



VINCENZO BELLINI, *La Straniera*, a cura di Marco Uvietta, Milano, Ricordi, 2019, partitura in due voll. (pp. LXXIV + VIII, 614) e commento critico (pp. 228), («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 4), ISBN 987-88-8192-055-6, ISMN 9790041388762.

L'édition critique de *La Straniera*, signée par Marco Uvietta, est la sixième, arrivée sur le marché, de l'édition monumentale de l'œuvre de Bellini initiée en 1999 par Ricordi, et la quatrième consacrée à un opéra, après *I Capuleti e i Montecchi* (2003), *La sonnambula* (2009) et *I Puritani* (2013). Elle constitue, à l'heure actuelle, la première édition critique de cette œuvre ainsi que la seule disponible. Son éditeur scientifique, Marco Uvietta, compositeur et musicologue, est *professore associato* à l'Università di Trento. Dans le domaine des compositeurs d'opéra italien, on lui doit l'édition critique de la *Messa da Requiem* de Verdi chez Bärenreiter (2014), ainsi que plusieurs études sur le finale Berio de la *Turandot* de Puccini (2002, 2004, 2006 et 2015).

Pour le présenter en quelques mots, le quatrième opéra de Bellini, *La Straniera*, est connu en deux versions. La première, originale, a été créée à la Scala de Milan en 1829 et a été conçue pour le ténor Domenico Reina dans le rôle d'Arturo. La seconde correspond à la reprise, dans le même théâtre, par Giovanni Battista Rubini, un an plus tard. Les deux ténors n'ayant pas le même type de voix, Bellini réécrivit une bonne partie du rôle d'Arturo, le plus souvent dans des passages de récitatifs, mais aussi de façon plus substantielle dans le duo d'Arturo et de Valdeburgo (N. 8, « Si... sulla salma del fratello »).

La situation des sources aujourd'hui disponibles n'est pas aussi simple. Il n'existe pas une source « Reina » et une source « Rubini », indépendantes l'une de l'autre, mais plusieurs manuscrits qui retracent, par la superposition des strates de composition, la genèse de l'œuvre et l'histoire de ses premières transformations. Parmi ces manuscrits, ceux pour lesquels l'activité du compositeur est avérée ont été utilisés par Uvietta pour réaliser la présente édition critique ; les autres, dont une liste impressionnante est décrite (*Commento critico*, pp. 18-28), témoignent d'un rapide enchevêtrement des traditions. Alors que ces derniers se sont vite révélés périphériques et sans intérêt décisif pour l'établissement du texte de l'édition, on reste frappés de la méticulosité avec laquelle Uvietta les a décrites. Leur histoire et la filiation des témoins, exposée avec prudence car elle est parfois hypothétique, permettent d'expliquer l'apparition, dès 1845, date approximative de la parution de l'édition Lucca (rLU, voir CC, p. 31), d'un état hybride de l'œuvre dans les partitions en circulation.

L'examen des sources primaires de *La Straniera* montre que, retracée chronologiquement et dans ses grandes lignes, la genèse de la composition de l'œuvre s'est déroulée selon les étapes suivantes :

1. Des esquisses préparatoires se trouvent dans le fascicule des « schizzi, abbozzi e pezzi scartati autografi » de *La Straniera* du Museo Civico Belliniano de Catane (désigné dans l'édition sous l'abréviation **I-CATm**, décrit par Uvietta aux pp. 14-16 du volume de *Commento critico*). Elles remonteraient sans doute à avril-mai 1828, période à laquelle Bellini, en attente d'un nouveau contrat, aurait préféré prendre de l'avance pour ne pas se trouver au dépourvu ou gêné par des contraintes de temps (voir « La storia », p. XII, note 21).

