

***La Fiancée de Messine :* un opéra inédit d'Henry Vieuxtemps**

I. ESCAPADES LYRIQUES D'UN VIOLONISTE-VIRTUOSE

Le 1^{er} mars 1848, le violoniste belge Henry Vieuxtemps (Verviers, 17.02.1820 – Mustapha Supérieur [Alger], 06.06.1881) se produit dans un concert public à Saint-Pétersbourg, où il occupe depuis deux ans les fonctions de violoniste de la cour du tsar Nicolas I^{er}, soliste de l'orchestre des théâtres impériaux et professeur de l'école de musique. Le programme de la soirée comporte — outre le *Concerto pour violon* op. 64 de Felix Mendelssohn — plusieurs ouvrages de son cru, dont la fantaisie *Souvenirs de Russie*, l'*Élégie* pour alto et piano, ainsi qu'un air pour voix et violon non spécifié¹, exécuté par la soprano italienne Erminia Frezzolini. « *In composing this aria, déclare l'un des critiques de manière prémonitoire, Mr Vieuxtemps opened up a new field of action for himself, that of vocal music, and this was such a fortunate departure that he ought to be encouraged to compose a complete opera*². »

Depuis son plus jeune âge, le musicien entretient des contacts répétés avec le monde de l'opéra que ce soit grâce à son maître Charles-Auguste de Bériot dans la demeure duquel il se rappelle avoir écouté avec fascination la célèbre mezzo-soprano Maria Malibran³ ou encore lors de la première audition de *Fidelio* de Beethoven en 1833, dont l'effet produit est tel qu'il « en perdit le boire, le manger et le sommeil⁴ ». C'est encore à l'opéra, plus précisément au Théâtre royal de la Monnaie, que l'adolescent recueille ses premières notions en matière d'orchestration, observant le jeu et l'interaction des instruments depuis la fosse, les soirs de représentation. Si cette expérience lui permet dans un premier temps d'enrichir

-
1. Le catalogue établi par Xavier Rey mentionne deux compositions vocales antérieures à cette date : *Le héros mourant*, imitation d'un chant russe sur des paroles de J.F. Dobelin (vers 1836), ainsi que la mélodie pour voix et piano *Le Papillon*, basée sur un poème d'Alphonse de Lamartine (1841–1842). Rien ne permet toutefois d'affirmer que l'air chanté par Erminia Frezzolini correspond à l'une de ces créations, dont les manuscrits autographes semblent du reste perdus. Cf. Xavier REY, *Catalogue des œuvres d'Henry Vieuxtemps*, 1998, Bibliothèque du Conservatoire royal de musique de Liège, L023/VIEUX – 59376, p. 3 et 5.
 2. Lev GINSBURG, *Vieuxtemps*, Neptune City, Paganiniana Publications, 1984, p. 186.
 3. Henry VIEUXTEMPS, *Autobiographie*, Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 172.
 4. Henry VIEUXTEMPS, « Autobiographie », in *Le Guide musical*, 16 et 23 juin 1881, n.p.

son œuvre virtuose de plusieurs concertos, elle donne naissance en octobre 1856 à *Cinq mélodies* pour voix de femme et piano intitulées « Wehmut », « An Sie », « Entschluss », « Von den Engeln und Störchen » et « Der tote Müller », puisant leur inspiration dans les poèmes romantiques allemands de Hermann Flachsland, Justinus Kerner, Joseph von Eichendorff et Ludwig Uhland. Dédiées à une certaine Marie Schuchardt⁵, ces *Mélodies* constituent le point de départ d'un intérêt croissant de Vieuxtemps pour l'écriture vocale, qui se manifestera sous différentes formes au cours des années 1860–1880.

Le 20 septembre 1864, l'Académie royale de Belgique accueille ainsi la première exécution d'une *Ouverture et hymne national belge* pour orchestre et chœur, conçue à l'image d'un tableau musical de la révolution de 1830 en vue d'offrir un substitut potentiel à la *Brabançonne*⁶. Cette création est suivie, cinq ans plus tard, par la pièce pour ténor et piano *Venise en sol* majeur, de même que par le chœur pour voix d'hommes *La Première nuit de mai*, composé sur un texte du librettiste Hyacinthe Kirsch à destination de la Société royale de chant de Verviers. Un *Ave verum* et un *Memorare* complètent cette production en 1878, rejoignant le *Domine deus* pour ténor, chœur et orchestre élaboré par Vieuxtemps dès l'âge de dix-sept ans en hommage à son mécène Pierre Dethier. Inédites pour la plupart, ces compositions dévoilent un pan tout à fait insoupçonné de l'œuvre d'Henry Vieuxtemps culminant dans la rédaction de son opéra en trois actes *La Fiancée de Messine*, dont le manuscrit autographe — totalement inconnu des musicologues — a intégré les collections musicales de la Bibliothèque royale de Belgique en 2012 grâce à l'initiative du fonds Abbé Manoël de la Serna de la Fondation Roi Baudouin⁷.

2. LA GENÈSE DE L'OPÉRA

Créé le 19 mars 1803 au Hoftheater de Weimar, le drame *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder* de Friedrich Schiller a souvent été considéré comme un « *Gesamtkunstwerk* », au sein duquel la musique en particulier occupe une place

5. Cette dédicace apparaît sur le manuscrit autographe de la pièce « Wehmut » conservé au Musée de Dreieichenhain sous le numéro d'inventaire DRM 96/50.

6. Jean-Théodore RADOUX, *Vieuxtemps : sa vie, ses œuvres*, 2^e éd., Liège, Auguste Bénard, s.d., p. 122–124.

7. Constitué successivement entre 1978 et 2012, le fonds Henry Vieuxtemps de la Bibliothèque royale de Belgique peut aujourd'hui se prévaloir comme l'un des plus riches en sources manuscrites relatives au musicien. Outre près de cinq cents lettres et un carnet de dédicaces, il regroupe une trentaine de manuscrits musicaux, acquis pour la plupart en 2011 et 2012 auprès d'une descendante française de Vieuxtemps. La présentation du fonds a fait l'objet d'une communication lors de la conférence annuelle de l'Association internationale des bibliothèques, archives et centres de documentation musicaux : Barbara BONG, *Le fonds Henry Vieuxtemps de la Bibliothèque royale de Belgique*, Anvers, 17 juillet 2014. Pour une analyse détaillée du carnet de dédicaces, cf. l'article de Marie CORNAZ, « Henry Vieuxtemps. Sur les traces d'un jeune violoniste virtuose », in *In Monte Artium*, 1, 2008, p. 57–72.

conséquente. Dans l'essai *Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik*, Konrad Burdach estime ainsi que la tragédie schillérienne participe directement au développement conduisant aux drames musicaux de Richard Wagner⁸. Plus abstraitement, Herbert Cysarz évoque « *die vom Dichter eingewobene Musik*⁹ », rappelant par là les propos d'Abeken dans les *Schillers Gespräche* édités par Julius Petersen :

Nach mündlicher Erzählung meiner Frau füge ich hier noch eins hinzu, was mir charakteristisch in Hinsicht auf Schillers Stil dünkt. Wenn er an einer Tragödie arbeitete, bat er sie, sich an das Klavier in der Nebenstube, deren Tür geöffnet war, zu setzen. Dann rief er ihr oft zu: «Einen Marsch, Christel! Einen Marsch!» Hört man nicht in so mancher Szene den ersten, mächtigen Schritt des Marsches¹⁰?

Si la préface *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* de l'écrivain allemand n'est pas étrangère à de telles interprétations par son affirmation « *nur die Worte gibt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben*¹¹ », l'essence musicale de la dramaturgie schillérienne semble clairement avoir été perçue par les compositeurs dès le XIX^e siècle, ainsi qu'en attestent la quarantaine d'opéras élaborés sur base des textes de Friedrich Schiller, faisant de lui l'un des littérateurs les plus mis en musique de son temps¹². *Die Braut von Messina* n'échappe pas à la règle, engendrant au moins quatre adaptations lyriques jusqu'au début des années 1900, dues respectivement à Nicola Vaccai (*La sposa di Messina*, 1839), Johann Heinrich Bonawitz (*The Bride of Messina*, 1874), Zdeněk Fibich (*Nevěsta Messinská*, 1884) et Sophie Lacout *alias* Abel Darvey (*Les Fiancés de Messine*, 1905). Même Robert Schumann songe un instant à étendre le travail entrepris avec son *Ouverture zur Braut von Messina* (1851) à un opéra entier, avant d'abandonner finalement l'idée malgré l'existence d'un livret conçu à cet effet par son collaborateur Richard Pohl.

Vieuxtemps est donc parmi les premiers à s'emparer de la tragédie de *La Fiancée de Messine*. Malheureusement, la genèse de l'œuvre demeure largement inconnue, faute de témoignages. Les évocations les plus anciennes concernent une première exécution partielle dans la résidence parisienne du musicien, rue Chaptal, le 6 mars 1868. Un article paru dans *La France musicale* à cette occasion fait mention d'Auguste-Jean-François Arnould comme auteur du livret :

-
8. Robert T. CLARK JR., « The Union of the Arts in *Die Braut von Messina* », in *PMLA*, vol. 52, n° 4, décembre 1937, p. 1135.
 9. *Idem*, p. 1136.
 10. *Idem*, p. 1140.
 11. Friedrich SCHILLER, « Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie », in Friedrich SCHILLER, *Die Braut von Messina, Wilhelm Tell, Kleinere dramatische Arbeiten*, dtv-Gesamtausgabe, vol. 8, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG, 1966, p. 7.
 12. Dieter BORCHMEYER, *Weimarer Klassik: Portrait einer Epoche*, Weinheim, Beltz Athenäum GmbH, 1994, p. 404.

