

Université Paris I
Panthéon-Sorbonne

Eötvös Loránd Tudományegyetem

Ecole doctorale d'Histoire
*UMR IRICE (Identités, Relations
Internationales, Civilisations de l'Europe)*

Ecole doctorale d'Histoire
*Département d'Histoire du monde
contemporain*

Les voies lyriques de la nation : l'opéra et la formation de l'identité nationale hongroise

(1790-1884)

Par Ateş USLU

Thèse en co-tutelle présentée pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université Paris I & Docteur de l'Université Eötvös Loránd
en Histoire

Dirigée par Mme Catherine HOREL, directrice de recherche (CNRS, Paris I)
en co-tutelle avec M. István MAJOROS, professeur des universités (ELTE)

Présentée et soutenue publiquement le 26 novembre 2010 à Paris

Devant un jury composé de :

Mme Michèle ALTEN, maître de conférences à l'Université Paris IV-Sorbonne.

M. Béla BORSI-KÁLMÁN, maître de conférences à l'Université Eötvös Lóránd de Budapest.

M. Didier FRANCFORT, professeur à l'Université Nancy II.

Mme Catherine HOREL, professeur à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, directrice de recherche au CNRS.

M. István MAJOROS, professeur à l'Université Eötvös Loránd de Budapest.

Avant-propos

En entamant cette thèse, mon objectif principal était de comprendre les mécanismes de fonctionnement de la société européenne au XIX^e siècle. Rien de plus approprié que d'aborder ce vaste domaine à travers *l'opéra et la nation*. Le XIX^e siècle, c'est le siècle des nations et du nationalisme, mais c'est également le siècle de l'opéra. C'est de la fusion de ces deux thèmes qu'est né le sujet de la présente thèse sur le *Rôle de l'opéra dans la formation de l'identité nationale hongroise*.

Au cours des quatre années consacrées à la préparation de cette thèse, j'ai eu la chance d'avoir mes recherches encadrées par deux directeurs de thèse. J'exprime mes profonds remerciements à Mme Catherine Horel et M. István Majoros, dont la bienveillance, la vigilance scientifique et la profonde connaissance de l'histoire de l'Europe centrale m'ont été d'une aide inestimable pour la préparation de cette thèse. Ils ont nourri ma réflexion de leurs remarques, tout en me laissant une marge de liberté nécessaire pour le développement de mes propres idées.

Je remercie M. Antoine Marès, professeur à l'Université de Paris I et directeur du Centre de Recherches en Histoire de l'Europe Centrale Contemporaine de l'Institut Pierre Renouvin, pour la gentillesse qu'il a manifestée à mon égard et pour les précieux conseils qu'il m'a donnés sur la méthodologie et le fond de ma recherche.

Mes remerciements vont également à M. Didier Francfort, professeur à l'Université Nancy II. Ses travaux m'ont été une première source d'inspiration pour le choix de mon sujet de thèse.

Les séminaires de Mme Michèle Alten, professeure à l'Université de Paris IV et de Mme Laure Schnapper-Flender, professeure à l'EHESS, m'ont permis de développer mes connaissances en musicologie ; je les remercie sincèrement.

Lors de mes séjours à Budapest, j'ai pu bénéficier de l'excellente qualité des séminaires dispensés à l'Université Eötvös Loránd (ELTE). Je remercie MM. András Gergely, Gábor Pajkossy et Sándor Vadász, spécialistes de l'histoire du XIX^e siècle, professeurs à l'ELTE, qui m'ont guidé sur le fond et la méthodologie de ma recherche. Je remercie aussi M. Csaba Csapó, maître de conférences à l'ELTE, de son amabilité et de ses conseils précieux sur la lecture des mémoires du XIX^e siècle. Les conseils de Mme Mária Kemény sur l'histoire de l'architecture des bâtiments de théâtre et ceux Mme

Avant-propos

Zsuzsanna Máté (Université de Szeged) sur l'histoire de la littérature m'ont été d'une aide précieuse. Je leur suis reconnaissant de leur bienveillance. Je remercie M. Tibor Tállián, éminent historien de la musique hongroise au XIX^e siècle, de m'avoir donné des conseils précieux sur la documentation de cette thèse.

M. Béla Borsi-Kálmán, maîtres de conférences à l'Université Eötvös Loránd, a accepté de participer au Jury de ma soutenance, je l'en remercie profondément.

Je remercie M. Namık Sinan Turan, maître de conférences à l'Université d'Istanbul. Nos conversations sur l'histoire de l'opéra m'ont été très utiles, par ailleurs, il m'a ouvert sa discothèque impressionnante.

J'ai effectué une grande partie de la recherche qui sert de fondement à cette thèse dans la section de Musique et d'Histoire du théâtre de la Bibliothèque nationale de Hongrie : je remercie les bibliothécaires de cette section de leur bienveillance et de leur amabilité constante. Je remercie également les bibliothécaires de l'Université Galatasaray et de la Bibliothèque musicale Borusan (Istanbul).

Cette thèse a été rédigée à cheval entre Paris, Budapest et Istanbul. Lors de mes très fréquents déménagements et déplacements, j'ai bénéficié du soutien constant de mes amis et collègues. Je remercie en tout premier lieu İpek Erinç, Mine Çerçi et Marco Araneda. Sans leur soutien moral, leur hospitalité et leur amitié sincère, cette thèse n'aurait jamais été terminée. Je remercie également Anastasia Rostan, Anikó Bródy, Anne-Laure Grizon, Arnaud Kientz, Aymeric Lambey, Ayşe Babayağmur, Benjamin Landais, Benoît Deney, Çağdaş Özenmiş, Elisabeth Huber, Emese Fábíán, Emmanuel Parois, Emre Ateş, Ertan Kardeş, Esra Uçtu, Eszter Mandák, Eszter Virág Vér, Ezgi Biçer, Francesco Schiariti, Gábor Majoros, György Vass et sa famille, Imre Vida, Lamia Balafrej, Maguy-Laure Maire, Marie-Laure Coppolani, Orsolya Manhercz, Ramachandra Byrappa, Sabina Cismaş, Sandrine Ménard, Selen Akses, Sonad Karaveli, Tibor Koncsik et sa famille, Vanessa Pigeon, Veronika Kaszás et Zoltán Egeresi. Certains d'entre eux ont discuté, relu et corrigé les pages de ma thèse. D'autres m'ont hébergé durant mes séjours à Paris, à Budapest et à Vienne. Grâce à leurs avis, leur hospitalité et leur amitié, j'ai pu surmonter les difficultés de la recherche. Je remercie ma famille, et en particulier, ma mère Tülay Uslu pour son encouragement et soutien constants.