2. Le premier état du texte entièrement exécutable se trouve dans le manuscrit autographe, rédigé de début septembre 1828 à janvier 1829, aujourd'hui conservé dans les collections de l'Archivio Storico Ricordi à Milan (abrégé **A**, CC, pp. 11-14). Ce manuscrit contenait à l'origine le bifolio 23 de la cabalette d'Alaïde « Or sei pago, o ciel tremendo... », contenant les mm. 311-332 (N. 11a). Les feuillets, ôtés de **A** après la création, sont aujourd'hui conservés dans la liasse **I-CATm**. La strate (2) de **A**, y compris la cabalette originale de l'Aria finale d'Alaïde, correspond donc à la version « Reina » donnée à la Scala le 14 février 1829. On la retrouve, copiée dans plusieurs manuscrits, dont **I-Nc** et **I-Mc¹**, deux manuscrits « jumeaux », copiés par les mêmes copistes suivant la même pagination, vraisemblablement peu de temps après la première représentation, antérieurement à toute correction, sauf bien entendu les corrections immédiates *a fresco*. On la trouve également dans la première édition, une réduction pour piano et chant publiée par Ricordi (**rRI¹⁸²⁹**), gravée entre le 12 et le 25 février 1829, soit contemporaine de la création de l'œuvre (CC, p. 29).

3. Début décembre 1829, avant de partir pour Venise afin d'y superviser la reprise du *Pirata* en janvier, Bellini retoucha pour Rubini la partie d'Arturo. Les modifications de la partie d'Arturo portent sur les NN. 5, 6 et 11, et peut-être aussi sur le N. 8 (CC, p. 16, voir ci-dessous l'étape 5). Elles ont été ajoutées, de la main de l'auteur, à la rédaction première du manuscrit **I-Mc¹** (*Commento critico*, p. 14). Dans ce même manuscrit se trouve la seconde version de la cabalette d'Alaïde N. 11. Cet état du texte correspond à la version « Rubini », donnée à la Scala le 13 janvier 1830.

4. Pour la reprise de l'opéra à Naples, au San Carlo, le 6 juillet 1830, Bellini utilisa le manuscrit **I-Nc** pour y insérer des corrections de différents types (CC, p. 19). Dans ce manuscrit sont également recopiées les corrections apportées sur **A** après la première à Milan en 1829. Au San Carlo, la partie d'Isoletta fut amputée de la Scena N. 9, correspondant à ses préparatifs de mariage. À partir de la production de Naples, la suppression de la Scena d'Isoletta, ou bien sa substitution par une autre aria de même caractère, fut observée dans de nombreuses reprises de l'œuvre (« La storia », p. xxii).

5. C'est dans le N. 8 (Scena e Duetto Arturo-Valdeburgo) que les corrections de la partie d'Arturo par Bellini sont les plus substantielles, et non limitées à quelques *puntature*. On ne peut établir la date de ces modifications, présentes sur **I-Mc¹**, avec certitude. Elles furent vraisemblablement prévues pour Milan 1830, mais il se peut que ce duo ait été coupé au cours de cette reprise, à en croire le témoignage de Prividali (« La storia », xxxv, n. 365). Si tel est le cas, le duo, dans sa nouvelle forme, aurait été conçu pour l'une des reprises de l'opéra à Paris, soit en 1832 soit en 1834.

On le voit, pour les philologues, l'intérêt des sources primaires de *La Straniera* réside dans la superposition des couches compositionnelles : aussi bien **A** que **I-Mc¹** et **I-Nc** contiennent au moins deux strates, la première correspondant à la version originelle de l'œuvre, et la seconde correspondant, pour **I-Mc¹** à la version « Rubini », pour **I-Nc** à la version de Naples, et enfin, pour **A** aux campagnes successives de corrections apportées par Bellini après la première de l'œuvre, lesquelles ne sont pas toujours datables avec certitude. Une partie substantielle du commentaire critique, publié dans un volume à part, sur le modèle des éditions monumentales de Rossini et de Verdi, est consacrée à la description, pour chaque numéro, des « Rayures, réécritures et couches compositionnelles » (*Cancellature, Rifacimenti, Strati compositivi*). Cette section, précédée d'une description de l'« Élaboration du livret »