Autant Vieuxtemps a dû être fâché de ne pas avoir assisté l'autre dimanche, au Cirque, au triomphe remporté par M^{me} Norman-Neruda avec son concerto en *mi*, autant il doit regretter de ne pas avoir entendu vendredi passé « Agnesi » interpréter magistralement un air dramatique pour baryton tiré d'un de ses opéras inédits. La société d'élite, qui se trouve toujours réunie chez M^{me} Vieuxtemps, l'a chaleureusement félicitée, ainsi que l'éminent artiste, dont la voix sonore a rendu d'une manière si émouvante cet air aussi mélodieux que dramatique. Que M. Ullmann nous rende vite Vieuxtemps pour nous écrire encore de tels morceaux, et pour mettre bien vite en scène cet opéra, sur le succès duquel on peut d'autant plus compter que le livret, œuvre de M. Arnould, doit être fort remarquable¹³.

Le *Guide musical* apporte davantage d'informations quant à la réception de la pièce :

[Ce soir-là], tout le Paris artistique était chez Vieuxtemps ; il s'agissait d'entendre un fragment d'un opéra nouveau composé par le célèbre violoniste. Chanté par Agnesi avec le charme et la puissance de style qu'on lui connaît, ce fragment, qui n'est autre qu'un magnifique air de basse, a été écouté religieusement, puis applaudi avec enthousiasme. C'est du Mozart, disait-on, et c'est du Meyerbeer. Une personne plus sensée a dit avec plus de justesse : « C'est du Vieuxtemps¹⁴. »

Né à Paris le 29 avril 1803, Auguste-Jean-François Arnould avait fait ses débuts de librettiste au Théâtre de l'Odéon en 1829, après des études avortées de droit. Sa comédie en un acte *La Vieille fille et la jeune veuve*, coécrite avec le dramaturge français Narcisse Fournier, y avait été accueillie comme un « début heureux » par le journal *Le Globe*, qui louait « l'esprit, la gaieté, les jolis vers¹⁵ » des jeunes auteurs. Aussi, la collaboration entre les deux hommes s'était-elle poursuivie assidûment, donnant naissance à des pièces telles que *L'Homme au masque de fer* (1831), *Un Mariage à rompre* (1834), *Les Suites d'une faute* (1838) ou *La Fête des fous* (1841). Parallèlement à sa carrière d'écrivain de théâtre, Arnould avait fait œuvre d'historien par ses ouvrages *Struensée* (1833), *Alexis Petrowitch (histoire russe de 1715 à 1718)* (1835), *L'Histoire de la Bastille depuis sa fondation jusqu'à sa destruction* (1844) et *Les Jésuites depuis leur origine jusqu'à nos jours, histoire, types, mœurs, mystères* (1849), entre autres. Dès 1835, le dramaturge avait par ailleurs étendu son activité au domaine lyrique, collaborant au livret de l'opéra-comique en un acte *Les deux reines* d'Hippolyte Monpou, avant de se lancer six ans plus tard dans la réalisation de l'opéra-comique en deux actes *La Maschera* aux côtés du compositeur Johann Georg Kastner. Époux de la célèbre actrice française Jeanne-Sylvanie-Sophie Plessy, tour à tour applaudie sur les scènes de Paris, de Londres et de Saint-Petersbourg, Auguste-Jean-François Arnould passera la fin de son existence en Russie, où il décèdera le 8 mars 1854, ce qui permet d'établir l'année de sa mort en guise de *terminus ante*

13. *La France musicale*, 8 mars 1868, p. 72.

14. *Le Guide musical*, 19 mars 1868, n.p.

15. *Le Globe. Recueil philosophique, politique et littéraire*, 28 février 1829, p. 136.

quem de *La Fiancée de Messine* d'Henry Vieuxtemps. Il est même possible d'être plus précis quant à la date de conception de l'opéra, sachant qu'Arnould et Vieuxtemps ont dû se rencontrer à Saint-Petersbourg, où le violoniste résidait lui-même entre 1846 et 1852¹⁶.

Arnould n'est pourtant pas le premier collaborateur auquel Henry Vieuxtemps songe à faire appel. À l'origine, le musicien espère au contraire rallier le célèbre librettiste Eugène Scribe à son projet, ainsi que le laisse apparaître une lettre adressée en 1850 par Vieuxtemps à Jules Charton-Demeur, duquel l'idée de composer un opéra semble du reste émaner :

Mon cher Jules, je suspends la résolution d'une septième diminuée pour répondre à ta charmante et aimable lettre. Je n'ai pas été peu étonné en reconnaissant ton écriture. Étonnement de joie et de plaisir! [...] Ton nom allié à celui de Charton, dans ces derniers tems [*sic*] m'est souvent tombé sous les yeux dans l'une ou l'autre gazette, française ou belge et chaque fois avec un nouveau plaisir; mais ta lettre est venue faire battre mon cœur plus vite. C'est assez te dire, mon cher, que je n'ai jamais reçu celle que tu m'as adressée au mois de mai 1848. Sans cela elle ne serait pas restée sans réponse; si ce n'eut [*sic*] été pour l'amitié que je te porte au moins pour la magnifique proposition que tu m'y faisais. Le rêve de toute ma vie artistique n'était-il pas réalisé là en quelques lignes. [...] Maintenant que je te remercie d'avoir pensé à moi et de m'avoir mentionné auprès de M^r Scribe. Si aujourd'hui il était encore toujours dans les mêmes intentions à mon égard, je serais très heureux et me mettrais de suite à l'œuvre. Pourquoi ne tenterai-je pas de [*sic*] cette nouvelle carrière. Ce qui pourrait m'en arriver de pire [*sic*], serait un magnifique fiasco. Mais on n'est pas un homme mort pour avoir fait un mauvais opéra. Même pour cela il faut du talent. Si comme je n'en doute pas tu as conservé tes relations avec M^r Scribe, remercie le de ma part, et dis-lui que s'il voulait me confier un libretto, je serais le plus heureux des hommes. Toutes mes facultés tenteraient [*sic*] à me rendre digne d'un tel collaborateur¹⁷.

Pour une raison inconnue, la requête de Vieuxtemps ne connaît pas de suite, sans pour autant le détourner de l'idée de s'essayer à l'écriture opératique. La suite des événements — depuis le moment où Vieuxtemps choisit d'engager Arnould comme librettiste — ne peut qu'être imaginée. Plus de quinze ans après, *La Fiancée de Messine* semble néanmoins avoir atteint un stade d'écriture avancé, à tel point

16. Le fonds d'archives de *La Fiancée de Messine* détenu par la Bibliothèque royale de Belgique renferme un fragment musical daté « St-Petersbourg 10^{bre} 1847 ». Malheureusement, le texte de celui-ci « Ah! par pitié donne à celui qui t'aime un seul regard » n'a pu être rattaché à l'opéra. Ceci est également le cas d'un autre brouillon joint au précédent, dont les paroles sont les suivantes : « D'un seul regard reconnaissons l'empire, signe éclatant de puissance et de foi. Ce noble chef, qui tour à tour inspire à ses sujets l'espérance ou l'effroi, que lui faut-il pour agiter les âmes, et pour créer les merveilles de l'art, pour exalter les guerriers et les femmes. Un seul regard! » Cf. Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 4.378, farde 9.

17. Lettre d'Henry Vieuxtemps à Jules Charton-Demeur, 7/19 février 1850, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Mus. Autogr. H. Vieuxtemps A 7.

que le *Guide musical* affirme que « si l'on en croit certaines rumeurs, l'ouvrage [...] ne resterait pas longtemps dans les cartons du compositeur¹⁸ ». Après une seconde exécution partielle en avril 1868, au cours de laquelle la soprano Marie-Gabrielle Krauss et le baryton Luigi Agnesi interprètent une scène, un air et une romance de *La Fiancée*¹⁹, Henry Vieuxtemps s'informe en effet de l'éventuelle possibilité d'une représentation de l'ouvrage à l'Opéra de Paris. Ce dernier se trouve alors sous la gérance de l'ancien directeur de l'Opéra-Comique Émile Perrin, décrit par Victorien Sardou comme « le plus volatile, le plus capricieux, [et] le plus changeant des hommes²⁰ ». Aussi, Vieuxtemps choisit de s'adresser tout d'abord au beau-frère du concessionnaire par l'intermédiaire de leur ami commun Bazile de Framery, dans une lettre qui éclaire le jeu des relations et les critères présidant au choix des œuvres créées à l'Opéra de Paris :

Monsieur Bazile de Framery
35 Bis rue d'Amsterdam
Paris

Roanne le 23 mai 1868

Mon cher Bazile

À mon retour d'une petite absence que je viens de faire, j'ai eu la bonne fortune de trouver une lettre de vous et par conséquent d'avoir de vos nouvelles car il y a bien longtemps que nous ne nous sommes vus & un souvenir d'une vieille connaissance, car je me rappelle avoir fait ma première communion en même temps que vous, cause toujours une sensation bien agréable.

Pour en venir au sujet de votre demande que je fasse connaître à M^r Perrin le succès qu'a obtenu M^r Vieuxtemps dans une audition où la musique d'un grand opéra qu'il a composé a fait sensation, je vous dirai mon cher ami, que je n'ai jamais correspondu avec mon beau-frère et que ma lettre serait de nul effet. Si j'étais à Paris et que j'eusse assisté à l'audition, je lui en aurais parlé, si mon impression s'était rencontrée avec la vôtre & comme il a assez confiance dans mon jugement en fait d'œuvres musicales, peut-être aurais-je réussi à attirer son attention sur l'ouvrage de M^r Vieuxtemps, mais je vais vous indiquer un moyen pour arriver au même résultat.

M^r Vieuxtemps doit connaître Gevaert, compositeur et son compatriote, qui est Directeur de la musique à l'opéra et en quelque sorte le bras droit de M. Perrin pour la partie musicale; par son intermédiaire, il lui sera facile de fixer l'attention de M^r Perrin et d'obtenir une audition qui le fera connaître. Cela me semble la meilleure voie à suivre pour arriver au résultat désiré.

18. *Le Guide musical*, 19 mars 1868, n.p.

