

Adolphe Adam entrepreneur : allers et retours Paris-Berlin autour des Hamadryaden (1840)

Sabine TEULON LARDIC

En 2003, la fièvre commémorative n'a pas réconcilié Hector Berlioz et Adolphe Adam (1803-1856) nés la même année. Immergés dans le Paris de la monarchie de Juillet jusqu'au Second Empire, les deux compositeurs aux orientations divergentes se sont certes opposés, mais la postérité n'a fait que reconduire leur attitude de chroniqueurs ennemis, sans interrogation critique. Adam, musicien relégué derrière D.-F.-E. Auber et F. Halévy, survit de nos jours principalement grâce à une modeste sélection de ses ballets. Celle-ci tend à éclipser la fécondité du compositeur lyrique – 53 œuvres lyriques pour 13 ballets¹ – qui sut adroitement tirer profit d'opportunités diverses.

La première est l'ouverture européenne dont Adolphe Adam hérite, résultant du cosmopolitisme de la capitale où sa formation et sa carrière se déroulent. Du côté des héritages, son père Jean-Louis Adam, initiateur de l'école française de piano depuis le Conservatoire de Paris, a côtoyé C.-W. Gluck à l'Académie Royale de Musique. Rentré au Conservatoire, Adolphe reçoit l'enseignement en contrepoint de deux professeurs allemands, successivement Eller et A. Reicha. Durant la décennie 1830–1840, son beau-frère Laporte dirige un théâtre londonien pour lequel il part travailler, G. Rossini ou E. Scribe l'invitent dans leur hôtel parisien, tandis que T. Gautier l'initie à l'œuvre du poète prussien, H. Heine. Dans l'espace européen, le lien franco-allemand établi depuis les Lumières, renforcé par la double empreinte de Goethe et de M^{me} de Staël,

¹ France-Yvonne BRIL, « Œuvres d'Adolphe Adam », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Joël-Marie FAUQUET, Paris : Fayard, 2003, p. 12-13.

demeure fécond. Il participe des dynamiques d'une Europe des Nations en dépit de forts contentieux politiques. Dans le champ culturel, il génère des échanges, réciprocitys, refoulements, d'où la problématique des « transferts » retenue par le colloque, dont le pluriel traduit bien la diversité des cultures. Les traductions des *Faust* par G. de Nerval ou l'adaptation du *Freischütz* par Berlioz sont en effet concomitantes des chassés-croisés de G. Meyerbeer à l'Opéra de Paris, de G. Spontini, directeur musical de la cour de Prusse alors qu'il est élu à l'Institut (1839). Si les railleries caustiques du chroniqueur Heine, réfugié à Paris, tendent à donner la France des monarchies constitutionnelles en modèle au « pays des pommes de terre d'outre-Rhin », elles ne versent pas pour autant dans l'angélisme à propos de « la capitale des banquiers² ».



Illustration 1 : N. E. Maurin, *Adolphe Adam* (ca 1840), lithographie
© Bibliothèque nationale de France / gallica.bnf.fr

² Heinrich HEINE, « Paris, 25 mars 1832 », *De la France*, édité par Gerhard HÖHN et Bodo MORAVE, Paris : Gallimard, 1994, p. 87-88.

La seconde opportunité est celle qu'Adam saisit en partant à la conquête de Londres, puis de Saint-Pétersbourg et de Berlin afin d'élargir son champ de diffusion. Lors de ces séjours, il modèle adroitement son activité selon les processus mis en jeu par la nouvelle économie de la musique. Sous le libéralisme, le spectacle vivant devient en effet un secteur marchand attractif dans les villes européennes enrichies par les révolutions industrielles. De la production à la médiation, ses champs se structurent peu à peu dans l'espace public, tant national que transnational. Alsacien de Paris, sédentaire par goût mais voyageur par nécessité, le jeune Adolphe a arpenté la Hollande, l'Allemagne et la Suisse³ à l'instar de *Wilhelm Meister*. À la maturité, son voyage en Russie et Allemagne est suffisamment long – sept mois, d'octobre 1839 à mai 1840 – pour avoir des répercussions. Ce retentissement est-il aussi fécond que celui impulsé par ses pairs cités ci-dessus ? Son activité à Berlin génère-t-elle des échanges culturels ?

Pour les questionner, je demeurerai dans le champ sémantique du *Wanderer* en distinguant les allers, élans initiés par le seul compositeur, des retours générés par son action et réinjectés depuis Berlin. L'investigation du spectacle vivant distingue aujourd'hui les activités de création, communication et médiation : je choisis de morceler les allers et retours en ces points opératoires qui, dans la réalité, se chevauchent constamment. Ce faisant, je tenterai de révéler les contours d'un espace peu exploré depuis la biographie documentée d'A. Pougin (1876)⁴. En dehors d'études ciblant ses ballets, peu de travaux actuels s'orientent vers son corpus lyrique alors que la réédition de ses *Lettres sur la musique française* par J.-M. Fauquet, les travaux signés d'H. Schneider, S. Döhring, S. Etcharry et la bibliographie de Studwell⁵ ouvrent autant de perspectives.

³ Adolphe ADAM, *Souvenirs d'un musicien*, Paris : Michel Lévy frères, 1860, 2^e édition, p. XVIII-XIX.

⁴ Arthur POUGIN, *Adolphe Adam : sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques*, Paris : Charpentier, 1876 ; éd. fac-simile Minkoff : Genève, 1973.

⁵ Adolphe ADAM, *Lettres sur la musique française, 1836-1850*, éditées par Joël-Marie FAUQUET, Minkoff : Genève, 1996 ; réimpression de la *Revue de Paris* (août à octobre 1903). Herbert SCHNEIDER et S. DÖHRING, « A. Adam », *Pipers Enzyklopädie des Musik Theaters. Oper – Operette – Musical – Ballet*, herausgegeben von C. Dalhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, Piper : München / Zürich, 1986, *Werke*, vol. 1, p. 7-11. S. ETCHARRY, « Intertextualité et dramaturgie dans *Le Toréador* (1849) d'Adolphe Adam », *Présence du XVIII^e siècle dans l'opéra français du XIX^e siècle d'Adam à Massenet*, sous la direction de J.-C. BRANGER & V. GIROUD, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011, p. 159-200. W. E. STUDWELL, *Adolphe Adam and Leo Delibes: a Guide to Re Super Musicalis*, SMW: New York, 1987.

Allers : « quelques mois loin de Paris »

En commentant l'œuvre de Heine, le traducteur français des *Faust* proclame :

Le Rhin ne sépare pas si profondément qu'on veut bien le dire les deux pays et souvent la brise de France, franchissant les eaux vertes où gémit la Loreley sur son rocher, balaie, de l'autre côté, l'épaisse brume du Nord et apporte quelque gai refrain de liberté et d'incrédulité joyeuse, que l'on ne peut s'empêcher de retenir⁶.

En 1839-1840, la brise de France pousse Adam jusqu'à Saint-Pétersbourg – dans les pas de son égérie Marie Taglioni – puis à Berlin, en diligence certes, mais aussi par bateau à vapeur et voie ferrée⁷, tout transfert que les révolutions industrielles rendent aisés. Cette destination septentrionale est consciemment *a contrario* du grand tour européen qui convergeait immanquablement vers l'Italie, amplifié par le séjour des Prix de Rome à la Villa Médicis :

Le rêve ordinaire d'un artiste est un voyage en Italie, et pourtant ce n'a jamais été le mien : nous savons cette terre par cœur sans l'avoir visitée⁸.

Toutefois, son désir de voyage, en partie dû au succès berlinois du *Brasseur de Preston* en 1837⁹, obéit à des impératifs économiques et à un projet personnel :

Les Taglioni sont arrivés la semaine passée, couverts de roubles, de couronnes et de diamants. [...] Ils sont bien heureux et j'envie leur sort : un malheureux compositeur vit cloué dans la capitale du pays dans la langue duquel il écrit et je voudrais bien pouvoir faire comme eux, aller écrire un opéra à Berlin ou à Pétersbourg, etc. Si la musique est une langue universelle, malheureusement le français ne l'est pas¹⁰.

Le « gai refrain » d'Adam prend plusieurs voies pour franchir le Rhin : en sus de ses créations, son activité éditoriale ou de correspondance n'est pas en reste.

⁶ Gérard de NERVAL, « Les poésies de Heine [15 juillet 1848] », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1989, coll. La Pléiade, vol.1, p. 1121.

⁷ Le développement des routes et transports (première voie ferrée reliant Berlin à Potsdam en 1838) est le secteur le plus avancé en Prusse. Cf. Catherine MAURIN, « Prusse », *Dictionnaire du XIX^e siècle européen*, sous la direction de M. Ambrière, Paris : P.U.F., 1997, p. 969.

⁸ Adolphe ADAM, « Quelques mois loin de Paris », *La France musicale*, 21 juin 1840. Cependant, le directeur de la villa Médicis, G. Lethière (1807), incite ses pensionnaires musiciens à arpenter plutôt l'Allemagne que la péninsule italienne. Voir Alexandre DRATWICKI, *Héroid en Italie*, Lyon : Symétrie, 2009, p. 6.

⁹ « Savez-vous bien, mon cher ami, que vous allez me rendre fier comme Artaban en me parlant comme vous faites de mon succès dans une ville à juste titre considérée comme la capitale du monde musical ! ». ADAM, « Paris, 6 juillet 1837 », *Lettres sur la musique française*, p. 12.

¹⁰ ADAM, « Paris, 28 avril 1838 », p. 32.

Création et production dans le sillage germanique : Die Hamadryaden

Adam signe quatre œuvres que ses librettistes adaptent d'après la littérature allemande. Deux opéras-comiques créés à Paris sont appelés à une large diffusion outre Rhin puisque l'un est tiré de l'œuvre de J.-W. Goethe – *Jery und Bätely*¹¹, adapté par Scribe et Mélesville en *Le Chalet* (Opéra-Comique, 25 IX 1834) – l'autre, de celle d'E. T. A. Hoffmann – *Der Sandmann* devenant *La Poupée de Nuremberg* (Opéra-National, 21 II 1852)¹². Liées certes aux commandes de directeurs de théâtre et aux rencontres de librettistes, ces adaptations sont redevables à l'activité éditoriale française : le théâtre de Goethe et de Schiller paraît en traduction française dès 1822¹³, les *Contes* d'Hoffmann en 1850.