(*Elaborazione del libretto*), des « Fragments ôtés » (*Frammenti scartati*), des « Esquisses, ébauches » (*Schizzi, abbozzî*) et suivie de celle des « Interventions d'autres mains » (*Interventi d'altra mano*), forme l'essentiel de la partie « Genèse » qui précède les notes critiques. C'est, ni plus ni moins, dans l'atelier du compositeur que l'on entre, dans cette section passionnante qui constitue le saint des saints de l'édition. On y suit, pas à pas, les hésitations et repentirs du musicien ; l'acte de création, dans toute sa complexité et dans les moindres détails, se déploie peu à peu devant les yeux. C'est, avant tout, un guide de lecture précieux pour se repérer dans l'autographe qui, il faut le reconnaître, est un champ de bataille assez déroutant à prime abord. C'est une mine d'informations pour musicologues, compositeurs et critiques musicaux. On y prend bien conscience, de la façon la plus concrète possible, qui plus est, que la mélodie bellinienne n'est pas le fruit immédiat d'un quelconque génie, ou d'une inspiration immédiate, mais bien le résultat d'un travail de détail, de finition, de polissage. Sans surprise, la description du parcours génétique porte uniquement sur **A** dans les NN. 1-4, 7-10 ; elle inclut en revanche le manuscrit **I-Mc¹** dans les numéros retouchés pour la version de 1830, essentiellement la partie d'Arturo (« Ar 1830 »), à savoir les NN. 5, 6, 8a (voir ci-dessous) et 11.

En quoi les versions 1829 et 1830 divergent-elles ? Pour l'essentiel, il s'agit de *puntature* vers l'aigu, destinées à éviter le registre médian, propre à Reina, et favoriser le registre aigu dans lequel Rubini était plus à son aise. Ces *puntature* sont décrites dans le tableau ci-dessous (où la colonne de gauche indique les mesures en question) :

N. 3 Scena, Romanza e Duetto

- 32-33 come un magico cerchio
126 forse il cielo
180-181 mio destino è questo affetto

N. 5 Recitativo e Terzetto

- 19-26 Oh! Valdeburgo! a me tu porgi aïta ... la beltà ne ammiro, il dolce favellar... ma non l'amo
36-38 odila pria di condannarla. Vuoi tu del cieco volgo prestar fede all'accuse?
51-59 E tu vedi, o crudel, vedi Alaïde. Sì: questa grazia imploro, Valdeburgo, da te... Vedila, e poi, se
 consigliar mi puoi, che per sempre io la fugga... io tel prometto... la fuggirò
85 Tel credo.
114-115 squarciato è il vel(o).

N. 6 Finale primo

- 86-101 Un dubbio atroce mi riman e il cor mi preme... Si discacci... Ah!... la sua voce non s'acqueta,
 e ognor più freme.
117-119 d'un tradito e morto amor.
123 (sogni son) del mio timor.
127 (mi la-)sciate.
138 dove?
178 Oh! furor!
229 Perfida!
259 all'infedel dai tu
267 all'infedel dai tu

- 295-299 Vendetta. Mal t'ingigi: ti difendi. Estremo è (desso)
 310 (se pur) senso è in te d'onor.
 329-333 (e-)sangue. Il tuo tesoro, Leopoldo, ucciso io l'ho.
 336-337 Fratello! fratello!

N. 11 Recitativo, Quartetto e Aria finale

- 67-83 Qual uom demente... non conosco me stesso... Ah! quel ch'io soffro immaginar non può pensier umano. Ma... son teco... Ecco la mano. Stringila, stringila omai... t'affretta pria che tolta ti venga! Cielo!

Il s'agit donc d'une vingtaine de passages, tous écrits en *stile recitativo*, la plupart de brève étendue, limités à quelques mesures voire à un fragment de mesure seulement, comme la série de *puntature* du N. 6, de 123 à 267. Ces adaptations de tessiture dans le registre aigu procèdent par le passage à un degré supérieur de l'accord, voire, le plus souvent, par une octavation pure et simple. Toutefois, même si le registre aigu convenait de toute façon mieux à la voix de Rubini, ces *puntature* s'accordent à souligner le caractère exclamatoire des passages en question. Les paroles qui sont affectées peuvent être considérées en effet comme des mots-clef du rôle d'Arturo. Il est à noter quatre exceptions notables dans ces *puntature*, indiquées en italique dans la liste ci-dessus : dans le N. 3, deux interpolations apparaissent à 126 et 180 (« forse il cielo » et « mio destino è questo affetto »), et une désinence est fleurie, à 181, par *subsumptio*, un procédé de diminution ancien mais encore rencontré chez Rossini. Il semble que, pour ce premier numéro où apparaît Arturo, Bellini se soit orienté dans une direction de réécriture du rôle qu'il n'a pas maintenue dans les autres numéros. Enfin, à 310 dans le N. 11 (« se pur senso è in te d'onor. »), la *puntatura* procède d'une substitution inférieure, et non supérieure.