19. *La France musicale*, 12 avril 1868, p. III-III2.

20. Winton DEAN, *Georges Bizet. His Life and Work*, London, J.M. Dent & Sons, 1965, p. 77.

Gevaert est un excellent garçon, serviable et excellent musicien & en sa qualité de compatriote et d'artiste, il se fera un plaisir d'obliger M^r Vieuxtemps. Voilà, mon cher ami, la meilleure recommandation pour avoir accès près de mon beau-frère.

La seule difficulté que j'entrevoie serait que le poème ne plut pas à M^r Perrin, il est assez difficile à ce sujet mais si la musique lui plaît, on peut esquisser la difficulté soit en remaniant le libretto ou en travaillant sur un autre poème que mon beau-frère désignerait. En cela encore il y aurait une chance favorable si l'on obtenait, ou pour mieux dire, intéressait comme collaborateur du poème, Camille du Locle, secrétaire de l'opéra, qui a épousé une nièce de M^{me} Perrin et a collaboré à plusieurs ouvrages donnés à l'opéra.

Voilà, mon cher Bazile, tout ce que je peux faire pour vous être agréable, personnellement je ne puis être utile à M^r Vieuxtemps mais les renseignements que je vous donne ont leur importance, conseillez lui d'en user.

Je vous serre bien cordialement la main

[signature illisible]²¹

Huit jours à peine s'écoulaient depuis cette lettre, lorsque le Milanais Filippo Filippi écrit à son tour à Joséphine Vieuxtemps, afin de l'informer des chances existant pour son mari de voir son ouvrage monté en Italie. Au sein du climat mouvementé qui prélude l'unification italienne, le collaborateur du journal la *Perseveranza* souligne la difficulté pour un étranger d'être porté à l'affiche des théâtres de son pays, « la qualité d'étranger [faisant] faire la moue à tous les imbéciles qui font de l'art une question de politique et de nationalité²² ». Refusant de s'avancer plus en détail sur la question par écrit, il propose d'examiner les solutions potentielles de vive voix, estimant que « le grand nom [de Vieuxtemps] [...] et la valeur de l'ouvrage [...] [pourraient constituer] un moyen de surmonter tous les obstacles²³ ».

Les réponses à ces missives n'ayant pas été conservées, il n'est pas certain qu'Henry Vieuxtemps ait poussé plus en avant ses sollicitations. La lettre de Filippi révèle cependant que, dès ce moment, le compositeur songe à faire traduire son opéra, sollicitant l'avis du critique italien dans sa recherche d'un collaborateur adéquat :

Pour la traduction de l'opéra de M. Vieuxtemps je ne saurais qui vous conseiller en Italie : vous avez à Paris sous la main le seul, je crois, capable de se tirer bien de cette affaire : c'est M. De Lauzières, le même qui a traduit D. Carlos. Vous avez aussi un nommé Saffira [Zaffira] (je ne sais pas si je me trompe en ce

21. Lettre du beau-frère d'Émile Perrin à Bazile de Framery, 23 mai 1868, Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 4.378, farde 5.

22. Lettre de Filippo Filippi à Joséphine Vieuxtemps, 31 mai 1868, Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 4.378, farde 5.

23. *Ibid.*

nom) qui a travaillé pour l'éditeur Choudens à traduire *Roméo* de Gounod, et après *la Grande-Duchesse de Gerolstein*, mais il a fait un travail abominable. — Par conséquence tenez-vous à M. De Lauzières²⁴.

Suivant le conseil de Filippi, Henry Vieuxtemps confie la traduction à Achille de Lauzières, lequel avait déjà une grande réputation comme traducteur, non seulement pour *Don Carlos* de Giuseppe Verdi, mais aussi pour *Dinorah* et *Le Pardon de Ploërmel* de Giacomo Meyerbeer, ainsi que *Faust* et *La Reine de Saba* de Charles Gounod²⁵. Leur collaboration débute en juin 1868, après qu'Achille de Lauzières ait pris connaissance du manuscrit de *La Fiancée de Messine* qui « sauf quelque modification très légère et peu importante [...] fera un excellent livret italien²⁶ » estime l'écrivain. La traduction est achevée près d'un mois plus tard et remise à l'éditeur Léon Escudier pour la somme de 750 francs, le compositeur se trouvant à ce moment en concert à l'étranger.

Au lendemain de la mort de son épouse survenue le 20 juin 1868, Henry Vieuxtemps cherche en effet dans « des voyages, des changements insensés de places et de lieux²⁷ » un remède à son abattement. Durant environ cinq mois, il rejoint la troupe de l'imprésario Ullmann, visitant l'Allemagne, le Danemark, la Suède, la Norvège, la Belgique et la France, avant de se rendre à Londres pour la saison d'été. C'est là-bas, annonce le *Guide musical* du 22 avril 1869, que le violoniste « compte mettre la dernière main à un opéra en trois actes presque achevé²⁸ » ; une information relayée par la *Revue et gazette musicale de Paris* trois jours plus tard. Les multiples tournées, le nombre important de compositions menées de front²⁹ puis, en 1873, une paralysie subite qui le tient éloigné de toute vie active durant plusieurs mois, viennent vraisemblablement contrecarrer ces prévisions car, dans les faits, Vieuxtemps ne débute l'instrumentation de son opéra qu'en juin 1877³⁰, se trouvant dès lors dans un perpétuel état d'affairement :

J'ai des fourmis dans le cerveau et dans les pieds et au lieu de nerfs j'ai dans le corps des chanterelles de violon en pleine vibration d'autant plus violentes que

24. *Ibid.*

25. Alexander WEATHERSON, *Un exilé lyrique : Achille de Lauzières* [en ligne], site personnel d'Alexander Weatherson, 2014 [réf. du 17 sept. 2014], disponible sur <http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Lauzieres.pdf>.

26. Lettre d'Achille de Lauzières à Henry Vieuxtemps, 16 juin 1868, Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 4.378, farde 5.

27. Henry VIEUXTEMPS, « Autobiographie », in *Le Guide musical*, 30 juin et 7 juillet 1881, n.p.

28. *Le Guide musical*, 22 avril 1869, n.p.

29. Au cours des années 1869–1877, Henry Vieuxtemps compose notamment trois quatuors à cordes, un concerto pour violoncelle, six pensées mélodiques pour violon et piano intitulées *Voix intimes*, une fantaisie sur *Faust* de Gounod, ainsi que la pièce *Greeting to America*, fruit de la dernière tournée américaine du virtuose.

30. Lettre d'Henry Vieuxtemps à Mathilde Lejeune, 16 juin 1877, Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 170/114.

je suis occupé continuellement d'instrumentation dans le sommeil comme dans la veille. Je ne peux pas vous donner idée de cet état d'instrument de musique en vibration dont je suis l'image³¹.

L'orchestration de *La Fiancée de Messine* progresse difficilement. Dans sa correspondance, le musicien évoque tour à tour « un travail gigantesque, absorbant³² », qui « lentement s'avance³³ », « un peu comme la tortue³⁴ ». Et lorsque, après quatre ans de labeur obscurcis par la maladie, Henry Vieuxtemps décède à Mustapha Supérieur en Algérie le 6 juin 1881, l'instrumentation n'est toujours pas achevée. Entrés en contact avec les éditeurs Bote & Bock et Brandus pour la vente des partitions posthumes de leur père, les enfants du compositeur choisissent de conserver l'opéra inachevé au sein des archives de la famille plutôt que de le soumettre à publication. L'exécution d'un air de *La Fiancée de Messine* par la cantatrice Meyriane Héglon, le 25 septembre 1898 au Théâtre de Verviers, constitue par conséquent l'une des dernières résurgences de l'ouvrage de Vieuxtemps, décrit alors comme « remettant le violoniste à sa juste place comme compositeur³⁵ » ; un jugement que la redécouverte des manuscrits de *La Fiancée de Messine* permet aujourd'hui d'apprécier à sa juste valeur.

3. LES SOURCES MANUSCRITES

3.1. *Les livrets*

Librement inventée par Friedrich Schiller, la tragédie *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder* met en scène le destin d'une famille régnante de Messine, vouée par un funeste présage à voir sa gent masculine anéantie. Le début de l'action se situe dans le palais de la cité italienne où, après la mort de son époux, la reine Donna Isabelle parvient à grande peine à réconcilier ses fils Don César et Don Manuel qu'une haine farouche oppose depuis leur enfance. Profitant de cet heureux événement, la souveraine dévoile à ses enfants l'existence d'une fille cachée par elle dans un couvent, à la suite d'un oracle ayant prédit au roi qu'elle causerait la chute de sa race. Lorsque Don César et Don Manuel annoncent à leur tour leurs prochaines fiançailles, plus rien ne semble s'opposer au bonheur familial. La nouvelle de l'enlèvement de la fille de la reine apportée par le serviteur Diego vient

31. Agnès BRIOLLE, *Henri Vieuxtemps (1820–1881) : compositeur virtuose, virtuose compositeur ?*, maîtrise d'éducation musicale, Université d'Aix-Marseille, 1984, p. 72.

32. Lettre d'Henry Vieuxtemps à Mathilde Lejeune, 28 juin 1877, Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 170/117.

33. Lettre d'Henry Vieuxtemps à Mathilde Lejeune, 15 juillet 1877, Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 170/126.

34. Lettre d'Henry Vieuxtemps à Mathilde Lejeune, 24 juillet 1877, Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 170/129.

35. *L'Art moderne. Revue critique des arts et de la littérature*, 2 octobre 1898, p. 320.

néanmoins précipiter le drame. Appréhendant un lien fatal entre la sœur enlevée et la mystérieuse inconnue qu'il aime, Don Manuel se rend auprès de Béatrice afin de lever le voile sur son identité. L'arrivée de son frère, qui aime sans le savoir la même femme, conduit à un meurtre par jalousie au cours duquel Don Manuel perd la vie. À la suite de ce tragique affrontement, Béatrice, évanouie, est amenée au palais et identifiée par la reine comme sa fille ; une divulgation insupportable à Don César qui, accablé de remords, se suicide.