Deux ballets scellent également cette union franco-germanique : son *Faust* pour le King's Theater de Londres (16 II 1833), puis *Giselle* pour l'Opéra de Paris (28 VI 1841) d'après la légende des *Willis* de Heine (*Reisebilder*). Cette fusion semble ratifiée sous la plume du co-librettiste de ce ballet, lorsqu'il certifie au poète : « Ainsi, mon cher Heine, vos *Willis* allemandes ont parfaitement réussi à l'Opéra français¹⁴. »

En 1840, la seconde salle Favart ouvre ses portes avec *L'Opéra à la cour*, *pasticcio* européen dans lequel Mozart, Weber côtoient Rossini et Auber sur un scénario de « M. Scribe et de Saint-Georges [qui ont ici] calomnié les petites principautés allemandes, où l'on en remonterait partout, en fait de musique, à notre bon public parisien¹⁵ ». Deux mois plus tôt, la création de *Die Hamadryaden* d'Adam (28 avril 1840), sorte d'*Opéra à la cour* de Berlin, semble fournir les preuves d'un chassé-croisé non factuel, comme nous tenterons de le prouver au fil de l'article. La capitale de la Prusse est une cité puissante de la Confédération germanique ; avec Vienne, sa rivale politique, elle figure parmi les villes francophiles depuis les Lumières, en dépit des succès napoléoniens. Sa

¹¹ Singspiel créé au Théâtre de Weimar le 12 juillet 1780 sur une musique de Seckendorff. Voir François BUHLER, « Une pièce bien faite : *Le Chalet* de Scribe et Adam », *Revue musicale de Suisse romande*, 56/2, 2003, p. 54-71.

¹² *La Poupée de Nuremberg*, livret de Leuven et Beauplan, est créée un an après la comédie de J. Barbier et M. Carré (*Les Contes d'Hoffmann*, Odéon), dont le 1^{er} acte s'inspire de ce conte. Et près de trente ans avant *Les Contes d'Hoffmann* de J. Offenbach (1881), livret du même J. Barbier.

¹³ *Chefs d'œuvre du théâtre allemand*, Goethe, Schiller, Paris : Ladvocat libraire, 1822.

¹⁴ Lettre de Théophile Gautier à Heinrich Heine, citée dans la biographie de Pougin (*Adolphe Adam : sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques*, p. 157).

¹⁵ G. de NERVAL, « Opéra-Comique – *L'Opéra à la cour* par MM. Scribe et Saint-Georges, musique arrangée par MM. Grisar et Boieldieu fils », *La Presse*, 21 juillet 1840 (*Œuvres complètes*, p. 605).

troupe de ballet est au firmament avec les chorégraphes français, sans omettre les invitations régulières lancées aux danseuses telles la Taglioni ou la Grisi. Dirigé par G. Spontini, son opéra combine les productions allemandes, mais aussi italiennes et françaises en traduction – ces dernières couvrant de Grétry à Auber¹⁶ – sur deux scènes : Hofoper et Koenigstadt. C'est ce dernier théâtre qui abrite la création d'Adam.

S'il compose des vaudevilles et opéras-comiques pour Paris, un ballet pour la Taglioni à St Pétersbourg¹⁷, son opéra-ballet en allemand¹⁸ élargit la commande royale d'un *intermezzo* à quatre tableaux. Ce choix me paraît guidé par deux stratégies. À Paris, les derniers avatars d'opéra-ballet sont boudés depuis la Restauration, bien que signés de Spontini ou d'Halévy¹⁹. Pour la monarchie des Hohenzollern (roi de Prusse), Adam et Taglioni ressuscitent ce genre fortement associé à l'Ancien Régime, qui a de surcroît le mérite de fusionner les goûts berlinois pour la danse et le chant français. S'inscrire dans le sillage français du XVIII^e siècle me semble la seconde stratégie dont Adam porte le flambeau de Paris à Berlin par son érudition. Sa connaissance de J.-P. Rameau, notamment, se manifeste par deux articles qu'il lui consacre²⁰ et par sa passion bibliophile de partitions ramistes²¹. Pour fortifier ces stratégies, les atouts qui participent du transfert culturel sont loin d'être négligeables.

¹⁶ Tragédies de Lulli représentées dès la fin XVII^e siècle, opéras de Boieldieu, Auber, Hérold, Isouard et Cherubini en traduction en ce début de siècle. Voir Georg QUANDER, *Apolloni und Musis – 250 Jahre Opernhaus Unter dem Linden*, Frankfurt / Berlin, Propyläen, 1992 ; H. F. CHORLEY, « The Theater at Berlin from 1840 to 1848 », *Modern German Music*, Cambridge Library Collection, 2010, vol. 1, p. 280-288. Concernant l'influence de Grétry sur la création berlinoise, voir I. CAPELLE, « Les méprises par ressemblance von Grétry und Lortzing Die beiden Schützen », *Die Opéra-Comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Colloque international de Frankfurt, sous la direction de H. SCHNEIDER et N. WILD, 1994, Hildesheim : Olms, 1997, p. 347-361.

¹⁷ *Morskoi razboinik* (L'Écumeur de mer, 21 II 1840).

¹⁸ *Die Hamadryaden, choregraphisches und musikalisches Intermezzo in 2 Abteilungen und 4 Gemälden von de Colombey und Paul Taglioni* (Deutsche übertragen von dem Freiherrn von Lichtenstein), Musik von A. Adam. (22 pages). Livret conservé à la Staatsbibliothek Berlin (cote Mus. Ta 104). Si le genre est objectivement celui d'un opéra-ballet par les composantes (airs, chœurs, danses), remarquons la terminologie d'*intermezzo* correspondant à la commande initiale.

¹⁹ *Les Dieux rivaux ou les Fêtes de Cythère* (21 VI 1816) de G. Spontini, *La Tentation* (20 III 1832) de F. Halévy.

²⁰ A. ADAM, « Rameau », *La France musicale*, 3 septembre 1843 ; « Rameau », *Revue contemporaine*, 15 octobre 1852. Articles repris dans l'édition posthume des *Souvenirs d'un musicien*, p. 135-164.

²¹ Les partitions de *Zaïs*, d'*Hippolyte et Aricie* et des *Indes galantes* lui sont certainement offertes par la famille royale sous la Restauration, puisque Charles X en est l'ex possesseur au vu des mentions du catalogue de la BnF.

L'atout de collaborateurs et interprètes, tous français ou francophiles, est déterminant. Le librettiste, T. Pernot de Colombey, est un « jeune auteur français venu ici avec M. Adam²² ». Deux artistes du clan Taglioni épaulent leur jeune notoriété. L'un, Paul Taglioni²³, danseur implanté à Berlin depuis 1829, en est le chorégraphe.

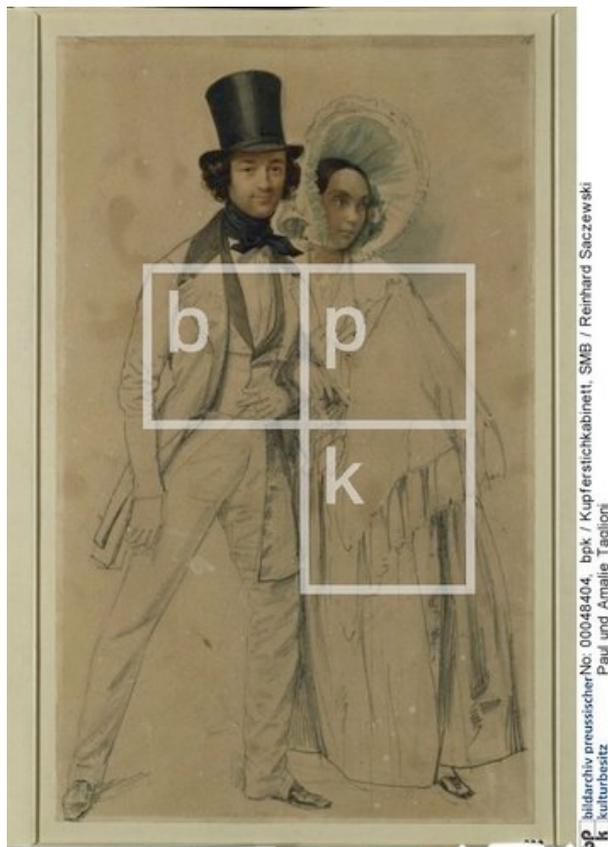


Illustration 2 : F. Krüger, *Paul Taglioni et Amalia Galster*, dessin aquarellé
(1857)

© Staatsbibliothek Berlin.

Il est le fils de Filippo, lequel a signé la chorégraphie de *La Fille du Danube* à Paris (Opéra, 21 IX 1836), ballet-pantomime d'Adam. L'autre semble être l'étoile Maria Taglioni (qu'Adam devance probablement depuis la Russie), sœur de Paul, ici sollicitée pour son rôle de pantomime en « Églantine [...] Ma.

²² « Chronique étrangère. Berlin », *Revue et Gazette musicale*, 7 juin 1840. Théodore Pernot de Colombey est l'auteur d'*Un amour de Molière*, comédie créée à l'Ambigu-Comique (1838).

²³ Paolo Taglioni (Wien 1808-1884 Berlin) est le fils de Filippo qui l'a formé. Soit en compagnie de sa sœur Maria, soit avec son épouse allemande, la ballerine Amalia Galster, il se produit sur les scènes de capitales européennes (Londres, Copenhague, Vienne) avant d'accomplir une tournée aux États-Unis (1839). Paolo s'implantera à Berlin où il signera *Satanella oder Metamorphosen* (Berlin, 28 IV1852) d'après *Le diable amoureux* de J. Cazotte (1776). Voir Rolf IDEN, « Paolo Taglioni », *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters (...)*, p. 237.

Taglioni²⁴ ». Rappelons sa contribution analogue (rôle de Zoloé) pour l'opéra *Le Dieu et la Bayadère* d'Auber et Scribe (Opéra de Paris, 13 X 1830). Cette composante de la pantomime est loin d'être étrangère à l'opéra français qui l'intègre volontiers en élément de dramaturgie²⁵. Loi du genre opéra-ballet, l'intrigue d'*Hamadryaden* puise dans un substrat néo-mythologique campant un XVI^e siècle imaginaire. Des épisodes surnaturels, sans doute inspirés d'une féerie française²⁶, y fleurissent. Que ce soient le dieu Boréal escorté de gnomes et d'esprits, les cinq dryades (dont M^{lle} Galster, épouse de Paul Taglioni) entourant leur reine (rôle chanté) et sa fille (Maria Taglioni), tous intriguent au sein d'une Nature panthéiste. Au cœur de la Forêt noire, l'intrusion de chasseurs raccorderait-il l'opéra-ballet aux paradigmes de l'opéra romantique germanique²⁷ ? La partition manuscrite témoigne de la conception en français : la traduction allemande, signée de l'intendant Carl August Ludwig von Lichtenstein (1767-1845), surligne les vers français.