Mon collègue Dávid Furmann avait été le premier à m'encourager, au printemps 2005, à élaborer un projet de recherche sur l'histoire de l'opéra en Hongrie. Son décès à un si

Avant-propos

jeune âge m'a malheureusement empêché de partager les résultats de mes travaux avec lui. Qu'il repose en paix.

Cette recherche a pu être réalisée grâce à des bourses versées par le gouvernement français et le gouvernement hongrois. Les responsables du CROUS de Paris et les employés du service de Coopération universitaire de l'Ambassade de France à Ankara ont fait de leur mieux pour faciliter les démarches administratives de la bourse ; je leur suis très reconnaissant. Lors de ma quatrième année de thèse, j'ai eu la chance d'être employé par les universités de Bilgi et Özyeğin à Istanbul. Je remercie M. Nezih Erdoğan, professeur à l'Université d'Istanbul-Bilgi et M. Faik Gür, maître de conférences à l'Université Özyeğin (Istanbul) qui ont tout fait pour alléger mon emploi de temps. Je tiens aussi à remercier mes amis et collègues Cemil Yıldızcan et Özge Özyılmaz.

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, les frontières étatiques et les barrières bureaucratiques et se sont maintes fois révélés des obstacles lors de la préparation de cette thèse. Je tiens à remercier encore une fois mes directeurs de recherche ainsi que mes collègues et amis qui n'ont pas manqué à me soutenir dans mes efforts pour surmonter les difficultés posées par ces obstacles à la mobilité des chercheurs et du savoir.

Je devrais enfin exprimer ma reconnaissance à tous ces compositeurs du XIX^e siècle (et en particulier au maestro Gioacchino Rossini) qui, par leur musique, m'ont accompagné, encouragé et parfois consolé tout au long de ces quatre dernières années consacrées à la recherche et à la rédaction de cette thèse.

Istanbul, le 14 septembre 2010

La prononciation hongroise

La prononciation de certaines consonnes hongroises présente des différences avec le français.

c *ts* comme *tsar*

cs *tch* comme *Tchèque*

gy *di* comme *dieu*

h *h* comme le *h* anglais de *home*

s *ch* comme *chanteur*

sz *s* comme *soprano*

zs *j* comme *jour*

Les voyelles peuvent être longues ou brèves. **ö**, **u** et **ü** sont prononcées comme en allemand. Les voyelles longues prennent un accent.

Note sur les noms de personnes et de lieux

En hongrois, les femmes mariées sont souvent appelées d'après le nom et le prénom de leur mari. Ainsi, après son mariage avec István Déry, la comédienne Róza Széppataki fut appelée *Déry Istvánné* (« Madame István Déry ») ou *Déryné* (« Madame Déry »). Dans le texte de la thèse, nous avons retenu le prénom hongrois du personnage et le nom marital précédé du nom de jeune fille (ex. Róza Széppataki-Déry), bien qu'un tel usage ne soit pas courant en langue hongroise.

Les noms des villes et villages de Hongrie et de Transylvanie sont indiqués en hongrois, à l'exception des villes saxonnes de Transylvanie pour lesquelles le nom allemand a été retenu. Les traductions dans les autres langues sont mentionnées à la première occurrence entre parenthèses.

Sommaire

Introduction.....	9
Première partie : Créer un temple pour la nation (1790-1848).....	25
I. L'émergence de la nation moderne et les débuts du théâtre lyrique en Hongrie	26
II. « L'âge héroïque du théâtre hongrois » et les débuts du réformisme libéral en Hongrie	111
III. Le Théâtre national à l'ère des réformes : les débuts difficiles du « temple de la nation »	211
Deuxième partie : Apogée et déclin de l'opéra politique en Hongrie (1848-1884) ...	325
I. Théâtres et répertoires d'une période de révolution et de restauration (1848-1861)	327
II. La production musicale en Hongrie à partir des années 1860 : vers une diversification des styles et langages musicaux.....	411
III. Le Théâtre national à partir des années 1860 : une institution en pleine crise ..	505
Conclusion	591
Annexe	599
Sources, bibliographie et discographie	609
Sources.....	610
Bibliographie	637
Discographie sélective	675
Index	679
Table	709

Liste des illustrations

János Bihari.....	74
La Rondella, illustration du début du XIX ^e siècle.....	82
Théâtre du château de Buda (2007).....	83
Affiche de <i>Pikkó Hertzeg és Jutka Perzsi</i> , 6 mai 1793	96
Gábor Mátray	134
Théâtre allemand de Pest, façade, 1818	143
Partition de l'opéra <i>Béla futása</i>	168
Vue intérieure du Théâtre allemand de Pest, illustration de Carl Vasquez, 1837.....	184
Théâtre hongrois de Pest, 1838	215
<i>Benyovszky</i> (Franz Doppler), couverture de la transcription pour piano, 1848.	283
Ferenc Erkel, années 1850, portrait par Alajos Györgyi.....	288
<i>Hunyadi László</i> , illustration d'Ágost Frigyes Walzel, [1844]	314
Károly Benza dans le rôle de Miska (<i>Ilka</i>), illustration d'Alajos Rohn, 1857.....	351
Gedeon Ráday	361
Affiche de <i>Rigoletto</i> , Théâtre de Kronstadt, 22 juin 1854.	376
<i>Bánk bán</i> , acte III	430
<i>Szép Ilonka</i> (Mihály Mosonyi), couverture de la transcription pour piano.....	436
Mihály Mosonyi, Kornél Ábrányi et István Bartalus	452
Ferenc Erkel et Sándor Erkel	485
Théâtre national hongrois, vue intérieure, 1855.....	509
Frigyes Podmaniczky	584
Opéra de Budapest, vue intérieure, 1884.	587