L'opéra d'Henry Vieuxtemps suit de près la trame du récit schillérien ainsi que le dévoilent les deux livrets manuscrits en langue française conservés à la Bibliothèque royale de Belgique. Rédigées à l'encre noire, sans mention d'auteur, ces moutures reflètent vraisemblablement différents stades d'élaboration du texte d'Auguste-Jean-François Arnould ; le second manuscrit semblant être une mise au net du premier, qui comporte encore des ratures et des pages retranchées. La traduction d'Achille de Lauzières semble quant à elle avoir été perdue. Du moins, ne fait-elle pas partie du fonds d'archives récemment mis au jour par la Fondation Roi Baudouin, qui regroupe pourtant les lettres échangées par le musicien en vue de la constitution du livret italien. Il convient cependant de signaler la présence d'inscriptions italiennes au crayon dans le second des livrets manuscrits, laissant supposer qu'Achille de Lauzières s'en servit pour son travail de traduction.

3.2. Un fil conducteur : la partition pour piano et chant autographe

Plusieurs types de sources rendent compte de la mise en musique imaginée par Vieuxtemps pour son opéra, au nombre desquelles une table des matières, une partition pour piano et chant autographe, une partition d'orchestre inachevée, ainsi que diverses copies manuscrites et plus d'une centaine de feuilles de brouillons. À défaut de pouvoir établir une chronologie précise entre ces différentes sources au stade actuel des recherches — celles-ci ne comportant ni datations ni filigranes — la description musicale qui suit s'articulera autour de la seule partition à peu près complète de *La Fiancée de Messine*, à savoir la partition pour piano et chant autographe, tout en s'aidant des copies ou brouillons.

Ainsi que le laisse apparaître cette partition, Vieuxtemps opte pour une distribution traditionnelle des voix, confiant les rôles de Béatrix (Béatrice) et d'Isabelle à une soprano et à une mezzo-soprano, tandis que Manoël (Don Manuel) et César sont respectivement chantés par un ténor et un baryton. Un chœur de femmes et un chœur d'hommes complètent cet ensemble, incarnant tour à tour les anciens de Messine, les prêtres, les moines, les partisans de César et de Manoël ou encore la suite d'Isabelle. Le serviteur Diego n'intervient quant à lui qu'à titre de figurant muet, contrairement à l'emploi de basse qui lui est conféré dans *La Sposa di Messina* de Nicola Vaccai et *Nevěsta Messinská* de Zdeněk Fibich.

Le premier acte se déroule dans une « salle souterraine, abritant au fond le caveau funéraire des rois de Messine³⁶ ». À la lumière des torches, prêtres, moines et anciens de la ville conduisent le souverain défunt à son tombeau. Après une courte introduction *adagio en ut* mineur, reflétant par son rythme noire-soupir la procession funèbre qui se déroule sur scène, retentit le chant « Voici ta dernière demeure », dont les premières mesures sont déclamées par les voix de basses sur la seule note d'*ut*, tandis que le piano poursuit inexorablement sa marche cadencée. La soudaine montée vers la neuvième diminuée *ré bémol* et le motif descendant qui suit viennent rompre ce débit psalmodique, se faisant l'écho du cri de détresse d'un peuple en deuil, auquel se joignent bientôt les voix de ténors dans un solennel chœur de déploration (fig. 1). La scène se termine par le retour à un chant déclamatoire sur fond de trémolos joués *forte*, aboutissant à la mise au tombeau du roi au son des paroles latines du *Dies irae* : « *Iudex ergo cum sedebit, Quidquid latet apparebit, Nil inultum remanebit* » (« Quand le juge siègera, tout voile se lèvera, tout pécheur comparaitra »).

Fig. 1 : « Voici ta dernière demeure »

The musical score consists of three systems. The first system shows the Basses (Basses) and Piano accompaniment. The Basses part is a single line with lyrics: 'Voi - ci ta der - niè - re de - meu - re roi bien ai - mé'. The Piano accompaniment is in the left hand, starting with a forte (f) dynamic. The second system continues the Basses part with lyrics: 'roi bien ai - mé que pleu - re tout un peuple en'. The Piano accompaniment continues with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (sf). The third system continues the Basses part with lyrics: 'deuil que pleu - re tout un peuple en deuil'. The Piano accompaniment continues with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (sf). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

36. Livret manuscrit de *La Fiancée de Messine*, Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 4.378, farde 5.

Cette scène introductive est suivie par le récitatif d'Isabelle « Habitants de Messine, écoutez votre reine » qui marque réellement le commencement de l'action par l'évocation de la haine de ses fils. Pressentant le drame à venir, les paroles « Cruel arrêt du sort! Fatale destinée! Ma race au fratricide est-elle condamnée? » en particulier font l'objet d'un chromatisme poussé (fig. 2). L'arioso consécutif « Qu'une même pensée et de paix et d'amour » étant rayé au crayon rouge de la partition pour piano et chant autographe, seule une copie manuscrite anonyme permet d'envisager la musique imaginée par Vieuxtemps. Marqué *dolce* à la voix et *andante* au piano, l'arioso d'Isabelle s'anime progressivement au fur et à mesure que le vœu d'une réconciliation entre César et Manoël est évoqué; une gradation qui trouve un écho dans la triple exclamation « ah! » chantée tour à tour sur *la3*, *si4* et *la4* (fig. 3).

Fig. 2 : « Habitants de Messine, écoutez votre reine »

Fig. 3 : « Qu'une même pensée et de paix et d'amour »

Barbara BONG

Et de pa - ix et d'a - mour à vo - tre voix, à la

voix d'u - ne mè - re à la vo - i - x d'u - ne mè - re de -

vant le tom - beau de leur pè - re de - vant le tom - beau de leur

pè - re à vo - tre voix à la voix d'u - ne

mè - re, à vo - tre voix, ah!

que la mè - me pen - sé - e et de pa - ix et d'a -

mour, que vo - tre - voix

les ré - con - ci - li - e les ré - con - ci - li - e ah! de -

va - nt le tom - be - au de leur pé - re à la vo - ix d'u - ne mè - re que vo - tre

voix ah! les ré - con - ci - li - e en ce

jour les ré - con - ci - li - e les ré - con - ci - li - e

long en ce jour

Un appel de trompettes joué depuis les coulisses annonce par la suite l'arrivée des princes régnants, accompagnés de leurs partisans. Intitulée « Dispute », cette troisième scène est entièrement construite autour de l'affrontement des deux frères, un moment-clé ainsi que l'estime Vieuxtemps qui, le 15 juillet 1877, se trouvant en cure à Brides-les-Bains, annonce à sa correspondante anversoise Mathilde Lejeune : « Je suis juste au milieu d'un des morceaux les plus importants de l'ouvrage. La dispute des deux frères³⁷. » Aussi, le compositeur opte pour un développement en forme de vaste morceau d'ensemble, recourant à un jeu d'alternance et de juxtaposition subtil entre le quatuor formé par Manoël, César et deux coryphées d'une part, et le chœur d'autre part. Alors que la scène atteint son point d'acmé sur un *fortissimo* et que César et Manoël s'appêtent à combattre, la reine réapparaît au début de la scène IV en poussant un cri aigu, défiant ses fils de retourner leurs armes contre elle au cours d'un bref récitatif. Les semonces de leur mère (air « Quelles injures »), doublées de celles des prêtres, des moines et des anciens de la cité (chœur « Eh! quoi toujours ces regards terribles »), finissent par sensibiliser les frères; une tournure visible dans le trio « Sa voix me touche », dont le titre est transposé musicalement par le remploi d'éléments thématiques de l'air d'Isabelle susmentionné (fig. 4-5). Le processus de réconciliation ainsi amorcé finit par trouver sa résolution dans le morceau « Ta main, mon frère! », au cours duquel César et Manoël prêtent serment de leur union.

Fig. 4 : « Quelles injures »

The image shows a musical score for the piece "Quelles injures". It consists of two systems of music. The first system features a vocal line for Isabelle and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The lyrics are: "p Quel - les in - ju - res dont tu mur - mu - res ar - ment ton". The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a prominent eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. The second system continues the vocal line with the lyrics "bras ar - ment ton bras" and the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano).

37. Lettre d'Henry Vieuxtemps à Mathilde Lejeune, 15 juillet 1877, Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 170/126.

Fig. 5 : « Sa voix me touche »

The musical score is set in G major (one sharp) and 2/4 time. It features three vocal parts and piano accompaniment. The piano part includes triplets and dynamic markings such as *p* and *mp*. The lyrics are in French and describe a moment of emotional connection.

Isabelle
Ah ma voix les

Manoël
Sa voix me tou - che

César
Sa voix me touche

tou che hai - ne fa - rou

hai - ne fa - rou - che oui sors en -

che sors de leur coeur de leur coeur

fin sors de mon coeur

sors en - fin de mon coeur

Le passage dialogué qui suit apprend à Isabelle les prochaines fiançailles de ses fils conduisant, dans la joie du moment, à la reprise du chant d'union « Ta main, mon frère ! ». Les choristes entonnent ensuite une pièce intitulée « Amitié », non contenue dans la partition pour piano et chant autographe, mais conservée sous forme de copie. Écrite pour voix d'hommes dans un style largement homophonique, cette pièce présente la particularité d'être chantée *a cappella*. Scéniquement, elle accompagne le départ d'Isabelle et de César, laissant Manoël seul avec le chœur. Le frère aîné peut alors donner libre cours à ses sentiments au cours de la scène V, évoquant sa première rencontre avec Béatrix et l'amour qu'il nourrit depuis lors. Précédée par un récitatif introductif, cette romance de forme strophique se répartit en deux sections formées chacune par trois couplets, dont le dernier fait en quelque sorte office de refrain récapitulatif. Le traitement musical imaginé par Vieuxtemps, tout en se basant sur un même matériau musical de forme ABA' pour les deux sections, introduit de nombreuses variations au sein des cinquième et sixième couplets, sous-tendues par des changements de mesure 2/4 – 6/8. Tout porte à croire que le compositeur choisit de terminer l'acte par cette romance proche de l'air de bravoure par ses vocalises et sa fin *ad libitum*. Le chœur « Je me livre à l'espérance » proposé par Arnould en guise de scène VI dans un des livrets manuscrits semble en effet avoir été exclu du projet³⁸, ce qui concourrait à expliquer l'absence de toute partition musicale pour ce numéro.