La réécriture du duo N. 8, entre Arturo et Valdeburgo, on l'a vu, aurait été réalisée pour la reprise de Milan en 1830, à moins que ce duo n'ait été coupé, comme semble l'indiquer Prividali, auquel cas la nouvelle version aurait été proposée seulement à Paris, en 1832 ou 1834. Sur cette question, le lecteur pourra se reporter aussi aux travaux de Philip Gossett.¹ Contrairement aux *puntature* précédentes, l'intervention sur ce numéro est également structurelle : elle incorpore une mesure supplémentaire, 16, juste avant le début du récitatif « A tempo io giungo... » et en quatre passages (92-107, 146-161, 185-200, 239-249) la pièce est transposée vers l'aigu. Ceci explique que le compositeur n'ait pu procéder à la réécriture directement sur les feuillets déjà rédigés de **I-Mc**¹, mais qu'il ait fallu que le copiste prépare le numéro à neuf, de façon à permettre au compositeur de rédiger entièrement l'orchestration dans les passages transposés, sans retouche notable de celle-ci (CC, p. 215).

La version remaniée de la cabalette de l'Aria finale d'Alaïde, « Or sei pago, o ciel tremendo », appartient également à la version de 1830. Elle se distingue de la version 1829 essentiellement par l'orchestration : quatre cors ont été ajoutés (à partir de 311), le rythme anapestique en début de mesure est limité aux Violons 2 et Altos, tandis que les Violons 1 suivent désormais la voix (311 également), un Hautbois est ajouté (« Morte chiedo, morte attendo », à partir de 319) et les Bassons sont en revanche supprimés à partir de « tomba » (325).

¹ Voir PHILIP GOSSETT, *Divas and Scholars. Performing Italia Opera*, Chicago, University of Chicago Press, 2006, pp. 358-363.

Comment ces différents numéros des deux versions sont-ils édités ? Uvietta a pris le parti d'éditer, comme texte de référence, la version 1829, indiquant le rôle d'Arturo tel qu'il fut écrit pour Reina, prenant ainsi pour source principale **A** dans sa première rédaction. Dans la mesure où les *puntature*, listées ci-dessus, le permettent, puisqu'elles sont à la fois limitées en extension et qu'elles n'affectent que très peu les autres parties, la « version 1830 » a été indiquée, dans les NN. 3, 5, 6 et 11, sur une portée placée au-dessus de la portée d'Arturo, avec la mention abrégée « Mi 1830 ». Il est, en toute rigueur, inexact de dire que seule l'orchestration du N. 8 a été changée en lien avec les *puntature* d'Arturo. En trois passages du N. 5 (Recitativo e Terzetto), l'accord des Cordes servant de ponctuation à la phrase d'Arturo a été redéployé par le compositeur. Dans ces cas (23, 37, 54), des portées ont également été ajoutées au-dessus de chacune des parties de cordes. Ce dispositif est malheureusement peu lisible. Peut-être aurait-il été plus astucieux, sous réserve que cela s'accorde avec les normes éditoriales de la série, de regrouper l'intégralité de la partie d'Arturo et de l'accompagnement des cordes, et placer le tout au-dessus de la version première de 1829.

La version 1830 du N. 8 est publiée en appendice, et rebaptisée N. 8a. C'est en revanche la version remaniée de l'Aria d'Alaïde (1830) qui est publiée dans le texte principal, tandis que la version originale (1829) est publiée en appendice, limitée aux seules mesures, 311-332, qui ont été réorchestrées, et sous l'appellation N. 11a. Ce choix de publier la version 1829 en appendice, plutôt que l'inverse, peut surprendre. Uvietta le soutient en faisant observer qu'il « ne subiste pas de doutes sur le fait que Bellini ait écarté la première version de la cabalette de façon définitive ; on en déconseille en conséquence l'exécution. Cependant, dans la mesure où cette cabalette a été exécuté lors de la première représentation et qu'elle a donné naissance à une branche importante de la tradition textuelle [...] son exécution n'est en principe pas inadmissible. » (CC, p. 221).

