur le marché de l'art augmente de manière significative.

Un long processus de légitimation, car l'histoire des femmes artistes est une longue histoire. Ce sont les arts qui ont été les premiers domaines professionnels dans l'histoire de l'humanité à permettre à des femmes d'accéder aux professions à haute qualification. Pour la musique, cela est dû à une spécificité qu'elle partage avec le théâtre, le fait qu'elle nécessite des personnes qui créent et des personnes qui interprètent. C'est par l'interprétation que des musiciennes ont pu exercer à un niveau professionnel dès l'Antiquité. Mais une autre spécificité a joué en faveur des musiciennes : les voix des femmes, en moyenne plus élevées que les voix des hommes et qui présentent une attractivité particulière. Malgré des avancées et des reculs dus à la perception des dangers que le pouvoir de séduction des voix des femmes représentait en termes de morale, on trouve dès l'époque baroque des chanteuses jouissant d'un très haut statut social, dans un contexte de mixité, comme Anne de La Barre, à la renommée internationale, devenue en 1661 membre de la musique du roi Louis XIII ; et à la cour des Medicis, Francesca Caccini, que nous retrouverons plus loin comme la première compositrice d'opéra. Toutes deux ont même été à un moment donné la personne la mieux rémunérée du personnel musical de la cour où elles étaient employées. C'est le genre de l'opéra qui va permettre à de nombreuses chanteuses, dans toute l'Europe, d'acquérir un statut professionnel. Cette professionnalisation des cantatrices est entérinée, pour la France, par la création de l'École royale de chant en 1784, destinée à former chanteuses et chanteurs pour le théâtre lyrique. Le Conservatoire de Paris, créé en 1795, est un établissement mixte dès ses débuts même si les femmes n'ont alors accès qu'au solfège, au chant, aux claviers et à

l'art dramatique<sup>1</sup>. L'institution devient ainsi la première au monde à délivrer des diplômes professionnels à des femmes.

Pour plus de détails, je renvoie mon lectorat à mon article « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée, bref historique d'une longue professionnalisation<sup>2</sup> ». Les pionnières, nous venons de le voir, ce sont les chanteuses ; les concurrentes, toutes les autres musiciennes, car elles empiètent sur des domaines perçus, par essence, comme réservés aux hommes. Dès l'Antiquité apparaissent des discours critiquant la pratique des instruments par les femmes, par exemple l'aulos, qui déforme le visage féminin qui devrait être beau, et qui touche les lèvres, quelque chose qui est considéré comme impudique si c'est une femme qui joue. Les époques suivantes verront des textes critiquant la pratique féminine des instruments qui touchent la poitrine et les jambes ou nécessitent de grands mouvements de bras. Quant à la composition, les femmes sont censées ne pas avoir le type de cerveau permettant de la pratiquer à un haut niveau. J'ai déjà souvent cité l'opinion révélatrice, même si elle est positive, du critique Henry Cohen en 1874 dans la *Chronique musicale* : « En écoutant le *Stabat [Mater]* de madame de Grandval, je faisais cette observation très curieuse, étant appliquée à la musique composée par une femme, que la partie la mieux réussie est la partie symphonique, qui est la plus abstraite<sup>3</sup> ». À la même époque, le compositeur Victor Roger s'associe à Charles Nuitter et Albert Guinon pour l'opérette *Oscarine*, créée au Théâtre des Bouffes-Parisiens en 1888, qui tourne en ridicule les efforts d'une compositrice pour faire représenter son opéra inspiré de Wagner<sup>4</sup>.

L'opéra a été très difficile d'accès aux compositrices, comme en témoignent les travaux du musicographe autrichien Franz Stieger (1843-1938), qui a réalisé à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle la liste la plus exhaustive possible des ouvrages lyriques composés depuis les débuts du genre, vers 1600, jusqu'à environ 1925. Sa recherche, déposée à la Bibliothèque nationale autrichienne en 1934, a été publiée en Allemagne dans les années 1970. Elle est considérée comme une source valable malgré les inévitables et nombreuses erreurs d'un projet aussi considérable. Franz Stieger estimait à environ 50.000 le nombre total d'ouvrages

<sup>1</sup> Trois élèves présentes en classe de violon et de composition dans les toutes premières années de l'institution sont restées des exceptions pour plusieurs décennies.

<sup>2</sup> Florence LAUNAY, « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée - Bref historique d'une longue professionnalisation », *Travail, Genre et Sociétés*, 19/2008, p. 41-63.  
[https://www.cairn.info/publications-de-Launay-Florence--31901.htm?ora.z\\_ref=cairnSearchAutocomplete](https://www.cairn.info/publications-de-Launay-Florence--31901.htm?ora.z_ref=cairnSearchAutocomplete)

<sup>3</sup> *La Chronique musicale*, n° 20, 15 avril 1874, p. 81.

<sup>4</sup> Cf. Annegret FAUSER, « Oscarine and Reginette : a Comic Interlude in the French Reception of Wagner », *The Politics of Musical Identity*, London, Routledge, 2015.

lyriques représentés. Il fournit deux listes d'ouvrages écrits par des compositrices, par ordre alphabétique d'autrice et par ordre chronologique, pour un total, sauf erreur, de 474 ouvrages<sup>5</sup>. Nous en sommes donc à un peu moins d'1 % d'ouvrages de compositrices pour la période qu'il a considérée. Ses listes sont déjà remarquablement exhaustives et les ouvrages redécouverts depuis ne modifient probablement que très légèrement ce pourcentage, qui dépend aussi des ouvrages de compositeurs qu'il n'a pas signalés. Une autre recherche exhaustive, celle de Nicole Wild et David Charlton sur le répertoire du Théâtre de l'Opéra-Comique entre 1762 et 1972, confirme ce pourcentage : cette scène a présenté dans cette période près de 2000 ouvrages<sup>6</sup>. Avec 21 ouvrages dus à 14 compositrices, nous en sommes à environ 1 %.

Je propose ici une sélection d'une quarantaine d'ouvrages lyriques dus à des compositrices entre 1600 et 1920. Les listes qui se retrouvent sur Internet, les quelques livres parus, ne peuvent répondre aux besoins des institutions lyriques à la recherche d'ouvrages intéressants dont les partitions sont disponibles : ce point a été mon critère pour déterminer ma sélection, même si, dans la plupart des cas, un travail d'édition est nécessaire pour envisager des reprises. Les autres critères de choix sont, suivant les cas, la réception contemporaine positive, mon propre examen de l'ouvrage, l'opinion de musicologues l'ayant examiné, ou la connaissance d'autres œuvres qui donnent déjà une indication sur la qualité d'écriture de telle ou telle compositrice. Au-delà des dates de création, je signale l'état actuel des reprises posthumes, en concert ou scéniques, notamment en France. Un astérisque indique que l'ouvrage a été enregistré (voir la discographie en fin d'article).

### **Compositrices lyriques des périodes baroque et classique**

L'histoire des compositrices lyriques avait bien commencé avec **Francesca Caccini** (1587 après 1641)<sup>7</sup>. Cette musicienne surdouée, engagée à la cour des Médicis à Florence comme chanteuse, instrumentiste, compositrice et pédagogue, a composé la musique d'une quinzaine d'ouvrages scéniques à partir de 1607. Il ne subsiste que ***La Liberazione di Ruggero dall'Isola d'Alcina***\* sur un livret de Ferdinando Saracinelli basé sur l'*Orlando*

---

<sup>5</sup> Franz STIEGER, *Opernlexikon*, Tutzing, Hans Schneider, 1983, Teil IV: Nachträge, 2. Band, p. 417-427 et p. 428-439

<sup>6</sup> Nicole WILD et David CHARLTON, *Théâtre de l'Opéra Comique – Paris – Répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005.

<sup>7</sup> Cf. Susanne CUSICK, *Francesca Caccini at the Medici Court*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2009.

*Furioso* de Ludovico Ariosto, créé à Florence le 3 février 1625 et imprimé la même année par Pietro Ceccarelli<sup>8</sup>. Repris en Grande-Bretagne en 1959, il a bénéficié depuis 1980 de plus d'une trentaine de reprises, concertantes ou scéniques. Francesca Caccini a joué chez les Médicis d'une position de compositrice de cour avec tous les avantages que représentait ce rôle pour développer et asseoir un talent créateur.