La réactivité d'Adam pour cette commande²⁸, second atout, est attestée par les dates de réception de chaque numéro de la partition, scrupuleusement notées par von Lichtenstein. Elles s'échelonnent du 26 mars au 10 avril 1840 pour les seize numéros, l'ouverture paraphée du 16 avril clôturant la genèse, quelques jours avant le lever de rideau. Nous reviendrons sur ce jet compositionnel continu, une légende constante dans l'historiographie musicale du siècle, à laquelle Adam souscrit en rédigeant sa notice autobiographique. Il y souligne le professionnalisme des arts de la scène berlinoise – décors de Gerst, peintre attitré de la scène royale²⁹ – permettant une telle performance :

²⁴ « Die Königin der Hamadryaden ... Dlle Lehmann / Eglantine, ihre Tochter / Ma. Taglioni / Boreas, der Nordwind ... Hr. Schneider / Wilhelm, ein Jäger im Schwarzwalde ... Hr. Mantius / Ida, seine Schwester ... Dlle H. Schulze / Bertha, ihre Base ... Dlle Grünbaum / Ulrich, Förster ... Hr. Mickler / Hamadryaden ... Dlle Galster / Polin / Bethge / Bordowich / Weck [...]. » Cette distribution est imprimée au verso de la garde du livret (*Die Hamadryaden*).

²⁵ En particulier depuis *La Muette de Portici* de D.-F.-E. Auber (29 II 1828). Voir Louis BILODEAU, « La pantomime ou le silence en musique », *Avant-scène Opéra – La Muette de Portici* d'Auber, n° 265, p. 68-75.

²⁶ « Ce poème n'était autre chose qu'une sorte de dérangement d'une charmante féerie, *La fille de l'air*, jouée quelques années auparavant aux Folies-Dramatiques. » (POUGIN, *Adolphe Adam*, p. 151.)

²⁷ Voir Jean-François CANDONI, *Penser la musique au siècle du Romantisme. Discours esthétique de l'Allemagne et de l'Autriche du XIX^e siècle*, Paris, PUPS, 2012, p. 77-78.

²⁸ Adam est coutumier de cette réactivité à l'étranger : lors de la commande du directeur du Théâtre de Drury Lane, il aurait composé en 19 jours le ballet *The Marble Maiden* (1845) d'après son autobiographie.

²⁹ Voir la page de garde du livret.

Mais le lendemain de mon arrivée, le comte de Roedern, intendant du théâtre de Sa Majesté, vint me dire que le roi, son maître, serait satisfait que je composasse un petit intermède pour le théâtre. Je ne connaissais pas un mot d'allemand, on m'aboucha avec un traducteur et, à l'aide de quelques brochures françaises, nous arrangeâmes non pas un intermède pour le théâtre, mais un opéra en deux actes qui fut composé, appris et répété en moins de trois semaines. [...] J'avais commencé le 26 mars et il fallait jouer le 28 avril, ce qui faisait juste un mois pour composer, écrire, apprendre et monter un ouvrage en 2 actes, quatre tableaux et à grand spectacle – car il y avait quantité de trucs et de changements à vue. À Paris, on aurait trouvé que c'était impossible ! À Berlin, tout fut prêt, costumes, décors, et tout était neuf et superbe³⁰.

Enfin, divers aspects de son langage musical résonnent favorablement sur la scène berlinoise. Nous nous limiterons aux aspects intéressants à décrypter pour notre problématique des transferts. Au plan esthétique, le « gai refrain » d'Adam s'exprime dans le comique musical affectant le dieu Boréal (Boreas, basse bouffe). L'humour prosaïque de son air n° 2 – *Je souffle, je souffle [...] et devant moi, rien ne reste debout / En toussant j'abats les maisons, / Si j'éternue, on croit entendre ensemble cent canons* – tranche avec le registre d'ordinaire sérieux de l'univers mythologique. Pour ce frisson boréal, qui requiert le *tutti* avec timbales et grosse caisse, Adam ménage une succession de surprises jouant de la complicité entre scène et fosse, une connivence familière à l'opéra-comique. Après les éructations du dieu, chaque réplique mélodramatique (parlé) déchaîne l'interactivité des vents... de l'orchestre : bassons soli en descente chromatique, clarinettes soli en fusées ascendantes à la tierce, enfin les trombones impulsant un *tutti* tonitruant *ff*³¹. Qualifiant Boreas, cet aspect lorgnerait vers le comique allemand que le poète Heine singularise en « caractères plus complètement ridicules qu'en France, où le persiflage de la société chasse, dans son germe, toute sottise extraordinaire. [...] L'Allemagne seule produit ces colosses de folie dont le bonnet enclocheté s'élève jusqu'au ciel, et par son carillon, réjouit les étoiles³² ! » Dans le discours esthétique contemporain, le critique Gottfried Weber justifie précisément l'usage de la *Tonmalerei* pour la recherche d'effets comiques ou burlesques³³.

Au plan de l'écriture, Adam s'appuie en tout pragmatisme sur deux particularismes germaniques, d'ailleurs relevés dans ses chroniques de voyage.

³⁰ ADAM, *Souvenirs d'un musicien*, p. XXIX à XXX.

³¹ Respectivement folio 34 recto, folio 35 recto et verso de la partition d'orchestre signalée.

³² H. HEINE, « Lettres sur le théâtre français », *De la France*, p. 300. De fait, Adam a déjà acclimaté le registre comique dans *Les Mohicans* (1837), « petit ballet comique, genre très négligé à notre Opéra » (ADAM, « Paris, 6 juillet 1837 », p. 12).

³³ Cité par CANDONI, *Penser la musique au siècle du Romantisme*, p. 103.

La contribution marquée des chœurs, certes inscrite dans la tradition ramiste, prend d'une part en compte sa découverte qualitative des chœurs allemands, d'autre part, son écoute du répertoire allemand à Berlin. Pour exemple, la fresque pour chœur masculin (les chasseurs) avec basse (Boreas) s'appuie sur une densité orchestrale d'influence beethovenienne³⁴. L'utilisation saillante du cor chromatique (ou à cylindres), inventé et répandu en Allemagne, est le second particularisme qui ressort d'une orchestration inventive³⁵. En particulier, le quatuor de cors, pittoresque *Andante* central de l'ouverture, confère un cachet romantique à *Die Hamadryaden* par une plasticité mélodique au *legato* expressif. Formerait-il le substrat d'une pantomime d'ouverture, un usage répandu depuis Dalayrac et Boieldieu³⁶? Quoiqu'il en soit, les configurations alternées entre cor(s) mélodique(s) et cor(s) d'accompagnement offrent une profondeur qui évoque le site – « *Ein Theil des Schwarzwaldes* » (Une vallée de la Forêt noire) – à l'instar de l'ouverture du *Freischütz*.

³⁴ N° 14. *Il nous appelle et notre zèle*. Ce chœur masculin à 3 voix (haute-contre, taille, basse) est sous-tendu par un orchestre fourni (cuivres, timbales, tambour en roulement militaire, piccolo doublant les premiers violons) dans un 6 / 8 qui ne peut manquer de rappeler la marche de la IX^e *Symphonie* de Beethoven. Chœur entrecoupé de soli de Boreas : *Cette forêt fatale doit tomber devant vous/ Que votre souffle [?] son terrible courroux*. Durant le séjour d'Adam, les concerts berlinois programment les symphonies de Beethoven. Voir L. R., « Correspondance / Berlin, mai 1840 », *Revue et Gazette musicale*, 7 juin 1840.

³⁵ Elle prend ici appui sur une nomenclature usuelle : 3 (piccolo), 2, 2, 2 / 4, 2, 3, 1 tuba / harpe / quatuor / timbales, grosse caisse. La diversité des combinaisons orchestrales est une constante du style lyrique français.

³⁶ Patrick TAÏEB, *L'Ouverture en France de Monsigny à Méhul*, Paris, Société française de musicologie, 2007, p. 86-94.

Die Hamadryaden (1840) d'A. Adam

Fragment de l'ouverture d'après le manuscrit 2648 (BnF, département de la musique)

Andante

Cor 1
p

Cor 2
p

Cor 3
p

Cor 4
p

5

diminuendo

Il est intéressant d'en observer la filiation dans sa production contemporaine, un fait qu'Adam ne dissimule pas dans ses chroniques :

J'avais introduit dans l'ouverture de l'opéra des *Hamadriades* [sic] que j'ai composé à Berlin un quatuor de cors que j'avais déjà fait entendre à Paris dans mon ballet de *La Fille du Danube*³⁷.

Effectivement, cet emprunt est issu du 3^e tableau de *La Fille du Danube*³⁸ dont l'univers était aussi mi-sylvestre, mi-fluvial. Dans une Europe forte consommatrice d'œuvres théâtrales, ces auto-emprunts, intra-œuvres et théâtres, ne sont certes pas spécifiques à Adam, compositeur aussi prisé au ballet qu'à l'opéra-comique. Mais ils participent d'une gestion astucieuse du prolifique musicien voyageant avec son « réservoir » de partitions : j'ai identifié dans *Hamadryaden* deux autres emprunts à *La Fille du Danube*³⁹, également dansé et chorégraphié par Taglioni père et fille. Le manuscrit d'*Hamadryaden* en fournit les indices : ces deux numéros sont d'une autre graphie (source idiographe ?) et sur un support papier différent. Par la suite, Adam confessa deux transferts d'*Hamadryaden* vers *La Rose de Péronne* (Opéra-Comique, 12 XII 1840) à son contact berlinois :

J'ai aussi trouvé le moyen d'intercaler mon motif de duo : *Komm, komm, komm, meine Schwester*, que chantaient Martins et madame Stiltz dans les *Hamadryades*, puis un autre duo sur un motif de l'ouverture des *Hamadryades*⁴⁰.