Introduction

La question de la formation des identités nationales est un des sujets principaux des historiens de l'époque contemporaine depuis les années 1970. À partir de cette époque, nombre d'historiens, de politologues et de sociologues ont publié des ouvrages consacrés aux questions de la nation, de l'État-nation et de l'identité nationale. Il est possible de mentionner, dans ce cadre, les ouvrages généraux qui font autorité dans les recherches actuelles (ceux d'Ernest Gellner, Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Anthony Smith et Anne-Marie Thiesse, pour n'en citer que quelques-uns) et également des ouvrages qui tentent d'expliquer le phénomène de construction des identités nationales dans le cadre d'un contexte précis. La très grande majorité de ces études remettent en cause l'idéologie nationale selon laquelle la nation serait une communauté atemporelle et naturelle, originelle et éternelle, légendaire et mythique. La présente thèse s'inscrit dans cet ensemble d'efforts qui consistent à expliquer la nation en tant que phénomène historique. Elle cherche à déterminer dans quelles modalités l'opéra joua un rôle dans le processus de formation de l'identité nationale hongroise.

Contrairement à ce que veulent croire les discours nationalistes, la nation est loin d'être une communauté « de sang » ou « d'esprit » dont les origines remontent de façon immédiate aux peuples du Moyen Âge et de l'Antiquité. La nation est une communauté moderne, dont l'histoire et la culture, telles qu'elles sont actuellement conçues, ont été « forgées » à une période précise de l'histoire contemporaine. Au sens moderne du terme, la nation est une communauté conçue (voire « créée ») à une période relativement récente. Elle ne prend naissance qu'à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, cette période de bouillonnement intellectuel, politique et social qui trouve son point culminant avec l'éclatement de la Révolution française en 1789. Ce processus de formation des nations et identités nationales modernes continue au XIX^e siècle, à des rythmes différents selon les contextes historiques et politiques.

L'identité nationale, un des concepts principaux qui seront utilisés tout au long de la thèse, est un terme doublement problématique. Premièrement, il s'agit d'un terme politiquement compromis : nombreux sont les hommes politiques ou partis politiques qui se réfèrent à une « identité nationale » pour justifier un programme politique nationaliste. Deuxièmement, l'identité nationale est souvent supposée immuable, faisant

Introduction

partie du bagage des caractéristiques « constantes » d'une communauté. Or, une fois historicisé et défini dans une perspective critique, le concept d'identité nationale peut être utilisé d'une manière convenable dans les études en histoire : elle permet d'étudier les rapports entre l'idéologie nationale et les hommes qui en sont à la fois les cibles et les reproducteurs. L'identité nationale peut être définie comme le *sentiment d'appartenance à la nation*. Il s'agit de la vision que l'on a de Soi et de l'Autre. La nation étant une communauté historiquement déterminée, l'identité nationale est, elle aussi, loin d'être une entité constante et réifiée : elle est produite, dans sa forme moderne, à des époques précises de l'histoire, elle change en fonction des vicissitudes de l'expérience historique, elle est redéfinie à diverses étapes du développement de la formation économique et sociale.

Le sentiment d'appartenance à la nation est une adhésion *collective* à une *communauté* conçue. L'identité nationale est donc un phénomène qui touche directement la collectivité. Elle est reproduite dans l'ensemble de la société. L'évolution des nations modernes et des nationalismes ne peut donc pas être étudiée par une stricte approche d'histoire politique. Elle doit être analysée dans le cadre de la totalité dialectique de la société qui sera qualifiée, dans le cadre de la présente thèse, de « formation sociale ». Telle qu'elle est conçue dans cette thèse, la *formation sociale* peut être définie comme la totalité formée de rapports complexes et dynamiques entre les faits politiques, la production intellectuelle et culturelle, la production matérielle et la configuration des classes sociales¹.

Une étude approfondie de la nation et du discours national modernes ne peut être menée qu'avec une approche qui réunit les outils de recherche de l'histoire sociale et de l'histoire culturelle à ceux de l'histoire politique. En effet, les arts sont à la fois créateurs et produits du processus de formation de l'identité nationale. Ils sont des moyens efficaces pour la codification et la popularisation des éléments attribués à la culture nationale, ainsi que du discours promouvant l'appartenance à la nation. Par ailleurs, le contenu et la forme des œuvres d'art de cette période sont fonction du contexte historique qui engendre la nation et l'identité nationale modernes. Autrement

¹ Le philosophe Louis Althusser a été un des premiers à introduire le concept de « formation sociale » (ou « formation économique et sociale ») dans les sciences sociales. Toutefois, son approche est imprégnée par une certaine lecture du marxisme du point de vue du structuralisme déterministe, ainsi que par un parti pris contre ce qu'il qualifie d'« historicisme ». Notre approche exclut, bien entendu, ce cadre de pensée.

Introduction

dit, le processus de création de l'identité nationale fait partie de l'ensemble de la formation sociale de l'époque : la société du XIX^e siècle dans toute sa complexité. Dans cet ensemble dialectique, divers aspects de cette société (les arts, la politique, le capitalisme industriel naissant et les éléments persistants de l'Ancien Régime) agissent en interaction.