Après elle, aucune autre compositrice n'a pu accéder à ce type de poste ; même pas **Élisabeth Jacquet de La Guerre** (1665-1729), qui a pourtant profité dès ses débuts d'enfant-prodigie de la protection de Louis XIV<sup>9</sup>. Mais contrairement à ses collègues compositeurs lyriques, elle n'a pas fait partie de la musique du roi ou d'autres personnages. Avec un seul ouvrage, *Céphale et Procris*\* , sur un livret de Joseph-François Duché de Vancy, créé le 15 mars 1694 à l'Opéra de Paris (alors Académie royale de musique) et qui n'a pas connu le succès, à cette époque notoirement difficile pour les successeurs de Lully, elle inaugure le destin de la majorité de ses consœurs compositrices lyriques : pas de seconde chance, alors que nombre de compositeurs lyriques ont débuté leur carrière par des succès mitigés ou même par des échecs. L'ouvrage a été imprimé<sup>10</sup>, mais *Céphale et Procris* n'est revenu sur la scène lyrique qu'en 1989 grâce à Jean-Claude Malgoire et l'Atelier lyrique de Tourcoing, avec une reprise à Saint-Étienne en 1990. Il ne semble pas y avoir eu depuis cette production d'autre reprise scénique en France. L'œuvre a été donnée en version concert par l'ensemble a nocte temporis sous la direction de Reinoud Van Mechelen le 24 janvier 2023 au Château de Versailles, après deux concerts en Belgique, le 19 janvier à Bruxelles et le 21 janvier à Namur ; les critiques ont salué la renaissance d'un ouvrage de grande qualité. La première britannique, en version scénique, a eu lieu le 7 février 2023 au théâtre londonien The Cockpit, par l'Ensemble Orquesta.

Une autre compositrice a bénéficié de la protection de Louis XIV, l'Italienne **Antonia Bembo** (vers 1643-vers 1715), installée à Paris à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. Impressionné par son talent, le roi lui a attribué une pension qui lui a permis de se consacrer entièrement à la composition.

<sup>8</sup> [https://www.omifacsimiles.com/brochures/caccini\\_lib.html](https://www.omifacsimiles.com/brochures/caccini_lib.html)

Pour une nouvelle édition : <https://www.scribd.com/document/321066773/La-liberazione-di-Ruggiero-dall-Isola-di-Alcina-Francesca-Caccini>

<sup>9</sup> Cf. Catherine CESSAC, *Elisabeth Jacquet de La Guerre*, Arles, Actes Sud, 1995.

<sup>10</sup> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062759m>

Pour le livret : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k117609m>

<sup>11</sup> Cf. Claire FONTIJN, *Desperate measures – The Life and Music and Antonia Padoani Bembo*, Oxford, OUP, 2006. Notons que le portrait d'Antonia Bembo que l'on trouve sur Internet n'est pas le sien : il s'agit d'un autoportrait de la peintre Élisabeth Sophie Chéron, également poétesse et musicienne, et dont Antonia Bembo a mis des psaumes en musique.

Son opéra *L'Ercole Amante*, sur le livret de Francesco Buti déjà utilisé par Cavalli pour son opéra composé pour le mariage de Louis XIV, date de 1707. Il n'a pas été représenté à l'époque de sa composition et n'a pas été publié<sup>12</sup>. L'éminente musicologue Yvonne Rokseth en a offert une première analyse dans son article pionnier sur Antonia Bembo et qualifie l'ouvrage d' « extraordinaire<sup>13</sup> ». Sauf erreur de ma part, *L'Ercole Amante* n'a bénéficié que d'interprétations partielles, en concert, jusqu'à la création quasi intégrale, également en concert, le 26 mai 2023 à la Liederhalle de Stuttgart par Il Gusto Barocco sous la direction de Jörg Halubek. Cet ouvrage, qui n'a pas encore bénéficié, en ce début de l'année 2025, d'une création scénique, fait partie des ouvrages de compositrices qui sont absolument à découvrir.

L'opéra-ballet *Les Génies ou Les Caractères de l'Amour\** de **Mademoiselle Duval** (vers 1718-vers 1775), sur un livret de Jacques Fleury, a été créé à l'Opéra le 18 octobre 1736. Membre du personnel de l'Opéra, Mlle Duval accède à dix-huit ans à cette scène comme compositrice, tenant la partie de clavecin dans l'orchestre pendant les représentations. Malgré les louanges des critiques sur sa musique, Mlle Duval disparaît de la vie musicale comme compositrice (elle poursuit une carrière de chanteuse), même si son ouvrage a bénéficié d'une édition<sup>14</sup>. *Les Génies* a été repris avec succès en version concert au Château de Versailles le 7 mars 2023 par l'ensemble Il Caravaggio sous la direction de Camille Delaforge, à la suite d'une reprise partielle au Festival de Sablé en 2021, en partenariat avec le Centre de musique baroque de Versailles. Le directeur artistique du Centre, Benoît Dratwicki, a recomposé les parties manquantes de l'ouvrage, qui attend encore sa reprise scénique.

En Italie, **Maria Teresa Agnesi** (1720-1795), née dans une riche famille milanaise, claveciniste renommée, se fait connaître par plusieurs cantates et ouvrages scéniques entre 1747 et 1771<sup>15</sup>. Les opéras qui ont subsisté sont *La Sofonisba\**, en trois actes, sur un livret d'Antonio Zanetti (1747 ou 1748)<sup>16</sup>, *Ciro in Armenia*, en trois actes, sur un livret de la compositrice, représenté en 1753 au Teatro Regio Ducale de Milan<sup>17</sup> et *Il re pastore*, en trois

<sup>12</sup> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10511129x/f1.item>

Pour le livret de Francesco Buti, en italien et en français :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71704z.r=Francesco%20Buti%20L%27ercole?rk=21459;2>

<sup>13</sup> Yvonne ROKSETH, « Antonia Bembo, composer to Louis XIV », *The Musical Quarterly*, Vol. XXIII, Issue 2, April 1937, p. 157-166.

<sup>14</sup> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062436k>

Pour le livret : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54555293>

<sup>15</sup> Cf. Pinuccia CARRER et Barbara PETRUCCI, *Donna Teresa Agnesi compositrice illustre (1720-1795)*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2010. Une sœur de Maria Teresa, Maria Gaetana, a été une célèbre mathématicienne.

<sup>16</sup> [https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL\\_7126642&order=1&view=SINGLE](https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_7126642&order=1&view=SINGLE)

<sup>17</sup> <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01010915679?page=1&rotate=0&theme=white>

actes, sur un livret de Pietro Metastasio (1755 ?)<sup>18</sup>. Il subsiste également *L'Insubria consolata* (1766), *componimento drammatico* en deux actes<sup>19</sup> et *Ulisse in campania* (1768), *serenata* en deux actes<sup>20</sup>, dont la compositrice aurait écrit les livrets. Le rayonnement contemporain des ouvrages de Maria Teresa Agnesi n'est pas encore précisément établi, même s'il est question de représentations non seulement à Milan mais aussi à Naples, Vienne et Dresde. Il semble pour l'instant n'y avoir eu que des reprises d'extraits de ses ouvrages, au concert et en enregistrement.

En Allemagne, **Maria Antonia Walpurgis** (1724-1780) a connu le succès avec deux ouvrages, *Il Trionfo della Fedeltà*<sup>21</sup> et *Talestri, Regina delle Amazzoni*\*<sup>22</sup> qui seront publiés par Breitkopf et repris dans d'autres villes après leurs créations respectives à Dresde en 1754 et 1763. *Talestri*, dont Walpurgis a écrit elle-même le livret, offre une issue heureuse à la « guerre des sexes » ainsi qu'une séduisante fluidité de genre, puisque le roi des Scythes, chanté par une femme travestie en homme, se déguise en femme pour pouvoir approcher la reine des Amazones dans son entourage quotidien et lui déclarer son amour. Redécouvert en 1998 en Allemagne, l'ouvrage se fait lentement connaître et a accédé avec succès à une scène importante avec la reprise le 13 novembre 2022 à l'Opéra de Nuremberg. En France, c'est l'Arcal qui l'a repris en 2021 et 2022. Quant à *Il Trionfo della Fedeltà*, il va être repris au Staatstheater de Darmstadt le 30 mai 2025.