Le second acte prend place dans un jardin avec pavillon. Béatrix surgit hâtivement, entonnant aussitôt un récitatif marqué *allegro* qui révèle la cause de son agitation : dédaignant l'interdiction de son tuteur, la jeune femme s'est rendue aux funérailles du roi où elle a revu sans le connaître César, ce « farouche étranger » dont l'ardeur l'effraie, auquel elle échappa par la fuite³⁹. Soucieuse, elle guette avec impatience le retour de son bien-aimé ; une attente qui s'incarne dans l'air « Seule en cet asile » dont la forme s'écarte du traditionnel *aria da capo* au profit d'une structure ABCB' de type rondeau. Mais c'est César qui, contre toute attente, fait son apparition au début de la scène II, dévoilant sa véritable identité à celle qu'il proclame son épouse au cours de l'air « Je te croyais perdue ! ». Les exclamations éplorées de Béatrice demeurent impuissantes face à la résolution du prince qui, terminant son intervention sur une somptueuse vocalise, menace « Ou ton amour, ou le trépas » (*fig. 6*).

38. Cette hypothèse se fonde sur l'absence de sixième scène dans le second livret conservé, ainsi que sur la rature apparaissant dans la table des matières manuscrite de l'opéra au niveau du « NO 7 : Chœur » de l'acte I.

39. Livret manuscrit de *La Fiancée de Messine*, Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 4.378, farde 5.

Fig. 6 : « Je te croyais perdue ! »

The musical score is presented in three systems. The first system shows the vocal line for César, starting with the lyrics '-pas! ou ton a - mour ou le tré - pas'. The piano accompaniment begins with a forte (f) dynamic. The second system continues the vocal line with 'ou le tré - pas oui' and features a piano accompaniment with a forte (f) dynamic. The third system concludes the vocal line with 'ou ton a - mour ou le tré - pas' and shows the piano accompaniment with a chromatic ascent in the bass line.

À la fin de cette troisième scène, Vieuxtemps ajoute dans le manuscrit les indications scéniques suivantes, absentes des deux livrets : « Tous [chœur du prince] entourent et félicitent César. Ils le reconduisent au milieu des chants d'allégresse et disparaissent avec lui dans la coulisse. » Un glissement adroit s'opère à cet endroit au travers du chœur « Heure fortunée ! » formant la scène IV. Accompagnant le départ du prince cadet et de son escorte, ce chœur est aussitôt repris par les partisans de Manoël, dont l'arrivée est annoncée au même instant par la répétition d'un rythme croche pointée — double-croche au piano. Les alliés de César demeurés pour veiller sur les lieux se joignent finalement à eux au sortir d'une grande montée chromatique des basses et du piano, conduisant à un traitement décalé des deux ensembles choraux. La cinquième scène est elle aussi entièrement chorale et dépeint l'altercation émanant de la non-volonté des partisans de César à céder le passage aux hommes de Manoël. Le combat finit par éclater au son de la clameur « Le glaive est tiré, qu'il décide entre nous » scandée avec véhémence par les deux groupes, mais Manoël accourt rapidement pour s'interposer entre les belligérants. L'injonction autoritaire qu'il adresse aux soldats de son frère à la scène VI conduit au repli de ceux-ci vers le fond du plateau, laissant Manoël libre de retrouver Béatrix dans le jardin.

Le duo qui s'ensuit amorce la scène la plus longue de l'acte et le tournant de l'intrigue. La joie des retrouvailles y cède progressivement la place à l'anxiété alors

que se dessine la redoutable vérité. Ignorant tout des évènements, Manoël couvre Béatrix de présents, faisant naître en elle le terrible soupçon « Qui donc es-tu? », chanté trois fois de suite en un mouvement ascendant. La réponse de Manoël, « le fils du roi », introduit l'*adagio* en *ré* majeur « Je t'aimais sans connaître ». Axé autour des rimes « laisse-moi mon erreur / partage ma grandeur » et un jeu d'imitation entre les deux voix, celui-ci semble refléter à la fois l'union des sentiments liant les deux personnages et les malentendus qui les séparent (fig. 7).

Fig. 7 : « Je t'aimais sans connaître »

The musical score is set in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features three systems of staves. The first system includes the vocal line for Béatrix (soprano) and the piano accompaniment. The second system includes the vocal line for Manoël (tenor) and the piano accompaniment. The third system continues the vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: Béatrix: Je t'ai - mais sans con - nai - tre le; Manoël: nai - tre, nais - se moi, nais - se moi; Béatrix: nais - se moi mon er - reur; Manoël: ta - ge ma gran - deur. The score includes dynamic markings such as *p* and *cresc.*, and articulation like accents and slurs. There are also fingerings and breath marks indicated.

Ce n'est qu'au terme d'un *allegro* en 4/4, dont l'accompagnement traduit le caractère mouvementé par les indications *agitato*, *sempre crescendo*, *sf*, *f* et *ff*, que Béatrix avoue à Manoël être également aimée par son frère. Le chœur entame alors le *lento* grave en *ut* mineur « Triste destinée! », essentiellement construit autour des degrés de tonique et de dominante, qui déplore le sort d'une humanité

vouée au crime et à la mort faute d'être maître de son destin. Ce morceau tient lieu de signe avant-coureur : décidés à fuir pour sauvegarder leur bonheur, Béatrix et Manoël sont surpris par César au début de la scène VIII. L'action s'accélère dès cet instant conduisant, en moins de trente mesures, au meurtre de Manoël suivi de l'évanouissement de Béatrix. Les deux corps sont aussitôt emmenés sur ordre de César, qui se retire de la scène, hanté par les remords. Demeurés seuls, les alliés des deux frères se livrent à un ultime chœur en *mi bémol* majeur, faisant office de dernière scène de l'acte II. Visibles scéniquement au travers de la didascalie « les deux clans se rapprochent en se menaçant », les sentiments antagonistes éprouvés par les deux clans face au fratricide commis s'y expriment simultanément, culminant dans la superposition des exclamations « opprobre sur César / gloire à César » en fin de morceau (fig. 8).

Fig. 8 : « Ô mort effroyable »

The musical score is arranged in three systems. The first system features vocal parts for Manoël's supporters (Tenors and Basses) and César's supporters. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. The third system concludes the piece with overlapping vocal lines and piano accompaniment.

Manoël's supporters
Tenors
Basses

César's supporters

Gloire à Cé - sar
Cé - sar
Gloire à Cé - sar

op - pro - bre op - pro - bre op - pro - bre

sar
sar vaine - queur gloire à Cé - sar

à 8

Barbara BONG

op - pro - bre sur Cé - sar op - pro - bre

sar gloire à Cé - sar

op - pro - bre op - pro - bre sur

gloire à Cé - sar gloire

Cé - sar sur Cé - sar

à Cé - sar Cé - sar

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The lyrics are in French and describe the glory of Jesus Christ. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Le troisième acte a pour cadre une salle du palais de Messine. Après un entracte instrumental *allegro* en ré majeur⁴⁰ — le premier du genre à figurer dans l'opéra —, le rideau se lève sur les serviteurs de la reine Isabelle. Occupés à préparer les festivités de mariage, ils s'adonnent allègrement au chant « Un double hymen s'apprête », dont le début s'articule autour des motifs thématiques de l'entracte. Ce morceau, confié une fois de plus à deux ensembles choraux, est suivi par un ballet. Le second livret manuscrit accompagne celui-ci d'un texte devant semble-t-il être chanté pendant la danse : « Hymen charmant, | Bonheur tranquille | Nous te fêtons. | Chantons, dansons. | L'accord touchant | De ta famille | Nous célébrons | Chantons, dansons! ». Cependant, ce texte n'apparaît dans aucune des sources musicales de l'opéra, pas même dans les brouillons. En guise d'accompagnement du ballet, la partition pour piano et chant autographe propose deux « mouvements » instrumentaux séparés par un feuillet vierge. Le premier revêt l'allure d'un *moderato* en 4/4 de forme AABA'; le second se compose d'une partie à quatre temps de structure semblable, complétée — après un point d'orgue d'une mesure — par une section en 3/4 aux sonorités de valse (fig. 9–10).

Fig. 9 : « Ballet » (extrait du premier mouvement)

Moderato

The image shows a musical score for piano accompaniment. It is titled 'Moderato' and is in 4/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#), indicating D major. The score is divided into three systems. The first system starts with a piano (p) dynamic. The second system continues the accompaniment. The third system features a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to a section with forte (f) and piano (p) dynamics.

40. La partition pour piano et chant comprend une seconde version de cet entracte, écrite quant à elle en *mi* majeur. Étant donné que le chœur qui lui succède conserve deux dièses à la clé, il nous semble néanmoins plus logique de suivre ici la première version.

Fig. 10 : « Ballet » (extrait du second mouvement)



L'absence d'orchestration pour cette partie interdit évidemment l'exclusion d'un éventuel remaniement des morceaux en question. Ainsi, parmi les brouillons et fragments de *La Fiancée de Messine*, se trouve également une copie manuscrite de main non identifiée intitulée « Ballet des fiançailles avec chœur », dont la musique *andante* en diffère des versions précédemment décrites (fig. 11). L'inscription « chœur et dispute » figurant à la fin de cette copie s'avère néanmoins étonnante, dans la mesure où un récitatif et une romance de la reine doivent succéder au ballet, conformément aux indications du livret.