Les arts du spectacle, avec le théâtre et l'opéra en particulier, permettent d'étudier ces rapports complexes entre le social, le culturel et le politique. En effet, les arts du spectacle constituent, dans l'Europe du XIX^e siècle, un moyen commode pour la reproduction de l'idéologie nationale au niveau de la société. En premier lieu, ils procurent aux défenseurs de la cause nationale un cadre artistique dont ils ont besoin surtout dans les premières phases du processus de construction identitaire : la formation de l'identité nationale commence, en effet, au niveau culturel et intellectuel, avant d'atteindre une phase politique. Par ailleurs, l'art et la culture ne perdent jamais de leur importance dans ce processus. L'État-nation se sert des repères culturels « nationaux » pour consolider son existence au niveau de la société. L'importance des arts du spectacle est encore plus marquante dans le cadre de ce processus de construction identitaire et idéologique : ils ont l'avantage d'atteindre directement un public large et de composition variée. Au XIX^e siècle, le théâtre et l'opéra font partie de la vie quotidienne des membres de diverses classes et couches de la société urbaine. Dans ce cadre, pour l'analyse d'un phénomène social (telle la nation) une étude en histoire des arts du spectacle peut se révéler plus efficace par rapport à une analyse qui se limiterait à une approche strictement politique.

L'opéra représente un outil efficace pour une analyse de l'histoire politique et sociale de l'Europe au XIX^e siècle. L'opéra du XIX^e siècle diffère des opéras de l'époque baroque et classique qui, malgré la présence des théâtres populaires notamment en Italie depuis le XVII^e siècle, restent plutôt dominés par les théâtres de cour, voire par l'élitisme aristocratique. L'opéra du XIX^e siècle est également différent de l'opéra des XX^e et XXI^e siècles qui, malgré l'accès facilité par la mise à disposition des billets peu chers et par la diffusion de masse grâce à l'industrie de disques et de vidéos, garde une image plutôt élitiste. Or, au XIX^e siècle, l'opéra fait partie de la vie quotidienne de la population urbaine européenne. Très rares sont les aristocrates et les bourgeois qui n'assistent pas, plus ou moins régulièrement, aux représentations d'opéra là où l'occasion se présente. Les artisans et les ouvriers ne se privent pas non plus de cette

Introduction

occasion de participer à l'espace public et assistent occasionnellement aux représentations d'opéra, en profitant des billets peu chers des places debout du parterre ou de la galerie. L'art lyrique peut même toucher les milieux ruraux grâce aux compagnies itinérantes qui traversent les villes et villages de province.

Les représentations d'opéra ne sont pas des spectacles purement artistiques, ce sont également des occasions pour se montrer devant la bonne société, de rencontrer des connaissances et de discuter avec elles avant, après ou pendant la représentation. Jusqu'au dernier quart du XIX^e siècle, la salle d'opéra reste un lieu où les spectateurs arrivent en retard et partent tôt, parlent entre eux pendant le spectacle et contemplant les autres spectateurs. Si la pièce représentée est le principal motif de cette réunion, elle n'en est point la cible unique. La salle de spectacles est également un lieu de discussion de divers sujets, parmi lesquels les questions politiques ont leur place. Occasionnellement, la salle peut même se transformer en une scène de démonstration politique. Par ailleurs, à cette époque, le théâtre est l'un des rares lieux de réunion politique de masse ; c'est une composante essentielle de l'espace public au XIX^e siècle. À cette époque, le contact social peut se faire à trois niveaux :

- 1 À un niveau restreint, les habitants de la ville peuvent se rencontrer, de manière occasionnelle et pour des buts précis, dans les magasins ou les passages.
- 2 À une plus grande échelle, les rencontres peuvent se faire dans les cafés, clubs ou salles de bal, entre habitués de ces lieux.
- 3 À une échelle plus large, les salles de théâtre réunissent un grand nombre de personnes : ce type de sociabilité est celui qui correspond, par ailleurs, au plus grand degré de diversité sociale.

Il est tout à fait naturel que la sociabilité au théâtre acquière un aspect politique, sinon social. De surcroît, ce lieu public est souvent unique dans la ville et occupe une position centrale dans le plan urbain, ce qui accroît encore plus l'importance à la fois fonctionnelle et symbolique de la salle d'opéra. Une étude des représentations d'opéra peut permettre de soulever les problématiques concernant le fonctionnement même de la société du XIX^e siècle.

L'importance des représentations d'opéra n'est pas seulement liée aux aspects de la sociabilité. L'opéra partage la plupart de ces caractéristiques avec les autres arts du spectacle et notamment, avec le théâtre. Or, en ce qui concerne les caractéristiques propres de l'opéra en tant que genre artistique, les deux formes divergent. Par

Introduction

définition, l'opéra est un genre basé sur la dramaturgie ; mais la musique s'y trouve intégrée au drame. Ainsi, l'opéra met à disposition des moyens très divers d'expression artistique : la dramaturgie musicale, la caractérisation musicale des situations dramatiques et des personnages, l'utilisation des chœurs, ou la possibilité de faire s'exprimer les personnages simultanément, tout en évitant le chaos que cela pourrait causer dans la déclamation parlée. Éventuellement, des danses peuvent être intégrées dans les opéras. Ainsi, le langage musical et la danse, réunis à la dramaturgie, aux décors et aux costumes (éléments partagés avec les autres arts du spectacle), font de l'opéra un genre artistique qui tente d'intégrer plusieurs genres dans un ensemble cohérent. Au XIX^e siècle, ces divers moyens d'expression ont tendance à fusionner pour créer un ensemble qui se veut de plus en plus cohérent : la mélodie se rapproche de plus en plus de la déclamation, les compositeurs s'efforcent de refléter le décor pittoresque ou historique dans leur musique.

Dans l'histoire de la formation des identités nationales, l'opéra occupe une place centrale, puisqu'il permet d'analyser l'utilisation de divers moyens d'expression artistique pour la promotion du discours national, mais également l'influence que le processus de formation de l'identité nationale exerce sur ces moyens d'expression artistique. L'opéra constitue un microcosme de la société urbaine du XIX^e siècle, en réunissant d'une part un public varié, et d'autre part, des genres artistiques divers.