Revenons à la France du XVIII<sup>e</sup> siècle avec **Mme Louis**, née **Emmanuelle Bayon** (1745 ou 1746-1825) dans une famille de la bourgeoisie parisienne<sup>23</sup>. Claveciniste et pianiste renommée, pédagogue estimée, elle enseigne notamment la musique à la fille de Diderot qui a laissé des témoignages enthousiastes de son talent. En 1775, elle voit son ouvrage *Fleur d'Épine*, en deux actes, sur un livret du comte de Voisenon, reçu par la troupe de l'Opéra-Comique. Il est créé à l'Hôtel de Bourgogne le 22 août 1776 et repris en 1777. Bien reçu par

<sup>18</sup> Pour le livret : [https://imslp.org/wiki/Ciro\\_in\\_Armenia\\_\(Agnesi%2C\\_Maria\\_Teresa\)](https://imslp.org/wiki/Ciro_in_Armenia_(Agnesi%2C_Maria_Teresa))

<sup>19</sup> [https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL\\_8844258&order=1&view=SINGLE](https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_8844258&order=1&view=SINGLE)

Une recherche musicologique fournit une édition : Gabriela KAEGI, *Die Komponistin Maria Teresa Agnesi und ihre Oper Il re pastore*, Fribourg, 2001.

<sup>20</sup> <https://galllica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427219k#>

<sup>21</sup> [https://imslp.org/wiki/Ulisse\\_in\\_Campania\\_\(Agnesi%2C\\_Maria\\_Teresa\)](https://imslp.org/wiki/Ulisse_in_Campania_(Agnesi%2C_Maria_Teresa))

<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11131237?page=8,9>

Pour le livret : [https://imslp.org/wiki/Il\\_trionfo\\_della\\_fedeltà\\_\(Walpurgis%2C\\_Maria\\_Antonia\)](https://imslp.org/wiki/Il_trionfo_della_fedeltà_(Walpurgis%2C_Maria_Antonia))

<sup>22</sup> [https://imslp.org/wiki/Talestri%2C\\_Regina\\_delle\\_Amazzoni\\_\(Walpurgis%2C\\_Maria\\_Antonia\)](https://imslp.org/wiki/Talestri%2C_Regina_delle_Amazzoni_(Walpurgis%2C_Maria_Antonia))

Pour le livret : <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00055768?page=.1>

<sup>23</sup> Cf. Deborah HAYES, [https://spot.colorado.edu/~hayesd/download/bayon-louis%20\(4\).pdf](https://spot.colorado.edu/~hayesd/download/bayon-louis%20(4).pdf)

Cf. également Jacqueline LETZTER et Robert ADELSON, *Écrire l'opéra au féminin*, Lyon, Symétrie, 2017.

la critique, il a fait l'objet de reprises à Bordeaux et à Bruxelles. La partition a été publiée<sup>24</sup>. Mais malgré cet essai réussi, Mme Louis n'a pas reparu sur les scènes lyriques. En 1998, six extraits de *Fleur d'Épine* ont été publiés dans l'anthologie *Women Composers – Music Through the Ages*<sup>25</sup>, un témoignage de la contribution pionnière de la musicologie américaine aux recherches sur les compositrices. En 2018, l'Academy of Ancient Music a inclus l'ouverture de *Fleur d'Épine* dans son programme de compositrices baroques et classiques. Des extraits de l'ouvrage ont fait l'objet de versions concert, mais je n'ai pas encore trouvé de traces d'une reprise intégrale, en concert ou scénique.

**Henriette Beaumesnil** (1748-1803), fille d'un colonel au service du roi et d'une chanteuse de l'Opéra, entre elle-même à l'âge de dix-huit ans à l'Opéra où elle restera quinze ans. Cantatrice appréciée, elle a notamment été louée pour son interprétation du rôle-titre d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck dont elle aurait été l'élève pour la composition. C'est à partir de sa retraite de l'Opéra en 1781 qu'elle se fait connaître dans ses œuvres, avec un ouvrage lyrique joué dans un théâtre privé et un oratorio donné au Concert Spirituel. Son acte *Tibulle et Délie ou Les Saturnales*, sur un livret de Louis Fuzelier, est créé en 1784, d'abord à Versailles puis à l'Opéra le 15 mars. Les critiques saluent la parenté de son style avec celui de Gluck. Elle revient à la scène en 1792 avec un opéra-comique donné au Théâtre Montansier. De ses œuvres, seul *Tibulle et Délie*, publié en 1784, a subsisté<sup>26</sup>. Un air en a été publié en 1998 dans l'anthologie américaine citée plus haut<sup>27</sup>. L'ouvrage a pour le moment bénéficié de quelques reprises d'extraits en concert.

---

<sup>24</sup> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1165210p.r=Bayon%20Fleur%20d%27épine?rk=21459;2>

Pour le livret : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb326695176>

<sup>25</sup> Sylvia GLICKMAN et Martha FURMAN SCHLEIFER, *Women Composers – Music Through the Ages*, New York, G.K. Hall, 1998, Volume 4, p. 93-154.

<sup>26</sup> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k324288k.r=Beaumesnil%20Délie?rk=21459;2>

Pour le livret: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k324288k/f1.item>

<sup>27</sup> Sylvia GLICKMAN et Martha FURMAN SCHLEIFER, *Women Composers – Music Through the Ages*, New York, G.K. Hall, 1998, Volume 4, p. 155-170.

## De 1800 à 1890

Le 24 juin 1805, **Mademoiselle Le Sénéchal de Kercado** (1785-après 1816) a accès à l'âge de dix-neuf ans au Théâtre de l'Opéra-Comique avec la création de *La Méprise volontaire ou La Double Leçon* sur un livret d'Alexandre Duval ; cet auteur déjà célèbre avait connu le succès sur ce même théâtre avec l'opéra-comique *Maison à vendre* mis en musique par Nicolas Dalayrac<sup>28</sup>. Duval raconte dans la préface de l'édition du livret de *La Méprise volontaire*, des années plus tard, sa rencontre avec cette jeune élève du compositeur italien Angelo Tarchi qui l'impressionne au point qu'il décide de lui confier un livret. Il signale aussi que les artistes, lors des répétitions, se demandaient qui pouvait bien être ce jeune compositeur si doué, fraîchement arrivé d'Italie. Ou s'agissait-il d'un maître français s'essayant *incognito* au style italien ? Mais lorsque les auteurs furent connus, étant donné le succès de la représentation, Duval rapporte comment une partie du public et des artistes se retournèrent contre l'ouvrage et sabotèrent sa réception car ils ne pouvaient admettre qu'il ait été composé par une femme<sup>29</sup>. Malgré les louanges des critiques, conseillant notamment à la jeune compositrice de revenir avec un autre ouvrage pour affirmer son talent, Mlle de Kercado a disparu de la vie musicale. Une reprise de *La Méprise volontaire* à Coppet entre 1805 et 1811 chez Mme de Staël, qui avait assisté à la première<sup>30</sup>, ne fut pas suivie d'effet. Il subsiste un manuscrit de *La Méprise volontaire*<sup>31</sup> ; il ne s'agit pas de la version définitive qui a servi à la création et une reprise demanderait un travail de reconstitution.

Pour s'imposer sur les scènes lyriques pour une femme, il fallait frapper fort. C'est ce qui est arrivé à **Sophie Gail** (1775-1819) le 27 mars 1813 au Théâtre de l'Opéra-Comique avec *Les Deux Jaloux*, sur un livret de Jean-Baptiste Vial<sup>32</sup>. L'ouvrage a été qualifié par un critique de « coup d'essai d'une dame » qui pouvait « passer pour un coup de maître<sup>33</sup> ». Sophie Gail, déjà connue pour ses romances, prend alors sa place parmi les compositeurs lyriques à succès. *Les Deux Jaloux* deviendra un pilier du répertoire de l'Opéra-Comique jusqu'à la fin

<sup>28</sup> Cf. Florence LAUNAY, « L'énigmatique Mademoiselle Le Sénéchal de Kercado », Actes du colloque « Les femmes de l'Opéra-Comique », 2020, à paraître.