« Trouver le moyen de » révèle la gestion pragmatique et assumée de son capital compositionnel, tout en démystifiant quelque peu son récit d'une genèse fulgurante sous les feux de l'« inspiration »... Bien qu'éprouvé en musique, ce procédé me semble ainsi prendre une toute autre valeur au gré des transferts géographiques, des changements de langue et de genre théâtral. Je me risque à le comparer au transfert dans son acception qu'impose la nouvelle économie

³⁷ ADAM, « Quelques mois loin de Paris – 3^e lettre », *La France musicale*, 26 juillet 1840.

³⁸ *La Fille du Danube* (Opéra de Paris, 21 IX 1836), ballet-pantomime en deux actes et quatre tableaux d'Adam, argument de Filippo Taglioni et Desmares. Ce quatuor de cors apparaît au 3^e tableau (*La Fille du Danube*, ms. autographe 2641, BnF Musique). Rare partition d'Adam louangée par Hector BERLIOZ, « Académie Royale de Musique – *la Fille du Danube*, ballet-pantomime », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 25 septembre 1836 repris dans *Critique musicale*, sous la direction de H. R. COHEN & Y. GÉRARD, Paris : Buchet-Chastel, 1996 à 2008, vol. 2, p. 559-560.

³⁹ Dont le n° 5 bis, orchestration transparente d'un solo du violoncelle sur arpèges de harpe et pizzicati du quatuor *pp*. Numéro inspiré d'un épisode du 4^e tableau de *La Fille du Danube*.

⁴⁰ ADAM, « [Paris], 6 novembre 1840 », p. 88.

libérale⁴¹ ou industrielle⁴². Dans le champ esthétique, cette porosité entre ballet, opéra-ballet et opéra-comique renforce la théorie de Manuela Jahrmärker, qui place sous le signe de « comprendre par les yeux » l'esthétique fédérant les genres scéniques français⁴³.

Que nous apprend la réception d'*Hamadryaden* à Berlin quant aux processus de transferts ? Ses reprises – attestées jusqu'en 1842 au moins via le journal de Meyerbeer⁴⁴ – attestent du succès qui encourage Adam à élargir sa diffusion dans les jours qui suivent sa création. En tout opportunisme, il prend la baguette et permet à sa jeune protégée (et future épouse) de se produire dans le répertoire français du Kapellmeister berlinois, G. Meyerbeer :

Un concert précédait la seconde représentation. M. Adam le dirigeait lui-même, il a fait exécuter l'ouverture du *Proscrit*, qui n'a eu à Paris qu'un succès médiocre, et que l'on a fort applaudie ici. On a fait répéter deux fois cette ouverture. M^{lle} Chérie Couraud débutait dans ce concert ; elle a chanté avec une touchante expression l'air de Grace de *Robert*⁴⁵.

Un transfert de plus...

Communication et médiation

Cœuvrant de la création à la production, Adam ne néglige pas son activité de médiation et de communication. Celle-ci emprunte diverses voies en synergie de la diffusion des œuvres.

Après avoir dédié le *Postillon de Lonjumeau* au roi de Prusse (et le *Brasseur de Preston* au tsar), Adam récidive en 1842 avec le *Roi d'Yvetot*, non sans avoir sondé son correspondant berlinois⁴⁶. Alors qu'il attendait une distinction honorifique :

⁴¹ Transfert de capitaux ou d'actions. Voir Pierre LAROUSSE, « transfert », *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, reprint Nîmes Lacour libraire, 1991, vol. 23, p. 414.

⁴² « Dans une chaîne de fabrication, déplacement automatique des pièces à usiner d'un poste de travail à un autre (...) ». Voir « transfert », *Grand Larousse de la langue française*, Paris : Librairie Larousse, 1978, vol. 7, p. 6196.

⁴³ Manuela JAHRMÄRKER, *Comprendre par les yeux / Zu Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoche der Grand opéra*, Laaber-Verlag, 2006, p. 11, 167-171, 397.

⁴⁴ Giacomo MEYERBEER, « Tagebuch Januar 1842 », *Briefwechsel und Tagebücher*, sous la direction de Heinz et Gudrun BECKER, Berlin : Walter de Gruyter & Co, 1975-2004, vol. 3, p. 392.

⁴⁵ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 17 mai 1840. Il s'agit respectivement du *Proscrit*, opéra-comique d'Adam, (Opéra-Comique, 18 IX 1833), de *Robert le Diable* de G. Meyerbeer.

⁴⁶ À propos du *Roi d'Yvetot*, « je désirerais bien que votre Roi voulût me permettre de lui en offrir la dédicace, comme son auguste père avait daigné accepter celle du *Postillon*. Dis-moi s'il y a quelques chances de succès dans cette démarche, et indique-moi ce qu'il faut faire. » (ADAM, « Paris, 11 septembre 1842 », p. 127).

Je désirerais bien que ton souverain, en retour de l'envoi de ma partition, voulut bien m'honorer d'une façon pareille, au lieu d'une bague en diamants que l'on ne peut porter et dont on ne sait que faire. Une décoration venue de Berlin me dédommagerait amplement de l'échec que j'ai éprouvé à l'Institut⁴⁷.

il reçoit une tabatière, puis une bague en diamants⁴⁸. Aurait-il caressé le projet de succéder un jour à Spontini, au vu des renseignements récoltés auprès de son contact ?

D'après vos lois, il faut résider en Prusse pour toucher l'intégralité de sa pension [...]. Je crois que la conduite de Spontini dégoûtera votre gouvernement d'aller chercher des maîtres de chapelle à l'étranger et, quelque flatteuse que soit l'espérance que tu cherches à me faire concevoir de lui succéder un jour, je ne peux y ajouter foi⁴⁹.

Dans ce nouveau transfert – une partition créée à Paris, dédiée au roi prussien – le compositeur paraît davantage en attente de reconnaissance symbolique que de communication. Sa recherche d'acointances avec le monarchisme prussien fait écho à celles entretenues à Paris auprès du roi Louis-Philippe, sans faire mystère de ses opinions légitimistes. Différemment de Berlioz, vantant ses contacts avec Metternich ou le roi de Prusse (*Voyage en Allemagne*), Adam n'affiche pas publiquement ces signes de reconnaissance. À Berlin, l'invitation chez la princesse le lendemain d'*Hamadryaden* l'avait néanmoins propulsé dans l'intimité royale, d'après sa relation jusqu'à présent inédite :

La veille de mon départ, la princesse (la fille du roi) me fit inviter à déjeuner [...]. Meyerbeer était invité comme moi. Nous passâmes dans la salle à manger : la table était dressée autour d'un bassin surmonté d'un jet d'eau qu'elle entourait entièrement. Meyerbeer et moi étions les seuls convives en habit bourgeois : tous les autres étaient en uniforme. Au premier qui m'adressa la parole, je répondis : *Oui, monsieur*. Le chambellan placé derrière moi [...] me dit à l'oreille : c'est le prince Albert. Un autre était le prince Charles, un autre, le prince Frédéric, je ne savais plus au milieu de qui je me trouvais. En sortant de table, un gros monsieur me prend sous le bras et m'amène à une fenêtre donnant sur une espèce de cour d'honneur où étaient rassemblés [...] des régiments de musique militaire qui, pendant le repas, avaient exécuté des morceaux de musique tirés des œuvres de Meyerbeer et des miennes. Je me croyais, cette fois au moins, en compagnie

⁴⁷ ADAM, « [Paris], 28 novembre 1842 », p. 132.

⁴⁸ ADAM, « Paris, 22 avril 1843 », p. 139. Lors de la faillite de l'Opéra-National, il vendra celle-ci au Mont-de-piété (ADAM, *Souvenirs d'un musicien*, p. XL).

⁴⁹ ADAM, « Paris, 15 avril 1841 », p. 95.

d'un simple mortel, mais le comte de Roedern jugeant à mon air dégagé que j'allais me livrer à quelque familiarité intempestive, me dit tout bas à l'oreille : prenez garde, c'est le prince royal ! Sans m'en douter, j'avais déjeuné avec tous les membres de la famille royale⁵⁰.

Sa candeur roturière relève-t-elle des techniques du « pacte autobiographique⁵¹ » ? Sans confrontation avec le *Tagebuch* de Meyerbeer, muet sur cet épisode, il est difficile de confirmer. Néanmoins, cette aubade militaire, sous forme de florilège lyrique, ressemble de si près à la relation postérieure de Berlioz à Berlin⁵², que nous sommes tentés d'accorder crédit à leur double témoignage.

À la demande des rédacteurs Escudier, Adam publie sa relation du voyage russe et berlinois sous forme de lettres fictives dans trois numéros de *La France musicale* (juin à juillet 1840). Cette activité éditoriale, parallèle à sa diffusion, devance les dix chroniques que Berlioz publiera au *Journal des débats*⁵³ avec un degré d'acuité et un souci d'investigation qui ne versent jamais dans l'édification de son culte. Durant ses équipées, Adam est Argus : il voit de mille côtés, son pragmatisme le porte à envisager des comparaisons transnationales sur les structures, pratiques et modalités de la musique.

Son constat sur les structures berlinoises jauge les qualités et faiblesses sans réserve. Ainsi du Théâtre royal, dont Adam retient la programmation franco-italienne, objectivement à l'honneur sous l'ère Spontini.

Je m'arrêterai peu sur la musique de théâtre, car la physionomie y est la même que chez nous. Ce sont nos ouvrages que l'on exécute, traduits dans une autre langue avec des interprètes plus ou moins habiles [...]. L'orchestre du grand théâtre est fort nombreux, mais est loin d'atteindre à la perfection et à la finesse d'exécution de nos orchestres de Paris. [...]

⁵⁰ ADAM, manuscrit, Réserve 2141 (BO), folio 35. Ce manuscrit, partiellement utilisé pour la publication posthume des *Souvenirs d'un musicien*, a été offert par Marcelle Adam (fille de Chérie Couraud-Adam) à la BnF, le 25 novembre 1924.

⁵¹ Tel que définit dans Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1996, p. 13-14.

⁵² BERLIOZ, « Voyage en Allemagne (...) Berlin (9^e lettre) », *Journal des débats*, 8 novembre 1843 (repris dans *Critique musicale*, vol. 5, p. 363).