L'objectif principal de la présente thèse est, comme il a été souligné ci-dessus, d'analyser le lien entre l'opéra du XIX^e siècle et la construction de l'identité nationale en partant du cas de la Hongrie. Pour éviter toute explication déterministe et unilatérale, ce lien sera également problématisé et les moyens de la recherche seront mis en valeur pour analyser le dynamisme du processus de construction de l'identité nationale. En effet, ce processus est souvent considéré comme une initiative des « éveilleurs nationaux » qui, mobilisant divers moyens comme l'historiographie ou l'art, attribuent une identité à un peuple considéré comme un simple récepteur, un simple objet prêt à être modelé selon la volonté de ces « éveilleurs ». Or, il s'agit là d'un processus narratif qui, tout en essayant de déconstruire le discours national, se transforme lui-même en une construction conceptuelle à cause de la vision simplificatrice à laquelle il se réfère. En vérité, les « éveilleurs » nationaux font eux-mêmes partie de la société à laquelle ils essaient d'attribuer une conscience nationale. Dans ce processus, le public joue un rôle très actif dans la réception des idées nationales ; dans certains cas, le public peut même

Introduction

reprocher à l'élite intellectuelle (journalistes, théoriciens ou artistes) de mettre en place une procédure incomplète ou erronée de construction de l'identité nationale. Les arts du spectacle permettent de discerner le mouvement interactif entre les « créateurs de l'identité nationale » (les artistes, dans ce cas) avec le public. Alors que les arts plastiques (et, à un certain point, la littérature) se caractérisent par un rapport individuel entre le récepteur et l'œuvre d'art, les arts du spectacle sont initialement destinés à une réception publique. Ils représentent donc un cadre extrêmement important pour la question de la réception publique de l'idéologie nationale.

L'histoire de l'opéra n'est pas une histoire marginale, du moins pour le XIX^e siècle. La situation centrale du genre artistique et de l'institution théâtrale en témoigne. Or, les chercheurs en histoire politique et sociale sont souvent réticents à utiliser l'opéra comme un thème de recherche. Dans les manuels d'histoire, qui restent toujours sous la prédominance de l'histoire politique, l'opéra est très souvent traité, avec les autres genres artistiques, dans un chapitre à part, de moindre importance que les chapitres traitant de la « grande histoire ». Par ailleurs, ces chapitres sur la culture et l'art sont très vaguement liés aux questions politiques, économiques et sociales. Si les belles-lettres et les arts plastiques trouvent un meilleur usage comme sources historiques, cela provient de leur – relative – accessibilité aux chercheurs qui ne sont pas spécialisés en art. Or, la musique possédant son langage particulier, l'historien évite très souvent de s'y référer, tout en laissant son analyse aux musicologues. Les travaux de Didier Francfort traversent ces limites disciplinaires, tout en intégrant l'étude des musiques dans le cadre des analyses historiques². Les ouvrages d'Anthony Arblaster, John Bokina et Udo Bermbach sont autant de preuve de la volonté des historiens et des politologues d'élargir leur horizon disciplinaire en incluant la musique et l'opéra dans leurs recherches³. D'autres historiens se spécialisent sur des périodes précises de l'histoire de la musique et de l'opéra : David Chaillou se distingue, par exemple, par ses ouvrages sur la musique sous le Premier Empire⁴.

² Didier FRANCFORT. *Le chant des nations : musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris : Hachette, coll. « Littératures », 2004.

³ Anthony ARBLASTER. *Viva la Liberta !: Politics in Opera*, Londra : Verso, 1992 ; Udo BERMBACH. *Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht : Politik und Gesellschaft in der Oper*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1994 ; John BOKINA. *Opera and Politics from Monteverdi to Henze*, New Haven: Yale University Press, 1997.

⁴ David CHAILLOU. *Napoléon et l'Opéra : la politique sur la scène, 1810-1815*, Paris : Fayard, 2004.

Introduction

Malgré la présence des recherches d'historiens sur la musique et l'opéra, l'écriture de l'histoire politique et sociale de la musique reste un domaine réservé aux musicologues, le langage musical leur étant plus accessible. Les approches musicologiques se partagent, *grosso modo*, en deux idéal-types⁵. L'approche internaliste favorise le lien particulier entre l'œuvre d'art et son créateur : elle met en valeur l'analyse des langages, styles, genres musicaux en soi. L'approche externaliste tente plutôt d'étudier les œuvres d'art dans leur contexte et essaie d'analyser les diverses déterminations extramusicales qui agissent sur l'œuvre. Il s'agit, bien entendu, de tendances et non pas d'approches rigides. Les deux approches peuvent donc se réunir, à des degrés divers, dans les études musicologiques. La présente recherche a pour but de faire une analyse d'histoire politique et sociale, tout en mettant en valeur les méthodes de la musicologie. Dans ce cadre, ce sont notamment les méthodes des approches externalistes qui seront utilisées.

L'histoire de l'opéra en Hongrie ne bénéficie pas de l'intérêt que les chercheurs portent à l'opéra italien, français, allemand, tchèque ou russe. De nombreux chercheurs (et non seulement des musicologues, mais aussi des historiens) se sont lancés sur ces pistes. Les écoles italienne, française et allemande d'opéra ont fait l'objet de très nombreuses analyses. Une récente étude sur les cas français et italien s'interroge, par ailleurs, sur les possibilités des recherches pluridisciplinaires dans le domaine de l'opéra⁶. L'histoire de la musique dans les Pays Tchèques est étudiée par nombre de chercheurs, dont Guy Erismann en France et John Tyrrell au Royaume-Uni. De même, la musique russe fait l'objet de plusieurs analyses.