<sup>29</sup> Alexandre DUVAL, *Oeuvres complètes*, Paris, Barba, 1822, t. 6, p. 9-11.

<sup>30</sup> Ramona MALITA, « La réforme de l'art théâtral chez M<sup>me</sup> de Staël ou comment se révolter par la création », *Littératop*, 1, 2014, p 43.

<sup>31</sup> <https://catalogue-bm.nantes.fr/ark:/73533/ed7157b4-fa86-4622-8e16-b08430f8d277.locale=fr>  
Pour le livret : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb303899962>

<sup>32</sup> Cf. Florence LAUNAY, *Les Compositrices en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2006, p. 390-399.

<sup>33</sup> *Mémorial dramatique ou Almanach théâtral*, Paris, Hocquet, 1814, p. 68.

des années 1830<sup>34</sup> et fera l'objet de reprises en province et à l'étranger<sup>35</sup>. Sophie Gail est aussitôt réinvitée à l'Opéra-Comique mais ses trois ouvrages suivants sont des échecs, imputés par la critique à l'indigence des livrets. Cependant, *Angela ou L'Atelier de Jean Cousin* (1814), composé en société avec François-Adrien Boieldieu et dont la partition manuscrite a subsisté, mériterait d'être revisité<sup>36</sup>. La musique en a été louée par la critique et le livret, dû à Montcloux d'Épinay, présente un aspect féministe qui pourrait maintenant trouver son public : Angela est la pupille du célèbre artiste Jean Cousin ; elle est amoureuse de son tuteur qui l'ignore ; elle apprend alors en secret le dessin, participe à un concours organisé par François 1<sup>er</sup>, remporte le premier prix et Jean Cousin, émerveillé, tombe amoureux d'elle et l'épouse.

Avec *La Sérénade*, sur un livret de la romancière Sophie Gay, créé au Théâtre de l'Opéra-Comique le 2 avril 1818, Sophie Gail renoue avec le succès, un an avant sa mort d'une maladie pulmonaire le 24 juillet 1819. L'ouvrage a été composé en partie avec le chanteur et compositeur espagnol Manuel García (1775-1832). Au-delà du livret dénonçant les mariages arrangés, il s'agit d'un manifeste politico-musical tendant à démontrer que les conflits d'alors sur les directions que devait prendre l'art lyrique français (romance à la française, style italien ou apports de la musique allemande), que ces conflits étaient vains, le mélange des styles devant garantir le meilleur résultat<sup>37</sup>. Que le livret se base sur *La Sérénade* de Jean-François Regnard n'est donc pas étonnant : la pièce de Regnard, dont Sophie Gay s'est largement inspirée, date de 1694, époque de conflits entre la musique française et la musique italienne, dont elle se fait l'écho<sup>38</sup>.

L'importance de Sophie Gail comme compositrice lyrique m'est tôt apparue : elle est restée dans les mémoires comme « la première femme-compositeur qui ait réussi au théâtre<sup>39</sup> ». J'ai tenté, en vain, d'intéresser des chefs d'orchestre à sa musique ; jusqu'à ma rencontre avec Debora Waldman qui a accueilli ma suggestion et l'a transmise à Frédéric Roels, directeur de

<sup>34</sup> *Les Deux Jaloux* y était entre 1814 et 1830 en neuvième position des quarante ouvrages les plus joués, cf. Olivier BARA, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration*, Hildesheim, Oms Verlag, 2001, p. 146.

<sup>35</sup> Pour l'édition ancienne de la partition (qui comprend le livret), les parties d'orchestre, ainsi qu'une édition nouvelle de l'ouverture (ComposHer, 2022) : [https://imslp.org/wiki/Les\\_deux\\_jaloux\\_\(Gail%2C\\_Sophie\)](https://imslp.org/wiki/Les_deux_jaloux_(Gail%2C_Sophie))

<sup>36</sup> <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb44906077m>  
Pour le livret : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58536024/f1.item>

<sup>37</sup> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525167977/f1.item>  
Pour l'édition (qui comprend le livret) :  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53148836f.r=Gail%20La%20Sérénade?rk=21459;2>

<sup>38</sup> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5651887/f20.item>

<sup>39</sup> Robert BERNARD, *Histoire de la musique*, Paris, Nathan, 1962, t. 2, p. 625.

l'Opéra Grand Avignon, où *La Sérénade* a été repris avec succès le 30 décembre 2022 dans une coproduction avec les opéras de Rennes, Toulon et Angers/Nantes et avec le Palazzetto Bru Zane qui a par ailleurs fourni une nouvelle édition de la partition. L'Opéra de Rennes a repris cette production à l'automne 2024. Quant aux *Deux Jaloux*, il a été repris en traduction allemande le 20 juillet 2013 par le Neuburger Kammeroper<sup>40</sup>. Des extraits ont été interprétés en concert. Il ne semble pas encore y avoir eu de reprise de l'ouvrage en France.

**Louise Bertin** (1805-1877) a déjà bénéficié d'une certaine attention<sup>41</sup>. Elle présente la particularité d'avoir gardé ses distances avec l'enseignement académique de la composition que lui proposaient ses professeurs, Anton Reicha et François-Joseph Fétis ; avec le recul du temps émerge un talent profondément original. Son opéra en quatre actes *La Esmeralda*\*<sup>42</sup>, sur un livret de Victor Hugo créé à l'Opéra de Paris le 14 novembre 1836, a été repris le 19 février 2002 à l'Opéra Théâtre de Besançon dans une version scénique avec piano sous la direction de Françoise Tillard ; puis en 2005 à la Maison de Chateaubriand ; en 2007 lors du Festival Victor Hugo et Égaux ; et le 23 juillet 2008 au Festival de Radio France avec l'Orchestre National Montpellier Languedoc-Roussillon dans une version concert sous la direction de Lawrence Foster. Une version pour quatre chanteurs, un comédien et cinq instrumentistes a été créée le 9 décembre 2023 à l'Opéra Grand Avignon et reprise le 30 et 31 mars 2024 au Grand Théâtre de Tours. L'ouvrage, qui recèle nombre de passages réussis et jouit d'une riche orchestration, attend toujours sa reprise scénique intégrale.

Avant *La Esmeralda*, Louise Bertin s'était déjà exprimée dans le genre lyrique. Son ouvrage *Le Loup-Garou*, sur un livret d'Eugène Scribe et Édouard Mazères<sup>43</sup>, a été créé au Théâtre de l'Opéra-comique le 10 mars 1827 ; il a été repris scéniquement le 9 septembre 2022 par l'Opera Southwest aux USA et le 27 octobre 2022 par la compagnie Gothic Opera à Londres ; l'ouverture a été interprétée dans le cadre du concert Compositrices romantiques de

<sup>40</sup> La partition publiée en 2015 par Noetzel Verlag témoigne des conditions déplorables de cette reprise : l'ouverture est celle de *La Sérénade* tronquée des développements, l'instrumentation a été modifiée et des passages vocaux ont été transposés. Ces modifications ne sont pas signalées par l'éditeur.

<sup>41</sup> Cf. l'admirable thèse de Denise Lynn BONEAU, *Louise Bertin and opera in Paris in the 1820s and 1830s*, University of Chicago, 1989, accessible à l'adresse <https://dissexpress.proquest.com/search.html> ; cf. aussi Florence LAUNAY, *Les Compositrices*, p. 415-420.