⁵³ Peut-on avancer que Berlioz est un lecteur attentif d'Adam, deux ans avant son propre départ pour l'Allemagne ? Pour sa rédaction, il en reprendra quelques éléments, soit implicitement quant à la composition de l'orchestre du Théâtre (BERLIOZ, « Voyage en Allemagne 8^e lettre », p. 331-335). Soit explicitement lorsqu'il louange la Chapelle vocale du tsar (BERLIOZ, « Michel de Glinka », *Journal des débats*, 16 avril 1845, repris dans *Critique musicale*, vol. 6, p. 36). Si sa relation est plus développée que celle d'Adam, c'est qu'elle est le fruit de plus larges déplacements en Allemagne (décembre 1842 à mai 1843) et d'une mission du Ministère de l'Intérieur. Voir Peter BLOOM, « La mission de Berlioz en Allemagne : un document inédit », *Revue de Musicologie*, 1980/66.

Parmi les artistes du théâtre, il faut citer en première ligne M^{lle} Sophie Loeve⁵⁴, jeune et belle cantatrice, dont le talent de comédienne est fort remarquable. Je lui ai vu remplir successivement et avec la même supériorité les rôles si différents de Madeleine du *Postillon*, de Charlotte de *L'Ambassadrice*, de *Norma*, de *Lucrèce Borgia*, d'Amasyli de *Fernand Cortez* et de la prima donna de *l'Elisire d'amor*. [...] Il n'y a qu'un seul ténor, M. Mantius qui chante avec un goût parfait⁵⁵.

Les compliments se raréfient pour la seconde scène, celle où son opéra-ballet est créé :

Au théâtre de la Koenigstadt, les talents sont encore plus rares. À l'exception de deux excellentes basses et d'un très bon contralto [...], la troupe est d'une excessive faiblesse. L'orchestre, peu nombreux en violons, a beaucoup de verve et de vigueur : il est dirigé avec habileté par M. Glaser, compositeur de talent. Mais les nuances et la finesse y manquent encore plus qu'à l'orchestre du grand théâtre et les pianissimo y sont tout-à-fait inconnus. En revanche les chœurs sont excellents, et nous n'en avons jamais eu de pareils en France⁵⁶.

Ce sont deux autres structures berlinoises qui recueillent ses suffrages d'auditeur : la musique militaire et l'Académie de chant.

Berlin possède une institution musicale remarquable ; c'est l'Académie de chant, où l'on exécute avec une grande supériorité les oratorios et les musiques sacrées des anciens maîtres. Les chœurs, composés d'amateurs, sont nombreux et excellents [...]. L'établissement, qui est au frais des amateurs actionnaires qui ne reçoivent d'autre intérêt de leur argent que le plaisir d'exécuter des chefs-d'œuvre, est dirigé par M. Rungen-Hagen⁵⁷.

Nous verrons sous peu comment ces impressions positives se révèlent fructueuses pour son activité parisienne.

Après les structures, Adam observe les pratiques liées à la facture instrumentale et à ses applications. Décrire leurs propriétés et ressources relève des préoccupations comparatistes de l'orchestrateur ayant expérimenté leur potentiel sur diverses scènes d'Europe :

⁵⁴ Sophie Loeve (1815-1866) étudie le chant à Vienne et à Milan avant de débiter à Vienne (1832), puis à l'Opéra de Berlin (1837-1840). Après s'être produite à Paris (1840), au Theater Her Majesty's de Londres (*La Straniera* de Bellini), sa carrière s'épanouit en Italie avant de délaisser la scène pour devenir princesse de Lichtenstein.

⁵⁵ Adam, « « Quelques mois loin de Paris, 3^e et dernière lettre », *La France musicale*, 26 juillet 1840.

⁵⁶ Même référence.

⁵⁷ Même référence.

J'avais introduit dans l'ouverture de l'opéra des *Hamadriades* que j'ai composé à Berlin un quatuor de cors que j'avais déjà fait entendre à Paris dans mon ballet de *La Fille du Danube*. La partie du quatrième cor chromatique ne put jamais être exécutée à Berlin, à cause des notes graves que l'instrumentiste croyait ne pas exister dans son instrument. Et pourtant ces notes existent réellement : la preuve en est dans l'exécution fréquente de ce morceau à l'Opéra de Paris. Je fus obligé de faire exécuter cette partie de quatrième cor par le tuba, admirable instrument que j'ai déjà cité comme remplaçant l'ophicléide dont il a toute la puissance dans le *forte*, tandis que dans le *piano* il a toute la douceur des cors auxquels il se marie parfaitement⁵⁸.

Par leur technicité, ces remarques ne préfigurent-elles pas la série d'articles « De l'instrumentation » que Berlioz publiera dans la *Revue et Gazette musicale* (1841–1842) en prélude à son *Traité* ?

Ces observations organologiques n'occulent cependant pas sa sensibilité de citoyen français, trouvant une tribune dans les colonnes de la *France musicale*.

Les cors qu'on emploie à l'orchestre sont tous chromatiques ; mais je dois à ce sujet rapporter un fait essentiel, ne fut-ce que pour la défense de notre conservatoire dont le budget est si mal défendu à notre tribune législative où, à la dernière session, un des honorables députés croyait être fort spirituel en demandant si l'on n'instituerait pas bientôt une classe de tam-tam et de castagnettes, à propos de la classe fort utile de trombone. – Les cors chromatiques ont été inventés en Allemagne, et l'usage en est général. Ce qui est fort curieux, c'est que ce soit en France où ils ne sont encore adoptés que dans un seul théâtre, à l'Opéra, que l'on soit parvenu à en tirer tout le parti possible. C'est au Conservatoire et à la classe spéciale de cor à piston dirigée par M. Meiffred, que nous devons ce résultat⁵⁹.

Les pratiques germaniques sont aussi celles de l'enseignement gratuit, garant de la qualité chorale plus haut louangée.

Les Allemands ont dans ce genre, une supériorité à laquelle nous n'arriverons jamais que lorsque l'éducation musicale percera dans les mœurs comme en Allemagne. – Là, il y a des écoles gratuites de lecture et d'écriture, où l'on est admis à cette instruction qu'en participant aux leçons de musique vocale. [...] Le dimanche après l'office, l'organiste réunit chez lui les élèves et leur fait chanter en chœur les plus beaux morceaux de Bach et d'Haendel. C'est ainsi que l'oreille se forme aux combinaisons harmoniques et que le chant en parties finit par paraître une chose aussi naturelle au peuple, que l'est, chez nous, l'à-peu-près d'unisson avec lequel

⁵⁸ Même référence.

⁵⁹ Même référence.

les habitués font entendre nos chants populaires. Le peuple allemand devient donc aussi musicien par l'éducation que par l'instinct⁶⁰.

Enfin, le reporter interroge les modalités de transmission et de diffusion, si contraires à celles françaises par leur généreuse absence de frontières de temps, d'espace et l'absence de préjugés concernant la mixité des genres :

et le pays a cela de remarquable que l'amour de la musique y est général et ne s'applique à aucun genre en particulier. Là, pas d'exclusions ; après avoir admiré un oratorio de Bach, on se passionne pour un opéra d'Auber, parce que l'on trouve que la musique ne doit pas se juger d'après le genre où elle est composée, mais par son propre mérite. Nous pensons autrement en France ; on entend dire à maintes personnes : j'adore la musique, mais je n'aime que celle de tel ou tel genre, sérieux ou gai. Les admirateurs de Beethoven sont rarement ceux de Rossini. Les chefs d'œuvre nouveaux nous ont fait proscrire entièrement ceux d'une autre époque. À Berlin, au contraire, on s'inquiète peu de la date d'un ouvrage. C'est la seule ville d'Europe où l'on exécute encore les opéras de Gluck, et c'est celle où l'on rend le plus de justice aux compositeurs modernes⁶¹.

En concluant sur les disparités européennes de législation musicale, il pointe l'aspect pionnier de la protection juridique française.

Comment expliquer qu'avec cette belle organisation musicale, l'Allemagne ne produise pas de compositeurs ? La raison que j'en pourrais donner paraîtra puérile et sera sans doute repoussée avec indignation par ceux qui font de l'art en théorie et qui ne voudront pas comprendre qu'il faut pour l'exercer une grande indépendance, et qu'il n'y en a qu'une au monde, c'est celle qui donne une honnête aisance. Or, en Allemagne, il n'y a pas de droits d'auteur⁶².

Ici moins pertinent, le musicien français a pour seul tort d'omettre l'immense diffusion contemporaine de Mendelssohn ou de Schumann, de Leipzig à Berlin...

Une ultime stratégie accompagne ces transferts franco-allemands. Nous avons entrevu l'importance qu'Adam accorde aux cors dans sa production, un instrument certes privilégié au sein de l'orchestre romantique. En 1840, l'artisan de ses améliorations, le corniste alsacien Meiffred⁶³, célébré dans ses chroniques,

⁶⁰ Même référence.

⁶¹ Même référence.

⁶² Même référence.

⁶³ Joseph-Emile Meiffred (1791-1867), cor grave de la Chapelle royale jusqu'en 1830, corniste à l'Opéra de Paris (de 1822 à 1850) et à la Société des Concerts du Conservatoire (secrétaire). En France, il est le premier à adopter le cor chromatique à pistons dont il perfectionne le système. Une classe spéciale est créée au Conservatoire de Paris, dont il est titulaire de 1833 à 1864.

publie une *Méthode de cor chromatique* assermentée par l'Institut. Celle-ci est préfacée par Adam sous forme d'une lettre (3 juin 1840) qui aurait été rédigée à son retour de Prusse :

Mon cher Meiffred

Je crois utile de te donner quelques renseignements sur ce que je viens d'observer à Berlin, relativement aux instruments à vent et particulièrement au cor chromatique qui te doit ses perfectionnements et son introduction en France, et dont l'usage sera, à ce que j'espère, bientôt général, grâce aux élèves qui sont sortis et qui sortiront de la classe que tu diriges au Conservatoire⁶⁴.

Comme dans ses chroniques de la *France Musicale*, les renseignements organologiques abondent ici, d'autant qu'Adam se place astucieusement comme rapporteur « suppléant » de Spontini, qui occupe depuis peu un fauteuil sous la coupole.

L'Institut, devant faire un rapport sur ta méthode de cor chromatique, fit demander à M. Spontini l'un de ses membres *in partibus*, quelques détails sur l'état de ces instruments en Allemagne. Spontini, qui ne connaît que de nom l'instrument que tu professes, me demanda à mon tour de l'éclairer sur cette question⁶⁵.