Le cas de l'opéra hongrois au XIX^e siècle reste, en grande partie, cantonné aux études de musicologues hongrois. La musicologie hongroise a une tradition établie depuis la première moitié du XX^e siècle. Les études d'Ervin Major, Bence Szabolcsi, László Dobszay, Ferenc Bónis, Katalin Szerző-Szőnyi et Tibor Tállán peuvent être citées parmi les piliers de ce grand édifice. Les articles de János Maróthy publiés dans les années 1950 contiennent des analyses musicales détaillées des opéras de Ferenc Erkel, bien qu'ils soient imprégnés, dans certains passages, d'une approche marxiste simplificatrice. Quant aux ouvrages du chef d'orchestre Amadé Németh sur l'histoire de l'opéra, ils relèvent de la haute vulgarisation ; ils sont néanmoins des outils

⁵ Cf. Vincent DUCKLES. « Patterns in the Historiography of 19-th century Music », *Acta Musicologica*, vol. 42, n° 1-2, janvier-juin 1970. p. 81.

⁶ Victoria JOHNSON. « Opera and the Academic Turns », in *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, dir. par Victoria Johnson, Jane F. Fulcher & Thomas Ertman, Cambridge : Cambridge University Press, 2007.

Introduction

indispensables pour l'étude de l'opéra hongrois. La revue trimestrielle *Magyar Zene* (Musique hongroise), principale revue musicologique de Hongrie, paraît en continu depuis 1960.

Une immense majorité de l'abondante littérature sur l'opéra en Hongrie reste inaccessible aux non-magyarophones. Un certain nombre d'articles des musicologues hongrois sont publiés, en traduction allemande, anglaise ou française, dans la revue *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Toutefois, rares sont parmi ces articles ceux qui traitent directement de l'histoire de l'opéra en Hongrie. La thèse de Gyula Véber soutenue à Utrecht en 1976 contient une analyse détaillée des opéras d'Erkel⁷. Dans un article publié en français en 1979, Tibor Dénes étudie « Le rôle du théâtre dans l'évolution sociale de la Hongrie » ; l'article contient des allusions à l'histoire de l'opéra hongrois⁸. En 2004, Joël Pailhé, dans son article sur « La musique dans le processus identitaire en Europe centrale », fait un survol des cas de la Hongrie et des Pays Tchèques⁹. Dans sa thèse soutenue à l'Université d'Amsterdam en 2008, Krisztina Lajosi étudie le rôle de l'opéra dans la formation de l'identité nationale en Europe centrale, notamment en Hongrie et en Roumanie¹⁰. Toutefois, sa méthode de recherche, qui favorise une approche comparative, exclut une étude approfondie et diversifiée des sources historiques.

Au même titre que les travaux des musicologues, ceux des historiens du théâtre sont d'une importance majeure pour l'écriture de l'histoire du théâtre. Dans la première moitié du XIX^e siècle, les ouvrages de Jolán Kádár-Pukánszky sur les théâtres de Pest inaugurent une tradition de l'historiographie du théâtre en Hongrie. C'est également dans l'entre-deux-guerres que l'historiographie des théâtres de province de Hongrie connaît un essor. Après la Deuxième Guerre mondiale, les ouvrages et articles de Géza Staud, Ferenc Kerényi, György Székely et Edit Császár-Mályusz enrichissent considérablement l'historiographie du théâtre hongrois. Des études sur les théâtres de province et de Transylvanie sont publiées par des spécialistes locaux ; Sándor Enyedi publie, à Bucarest, une série d'articles et d'ouvrages sur l'histoire du théâtre en

⁷ Gyula VÉBER. *Ungarische Elemente in der Opernmusic Ferenc Erkels*, Balthoven : A.B. Creighton, 1976.

⁸ Tibor DÉNES. « Le rôle du théâtre dans l'évolution sociale de la Hongrie », *Ungarn-Jahrbuch*, n° 10, 1979.

⁹ Joël PAILHÉ. « La musique dans le processus identitaire en Europe centrale : Hongrie et Pays Tchèques », *Annales de Géographie*, vol. 113, n° 638-639, 2004.

¹⁰ Krisztina LAJOSI. *Opera and Nineteenth-Century Nation Building : The (Re)sounding Voice of Nationalism*, thèse inédite, Université d'Amsterdam, Faculté des Sciences humaines, 2008.

Introduction

Transylvanie. Toutefois, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, l'historiographie hongroise du théâtre néglige considérablement l'étude des théâtres allemands de Hongrie. C'est un historien autrichien, Wolfgang Binal, qui comble cette lacune avec son ouvrage sur les théâtres allemands de Budapest¹¹.

L'objectif de la présente thèse n'est pas de faire une histoire de l'opéra en Hongrie, mais d'approcher l'identité nationale, un aspect de l'histoire politique et sociale, à travers le prisme de l'opéra. Notre recherche est tributaire, avant tout, de l'historiographie spécialisée sur le XIX^e siècle. L'historiographie des nations au XIX^e siècle, enrichie de la littérature en science politique, présente un large corpus qui sera abordé de manière non-exhaustive dans le premier chapitre de la thèse. Les travaux d'Anne-Marie Thiesse sont d'une importance particulière pour l'étude des constructions culturelles de la nation du XVIII^e au XX^e siècle¹². L'ouvrage de Bernard Michel sur les *Nations et nationalismes en Europe centrale* présente une étude analytique de ce phénomène pour le cas de l'Europe centrale au XIX^e siècle¹³. La récente synthèse de Catherine Horel sur l'Europe centrale contemporaine (*Cette Europe qu'on dit centrale : des Habsbourg à l'intégration européenne, 1815-2004*) contient également des analyses approfondies sur la nation et le nationalisme dans la région¹⁴.

En Hongrie, les études et recherches en histoire du XIX^e siècle ont donné lieu à deux synthèses collectives. La première, en trois volumes et six tomes, fait partie d'une entreprise ambitieuse de l'Académie hongroise des sciences qui consiste à publier une *Histoire de la Hongrie en dix volumes* ; les premières éditions de ces trois volumes furent publiées entre 1978 et 1980¹⁵. Le deuxième ouvrage de synthèse, moins volumineux, a été publié en 2003 sous la direction d'András Gergely. Il regroupe des chapitres rédigés par les enseignants du Département d'histoire de la Hongrie contemporaine de l'Université Eötvös Loránd de Budapest et il est accompagné d'un

¹¹ Wolfgang BINAL. *Deutschsprachiges Theater in Budapest von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse* (1889), Wien : Hermann Böhlhaus Nachf., coll. « Theatergeschichte Österreichs », 1972.