<sup>42</sup> [https://imslp.org/wiki/La\\_Esmeralda\\_\(Bertin%2C\\_Louise\)](https://imslp.org/wiki/La_Esmeralda_(Bertin%2C_Louise))

<sup>43</sup> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10072613j/f1.item.r=Bertin%20Loup%20garou>

Pour des morceaux détachés : [https://imslp.org/wiki/Le\\_loup-garou\\_\(Bertin%2C\\_Louise\)](https://imslp.org/wiki/Le_loup-garou_(Bertin%2C_Louise))

Pour le matériel d'orchestre : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb44974029q>

Pour le livret : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31341383f>

Une partition complète manuscrite en traduction allemande par Friederike Ellmenreich (s.d.) est aussi disponible : [https://imslp.org/wiki/Le\\_loup-garou\\_\(Bertin%2C\\_Louise\)](https://imslp.org/wiki/Le_loup-garou_(Bertin%2C_Louise))

l'Orchestre de Chambre de Paris du 23 juin 2023 sous la direction d'Hervé Niquet. Son *Fausto*<sup>\*44</sup>, opera semi-seria en quatre actes sur son propre livret en traduction italienne d'après Goethe, créé le 8 mars 1831 au Théâtre-Italien, a été redonné avec succès en version concert au Théâtre des Champs-Élysées le 20 juin 2023 par Les Talens lyriques sous la direction de Christophe Rousset ; le Palazzetto Bru Zane, également coproducteur du concert, a fourni une nouvelle édition de l'ouvrage ; l'enregistrement issu de cette reprise a été salué par la critique. La reprise scénique a eu lieu le 27 janvier 2024 au Aalto-Musiktheater d'Essen en Allemagne en coproduction avec le Palazzetto Bru Zane. Le succès a là aussi été au rendez-vous et la production a été reprise à Essen début 2025.

**Loïsa Puget** (1810-1889), déjà très connue pour ses romances, accède le 1<sup>er</sup> octobre 1836 au Théâtre de l'Opéra-Comique avec *Le Mauvais Œil*, ouvrage en deux actes sur un livret d'Eugène Scribe et Gustave Lemoine, dont l'action se passe dans l'Espagne contemporaine<sup>45</sup>. Le succès a été mitigé. Le livret, en particulier, n'a pas plu. Mais pour Hector Berlioz, Loïsa Puget avait réussi son coup d'essai. Après une première critique plutôt favorable à sa musique, malgré l'emploi d'un mode ironique qui révèle son mépris des compositeurs et compositrices de romances<sup>46</sup>, Berlioz, dans sa revue de l'année lyrique 1836, distingue Loïsa Puget et Albert Grisar, autre compositeur de romances, comme les deux débutants qui ont obtenu assez de succès pour qu'on les encouragent à « mieux tirer parti des idées gracieuses qu'ils rencontrent souvent »<sup>47</sup>. Albert Grisar est revenu à l'Opéra-Comique dès 1837 et à nouveau par la suite, Loïsa Puget n'a pas eu de seconde chance. La partition du *Mauvais Œil* a été imprimée<sup>48</sup>. Cet ouvrage, où avait brillé la célèbre cantatrice Laure Cinti-Damoreau, mérite à mon avis d'être revisité.

L'Italie fournit à partir de cette époque au moins trois compositrices d'opéras qui ont connu le succès : **Orsola Aspri** (1807-1884) qui était aussi cheffe d'orchestre lyrique, **Carolina Uccelli** (1810-1885) et **Carlotta Ferrari da Lodi** (vers 1830-1907). Leurs biographies ont déjà fait l'objet de quelques recherches, révélant leur accès aux scènes lyriques de Bologne,

<sup>44</sup> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525154321.r=Bertin%20Fausto?rk=21459;2>

Pour la partition piano chant : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100719352/f2.item.r=Fausto%20Bertin>

<sup>45</sup> Cf. Florence LAUNAY, *Les Compositrices*, p. 384-389.

<sup>46</sup> Hector BERLIOZ, « Théâtre de l'Opéra-Comique. Le Mauvais Œil », *Revue et Gazette musicale de Paris*, n° 41, 9 octobre 1836, p. 357-359.

<sup>47</sup> Hector BERLIOZ, « Revue musicale de l'année 1837 », *Journal des Débats*, 31 janvier 1837, p. 2.

<sup>48</sup> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1188871x>

Pour des morceaux détachés : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11893362>

Pour le livret : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30787786d>

Cagliari, Florence, Milan, Naples et Rome, mais leurs ouvrages semblent pour le moment perdus, même si quelques fascicules et des livrets ont été publiés. **Marianna Bottini** (1802-1858), compositrice prolifique dont les œuvres sont conservées à l’Istituto musicale Luigi Boccherini de Lucca, a laissé *Elena e Gerardo* (1822), *melodramma in tre atti*<sup>49</sup>, qui n’aurait pas été représenté de son vivant. L’ouvrage a été créé par Random Opera Company à Rugby en Grande-Bretagne le 28 octobre 2023.

La célèbre cantatrice **Pauline Viardot** (1821-1910), prolifique compositrice de mélodies, de lieder et de romances russes, a aussi abordé le genre lyrique. Un projet d’opéra-comique sur le roman *La Mare au Diable* de son amie George Sand n’a finalement pas vu le jour<sup>50</sup>, mais à partir de son installation à Baden-Baden au début des années 1860, Pauline Viardot compose plusieurs opérettes sur des livrets de son ami l’écrivain russe Ivan Tourguéniev. Il s’agit d’ouvrages avec accompagnement de piano, un choix justifié par le cadre intime des spectacles mais aussi par le fait que Pauline Viardot n’avait pas étudié l’orchestration, ayant interrompu dès l’âge de dix-sept ans ses études de composition avec Anton Reicha pour débuter sa prestigieuse carrière de cantatrice. Parmi ces ouvrages, *Le Dernier Sorcier\**, créé en 1867, a été très bien reçu et a bénéficié d’une reprise en traduction allemande sous le titre *Der letzte Zauberer* à l’Opéra de Weimar le 8 avril 1869 dans une version augmentée, orchestrée par le compositeur et chef d’orchestre Eduard Lassen<sup>51</sup>. Cette reprise couronnée de succès valut à Pauline Viardot et Ivan Tourguéniev la commande par le Grand-Duc Karl Alexander d’un grand opéra, un projet qui n’a pas été concrétisé, probablement à cause du déclenchement de la guerre de 1870 qui vit le départ d’Allemagne du couple Viardot. La reprise du *Letzter Zauberer* à Karlsruhe début 1870 fut un échec et Pauline Viardot tenta en vain de faire publier la partition complète à Berlin. La première reprise moderne a eu lieu dans une version en russe le 15 novembre 1993 à Orel, la ville natale de Tourguéniev, par la compagnie OGAT dans le cadre du 3<sup>e</sup> festival Russkaïa klassika. L’ouvrage a depuis été repris dans plusieurs pays. Une édition reste encore à réaliser<sup>52</sup>. Quant au dernier ouvrage de

<sup>49</sup> <https://www.boccherini.it/wp-content/uploads/2017/03/Catalogo-del-Fondo-Bottini.pdf> n° 2177-2180.

<sup>50</sup> Cf. Thérèse MARIX-SPIRE, « Vicissitudes d’un opéra-comique : *La Mare au Diable* de George Sand et de Pauline Viardot (d’après des documents inédits) », *The Romanic Review*, 35/2, 1944, p. 125-146. Cf. également Florence LAUNAY, « Thérèse Marix-Spire (1898-1987) : de George Sand à Pauline Viardot, itinéraire d’une dix-neuviémiste », *Femmes en musicologie francophone*, Catherine DEUTSCH et Isabelle RAGNARD (dir.), Paris, Symétrie-Sfm, 2024, p. 191-215.

<sup>51</sup> Cf. Nicholas G. ŽEKULIN, *The Story of an Operetta: Le Dernier Sorcier by Pauline Viardot and Ivan Turgenev*, München, Verlag Otto Sagner, 1989. Cette recherche fournit l’intégralité du livret en français.

<sup>52</sup> Pour la localisation des différentes versions manuscrites, cf. <https://pauline-viardot.de/9Werk.php?werk=5> La version pour piano, quatuor à cordes, harpe et percussion de la reprise à Baden-Baden en 1869 au salon des Viardot n’a pas été localisée ; Nicholas G. Žekulin a réalisé son propre arrangement pour cette formation.

Pauline Viardot, *Cendrillon*<sup>53</sup>, opéra-comique avec piano sur son propre livret, créé dans un salon parisien le 23 avril 1904 et publié la même année<sup>53</sup>, il bénéficie depuis sa reprise en 1967 aux États-Unis d'une certaine popularité.