En concluant, Adam positionne une nouvelle fois les réciprocitys de part et d'autre du Rhin :

L'Allemagne a rendu d'immenses services aux compositeurs en perfectionnant [...] tout le système des instruments de cuivre ; ce sera lui prouver notre reconnaissance de lui montrer quel parti nous avons su tirer de ses inventions⁶⁶.

Entreprenariat : sa fondation ultérieure de l'Opéra-National

Berlin comme Saint-Pétersbourg ne forment néanmoins qu'une féconde parenthèse dans l'activité d'Adam. Sur la place de Paris, la création lyrique effervescente laisse peu d'espace aux compositeurs autres que ses aînés plébiscités : Auber, Halévy et Meyerbeer. En outre, les droits d'auteur pour les traductions à l'étranger sont peu rentables sans législation internationale, alors même que *Giselle* triomphe de Berlin (1843) jusqu'à New York en 1846.

⁶⁴ A. ADAM, « Du cor chromatique en Allemagne », *Méthode de cor chromatique ou à pistons dédiée à M. Habeneck aîné*, Paris, chez S. Richault éditeur, [1840], p. II-III.

⁶⁵ Même référence.

⁶⁶ Même référence.

Résolu à élargir l'espace de diffusion parisienne, Adam s'investit depuis 1845 pour obtenir le privilège d'un théâtre lyrique populaire⁶⁷, jusqu'à son inauguration dans la vaste salle du Cirque-Olympique, les 15 et 16 novembre 1847. Cet ambitieux projet semble inspiré de la diffusion populaire observée à Berlin : un retour d'influence s'amorcerait donc, acté par l'ingénieur compositeur :

Taglioni t'a dit que les affaires étaient un peu remontées : cela est vrai quoique tout soit encore dans l'avenir. [...] si j'y arrive [à rentabiliser l'Opéra National], j'aurai du moins la gloire d'avoir mis la musique à portée des classes populaires, comme cela existe partout en Allemagne. L'Opéra-National sera à Paris ce qu'était à Berlin le théâtre de la Koenigstadt lorsqu'on y jouait des opéras allemands⁶⁸.

Entre temps, il a fondé avec le prince de la Moskowa la Société de musique vocale, religieuse et classique⁶⁹ (1843) qui n'est pas sans rappeler la *Singakademie* de Berlin, dont il admirait le fonctionnement dans ses chroniques (*infra*, note 57). Quant à son activité parisienne de restaurateur d'opéras-comiques des Lumières, initiée un an après le séjour berlinois à la demande du pouvoir orléaniste⁷⁰, n'est-elle pas en partie guidée par son observation de l'absence de frontière temporelle au sein du répertoire prussien (*infra*, note 61) ?

Dans le sillage des Taglioni auquel il semble inféodé, Adam transfère et recycle constamment les savoir-faire berlinois et français. Lorsque les directeurs de scène ou de journal le sollicitent, Adam ne cesse d'alimenter les ressources de l'économie de la musique en mutation dans l'Europe libérale. Par l'exploration de ces voies diverses, il contribue à faire du fait musical une affaire publique dans l'espace social européen.

⁶⁷ Voir Nicole WILD, « Le spectacle lyrique au temps du Grand Opéra », *La musique en France à l'époque romantique 1830-1870*, Paris : Flammarion, 1991, p. 53.

⁶⁸ ADAM, « Paris, 20 octobre 1847 », p. 191-192.

⁶⁹ Rémy CAMPOS, *La Renaissance introuvable ? Entre curiosité et militantisme, la Société des concerts de musique vocale religieuse et classique du prince de la Moskowa (1843-1846)*, Paris : Klincksieck, 2000.

⁷⁰ Adam réadapte huit opéras-comiques de Monsigny, Grétry, Dalayrac, Berton et Isouard de 1841 à 1849. Initiée à la demande du roi Louis-Philippe, cette activité est ensuite régie par l'Opéra-National, puis par l'Opéra-Comique. Voir S. TEULON-LARDIC, « Du lieu à la programmation: une remémoration concertée de l'ancien opéra-comique sur les scènes parisiennes (1840-1887) », *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, sous la direction d'Agnès TERRIER et Alexandre DRATWICKI, Lyon : Symétrie – Palazetto Bru Zane, 2010, p. 347-385.

Retours

Pour sonder les retours de Berlin vers Paris, il semble plus judicieux de renverser l'ordre de présentation de la première partie. Explorer les actions berlinoises de communication concernant l'œuvre d'Adam permet de discerner finalement leur influence sur les stratégies de diffusion.

Communication : feuillets et correspondants allemands

Le *Spenersche Zeitung* de Berlin chronique la vie musicale parisienne via la correspondance d'Adam et de son influent intercesseur berlinois depuis 1836, l'ami Spiker⁷¹, rédacteur du journal. Bibliothécaire du roi de Prusse, Spiker est l'introducteur zélé des partitions qu'Adam lui expédie depuis l'envoi du *Postillon* en 1837⁷². Sous leur lien professionnel se dissimule probablement une amitié sincère, un critère à prendre en compte dans le vécu de ces réciprocitys. Deux ans après la création d'*Hamadryaden*, Adam s'épanche dans le giron de son cher *impresario* :

Tu me parles d'aller monter un de ces ouvrages : ce serait une bien grande fête pour moi de revoir ce Berlin que j'aime tant parce qu'il renferme dans son sein mon meilleur ami⁷³.

De surcroît, Spiker devient correspondant de la presse française, lorsqu'Adam le présente aux frères Escudier de la *France Musicale*⁷⁴, ou de manière indirecte lorsque le compositeur transmet la missive de son ami berlinois à Anténor Joly (co-directeur du Théâtre de la Renaissance) afin d'alimenter sa chronique étrangère⁷⁵. Avec l'avènement de Frédéric Guillaume IV sur le trône prussien, les renvois successifs de l'intendant Roedern (décembre 1841) et de Spiker (1842) privent Adam de médiateurs précieux. Loyalement, il s'entremet alors

⁷¹ Samuel Heinrich Spiker (1786–1858) est bibliothécaire du roi de Prusse, membre du comité dramatique du théâtre de la cour de Berlin (à ce titre influent pour soumettre les partitions) et membre de la Singakademie. Leur relation d'amitié date du séjour parisien de Spiker en 1836 au vu des lettres d'Adam (lettre du 13 novembre 1836). Son second séjour date d'octobre 1842 (lettre du 18 octobre 1842), année pendant laquelle son activité de médiateur culturel lui vaut la légion d'honneur (J.-M. FAUQUET, « Préface », ADAM, *Lettres sur la musique française*, p. V).

⁷² Envoi suivi du *Fidèle berger* en 1838. Voir les lettres d'Adam, « 20 août 1837 », « 20 octobre 1838 », p. 15 et 44. Après les *Hamadryaden*, Adam continue à expédier ces partitions à Spiker : quatre opéras-comiques en 1841 (lettre du 25 février 1841), puis *Lambert Sinnel* et *Cagliostro* le 23 mai 1844.

⁷³ ADAM, « 23 juillet 1842 », p. 125.

⁷⁴ ADAM, « 28 novembre 1842 », p. 133.

⁷⁵ ADAM, « Paris, 6 juillet 1837 », p. 12.

pour faire accepter la mention du renvoi de Spiker – pour cause de judéité – dans la presse parisienne non légitimiste⁷⁶.

À rebours, plusieurs périodiques parisiens chroniquent la création berlinoise d'Adam par le truchement de correspondants allemands. Celui (non identifié) du *Ménestrel* met l'accent sur la perception d'une musique française par les qualificatifs de charme qui englobent l'art d'Auber et d'Adam.

On écrit de Berlin : L'opéra en deux actes que M. Adolphe Adam vient de faire exécuter, et qui a pour titre *Hamadryades*, a été composé, appris et joué dans l'espace de deux mois. Tout le monde ici a été émerveillé de cette prodigieuse facilité. Cet opéra, qui est une espèce d'imitation de *La fille de l'air*, est assez faible comme *libretto* ; la musique en est charmante, c'est toujours cet esprit, cette espièglerie, cette finesse, ce goût qui caractérisent votre musique française, et la musique de M. Auber et Adam en particulier. Plusieurs motifs auront un succès populaire. Les *Hamadryades* comportent une mise en scène très grande et très variée, les décors sont d'une magnificence inouïe, et il n'aurait pas fallu moins de six mois à votre Académie royale pour monter cette pièce⁷⁷.

Vanter la performance de la production prussienne en se référant à la première scène parisienne a certes une valeur prescriptive et relève d'une posture partisane. Encore faut-il la confronter à celle de dénigrement culturel que les librettistes français mettaient en scène dans le *pasticcio* de la salle Favart, *L'Opéra à la cour...* Ces crispations nationalistes surgissent de part et d'autre du Rhin au moment même où A. de Musset fomenta sa riposte rimée⁷⁸ au *Deutsche Rheinlied* de N. Becker.

Quant à la *Revue et Gazette musicale*, rachetée par l'éditeur Maurice Schlesinger, elle ne manque pas de contacts privilégiés en Prusse. C'est le poète et critique berlinois d'autorité, Ludwig Rellstab⁷⁹, qui en est le correspondant. Son élogieuse relation des *Hamadryaden*, bien que prudente sur la rapidité de genèse *in situ*, réfère l'œuvre au plus emblématique ballet romantique des Taglioni.

⁷⁶ « Le nouveau rescrit relatif aux juifs, qui est si sévèrement jugé par la presse indépendante, a valu au roi de Prusse toutes les sympathies des légitimistes et il m'a été impossible de leur faire accueillir une note qui contenait une critique, quoique bien modérée, d'un des actes de son gouvernement. » (ADAM, « lettre du 21 mars 1842 », p. 116).

⁷⁷ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 17 mai 1840.

⁷⁸ *Le Rhin allemand* d'A. de Musset paraît dans *La Revue de Paris*, 15 juin 1841.

⁷⁹ H.-F.-L. Rellstab (Berlin 1799–1860), poète, musicographe et critique prussien dont les chroniques et le pamphlet *Sur l'administration théâtrale de Spontini* exhalent son ressentiment à l'égard de G. Spontini. Il sera le librettiste d'*Ein Feldlager in Silesien (Un Camp de Silésie)* de G. Meyerbeer à l'Opéra de Berlin.