¹² Anne-Marie THIESSE. *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris : Editions du Seuil, coll. « L'Univers historique », 1999.

¹³ Bernard MICHEL. *Nations et nationalismes en Europe Centrale : XIX^e-XX^e siècle*, Paris : Aubier, « Collection historique », 1995.

¹⁴ Catherine HOREL. *Cette Europe qu'on dit centrale : des Habsbourg à l'intégration européenne, 1815-2004*, Paris : Beauchesne, coll. « Bibliothèque Historique et Littéraire », 2009.

¹⁵ *Magyarország Története 1790-1848* [Histoire de la Hongrie 1790-1848], dir. par Gyula Mérei, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980 ; *Magyarország Története 1848-1890* [Histoire de la Hongrie 1848-1890], dir. par Endre Kovács, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987 ; *Magyarország Története 1890-1918* [Histoire de la Hongrie 1890-1918], dir. par Péter Hanák, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978.

Introduction

volume comprenant une variété de sources textuelles sur l'histoire de la Hongrie au XIX^e siècle¹⁶.

L'histoire des nations et des nationalismes a été traitée par nombre de spécialistes hongrois. En mars 1960, l'Institut d'Histoire de l'Académie hongroise des sciences organisa une journée d'études sur les « Racines historiques du nationalisme » à laquelle participèrent d'éminents historiens de la Hongrie moderne et contemporaine, dont Ágnes R. Várkonyi, Éva H. Balázs, István Barta, János Varga, László Katus et Péter Hanák. Les résultats de cette journée d'études sont publiés dans la *Történelmi Szemle* (Revue historique)¹⁷. Au début des années 1970, le médiéviste Jenő Szűcs publia plusieurs articles sur la nation qui furent rassemblés en 1974 dans le volume intitulé *Nation et histoire*¹⁸. En 1977, Emil Niederhauser réalisa une étude comparative de l'histoire des nationalismes en Europe centrale et orientale¹⁹. En 1998, Ignác Romsics publia un ouvrage qui s'inscrit dans le même cadre comparatif²⁰. L'étude détaillée de János Gyurgyák sur l'histoire du nationalisme hongrois a été éditée en 2007²¹.

Tributaire de diverses traditions historiographiques, cette thèse est confrontée à l'un des problèmes que toute recherche en histoire culturelle doit traiter : comment rester historien en utilisant les matériaux des autres disciplines ? L'étude présentée ici se base, en effet, sur des axes de recherche multiples :

- Analyse du contexte politique et culturel.
- Histoire institutionnelle des théâtres.
- Étude de la vie quotidienne des théâtres.
- Études biographiques des compositeurs.

¹⁶ *Magyarország története a 19. században* [Histoire de la Hongrie au XIX^e siècle], dir. par András Gergely, Budapest : Osiris Kiadó, 2003 ; *Magyarország története a 19. században : Szöveggyűjtemény* [Histoire de la Hongrie au XIX^e siècle : collection de textes], dir. par Gábor Pajkossy, Budapest : Osiris Kiadó, 2003. 902 p.

¹⁷ László MAKKAI *et al.* « A nacionalizmus történelmi gyökereiről » [Sur les racines historiques du nationalisme], *Történelmi Szemle*, vol. 3, 1960. pp. 310-360.

¹⁸ Jenő SZÜCS. *Nemzet és történelem* [Nation et histoire], Budapest : Gondolat, coll. « Társadalomtudományi Könyvtár », [1974] 1984.

¹⁹ Emil NIEDERHAUSER. *A nemzeti megújulási mozgalmak Kelet-Európában* [Les mouvements de renouveau national en Europe orientale], Budapest : Akadémiai Kiadó, 1977.

²⁰ Ignác ROMSICS. *Nemzet, nemzetiség és állam Kelet-Közép és Délkelet-Európában a 19. és a 20. században* [Nation, nationalité et Etat en Europe Centrale-Orientale et du Sud-Est dans les XIX^e et XX^e siècles], Budapest : Napvilág, 1998.

²¹ János GYURGYÁK. *Ezzé lett magyar hazátok : A magyar nemzeteszmé és nacionalizmus története* [C'est ce qu'est devenu votre patrie hongroise : Histoire de l'idée nationale hongroise et du nationalisme hongrois], Budapest : Osiris, 2007.

Introduction

- Analyse musicale et littéraire des opéras.
- Analyse du répertoire de l'opéra.

Une partie de ces axes sont plus immédiatement liés aux champs disciplinaires de la musicologie et de l'histoire du théâtre, ce qui fait que certains chapitres semblent s'éloigner du cadre politico-social pour se concentrer sur l'analyse musicale ou littéraire. Néanmoins, il s'agit d'un recul volontaire pour analyser l'idéologie nationale et ses aspects culturels dans toute sa complexité. Une étude de la nation et de l'idéologie nationale qui ne tienne pas compte de cette complexité comporte le danger de pousser le chercheur vers des conclusions simplificatrices, voire erronées. Toute analyse approfondie de la nature et des raisons de l'influence des styles musicaux italien, français et allemand sur les compositeurs hongrois doit, par exemple, se baser sur une étude des processus de transfert des formes musicales entre le monde musical hongrois et les principaux centres de production musicale.

La méthodologie adoptée dans le cadre de la présente thèse consiste à accorder une place primaire à l'étude des faits et sources historiques. Les analyses théoriques ne seront pas exclues, bien entendu, mais pour éviter de rester enfermé dans les concepts et dans les idéal-types, les nuances de contexte et d'époque seront toujours prises en compte. Ainsi, les modèles d'analyse proposés pour l'étude de la formation d'identités nationales ou de la musique romantique ne seront mis en valeur que pour orienter et alimenter la réflexion sur l'objet d'étude spécifique de la thèse.