**Clémence de Grandval** (1828-1907), une des plus importantes compositrices françaises du XIX<sup>e</sup> siècle, a donné six ouvrages lyriques entre 1860 et 1892. Les seuls dont les partitions complètes et/ou le matériel d'orchestre nous sont parvenus, du moins pour l'instant, sont *Les Fiancés de Rosa* (1863), *Piccolino* (1869) et *Mazepa* (1892) ; je reviendrai plus loin sur ce dernier. *Les Fiancés de Rosa*, opéra-comique en un acte sur un livret d'Adolphe Choler, a été créé avec succès le 1<sup>er</sup> mai 1863 au Théâtre-Lyrique<sup>54</sup>. La compositrice avait pour cette occasion choisi le pseudonyme de Clémence Valgrand. La critique positive du *Ménestrel*, et celle du *Journal des débats* sous la plume d'Hector Berlioz, éveillent la curiosité pour cet ouvrage<sup>55</sup>. *Piccolino*, opera semi-seria en trois actes sur un livret en italien d'Achille de Lauzières d'après la pièce de Victorien Sardou (1861) a été créé avec succès au Théâtre-Italien le 5 janvier 1869 avec la déjà célèbre cantatrice autrichienne Gabrielle Krauss dans le rôle-titre. Là aussi une critique positive suscite l'intérêt, celle d'Ernest Reyer dans le *Journal des débats*<sup>56</sup>. Un examen de l'ouvrage ne fait que confirmer cette réception favorable. *Piccolino* fait partie à mon sens des ouvrages qui doivent être repris, malgré un travail d'édition important<sup>57</sup>.

**Ingeborg von Bronsart** (1840-1913)<sup>58</sup>, compositrice allemande d'origine finno-suédoise, rejoint Sophie Gail dans le cercle très fermé des compositrices ayant composé des ouvrages qui se sont établis au répertoire. Son opéra-comique en un acte *Jery und Bately*\* sur un livret de Goethe (1779) qui avait déjà inspiré plusieurs compositeurs<sup>59</sup>, a été créé avec succès le 26 avril 1873 à l'Opéra de Weimar et repris lors des années suivantes par au moins une

<sup>53</sup> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10864979f/f1.item.r=Viardot%20Cendrillon>

<sup>54</sup> Pour la partition piano chant : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11897796/f1.item.r=Grandval%20Fiancés>

Pour le matériel d'orchestre : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42312162s>

Pour le livret : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb302395137>

<sup>55</sup> *Le Ménestrel*, n° 22, 3 mai 1863, p. 170 ; *Journal des débats*, 14 mai 1863, [p. 1-2].

<sup>56</sup> *Journal des débats*, 15 janvier 1869, [p. 1-2] <https://ernestreyer.com/articles/journal-des-debats-1869-01-15/>

<sup>57</sup> <https://id.lib.harvard.edu/alma/990123601110203941/catalog>

Pour une partition piano chant manuscrite :

<https://id.lib.harvard.edu/alma/990091122170203941/catalog>

Pour des morceaux détachés : [https://imslp.org/wiki/Piccolino\\_\(Grandval%2C\\_Clémence\\_de\)](https://imslp.org/wiki/Piccolino_(Grandval%2C_Clémence_de))

Pour le livret : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb312988047>

<sup>58</sup> C'est sous ce nom que la compositrice a publié ses œuvres. Elle était née Ingeborg Starck. Son nom de femme mariée était Ingeborg Bronsart von Schellendorf.

<sup>59</sup> Ce livret a notamment servi de base au livret d'Eugène Scribe et Mélesville pour *Le Chalet* (1834) opéra-comique à succès d'Adolphe Adam.

douzaine de théâtres d'opéra allemands, dont ceux de Hambourg, Mannheim et Munich<sup>60</sup>. Une partition piano chant a été publiée en 1877<sup>61</sup> et la partition complète a subsisté<sup>62</sup>. Si l'ouvrage a été enregistré et des extraits redonnés en version concert, il ne semble pas encore avoir été repris en version scénique.

## De 1890 à 1920

**Ingeborg von Bronsart** élabore ensuite un projet ambitieux : *Hiarne*, opéra en trois actes sur un livret inspiré d'une saga danoise et écrit conjointement par le poète Friedrich von Bodenstedt et Hans Bronsart von Schellendorf, son époux<sup>63</sup>. L'ouvrage a été créé avec succès le 14 février 1891 à l'Opéra Royal de Berlin et repris à Hannovre (1892), Weimar (1893) et Hambourg (1897)<sup>64</sup>. Le manuscrit de la partition complète et les parties d'orchestre sont conservés aux Hochschularchiv/Thüringisches Landesmusikarchiv de Weimar<sup>65</sup>. Cet ouvrage, comme *Jery und Bätely*, devrait faire l'objet de reprises, étant donné le statut qu'avait acquis Ingeborg von Bronsart dans la vie musicale allemande.

**Mazeppa** de **Clémence de Grandval** (1828-1907), opéra en cinq actes sur un livret de Charles Grandmougin et Georges Hartmann, a été créé avec succès au Grand-Théâtre de Bordeaux le 24 avril 1892 et repris l'année suivante ; il a aussi été repris en 1896 au Théâtre-Royal d'Anvers, en 1897 au Grand-Théâtre de Marseille, en 1904 à l'Opéra-Comédie de Montpellier et en 1905 au Grand-Théâtre de Dijon. Il subsistait la partition piano chant publiée par Choudens<sup>66</sup> qui m'a permis de consacrer à cet ouvrage quelques pages dans mon

<sup>60</sup> Cf. Melinda J. BOYD, *Three Women Opera Composers*, Lewiston (New York), The Edwin Mellen Press, 2019.

Le critique Richard POHL a fourni un compte-rendu détaillé d'une représentation de *Jery und Bätely* à l'Opéra de Hannovre en 1877 lors de l'assemblée générale de l'Allgemeiner Deutscher Musikverein ; *Jery und Bätely* avait clos la soirée, débutée par *Manfred* de Robert Schumann.

Cf. *Neue Zeitschrift für Musik*, n° 23, 1<sup>er</sup> juin 1877, p. 233-234 :

<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nzm&datum=18770601&zoom=33>

<sup>61</sup> [https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:422584693\\$1i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:422584693$1i)

Pour le livret : <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11358285?page=4,5>

<sup>62</sup> [https://imslp.org/wiki/Jery\\_und\\_Bätely\\_\(Bronsart%2C\\_Ingeborg\)](https://imslp.org/wiki/Jery_und_Bätely_(Bronsart%2C_Ingeborg))

<sup>63</sup> Hans Bronsart von Schellendorf (1830-1913) était lui-même pianiste et compositeur.

<sup>64</sup> Pour une analyse détaillée de l'ouvrage, cf. Melinda BOYD, *Opera, or the doing of women: the dramatic works of Ingeborg von Bronsart, (1840-1913)*, PhD, University of British Columbia, 2002.

<https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0103839?o=0>

<sup>65</sup> <https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&id=280000834&View=rism>

Notons que la mention dans cette notice d'une partition piano chant est incomplète : il s'agit d'une partition piano chant de passages de ballet avec chœur. Il ne semble pas exister à ce jour de partition piano chant de l'ouvrage.

Pour le livret : <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV020141914>

<sup>66</sup> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10071334b/f6.item>

Pour le livret : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30578758v>

livre sur les compositrices en France au XIX<sup>e</sup> siècle et d'en constater la haute valeur<sup>67</sup>. La partition complète et le matériel semblaient perdus mais sont maintenant disponibles aux Éditions Alphonse Leduc. Des extraits du ballet ont été joués lors du concert Compositrices romantiques de l'Orchestre de Chambre de Paris du 23 juin 2023 sous la direction d'Hervé Niquet. Grâce au travail d'édition fourni par l'équipe du Palazzetto Bru Zane, *Mazepa* a bénéficié le 19 janvier 2025 d'une reprise en version concert ovationnée par le public et la critique au Prinzregententheater de Munich sous la direction de Mihail Gerts. Une reprise scénique est prévue en Allemagne lors d'une prochaine saison.