Fig. 11 : « Ballet des fiançailles avec chœur » (extrait)



Dans la partition pour piano et chant, la transition entre ces deux numéros s'opère par l'intermédiaire d'un bref interlude exécuté à la harpe. Musicalement identiques, les couplets de la romance « Noble éclat du diadème » font appel à ce même instrument pour l'accompagnement des trois heptasyllabes initiaux, tandis qu'un quatuor sous-tend les quatre vers-refrain finaux. L'intervention d'Isabelle se poursuit par le récitatif « Lorsque la paix enfin règne dans ma famille », au sein duquel l'existence de sa fille et les circonstances ayant conduit à sa mise au secret sont dévoilées. Le bonheur illusoire régissant le début de l'acte III trouve alors son ultime expression dans le chœur « Douce espérance remplis nos cœurs! », avant de basculer irrévocablement avec l'arrivée de César et de Béatrix au cours des scènes III et IV. Ayant retrouvé ses esprits, Béatrix découvre à cet instant le lien de parenté qui l'unit à la famille régnante de Messine, faisant d'elle la sœur de César et de Manoël. Le trio « Effroyable mystère! » qui s'ensuit met l'accent sur la prise de conscience de la nature incestueuse des sentiments des protagonistes. Isabelle est pourtant loin de soupçonner toute l'étendue du désastre causé par son secret. En effet, alors que le trio se termine progressivement suivant une courbe dynamique *forte – piano – pianissimo*, des motifs de la marche funéraire de l'acte I retentissent depuis les coulisses, aussitôt identifiés par la reine comme « le chant des morts ». Ces emplois thématiques, doublés d'un retour à la tonalité initiale d'*ut* mineur, servent à escorter le convoi des fidèles qui amènent le cercueil de Manoël. En choisissant de mettre en scène les funérailles du roi de Messine — un évènement qui, dans le récit de Schiller, appartient à un passé révolu de l'action⁴¹ et que ni Vaccai ni Fibich n'introduiront dans leurs adaptations —, Henry Vieuxtemps assure donc non seulement une ouverture fastueuse à son opéra, mais crée également un élément unificateur, qui lui permet de « boucler la boucle » en fin de parcours (*fig. 12*).

La question inquiète de la reine « Mais quel est ce cercueil? » trouve sa réponse dans la courte phrase syncopée de César « C'est celui de ton fils », prononcée uniformément sur le degré *sol2*, tandis qu'un mouvement cadentiel I–V reste suspendu sur un accord de septième de dominante à l'accompagnement. Un passage au chromatisme poussé se déchaîne alors au piano aboutissant à l'affirmation de la tonalité de *sol* mineur, dans laquelle s'ouvre le duo d'Isabelle et de Béatrix « Ah! dans sa furie ». Tant par ses inflexions vocales que par son texte, celui-ci traduit la douleur éprouvée par les deux femmes; un sentiment qui ne tarde pas à se muer en colère au cours du morceau « Vers toi, ma voix s'élève! » conçu tel une malédiction proférée contre l'assassin. L'ajout de parties chorales à l'encre rouge renforce l'impact dramatique de cette imprécation, qui culmine sur des exclamations répétées du mot « maudit » sous-tendues par de nouvelles gammes chromatiques (*fig. 13*). Le récitatif dialogué qui suit conduit la reine à réclamer justice auprès de son plus jeune fils, qu'elle ignore être le meurtrier. Ne voyant d'autre issue, celui-ci

41. « Nicht dreimal hat der Mond die Lichtgestalt | Erneut, seit ich den fürstlichen Gemahl | Zu seiner letzten Rubestätte trug. » Cf. Friedrich SCHILLER, *op. cit.*, p. 17.

se poignarde à la fin de l'air « Sur ton cercueil, ombre d'un frère », dont le chant — placé dans un registre relativement aigu (*ré2 – fa3*) — passe d'un caractère « grave, recueilli » à un ton « pleurant », avant de se faire « presque parlé » au moment des paroles fatales « frappe, frappe et punit ton meurtrier ». La prophétie de l'oracle s'étant accomplie, l'opéra se termine par le chant final « Ô destin funeste ! » en *ré* majeur, entonné conjointement par Isabelle, Béatrix et le chœur.

Fig. 12 : « Convoi des fidèles amenant le cercueil de Manoël »

The musical score is presented in five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C).

- System 1:** The vocal line is silent, indicated by a rest and the instruction "Dans la coulisse". The piano accompaniment begins with a series of chords and moving lines in both hands.
- System 2:** The vocal line enters with the lyrics "Quel chant se fait en - ten - dre?". The piano accompaniment continues with a steady accompaniment.
- System 3:** The vocal line features two parts: "Isabelle" with the lyrics "C'est le chant des morts..." and "Béatrix" with the lyrics "Je frè - mis! hé - las!". The piano accompaniment includes dynamic markings like *sf* and *fz*.
- System 4:** The vocal line features "César" with the lyrics "Que va-t-elle ap - pren - dre?". The piano accompaniment includes the instruction "Ils paraissent lentement sur la scène".
- System 5:** The piano accompaniment includes the instruction "Ils déposent le cercueil au milieu du théâtre, un peu au fond". The score ends with a final chord.

Fig. 13 : « Vers toi, ma voix s'élève ! »

Diatrix, Isabelle, Choir

The musical score is arranged in systems. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics 'mau - dit' are repeated across the vocal lines. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

3.3. *La partition d'orchestre inachevée*

Même si Henry Vieuxtemps reconnaît avoir suivi les cours de composition de Simon Sechter et d'Anton Reicha au début des années 1830, il se présente aussi, dans son autobiographie, comme largement autodidacte en matière d'orchestration :

C'est à mon retour de Paris [en 1835] que je composai mon 1^{er} morceau sérieux [...] avec accompagnement de piano. Je [le] jouais à qui voulait l'entendre, on me disait « bien », « bravo », « continuez », etc., on m'encourageait. Tout cela était bel & bon mais ne me suffisait pas, ne me contentait en rien : je voulais l'entendre à l'orchestre. Mais comment faire! [...] Là, une difficulté nouvelle & sérieuse se présentait : le maniement des masses, l'orchestration? [...] je n'avais aucune connaissance du mécanisme des instruments à vent, nulle idée de leur étendue, de la manière d'écrire les transpositeurs, mes savants professeurs ne m'en ayant jamais dit un mot, pas plus qu'ils ne m'avaient parlé des timbres, ni de la manière de les employer : toutes ces choses étaient donc lettres mortes pour moi!

Pour me mettre au courant, j'imaginai un moyen bien simple & qui me réussit. Je demandai aux chefs d'orchestre [du Théâtre] de la Monnaie, Messieurs Hanssens & Snel, qu'ils voulussent bien me donner mes entrées au théâtre, au milieu des musiciens, c'est-à-dire dans l'orchestre, ce qui me fut accordé. J'y allais chaque soir d'opéra & m'installais une fois près des flûtes, une autre fois à côté des hautbois & ainsi de suite, près des clarinettes, des bassons, des cors, des trompettes, etc. en ayant soin de prêter toute mon attention — non à ce qui se passait sur la scène — mais aux différents rôles qu'étaient appelés à jouer les instruments à côté desquels je m'étais installé, quelle était l'action qu'ils remplissaient individuellement dans le drame musical qui se déroulait devant moi, & quelle pouvait être leur mission dans le grand ensemble. Je m'en rendis assez vite un compte exact & parvins après bien des tâtonnements à instrumenter mon morceau¹.

S'il est difficile de faire la part des choses entre cet apprentissage par observation et sa fréquentation d'Anton Reicha, dont il paraît peu probable qu'il n'ait pas connu le *Cours de composition musicale ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique* publié à Paris dès 1818, sa formation hétéroclite porta ses fruits. Tout au long de sa carrière, Henry Vieuxtemps a été admiré pour l'orchestration de ses concertos, allant jusqu'à s'attirer la bienveillance des critiques les plus sévères de son temps. En 1841, Hector Berlioz — qui fera éditer son *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* trois ans plus tard — fait l'éloge du *Premier grand concerto pour violon en mi majeur* op. 10 dans le *Journal des débats* :

Son Concerto en *mi* est une très belle œuvre, d'un effet splendide en général, inondée de détails ravissants dans l'orchestre comme dans la partie principale, et instrumentée en grand maître. Pas un des grands personnages de l'orchestre, si obscur soit-il, n'est oublié dans sa partition; il fait dire à chacun à propos quelque chose de piquant; il n'y a pas jusqu'au triangle, qu'on emploie aujourd'hui presque

1. Henry VIEUXTEMPS, *Autobiographie*, Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 172.

partout sans intelligence et sans goût, qui ne place fort joliment son mot de temps à autre²...

Dans les notes qu'il consacre à son maître après sa mort, le célèbre violoniste Eugène Ysaÿe, parlant du *Quatrième grand concerto pour violon en ré mineur* op. 31, rappelle lui aussi le symphoniste qui se cache en Vieuxtemps :

Si le *concerto en mi* frappe un coup décisif, que dire du quatrième? Dès son admirable tutti d'entrée, dont la solennité vous subjugue, plusieurs choses s'affirment nouvelles dans le concerto de violon, pour la variété des timbres, pour la nature du crescendo, bref, pour le *climax* institué. On est pris par ce beau début, qui expose le schéma du poème et prépare le drame. C'est sombre, menaçant. Page symphonique qui pourrait être entendue isolément, tant elle est par soi-même dense et prestigieuse. Preuve que l'auteur aurait pu donner à ses conceptions un essor plus large encore, s'il ne les avait exclusivement concentrées sur son propre instrument³.