Mais ce qui excita le plus grandement l'intérêt chez la plus forte partie du public, fut un opéra-ballet d'Adam, l'*Hamadryade*, à peu près taillé sur le patron de la *Sylphide*, que le spirituel et habile compositeur nous a offert comme un fruit et un agréable souvenir de son séjour parmi nous. S'il est vrai que la charpente entière de ce petit ouvrage ait été travaillée ici, et qu'il n'en existait pas une note [...], ce don d'étonnante promptitude chez le compositeur mérite au moins des félicitations⁸⁰.

Là encore, le modèle français est perçu avec des qualificatifs qui, de Heine à Rellstab, ne résistent pas au tropisme d'élégance et d'esprit.

Et qu'on pense bien qu'il s'agit d'une musique vraiment distinguée, élégante, remplie d'esprit et de traits piquants, et même de comique original quand la situation le permet. Une foule de petits morceaux de détail provoquèrent les applaudissements les plus vifs. Les airs de danse sont charmants. On ne pouvait attendre d'une composition si légère, d'une facétie à moitié burlesque à moitié gracieuse, rien de bien profond, ni qui n'éveillât des idées plus élevées ; mais ce n'était pas là ce qu'on se proposait, et le but qu'on s'est proposé a été pleinement atteint avec un grand bonheur⁸¹.

La haine farouche, que Rellstab porte à Spontini, lui fournit l'occasion de placer Adam et le chorégraphe sur un piédestal :

M. Taglioni, qui a dirigé la mise en scène, mérite aussi nos éloges. Depuis que nous fréquentons le théâtre, nous n'avons encore rien vu d'aussi brillant ni d'aussi bel effet⁸².

En sus de l'estampille stylistique française qui lui est favorable, Adam tire profit de ses aptitudes de chef d'orchestre.

M. Adam s'est acquis ici l'estime générale, non seulement pour son talent distingué qu'on connaissait et qu'on appréciait longtemps auparavant, mais encore pour ses manières réservées, par son esprit et ses connaissances et par son habileté pratique comme directeur de musique. Puisse Paris nous envoyer plus souvent ses artistes : ils n'auront pas à se repentir de leur voyage de découvertes dans notre monde où les amateurs l'emportent souvent sur les musiciens de profession⁸³.

⁸⁰ L.R., « Correspondance de Berlin, mai 1840 », *Revue et Gazette musicale*, 7 juin 1840. *La Sylphide*, ballet de Schneitzhoeffter sur un livret d'A. Nourrit, a été créé à l'Opéra de Paris (12 III 1832).

⁸¹ Même référence.

⁸² Même référence.

⁸³ Même référence.

S'agirait-il de prévoir déjà un successeur français à Spontini en 1840 ? Notons qu'un déjeuner parisien rassemble Adam, Auber et Rellstab en avril 1843⁸⁴.

Les feuilletons prussiens et français participent donc de la construction de modèles identitaires de part et d'autre du Rhin. Lorsque les productions jouent la carte du pluralisme des styles, voire des transferts culturels – œuvres françaises de Meyerbeer à Paris, création berlinoise d'Adam – leur représentation (au sens sociologique) tend en revanche à figer chaque modèle dans sa sphère nationale.

Productions de son vivant

À la différence des points précédents, nos sources sur les productions dans les théâtres berlinois, toutes en traduction, sont ici de seconde main. Nous nous référons d'une part aux notices documentées d'H. Schneider et de S. Döhring, d'autre part au répertoire de l'Opéra de Berlin dressé par M. Haedler⁸⁵.

C'est avec la jeune soprano Sophie Loeve et le ténor Mantius, vedettes de la scène berlinoise, que *Der Postillon von Lonjumeau* paraît au Koenigliche Hofoper (3 VI 1837)⁸⁶, suivi du *Brauer von Preston* (*Le Brasseur de Preston*, 28 IV 1839) et de *Zum treueun Schäfer* (*Le Fidèle berger*). Après les *Hamadryaden* au Koenigstadt, suivront les ballets *Die Willys oder Giselle* (1843, puis 1886), *Das hübsche Mädchen von Gent* (*La jolie fille de Gand*) et *Die Weiberkur* (*Le diable à quatre*) en 1849, puis les opéras-comiques *Die Schweizerhütte* (*Le Chalet*), *Der Koenig von Yvetot* (*Le roi d'Yvetot*)⁸⁷, *Giralda*. À cette floraison de dix productions de son vivant (dont sept lyriques), il faut adjoindre *Die Nürnberger Puppen* (*La Poupée de Nuremberg*, 28 II 1896)⁸⁸ en fin de siècle.

Première remarque, la stratégie des envois de partitions à Spiker et celle des dédicaces produisent leurs effets. Outre Spiker, quelles sont les relations berlinoises qui favorisent cette brèche ? Après le règne de Spontini, clos lors du décès de Friedrich Wilhelm III (7 juin 1840), la nomination de G. Meyerbeer

⁸⁴ ADAM, « Paris, 22 avril 1843 », p. 140.

⁸⁵ H. SCHNEIDER et S. DÖHRING, « Adam » *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* (...), p. 7-11 ; Manfred HAEDLER, « Chronok des Opernhauses Unter dem Linden », Georg Quander (dir.), *Apollini und Musis – 250 Jahre Opernhaus Unter dem Linden*, Frankfurt / Berlin, Propyläen, 1992, p. 369-378.

⁸⁶ Outre le rôle de Chapelou dans *Le Postillon*, le ténor Mantius interprète celui du chasseur Wilhem dans *Die Hamadryaden* (*infra*, note 24). Cette production sera suivie d'une nouvelle à compter du 24 août 1895. Voir Haedler, HAEDLER, « Chronok des Opernhauses Unter dem Linden ».

⁸⁷ D'après Alfred LOEWENBERG, *Annals of Opera 1597-1940*, Genève : Societas Bibliographica, 1955, 2^e édition.

⁸⁸ HAEDLER, « Chronok des Opernhauses Unter dem Linden ».

comme *Generalmusikdirektor* lui est favorable. En effet, d'une part Adam l'admire et le côtoie, tant à Paris depuis 1839, qu'à Berlin chez la princesse et jusque dans la propre famille du compositeur⁸⁹. D'autre part, Meyerbeer s'est forgé des réseaux d'affaires dans les salons de Paris, Londres, Vienne et Berlin. Dans les théâtres parisiens, il sélectionne des œuvres pour la capitale prussienne, tel le ballet *La Jolie fille de Gand*, écouté en juin 1842⁹⁰, programmé en 1849 à Berlin. Il est aussi l'instructeur de la production berlinoise du *Roi d'Yvetot* qu'il recommande à l'intendant de l'Opéra de Berlin :

Après un examen approfondi de la partition du *Roi d'Yvetot*, je pense que cet opéra peut être distribué de manière satisfaisante au sein du personnel de l'Opéra Royal comme suit – *Josselin, Adalbert* [...]. Dans une lettre que m'adresse le compositeur, Monsieur Adam, il fait état que – dans le cas où le ténor chantant le rôle d'Adalbert ne serait pas à la hauteur – il serait très facile de le remplacer par Josselin dans le grand duo avec Reginald au 2^e acte. La musique gracieuse et expressive ne présente pas de difficultés d'exécution⁹¹. »

En 1850, Meyerbeer se fait l'intercesseur du *Toréador*, dont Adam confie à Spiker qu'il demeure « un de mes meilleurs ouvrages : je suis sûr qu'à Berlin et dans toute l'Allemagne il aurait un succès aussi populaire que *Le Postillon*. [...] Meyerbeer a la grande partition et je l'ai prié de la confier au théâtre pour en copier les parties⁹². » C'est encore par son entremise et celle de l'Intendant K.T. von Küstner que s'opère un transfert culturel qui fait vibrer la scène berlinoise au diapason de la salle Favart. Après les succès parisiens de la ré-instrumentation du *Déserteur* de P.-A. Monsigny par Adam (Opéra-Comique, 1843 à 1860), Meyerbeer s'en porte acquéreur pour l'exporter.

[Je propose] la reprise de l'ancien opéra *Le Déserteur*, dont la musique de Monsigny est si touchante et adorable. Adam a modifié l'instrumentation avec beaucoup de mesure et d'adresse. Selon mon avis, nous pourrions

⁸⁹ ADAM, lettres des 7 mars 1842, 23 juillet 1842, 14 novembre 1843, 15 octobre 1845, 12 mars 1850, *Lettres sur la musique française*. « Si tu vois Meyerbeer, rappelle-moi à lui (...) que je n'oublierai jamais l'accueil aimable que l'on m'a fait dans sa famille. » (Même référence, p. 115).

⁹⁰ MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher*, vol. 3, p. 411.

⁹¹ MEYERBEER, « lettre au conseiller Müller, Berlin, 11 avril 1843 » (notre traduction), Même référence, p. 433. Lettre et notices d'agenda authentifient les contacts personnels qu'Adam relatent dans ses propres lettres à Spiker. Meyerbeer mentionne en effet leurs rencontres successives à Berlin en mai 1840 (p. 255), à Paris en 1839 (p. 201), en 1842 (p.411) et en 1843 (p. 455, 464, 466).

⁹² ADAM, « [Paris] 12 mars 1850 », p. 205.

monter cet opéra de préférence à Berlin [...] dans ce cas, je le proposerai avec l'orchestration d'Adam⁹³.

Que savons-nous des modalités économiques de ces transferts ? Confirmée par une lettre d'Adam, l'exportation berlinoise du *Déserteur* suscite des négociations financières :

M. Hoguet te remettra les [deux petites] partitions du *Déserteur* [et de *Lambert Simmel*. [...] À propos du *Déserteur*, voilà ce qui m'arrive]. Pendant que Meyerbeer était à Paris, il me demanda ce que coûterait une copie de mon arrangement du *Déserteur* : je lui répondis que cela pouvait aller à deux cents francs. « Mais pour vous, reprit-il, que demanderez-vous ? – Rien, répondis-je ; je serai satisfait que mon arrangement soit exécuté à Berlin, et cela me suffira.- Vous aurez tort, répondit Meyerbeer ; il faut que vous receviez le prix de votre travail. » [...] Il y a un mois environ que j'ai reçu une lettre de M. de Kistner [sic], qui me demandait quel prix j'exigerais pour la copie du *Déserteur* : je répondis d'après le conseil de Meyerbeer que je demandais six cents francs⁹⁴.