Le 8 février 1895 est créé à l'Opéra de Paris ***La Montagne Noire*** (1881-1885), drame lyrique en quatre actes d'**Augusta Holmès** (1847-1903) sur son propre livret<sup>68</sup>. Augusta Holmès était alors célèbre pour ses œuvres symphoniques, dont certaines avec voix<sup>69</sup>. Son ouvrage n'est resté à l'affiche que pour treize représentations. L'échec semble avoir été dû à la réception sévère de la critique, les recettes en augmentation avant l'arrêt des spectacles montrant l'intérêt croissant du public. Le livret, qui manque de progression dramatique, fut décrié<sup>70</sup>. Quant à la musique, proche du style de Jules Massenet, elle présente maints éléments susceptibles de plaire au public d'alors. Des projets de reprise à Covent Garden et au Metropolitan Opera ne se concrétisèrent pas. *La Montagne noire* a été repris le 13 janvier 2024 à l'Opéra de Dortmund en coproduction avec le Palazzetto Bru Zane qui a fourni une nouvelle édition de la partition. L'ouvrage sera repris au Grand-Théâtre de Bordeaux lors de la saison 2025-2026.

Une parenthèse pour signaler qu'à côté des ouvrages qui ont paru sur les scènes, il peut être fructueux, comme je l'ai signalé pour Antonia Bembo et *L'Ercole Amante*, de s'intéresser à des ouvrages qui n'ont pas été donnés du vivant de leurs autrices, alors qu'elles ont démontré un indéniable talent dans les autres genres musicaux. Pour la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, je pense notamment à la Suédoise **Elfrida Andrée** (1841-1929) et à son opéra ***Fritiofs Saga*** sur un

<sup>67</sup> Cf. Florence LAUNAY, *Les Compositrices*, p. 436-441.

<sup>68</sup> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100725709/f1.item.r=Holmès%20La%20montagne%20noire>

Pour la partition piano chant :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100717302/f1.item.r=Holmès%20La%20montagne%20noire>

Gallica fournit également des partitions manuscrites.

J'ai consacré quelques pages à cet ouvrage, cf. *Les Compositrices*, p. 422-428.

<sup>69</sup> Cf. Hélène CAO, *Augusta Holmès, La nouvelle Orphée*, Arles, Actes-Sud, 2023. Cf. également Jann PASLER, « The Ironies of Gender, or Virility and Politics in the Music of Augusta Holmès », *Women & Music*, 1998, Vol. 2, p. 1-25.

<sup>70</sup> Cf. Karen HENSON, « In the house of disillusion: Augusta Holmès and *La Montagne noire* », *Cambridge Opera Journal*, 9, 3, 1997, p. 233-262.

livret de Selma Lagerlöf, composé pour le concours d'ouvrages de l'inauguration de l'Opéra de Stockholm en 1898<sup>71</sup>. Après la création d'extraits en version concert au Wermland Opera en 2013, l'ouvrage a été créé dans son intégralité le 8 mars 2019 dans une version semi-scénique à l'Opéra de Göteborg sous la direction de Marit Strindlund. Autre exemple, l'opéra en trois actes *Der verzauberte Kalif* (1901-1902) de la compositrice allemande **Luisa Adolpha Le Beau** (1850-1927), sur son propre livret d'après Wilhelm Hauff<sup>72</sup>, qui n'aurait pas encore été créé.

La Britannique **Ethel Smyth** (1858-1944) est la compositrice lyrique la plus prolifique du début du XX<sup>e</sup> siècle, avec six ouvrages : *Fantasio* (créé en 1898 à Weimar), *Der Wald\** (1902, Berlin), *The Wreckers\** (1906, Leipzig, en allemand sous le titre *Strandrecht*), *The Boatswain's Mate\** (1916, Londres), *Fête Galante\** (1923, Birmingham) et *Entente Cordiale* (1926, Bristol)<sup>73</sup>. Elle a notamment reçu le soutien des chefs d'orchestre Thomas Beecham et Bruno Walter. Elle est la première compositrice jouée au Metropolitan Opera (1902) et à Covent Garden (1903), avec *Der Wald*. Elle a connu une éclipse après 1950 même si elle a été présente dès les années 1920 dans le célèbre *Complete Opera Book* de Gustave Kobbé. Sa vie hors-normes et son engagement de suffragette ont eu tendance à faire passer ses activités de compositrice à l'arrière-plan. *The Wreckers* été repris en version semi-scénique lors des BBC Proms le 31 juillet 1994 sous la direction d'Odaline de la Martinez. On note depuis 2015 une accélération de l'intérêt pour les ouvrages lyriques d'Ethel Smyth avec notamment la reprise de *The Wreckers* au Festival de Glyndebourne le 21 mai 2022<sup>74</sup>.

Autre femme à la vie hors-norme, la compositrice brésilienne **Chiquinha Gonzaga** (1847-1935)<sup>75</sup>, à laquelle la télévision brésilienne a consacré une série en 1999. Prolifique compositrice d'opérettes, elle a connu le succès avec *Forrobodó, burletta* en quatre actes sur un livret de Luiz Peixoto et Carlos Bettencourt, créée le 11 juin 1912 au Teatro São José de Rio de Janeiro et jouée au moins mille cinq cent fois à partir de cette date. Même si certains de ses morceaux sont restés populaires, Chiquinha Gonzaga n'a été redécouverte que depuis

<sup>71</sup> [https://www.swedishmusicalheritage.com/composers/andree-elfrida/SMH-W3314-Fritiofs\\_saga](https://www.swedishmusicalheritage.com/composers/andree-elfrida/SMH-W3314-Fritiofs_saga)

<sup>72</sup> <https://www.archivportal-d.de/item/KBYRBOGLCGRTGKAMY5RGOJMYOCVPTTY7>

<sup>73</sup> Pour des partitions piano chant de *Der Wald*, *The Boatswain's Mate* et *Fête Galante* : [https://imslp.org/wiki/Category:Smyth%2C\\_Ethel](https://imslp.org/wiki/Category:Smyth%2C_Ethel)

Pour le matériel complet de *The Wreckers* : [https://imslp.org/wiki/The\\_Wreckers\\_\(Smyth%2C\\_Ethel\)](https://imslp.org/wiki/The_Wreckers_(Smyth%2C_Ethel))

<sup>74</sup> Il s'agissait là de la première représentation de l'ouvrage dans sa version originale en français par Henry Brewster.

<sup>75</sup> Cf. Edinha DINIZ, *Chiquinha Gonzaga - Histoire d'une vie*, Paris, Librest, 2023.  
Cf. également <https://chiquinhagonzaga.com/wp/biografia/>

les années 1990, avec notamment une reprise en 1995 de *Forrobodó*. L'action se passe dans un bal public des faubourgs de Rio de Janeiro et met en scène des personnages pittoresques dans des échanges pleins d'humour. L'ouvrage pourrait convenir au concept d'opérette participative car les chœurs à l'unisson sont accessibles à des amateurs sans formation au chant choral. Court, une heure environ, il peut être augmenté par des morceaux pris dans d'autres opérettes de la compositrice. Une adaptation dans la langue du pays où on le reprend, au moins pour les dialogues, permettrait de goûter tout l'humour des situations. Une nouvelle partition piano chant est téléchargeable sur le site consacré à Chiquinha Gonzaga<sup>76</sup> et un nouveau matériel est en cours de réalisation.