L'inachèvement de la partition d'orchestre autographe de *La Fiancée de Messine* ne permet d'apprécier les particularités de son instrumentation que de façon limitée. Constitué de nonante-six feuillets⁴, le manuscrit conducteur rassemble uniquement les scènes I–III du premier acte, s'interrompant brusquement au milieu de la dispute des deux frères. Si nulle trace d'une ouverture ne semble exister, l'arrière-arrière-petite-fille du musicien Agnès Mensah-Briolle en élaborera une à trois générations d'intervalle, dont une photocopie a été jointe au fonds de la Bibliothèque royale de Belgique⁵. D'une durée de trente-trois mesures (*maestoso* ♩=72), elle partage l'effectif instrumental de la partition d'orchestre autographe, établi par Henry Vieuxtemps comme suit :

Flûtes	Tubas
Hautbois	Timbales
Clarinettes	Grosse caisse
Bassons	Violons I
Cors I–II	Violons II
Cors III–IV	Altos
Trompettes	Violoncelles
Trombones alto / ténor / basse	Contrebasses

2. Paul BERGMANS, *Henry Vieuxtemps*, Turnhout, Brepols, 1920, p. 17.

3. Eugène YSAÏE, *Henri Vieuxtemps, mon maître*, Bruxelles, Éditions Ysaÿe (coll. Les Cahiers Ysaÿe. Lettres-notes et souvenirs inédits, n° 1), 1968, p. 28–29.

4. En réalité, l'orchestration s'arrête dès le septantième feuillet. Les vingt-six feuillets restants comportent uniquement les parties vocales, ainsi que les portées pré-tracées mais vides des différents instruments.

5. Agnès Mensah-Briolle est également l'auteur d'un mémoire de maîtrise d'éducation musicale réalisé à l'Université d'Aix-Marseille en 1984 et intitulé *Henri Vieuxtemps (1820–1881) : compositeur virtuose, virtuose compositeur?*

Les tonalités des instruments à vent varient au fil du manuscrit de Vieuxtemps, faisant alterner les clarinettes en *si bémol* et en *la*, les cors en *ut*, *mi* et *mi bémol*, ou encore les trompettes en *ut* et *mi bémol*. Par ailleurs, l'orchestre se trouve ponctuellement renforcé par d'autres instruments, tel que le précisent les mentions « doubler par des saxophones » (f. 10), « clairon in E » (f. 45) et « piccolo » (f. 51) apparaissant au sein de la partition⁶. La scène III fait même appel à des musiciens de scène en annonçant la venue de César et de Manoël par l'intermédiaire d'une sonnerie entonnée successivement par « 2 trompettes dans la coulisse [en] *sol bémol* », « 3 tromp : dans la coulisse en *si bémol* » puis « 2 tromp : à l'orchestre en *mi bémol* » (f. 54–55) ; un dispositif qui permet de conférer une profondeur fictive à l'espace théâtral en suggérant le rapprochement progressif des deux frères.

Au travers de configurations instrumentales diverses et de développements motiviques variés, l'orchestre se trouve ainsi déployé dans toute sa plénitude sonore, participant à forger les « situations pleines de contrastes » que Vieuxtemps pressent dans le livret⁷. Répandant leur parfum funeste, les lourds appels des cuivres, roulements de timbales et doubles cordes en trémolos se joignent aux motifs descendants des bois dans l'évocation de la marche funèbre du roi (fig. 14).

Cette écriture massive est mise en soudain contraste avec les *pizzicati* des cordes et les sonorités légères des bois et des cuivres à la fin du morceau, qui se termine paisiblement sur un arpège ascendant des violoncelles. L'accompagnement demeure réduit tout au long de l'intervention d'Isabelle de la scène II, dont l'arioso « Qu'une même pensée et de paix et d'amour » vient se poser sur de délicats arpèges brisés exécutés *legato* par les premiers violons, tandis que le restant des cordes fait office de remplissage harmonique. Déjà mise en évidence dans la partition pour piano et chant, l'animation progressive qui s'empare du chant s'étend cette fois-ci à l'ensemble de l'accompagnement, apparaissant notamment dans le *crescendo* général des cordes et l'envolée lyrique de la première flûte solo lors de l'exclamation « ah » poussée par la reine sur la note *la3* (fig. 15).

La scène de la dispute témoigne enfin d'un autre exemple de maniement des masses orchestrales. Introduite par une section instrumentale *Allegro tempo di marcia* de soixante-six mesures dont les motifs *staccato* en croches et doubles-croches installent le climat musical du morceau à venir, son instrumentation est essentiellement construite en imitation des voix, faisant du rythme double-croche — croche pointée — double-croche par lequel débute le chant le moteur dynamique de l'ensemble de la pièce (fig. 16).

6. En matière d'instrumentation chez Henry Vieuxtemps, cf. également Élise VAN SCHINGEN, *La Marche aux flambeaux pour orchestre d'harmonie, composée par Henry Vieuxtemps*, mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de master en musicologie, Université catholique de Louvain, 2013–2014.

7. Lettre d'Henry Vieuxtemps à Mathilde Lejeune, 7 juillet 1877, Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 170/122.

Fig. 14 : « Voici ta dernière demeure » (f. 10-11)

Flutes *ff* *ff sostenuto*

Oboes *ff* *ff*

Clarinets *ff* *ff*

Bassoons *ff*

Horns I-II *ff*

Horns III-IV *ff*

Trumpets *ff*

Trombones (Alto - Tenor) *ff* doubler par des saxophones *sostenuto*

Trombones (Bass - Tuba) *ff*

Timpani *ff*

Bass Drum *ff*

Female choir Sopranos

Female choir Altos

Male choir Tenors

Male choir Basses

Violins I *ff*

Violins II *ff*

Violas *ff*

Violoncellos *ff*

Contrabasses *ff*

Ô noir sé - jour sé - jour des om - bres re - çois sous tes

Barbara BONG

Fig. 15 : « Qu'une même pensée et de paix et d'amour » (f. 39-40)

Flutes *1^o solo*
pp

Bassoons *p*

Horns III-IV *pf* *p*

Isabelle
mé - re à vo - tre voix ah! *ritard.*

Violins I *p* *doux*

Violins II

Violas

Violoncellos *sf*

Contrabasses *sf*

Fig. 16 : « Mon sein palpite » (f. 58-59)

Flutes *1^o solo*
p

Clarinets *p*

Bassoons *p*

Horns I-II *p*

Marnell
Mon sein pal - pi - te ma main s'a - gi - te mon coeur fré - mit en le voy - ant Dé - ja ce

Coryphée (Tenor)
Mon sein pal - pi - te en le voy - ant

César
Mon sein pal - pi - te ma main s'a - gi - te mon coeur fré - mit en le voy - ant

Coryphée (Bass)
Mon sein pal - pi - te ma main s'a - gi - te mon coeur fré - mit en le voy - ant

Violins I *sf* *p*

Violins II *sf* *p*

Violas *p*

Violoncellos

Contrabasses

Sans revêtir une fonction structurale, d'autres motifs aident simplement à accentuer la portée expressive du texte chanté. Dans la scène III, c'est notamment le cas des paroles « la haine ardente qui me dévore », soulignées par des trilles et des chutes de triples-croches *fortissimo* (fig. 17). Pareil procédé est par ailleurs visible dans le récitatif d'Isabelle « Habitants de Messine, écoutez votre reine » au sein duquel les mots « haine », « fécondité », « sort », « destinée » et « fratricide », résumant à eux seuls l'essence du drame entier, sont sous-tendus par de brusques traits aux cordes joués *forte* (fig. 18).

Fig. 17 : Motif sur les paroles « la haine ardente qui me dévore » (f. 61–62)

The musical score for Figure 17 is a page from a score for an opera. It features 18 staves, each representing a different instrument or voice part. The instruments listed on the left are: Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns 1-II, Trumpets, Trombones (Alto-Tenor), Trombones (Bass-Tuba), Timpani, Mandeï, Corypheus (Tenor), César, Corypheus (Bass), Violins I, Violins II, Violas, Violoncelles, and Contrabasses. The score is in 3/4 time and includes various dynamic markings such as *f*, *ff*, *mf*, and *p*. The lyrics are written below the vocal staves and are: "à l'ins - tant La haine ar - den - te qui me dé - vo - re par sa pré - à l'ins - tant La hai - re me dé - vo - re à l'ins - tant La hai - re me dé - vo - re tant tombe à l'ins - tant La hai - re me dé - vo - re". The score includes trills and triplets, particularly in the string parts and the vocal parts.

Fig. 18 : Motif sur le mot « haine » (f. 25–26)

Isabelle
mais tous les deux di-vi-sés par la hai-ne en deux camps en-ne-mis par-ta-geant la ci-

Violins I
recit. *p* *allegro mod.* *f* *vigorouso* *recit.* *f*

Violins II
allegro mod. *p* *allegro mod.* *f* *vigorouso* *f*

Violas
allegro mod. *p* *allegro mod.* *f* *divisi* *f*

Violoncellos
allegro mod. *p* *allegro mod.* *f* *vigorouso* *f*

Contrebasses
allegro mod. *p* *allegro mod.* *f* *vigorouso* *f*

D'un point de vue tonal, l'écriture d'Henry Vieuxtemps évolue dans des tons proches de la tonalité de départ, que des cadences clairement marquées et de fréquents emplois de pédales participent à asseoir. Seul le *Dies irae* à l'allure de choral harmonisé, dont la ligne mélodique — contrairement au texte chanté — n'est pas construite sur la séquence grégorienne originale, surprend par la tonalité fort rare de *do bémol* majeur dans laquelle il est composé (fig. 19).