Un troisième appendice complète l'édition, et propose des « Premières rédactions et fragments écartés » (*prime stesure e frammenti scartati*) : cinq mesures retranchées du N. 5, réinsérées dans leur contexte (287-295), deux et enfin six du N. 6 (175-177, 311-315). Ces mesures proviennent de **A**, et leur élimination appartient à la genèse de l'œuvre.

Il sautera aux yeux du lecteur, qui connaît *La Straniera* par les éditions en cours jusqu'à aujourd'hui, plusieurs changements, petits et grands. Je n'en citerai qu'un, à titre d'exemple. Il s'agit d'un enchaînement cadentiel, à l'orchestre, dans la préambule précédant l'entrée en scène d'Arturo (N. 3, [Scena,] Romanza [di Alaïde e Duetto Alaïde-Arturo], mm. 6-7). Ce passage est connu avec le mouvement *do fa sol do | fa* des Flûtes et Violons 1 (à l'octave inférieure), un mouvement qui semble naturel, en partie à cause de l'unité mélodique de la quarte ascendante, répétée deux fois, et en partie à cause de la logique harmonique (une progression cadentielle) :

crescendo e stringendo il tempo

ff secche

Or, comme l'observe Uvietta (CC, p. 86), les intentions de Bellini étaient claires et sans équivoque, et c'est un *fa* qui figure sur le troisième temps de la mesure 7, aussi bien dans **A** que dans les premiers manuscrits copiés (**I-Mc¹**, **I-Nc**, ainsi que le piano-chant **rRI¹⁸²⁹**) et non un *sol*. L'accord qui précède la septième de dominante est un renversement de septième d'espèce placé sur le degré II non résolue, un procédé tout autre que banal :

crescendo e stringendo il tempo

ff seche

Es. 2.

La version « corrigée » apparaît chez **rLU**, approximativement en 1845. Elle propose en lieu et place une septième placée sur VII, soit une neuvième de dominante sans fondamentale, beaucoup plus prévisible et « lisse » à l'oreille. Ce détail, si tant est que c'en soit vraiment un, montre à quel point l'harmonie des maîtres italiens est plus subtile qu'on pourrait ne le penser, sous réserve, bien sûr, qu'on ne l'aplatisse pas, comme cela a été le cas dans **rLU**.

La matière introductive, qui préface le premier volume, comprend l'édition du livret de la première édition (Milano : Fontana, désigné comme **MI¹⁸²⁹**). Les pages initiales et finales sont transcrites de façon diplomatique (pp. LIX-LX) tandis que le texte à proprement parler de l'opéra est présenté de façon modernisée, dans l'orthographe comme la mise en page. Il est à noter que l'orthographe archaïsante « Alaïde », utilisée de façon cohérente par Romani et Bellini, est néanmoins conservée, lointain vestige du personnage d'Alaïs de Prévost d'Arlincourt (1825). La partie centrale de l'introduction, baptisée « La storia », offre, comme c'est l'usage, un essai complet sur l'histoire de l'œuvre, des premières étapes de la genèse jusqu'à la fortune posthume de l'opéra, en particulier son retour sur scène pendant la seconde moitié du xx^e siècle. Cet essai, écrit avec grande clarté, renvoie à plusieurs études récentes sur *La Straniera* : deux, publiées par l'éditeur lui-même, une de Fabrizio Della Seta et l'essai, déjà ancien, de Philip Gossett, en préface à la réédition en facsimile du manuscrit **I-Mc¹**.²

D'un très grand intérêt s'avère la section relative à la réception de l'œuvre, en 1829, et aux débats théoriques qu'elle suscita. Pour certains, Bellini se distinguait de Rossini en ne sacrifiant pas à la prééminence de la musique sur le drame, et en ne s'éloignant pas du livret.