Deux ans auparavant, le maître de ballet de la cour de Berlin⁹⁵ entra en contact avec Adam lors de son séjour parisien afin de lui acheter les droits des ballets *Giselle* et de *La jolie fille de Gand*⁹⁶. Lorsque les droits des compositeurs français sont récemment régis par la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (1837), l'exportation de leurs œuvres à l'étranger reste donc à négocier. Par une lettre d'Adam à Spiker, nous connaissons la modeste transaction qui échoit au compositeur du ballet romantique français le plus renommé : « [...] pour *Giselle*, j'ai eu six cents francs en dehors du prix de la copie⁹⁷. »

Éditions allemandes

« Hier, on jouait à Baden *Der Postillon von Lonjumeau*, mais demain on joue une tragédie de Körner⁹⁸ » relate Nerval en 1838. En effet, les éditions allemandes des partitions d'Adam lui assurent une pérennité outre-Rhin avant même son équipée berlinoise, et ce, dans toute taille de villes. Évaluer les dix-neuf représentations du *Postillon von Lonjumeau* à la cour de Detmold (1838 à

⁹³ MEYERBEER, « à K. T von Küstner, Paris, 5 décembre 1843 » (notre traduction), *Briefwechsel und Tagebücher*, p. 474.

⁹⁴ ADAM, « 23 mai 1844 », p. 152.

⁹⁵ Danseur de Paris invité au Théâtre de Berlin en 1817, Hoguet y est recruté comme maître de ballet et chorégraphe.

⁹⁶ ADAM, « [Paris], 23 juillet 1842 », p. 125.

⁹⁷ ADAM, « [Paris], 23 mai 1844 », p. 152.

⁹⁸ NERVAL, lettre à A. Dumas « [Baden-Baden, 27 ou 28 août 1838] », *Œuvres complètes*, p. 1306.

1846)⁹⁹ ou encore sa programmation dans la station mondaine de Baden permet de mesurer son empreinte en territoire germanique. C'est aussi une fraction de ce répertoire qui a valu à R. Wagner d'obtenir le poste de chef d'orchestre à Riga où il y dirige *Der Postillon* ou encore *Zum treueun Schäfer* à la fin des années 1830 :

Apprenant ma passion pour l'opéra italien et l'opéra français moderne, on [le directeur Holtei] me chargea de faire, avec toutes les partitions de Bellini, de Donizetti, d'Adam et d'Auber, le régal des habitants de Riga¹⁰⁰.

Grâce à l'édition allemande, la diffusion d'Adam gagne dans l'espace et le temps. Concernant le premier terme, elle couvre de la Volga jusqu'aux Pays-Bas et pays nordiques germanisés. Concernant le second, deux exemples rendent compte de ce gain temporel. Deux ans séparent la création parisienne du *Postillon de Lonjumeau* (dédié au roi de Prusse) de sa médiation relatée par Nerval à Baden. Un an seulement après sa création à Favart, *Le roi d'Yvetot*¹⁰¹ paraît en traduction. Ce sont de grandes maisons allemandes qui gravent son œuvre. La plupart l'éditent en partition chant et piano : Schott à Mayence (*Die eiserne Hand*)¹⁰², Bote et Bock à Berlin, Senff à Leipzig, Ahn & Simrock à Munich¹⁰³, Breitkopf & Härtel à Wiesbaden, tandis que certains l'éditent en partition d'orchestre, comme *Giralda oder Die neue Psyche*¹⁰⁴. En sus, les livrets traduits paraissent en édition séparée de la partition.

Dans ce domaine, les contacts sont également personnalisés. L'éditeur Schott, en affaire à Paris, vient visiter Adam le 9 avril 1842 en vue d'acquérir les droits pour son orchestration du *Richard-Cœur-de-Lion* de Grétry « pour toute l'Allemagne : vous pourrez donc vous la procurer chez lui à peu de frais¹⁰⁵ ». Établi à Paris, Maurice Schlesinger freine en revanche la circulation de ses

⁹⁹ Au sein du répertoire français conséquent, quatre opéras-comiques d'Adam sont programmés en traduction. Voir Joachim VEIT, « Das französische Repertoire der Schauspielgesellschaft Pichlers zwischen 1825 und 1847 », *Die Opéra-Comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert* p. 323-346.

¹⁰⁰ Richard WAGNER, *Ma vie*, p. 106. Cité par Nicolas SOUTHON, « Adam », *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, sous la direction de Thimothée PICARD, Arles : Actes Sud, 2010, p. 20. En 1878, Cosima note encore l'empreinte du *Postillon* dans les rêves de son époux : « R[ichard] (...) se plaint aussi, mais gaiement, que des thèmes du *Postillon de Lonjumeau* le poursuivent ! » (Cosima Wagner, cité par N. Southon, Même référence).

¹⁰¹ L'édition allemande du *Koenig von Yvetot* (chez J. Francke à Leipzig, 1843) paraît un an après sa création à l'Opéra-Comique (13 X 1842). Celle du *Postillon von Lonjumeau* (chez Franz à Munich, 1838) paraît deux ans après sa création (13 X 1836).

¹⁰² *Die eiserne Hand* (...) *La main de fer* / Vollst. Klavier (...) / Textbuch (Mainz : Schott, 1842).

¹⁰³ *Der Postillon von Lonjumeau*, révision de Georg Hartmann (München : Ahn & Simrock).

¹⁰⁴ *Giralda oder Die neue Psyche* traduit par W. Friedrich, Partitur (Berlin : Bote & Bock, 1851).

¹⁰⁵ ADAM, « [Paris], 9 avril 1842 », p. 119.

œuvres, mais non pas les échanges franco-germaniques lorsqu'il offre aux abonnés de sa *Gazette musicale* un concert avec Sophie Loeve qui « chanta parfaitement, [...] plut à tous les Allemands et fit fiasco chez les Français¹⁰⁶ ». L'éditeur d'origine prussienne devient hostile à Adam à compter d'une polémique qu'il déclenche par journaux franco-allemands interposés¹⁰⁷. Celle-ci s'ancrerait dans le jugement négatif d'Adam sur son confrère F. Halévy, compositeur fétiche du catalogue Schlesinger.

Le déploiement de cette activité éditoriale germanique rentabilise la diffusion d'Adam. Si bien qu'autour de 1900, son retentissement dans l'espace allemand s'avère plus populaire qu'en France, qui tourne alors le dos au répertoire d'Auber à Adam, taxé de facilité ou suspecté d'hédonisme¹⁰⁸. Aussi, les enregistrements en langue allemande font florès dans les années 1950–1960 avec des interprètes de premier plan, tel Walter Berry dans *Wenn ich Koenig wäre* (*Si j'étais roi*). Actuellement, ce sont les éditions Bärenreiter qui initient son édition critique, telle celle du *Toréador* établie par Paul Prévost¹⁰⁹.

Adam écumeur de mer d'Europe ?

En exploitant l'ouverture du libéralisme bourgeois sur l'échiquier des cours européennes¹¹⁰, l'industriel Adam organise les conditions de rentabilité de sa diffusion, arpentant les capitales cosmopolites sur l'axe Londres / Paris / Berlin / Saint-Pétersbourg. Si les conditions de la musique diffèrent objectivement d'un état à l'autre – ce dont ses chroniques rendent pertinemment compte – la circulation d'acteurs culturels optimise les échanges. Dans le sillage des influents Taglioni, Adam est acteur et passeur d'une économie transnationale de la musique activée de Spiker aux Escudier, de Meyerbeer à Rellstab. Par ces réseaux, les transferts culturels s'inscrivent fermement au cœur de l'économie franco-prussienne du spectacle vivant, de la presse et de l'édition musicale dans une synergie toute moderne. Sous Louis-Philippe, comme sous Frédéric Guillaume III, cette économie élargit les potentialités de créateurs sans néanmoins penser leurs conditions de circulation – légiférer les droits d'auteur

¹⁰⁶ Heinrich HEINE, « *Gazette d'Augsbourg*, 20 avril 1841 », repris dans *Mais qu'est-ce que la musique ?*, édité par R. STRICKER, Arles : Actes Sud, 1997, p. 75.

¹⁰⁷ ADAM, « [Paris], 19 janvier 1842 », p. 106.

¹⁰⁸ Notamment, les coups de griffe de Debussy à l'encontre d'Adam. Claude DEBUSSY, « *Gil Blas*, 6 juin 1903 » et « *Gil Blas*, 28 juin 1903 », *Monsieur Croche et autres écrits*, édition revue et augmentée de François LESURE, Paris : Gallimard, 1987, p. 185-186 et 194.

¹⁰⁹ A. ADAM, *Le Toréador ou l'accord parfait*, édition de Paul Prévost, Kassel : Bärenreiter, 2008.

¹¹⁰ Celle-ci génère une circulation dynamique des répertoires nationaux, analysée et quantifiée par Christophe Charle (voir Christophe CHARLE, « La circulation des opéras en Europe au XIX^e siècle », *Relations internationales*, n° 155 (2013/3), p. 11-31).

– d'où les transferts, cette fois au sens industriel, de certaines « pièces » d'ouvrage d'une scène à l'autre.

Lorsque les processus enclenchés par ces transferts fonctionnent en va-et-vient fructueux, le discours sur les œuvres se charge en revanche de représentations clivées qui alimentent chaque imaginaire nationaliste. Mobilisée par les figures de la médiation franco-germanique, la notion d'« exception française » est appropriée par les publics berlinois goûtant les *Hamadryaden* autant que *Richard-Cœur-de-Lion* en traduction. Ainsi, l'anecdote du soldat prussien, arrachant en 1870 l'enseigne fameuse dans la commune de Longjumeau pour la ramener tel un trophée en Allemagne¹¹¹, est savoureuse (non soumise à vérification). Ces transferts pourraient donc muter en processus d'acculturation ?

Si pour Heine banni de Prusse « Berlin vaut bien un prêche », pour Adam, Berlin vaut bien un *Opéra à la cour*. En 2012, Adam vaut un regain d'activité de notre part. Dans le fil des éditions critiques chez Bärenreiter, la programmation de son œuvre lyrique et l'édition critique de ses chroniques le situeraient en authentique *Écumeur de mer* d'Europe.

© Sabine TEULON LARDIC

¹¹¹ « Le monument Adam dans la commune de Longjumeau », *Le Soleil*, 23 mai 1897.