Avant de devenir un des professeurs de composition les plus célèbres du XX<sup>e</sup> siècle, **Nadia Boulanger** (1887-1979) avait débuté une prometteuse carrière de compositrice. Elle publie en 1909 avec son mentor, le célèbre pianiste Raoul Pugno, *Les Heures claires*, un superbe cycle de mélodies sur des poèmes d'Émile Verhaeren qui témoigne de leur liaison amoureuse. Ils conçoivent ensuite un opéra, ***La Ville morte***, sur un livret de Gabriele d'Annunzio tiré de sa pièce *La Città morta*. Mais Pugno meurt à Moscou fin 1913 lors d'une tournée de concerts du couple. Même si l'ouvrage, alors pratiquement terminé, est reçu en avril 1914 pour paraître à l'automne de la même année au Théâtre de l'Opéra-Comique, le déclenchement de la guerre en août conduit à le reporter et le projet sera finalement abandonné. À partir de 1920, Nadia Boulanger délaisse la composition et la promotion de son œuvre<sup>77</sup>. Ce n'est que le 16 mars 2005 que *La Ville morte* a été créé, à Sienne, dans une orchestration terminée par le compositeur italien Mauro Bonifacio, sous la direction de Luca Pfaff<sup>78</sup>. Il a été repris en version semi-scénique par l'Opéra de Göteborg le 8 mars 2020 sous la direction de Anna-Maria Helsing, puis en version scénique le 19 janvier 2024 à l'Opéra d'Athènes sous la direction de Neal Goren, en coproduction avec Catapult Opera qui a donné la première américaine au New York Skirball Center le 19 avril 2024. L'ouvrage attend sa création française.

**Charlotte Sohy** (1887-1955) avait vu son drame lyrique ***L'Esclave couronnée*** (1917-1921), sur son propre livret inspiré d'une nouvelle de Selma Lagerlöf, reçu au Théâtre de l'Opéra-

<sup>76</sup> [https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=forrobodo&post\\_id=2419](https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=forrobodo&post_id=2419)

Le livret est disponible sur cette page.

<sup>77</sup> Cf. Alexandra LAEDERICH, « The Strange Fate of Boulanger and Pugno's *La ville morte* », *Nadia Boulanger and Her World*, Jeanice BROOKS (dir.), Chicago and London, The University of Chicago Press, 2020, p. 1-13 ; ainsi que Jeanice BROOKS et Kimberly FRANCIS, « Serious Ambitions: Nadia Boulanger and the Composition of *La ville morte* », *Ibidem*, p. 19-54.

<sup>78</sup> Le matériel de l'ouvrage est disponible aux Éditions Alphonse Leduc.

Comique pour la saison 1923-1924. L'affiche présentant la saison mentionnait que l'ouvrage était dû à M. Ch. Sohy, Ch. comme diminutif de Charles. Charlotte Sohy avait choisi un pseudonyme masculin, consciente des préjugés envers les compositrices. Le changement de direction du Théâtre de l'Opéra-Comique en 1925 a conduit à la mise à l'écart de *L'Esclave couronnée* et l'ouvrage n'a finalement été créé que le 6 mai 1947 au Grand-Théâtre de Mulhouse avec Denise Scharley dans le rôle-titre, sous la direction d'Ernest Bour. Des extraits en ont été enregistrés en 1955 avec l'Orchestre national de la Radiodiffusion française sous la direction de Tony Aubin. Un nouveau matériel de l'ouvrage est en cours de réalisation<sup>79</sup>.

Ethel Smyth, Chiquinha Gonzaga, Nadia Boulanger et Charlotte Sohy, quelques exemples qui témoignent d'un début du XX<sup>e</sup> siècle qui laissait présager une nouvelle ère où les compositrices de talent pourraient prendre leur place dans le monde musical. Pour la France, l'accession des femmes au concours du Prix de Rome en 1903 a été un fort symbole<sup>80</sup>. C'est en 1913 que Lili Boulanger devient la première femme à remporter le Premier Grand Prix, un événement largement diffusé par la presse. Elle signe aussitôt un contrat exclusif avec l'éditeur Tito Ricordi, qui l'engage à fournir « deux opéras qui formeront chacun un spectacle complet » dans les huit années suivantes<sup>81</sup>. Et elle obtient avec *La Princesse Maleine* un livret très convoité, puisque Maurice Maeterlinck avait jusque là refusé, notamment à Claude Debussy, que sa célèbre pièce soit adaptée en opéra<sup>82</sup>. Son départ foudroyant et totalement inédit pour une femme dans la carrière sera brisé en 1918 par sa mort prématurée ; son opéra, pratiquement terminé, et qui aurait en toute logique accédé à l'Opéra de Paris, a disparu. Notons un autre événement à cette époque qui témoigne de l'intérêt et des capacités de jeunes musiciennes pour la composition : le palmarès de mai 1914 des classes de composition du Conservatoire où les six jeunes filles primées avaient obtenu de meilleures récompenses que les dix jeunes gens<sup>83</sup>. Pourtant, les carrières des compositrices resteront très difficiles au XX<sup>e</sup> siècle et les préjugés seront tenaces.

<sup>79</sup> Je remercie François-Henri Labey pour ces informations.

<sup>80</sup> Cf. Annegret FAUSER, « *La Guerre en dentelles*: Women and the *Prix de Rome* in French Cultural Politics », *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 51, No. 1., (Spring 1998), p. 83-129.  
<https://www.jstor.org/stable/831898> ; cf. aussi Florence LAUNAY, *Les Compositrices*, p. 130-133.

<sup>81</sup> Lettre de Tito Ricordi à Nadia Boulanger [qui avait endossé un rôle d'imprésario de sa sœur Lili], 12 juillet 1913, Annegret FAUSER, « Lili Boulanger's *La princesse Maleine*: A Composer and her Heroine as Literary Icons », *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 122, No. 1 (1997), p. 71, n. 18.  
<https://www.jstor.org/stable/766554>

<sup>82</sup> Annegret FAUSER, « Lili Boulanger's *La princesse Maleine*: A Composer and her Heroine as Literary Icons », p. 72-73.

<sup>83</sup> Florence LAUNAY, *Les Compositrices*, p. 65.

## Discographie :

- **Maria Teresa Agnesi**, *Arie dall'opera Sofonisba*, Elena De Simone, Il Mosaico, Tactus, 2021
- **Louise Bertin**, *La Esmeralda*, Orchestre National de Montpellier Languedoc-Roussillon, Lawrence Foster (dir.), Decca Records France, 2009
- **Louise Bertin**, *Fausto*, Les Talens lyriques, Christophe Rousset (dir.), Bru Zane, 2024
- **Ingeborg von Bronsart**, *Jery und Bätely*, Malmö Opera Orchestra, Dario Salvi (dir.), Naxos Opera Classics, 2020
- **Francesca Caccini**, *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina*, Musicæ Antiquæ Collegium Varsoviense, Wladyslaw Klosiewicz (dir.), Pro Musica Camerata, 2006 ; Allabastrina, La Pifaresca, Elena Sartori (dir.), Glossa, 2016 ; Huelgas Ensemble, Paul Van Nevel (dir.), Sony Music, 2018
- **Mademoiselle Duval**, *Les Génies ou Les Caractères de l'Amour*, Ensemble Il Caravaggio, Camille Delaforge (dir.), Château de Versailles Spectacles, 2024
- **Élisabeth-Claude Jacquet de La Guerre**, *Céphale et Procris*, Musica Fiorita, Daniela Dolci (dir.), ORF – Edition Alte Musik, 2008 ; *Céphale et Procris*, a nocte temporis, Reinoud Van Mechelen (dir.), Château de Versailles Spectacles, 2023/2024
- **Ethel Smyth**, *The Wreckers*, BBC Philharmonic, Odaline de la Martinez (dir.), Conifer Classics, 1994/Retrospect Opera, 2018
- **Ethel Smyth**, *The Boatswain's Mate*, BBC Northern Orchestra, Stanford Robinson (dir.), BBC Broadcast, 1958 ; Lontano Ensemble, Odaline de la Martinez (dir.), Retrospect Opera, 2018
- **Ethel Smyth**, *Der Wald*, BBC Symphony Orchestra, John Andrews (dir.), Resonus Classics, 2023
- **Ethel Smyth**, *Fête galante*, Lontano Ensemble, Odaline de la Martinez (dir.), Retrospect Opera, 2019
- **Pauline Viardot**, *Le Dernier Sorcier* [version avec piano], Bridge Records, 2019
- **Pauline Viardot**, *Cendrillon*, Anthony Legge (dir.), Opera Rara, 1972 ; Nicholas Kok (dir.), Opera Rara, 2000
- **Maria Antonia Walpurgis**, *Talestri, Regina delle Amazzoni*, Batzdorfer Hofkapelle, KammerTon, 1998