² Voir MARCO UVIETTA, *Riflessioni sulla 'sostenibilità musicale' della seconda versione della 'Straniera' di Bellini*, «Bollettino di studi belliniani», II, 2016, pp. 4-19 ; ID., «La Straniera: un saggio di "avanguardia post-rossiniana"», in *La Straniera di Vincenzo Bellini*, Catania, Teatro Massimo Bellini, 2017, pp. 11-17 ; FABRIZIO DELLA SETA, *From Romance to Drama and Opera: 'L'étrangère' and 'La Straniera'*, «Acta Musicologica», LXXXVIII, 2011, pp. 261-280 ; PHILIP GOSSETT, *Introduction*, in *La Straniera [...] A facsimile edition of a contemporary manuscript with Bellini's autograph annotations*, ed. by Philip Gossett, New York, London, Garland, 1982, 6 pages non numérotées.

Cette poétique fut qualifiée de recherche du *vero drammatico* : on louait, dans cette « nouvelle » dramaturgie musicale de Bellini, sa capacité à « toujours servir dans le chant la vérité de l'émotion, indépendamment de toute coupe préétablie » (« La farfalla », 17 février 1829, citée dans « La storia », p. xx : « serbar sempre nel canto la verità di affetto, indipendentemente da ogni modulo prestabilito »). Certes, les critiques, ayant bien étudié leur Plutarque pendant leur formation universitaire, affectionnaient particulièrement l'exercice des parallèles, et le jeune Bellini ne pouvait qu'être comparé à l'illustre prédécesseur Rossini, toujours en activité. Mais cette insistance sur le « vrai dramatique » n'est pas non plus fortuite. On y trouve l'écho d'un autre parallèle, celui soutenu en France par Berton depuis 1826 : Rossini y serait le chef de file de l'école de la « musique mécanique », alors que seuls les véritables génies, de Pergolèse à Mozart, savaient composer de la « musique philosophique ». La différence entre les deux tenait, pour l'auteur, au statut accordé aux facultés mentales de l'être humain : « En réduisant l'art musical au seul emploi de ses moyens physiques, et le privant de ceux que lui donne la puissance de sa partie morale et rationnelle, on l'exile du domaine des beaux-arts, et qu'alors on nous autorise à donner à la musique composée dans ce système l'épithète de *musique mécanique*. »³ Par opposition aux « effets », si évidents dans les compositions de Rossini, et certes si liés à son succès colossal à l'époque, le « vrai dramatique » de Bellini semble renouer avec ce concept du « naturel » de l'école napolitaine, sur lequel les musicographes du début du XIX^e siècle faisaient couler tant d'encre.

Que le « naturel » de l'école napolitaine soit une réalité ou une construction musicographique est une question aujourd'hui débattue. Que la musique de Bellini soit plus vraie dramatiquement que celle de Rossini en est une autre, tout aussi discutable, et l'on trouvera facilement des arguments de part et d'autre. Toujours est-il que, de façon clairement stratégique ou polémique, *La Straniera* fut vite érigée en parangon d'une nouvelle école de musique dramatique, au prix de quelques simplifications dans la comparaison entre Bellini et Rossini : ce qu'on devait appeler quelques années plus tard la *solita forma* existe bien dans *La Straniera*, et les cabalettes répondent aux *cantabili*, même si l'enrichissement considérable des *tempi di mezzo* rend cette succession moins prévisible, et par conséquent plus appréciable pour l'auditeur. De même, si le chant est majoritairement syllabique, ou semi-syllabique, l'organisation de la ligne mélodique reprend le système rossinien : les cadences et désinences ornées ne sont pas majoritaires, mais elles sont encore là en bonne place, comme l'illustre, entre autres, l'exemple donné ci-dessus dans la version 1830.

Le lecteur sera peut-être surpris d'apprendre que le succès énorme de *La Straniera* dépassa même, un temps, celui de *Norma*, et que des musiciens comme Hector Berlioz préféraient la première à la seconde (« La storia », p. xxxvii). Il ne reste donc qu'à souhaiter que, grâce à cette magnifique nouvelle édition, les directeurs de théâtre aient au moins envie de redonner à cette œuvre la place qu'elle mérite sur leurs scènes.

DAMIEN COLAS GALLET

³ HENRI-MONTAN BERTON, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, Paris, Eymery, 1826, pp. 40-41.