Fig. 19 : « Dies irae » (f. 14^{bis})

Sopranos
- - - - -

Altos
- - - - -

Tenors
Quand le ju - ge sié - ge - ra Tout voi - le se

Basses
- - - - -

com - pa - rai - tra

lè - ve - ra Tout pé - cheur com - pa - rai - tra

La « Marche funèbre » de la scène I s'articule autour des degrés fondamentaux de *do* mineur, incluant une brève modulation au relatif *mi bémol* majeur. Le parcours tonal global des scènes II et III s'avère quant à lui régi par des rapports de tierces, faisant s'enchaîner le récitatif « Habitants de Messine, écoutez votre reine » en *do* majeur, l'arioso « Qu'une même pensée et de paix et d'amour » en *mi* majeur, l'*Allegro tempo di marcia* instrumental en *sol bémol* majeur, ainsi que la « Dispute des deux frères » en *mi bémol* majeur. Conjointement aux tensions soulevées par le recours à des accords de dominante, de septième de dominante voire, plus rarement, de dominante secondaire V/V, des chromatismes viennent à diverses reprises enrichir le tissu mélodico-harmonique. Cette particularité s'observe notamment au cours de l'*Allegro tempo di marcia*, où une gamme chromatique syncopée descendante des hautbois, trombones, tubas, violoncelles et contrebasses s'oppose au motif cadencé des autres instruments (fig. 20). Agnès Briolle la soulignait déjà à propos du *Deuxième grand concerto pour violon en fa dièse mineur* op. 19, l'attribuant à l'influence d'Anton Reicha⁸.

Fig. 20 : « Allegro tempo di marcia » (f. 53-54)

The musical score for 'Allegro tempo di marcia' (f. 53-54) is presented in a multi-staff format. The instruments listed on the left are: Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns I-II, Horns III-IV, Trumpets, Trombones (Alto - Tenor), Trombones (Bass - Tuba), Timpani, and Bass Drum. The score is in 2/4 time and features a key signature of three flats (F major or D minor). The Flutes, Oboes, and Clarinets play a melodic line with slurs and accents. The Bassoons, Trombones (Alto-Tenor), and Trombones (Bass-Tuba) play a descending chromatic line with slurs and accents, marked with a forte (*f*) dynamic. The Horns I-II, Horns III-IV, Trumpets, Timpani, and Bass Drum have rests or simple accompaniment.

8. Agnès BRIOLLE, *op. cit.*, p. 33.

Barbara BONG

Violins I

Violins II

Violas

Violoncellos

Contrabasses

8

Flutes

Oboes

Clarinets

Bassoons

Horns I-II

Horns III-IV

Trumpets

Trombones (Alto - Tenor)

Trombones (Bass - Tuba)

Timpani

Bass Drum

Violins I

Violins II

Violas

Violoncellos

Contrabasses

8

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Barbara BONG'. The score is arranged for a full orchestra and strings. It consists of two systems of staves. The first system includes Violins I and II, Violas, Violoncellos, and Contrabasses. The second system includes Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns I-II, Horns III-IV, Trumpets, Trombones (Alto - Tenor), Trombones (Bass - Tuba), Timpani, and Bass Drum. The third system includes Violins I and II, Violas, Violoncellos, and Contrabasses. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics markings such as *f* (forte) and *sf* (sforzando) are present. The page number '- 41 -' is centered at the bottom.

4. CONSIDÉRATIONS STYLISTIQUES

En composant *La Fiancée de Messine*, Henry Vieuxtemps cherche délibérément à s'inscrire dans la lignée du grand opéra français, ainsi que l'indique l'inscription « Grand-Opéra en trois actes » figurant sur la table des matières de son ouvrage⁹. Malgré une ouverture progressive aux nouvelles écoles allemande, française et russe, le Palais Garnier reste en effet fidèle à sa vocation de « musée de musique » tout au long de la fin du XIX^e siècle, ainsi que l'illustre l'étude menée par Frédérique Patureau sur *Le Palais Garnier dans la société parisienne (1875-1914)*. Des nonante-deux ouvrages représentés entre le milieu des années 1870 et le commencement de la Première Guerre mondiale, seuls quinze s'inscrivent au répertoire, parmi lesquels *Robert le diable*, *Les Huguenots*, *Le Prophète* et *L'Africaine* de Meyerbeer, *La Favorite* de Donizetti, *La Juive* de Halévy, *Faust* de Gounod, *Hamlet* de Thomas, *La Muette de Portici* d'Auber et *Guillaume Tell* de Rossini¹⁰. Jusqu'en 1884, le cahier des charges va même jusqu'à spécifier que « seuls, les “grands opéras” et “ballets-pantomimes” étaient admis sur la scène du Palais Garnier », avant d'élargir cette prescription à « toutes les sortes de drames lyriques et de ballets¹¹ ». Rien d'étonnant donc à ce que Henry Vieuxtemps — nourrissant l'espoir de voir son œuvre jouée à Paris — cherche à conformer *La Fiancée de Messine* aux critères régissant de telles œuvres lyriques. Satisfaisant aux exigences dramatiques du genre, il opte pour une intrigue à connotation historico-mythique se prêtant, par le haut rang des protagonistes et l'importance de l'effectif artistique, à de somptueux effets de mise en scène. De trois actes au lieu de cinq, comme c'est souvent le cas dans le grand opéra, son ouvrage reste fidèle à l'agencement traditionnel en airs, récitatifs, duos, morceaux d'ensemble et défilés, sans oublier l'insertion du ballet qui « jusqu'aux années 1890 [reste] l'une des conditions *sine qua non* du choix d'un ouvrage nouveau¹² » au Palais Garnier. Le chœur, lui aussi, joue un rôle de tout premier plan, totalisant pas moins d'une dizaine d'interventions, dont quatre en début ou fin d'acte. Le choix du drame schillérien se révèle à cet égard symptomatique, l'écrivain ayant — dans sa volonté de revivification de la tragédie antique — délibérément conçu *La Fiancée de Messine* comme un « *Trauerspiel mit Chören* », partageant ses réflexions théoriques dans la préface *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* annexée à son écrit.

Parfaitement en phase avec le goût de son temps au moment de sa conception, *La Fiancée de Messine* d'Henry Vieuxtemps n'en est pas moins amenée — en raison de sa longue gestation — à défendre une esthétique largement dépassée à la mort du compositeur. Ce décalage se fait jour dans une lettre adressée au prince

9. Table des matières de *La Fiancée de Messine*, Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 4.378, farde 1.

10. Frédérique PATUREAU, *Le Palais Garnier dans la société parisienne (1875-1914)*, Liège, Mardaga, 1991, p. 153-154.

11. *Idem*, p. 151.

12. *Idem*, p. 162.

Nikolai Borisovich Yusupov le 18 janvier 1860, au sein de laquelle Vieuxtemps exprime son incompréhension envers la *Zukunftsmusik* : « *I made a stop in Prague and in Berlin. There I made an extensive study of the music of the future. The “Tannhäusers” and “Lohengrins” are thriving, despite the fact that there still exist people with an ear for music, and, what is more, good taste*¹³. » Dix-neuf ans plus tard, s’insurgeant contre une prise de position du critique wagnérophile Camille Benoît, le musicien se pose explicitement en défenseur de la tradition : « Benoît [...] aurait été disposé à le jeter [Charles Gounod] *over board* avec Meyerbeer [...] Cela fait hausser les épaules. Qu’il inculque donc à ses élèves le respect des anciens & qu’il les prenne pour modèle pour lui-même¹⁴. »

Il semble ainsi qu’Henry Vieuxtemps puisse être compté, au même titre que Gounod, Bizet ou Saint-Saëns, parmi les disciples de Giacomo Meyerbeer, avec lequel il partage non seulement une même transculturalité franco-allemande, mais surtout une estime mutuelle. Le 7 juillet 1845, Meyerbeer — qui occupe alors les fonctions de *Generalmusikdirektor* de l’Opéra de Berlin et superviseur de la musique de la cour — recommande le virtuose au souverain Frédéric-Guillaume IV en des termes élogieux, parlant de lui comme « *der größte jetzt lebende Violinspieler*¹⁵ ». Son admiration pour les qualités de compositeur de Vieuxtemps est révélée par une note succincte de son journal intime en décembre 1852 : « *In dem Konzert des Violinisten Vieuxtemps. Sein neues Violinkonzert aus dmoll ist eine sehr gediegene, schöne Komposition*¹⁶. » Le violoniste avait préalablement eu recours à Meyerbeer pour prier le roi de Prusse d’accepter les honneurs de la dédicace du concerto¹⁷. Aussi, à son retour de Russie en juin 1852, il rend visite à son intercesseur. Vieuxtemps parla-t-il de son projet de *La Fiancée de Messine* à Meyerbeer ? Rien n’est moins sûr. Décédé à Paris en mai 1864, Giacomo Meyerbeer n’aura sans doute plus l’opportunité de juger de l’œuvre de son émule. Louée par le petit cercle de privilégiés qui eurent le bonheur d’en entendre des extraits, la musique de *La Fiancée de Messine* gagnerait cependant certainement à être éditée voire rejouée en concert. En effet, ainsi que l’estime à juste titre son compositeur : « Je ne vous donne pas l’ouvrage pour un chef-d’œuvre. Vous savez si j’ai pareille prétention. Mais il y a de bons morceaux. Il y a même de la bonne et vraie mélodie¹⁸. » Aussi, suivant l’exemple de leur maître,

13. Lev GINSBURG, *op. cit.*, p. 52.

14. Lettre d’Henry Vieuxtemps à MM, 1^{er} décembre 1879, Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 171/III/24.

15. Heinz et Gudrun BECKER, *Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher (1837–1845)*, vol. 3, Berlin, Verlag Walter de Gruyter & Co, 1975, p. 602–603.

16. Sabine HENZE-DÖHRING, *Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher (1849–1852)*, vol. 5, Berlin, Verlag Walter de Gruyter & Co, 1998, p. 706.

17. *Idem*, p. 588 f. et 600.

18. Lettre d’Henry Vieuxtemps à Mathilde Lejeune, 15 juillet 1877, Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 170/126.

de nombreux élèves d'Henry Vieuxtemps s'engageront à leur tour dans la voie de l'opéra, offrant — au travers d'œuvres telles qu'*Aliénor* de Jenö Hubay (1885), *Ruy Blas* de Benjamin Godard (1891), *El centro de la tierra* d'Enrique Fernández Arbós (1895) et *Piére li bouyeû* d'Eugène Ysaÿe (1931) — un exemple rare d'appropriation de l'écriture lyrique par des violonistes-virtuose.

Barbara BONG
Université de Liège