Au XIX^e siècle, la musique et l'opéra dépassent très souvent les limites de simples domaines de la culture et de l'art et deviennent des enjeux sociaux, politiques ou économiques proprement dits. En Hongrie, les débats et querelles littéraires sur le Théâtre national hongrois touchent des thèmes variés comme le budget national ou la politique des nationalités. Le rôle de l'opéra dans la formation de l'identité nationale doit être étudié en tenant compte de cet aspect « public » de l'art lyrique. Dans ce cadre seront analysées à la fois les structures fabriquées et les pratiques. Autrement dit, nous chercherons à voir comment l'interactivité fonctionne entre la création artistique et sa réception. La réception est, en effet, un phénomène dynamique et actif. Les spectateurs hongrois du XIX^e siècle, par exemple, voient dans les opéras de Ferenc Erkel une projection de la volonté d'existence nationale. Plus que les liens directs de ces œuvres avec la musique folklorique, c'est cette fonction qu'elles revêtent au niveau de la réception qui les rend dignes d'être analysées dans le cadre du processus identitaire.

Introduction

La présente recherche ne se limite pas à l’histoire du répertoire magyar dans le sens étroit du terme, mais englobe le phénomène de l’opéra en Hongrie et en Transylvanie dans sa totalité. Ainsi seront étudiées non seulement les représentations des opéras des répertoires « étrangers » par les troupes hongroises, mais également les représentations des théâtres allemands. Une démarche chronologique (voire diachronique) sera favorisée, mais cette approche sera complétée par une approche synchronique pour développer une vision comparative de l’opéra en Hongrie dans sa relation avec les autres cas européens.

L’importance de l’approche comparative provient du fait qu’elle permet de croiser les archives ou les cas. Les études de cas spécifiques ont souvent tendance à exagérer la singularité d’un fait. Ce problème peut être dépassé par un recours aux études comparatives. Par ailleurs, une analyse des transferts ou passerelles entre divers cas s’avère nécessaire, vu le nombre élevé d’influences. Tout opéra qui se veut « national » est imprégné, en effet, d’influences des styles « étrangers ». Au XIX^e siècle, les compositeurs (tout comme les spectateurs) sont par ailleurs très souvent conscients de ce degré d’influence ; l’opéra est toujours conçu comme un genre plutôt ouvert au cosmopolitisme, voire comme un mouvement européen. Cet aspect cosmopolite de l’art lyrique engendre des débats intéressants sur sa place dans la construction de l’identité nationale.

Les sources qui ont été dépouillées dans ce cadre présentent une grande variété. Les sources d’archives sur l’histoire de l’opéra en Hongrie se répartissent en trois catégories majeures :

- les documents conservés dans les Archives nationales de Hongrie,
- les sources conservées dans la Bibliothèque nationale hongroise,
- les documents gérés par les archives locales de Hongrie, Roumanie et Slovaquie.

Les Archives autrichiennes contiennent également des sources relatives à l’histoire des théâtres en Hongrie (notamment des documents policiers), mais elles sont de moindre importance par rapport aux trois catégories citées ci-dessus.

Dans le cadre de la présente recherche, le dépouillement de sources a été basé en premier lieu sur les collections de la Bibliothèque nationale hongroise. L’importance des archives de la Bibliothèque nationale provient du fait qu’elles sont les héritières des

Introduction

archives du Théâtre national hongrois. En effet, depuis 1837, le Théâtre national hongrois disposait de ses propres archives dont la gestion fut transférée le 30 mars 1937 aux Archives nationales²². En 1937, les archives du Théâtre national contenaient 300 000 documents regroupés en 359 folios²³. Or, le bâtiment des archives fut détruit en 1945, à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Ne furent sauvées que les collections d'affiches, de drames, livrets et partitions, transférées entre-temps à la Bibliothèque de l'Opéra de Budapest et à la Bibliothèque nationale. De nos jours, ce sont les sections de la Musique et de l'Histoire du théâtre de la Bibliothèque nationale qui conservent ces collections²⁴. C'est également la section de l'Histoire du théâtre qui gère la collection des copies d'une partie des anciennes archives du Théâtre national effectuées par l'historienne du théâtre Jolán Kádár-Pukánszky. Ce sont ces sources précieuses qui ont été privilégiées dans le cadre de la présente thèse. Une importance particulière a été accordée à l'étude des livrets manuscrits de cette collection : ceux-ci permettent de visualiser les opéras tels qu'ils étaient représentés au XIX^e siècle.

Les sources imprimées présentent également une grande variété : la presse, les correspondances, les ouvrages et les pamphlets ont été utilisés dans ce cadre. Une importance particulière a été accordée à la lecture des mémoires, journaux intimes et récits de voyages. Au XIX^e siècle, l'opéra n'est pas un simple loisir ; il fait partie de la vie quotidienne en tant que lieu de sociabilité. Dans les mémoires des hommes politiques et des militaires, rares sont les mentions des représentations d'opéra, étant donné que les faits politiques et militaires y priment. Les mémoires des comédiens, chanteurs, écrivains et voyageurs contiennent, en revanche, d'abondantes mentions de la vie théâtrale.

Pour l'analyse des opéras, nous avons tenu à prendre les versions originales (ou modifiées par le compositeur lui-même) comme repère. Depuis la première moitié du XX^e siècle, les opéras majeurs de Ferenc Erkel ont été l'objet d'une réécriture musicale et textuelle ; les productions actuelles (ainsi que la plupart des enregistrements) reprennent ces nouvelles versions. De ce fait, la quasi-totalité des opéras analysés dans

²² Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. « A Nemzeti Színház Levéltára » [Archives du Théâtre national], *Levéltári Közlemények*, vol. 16, 1938. p. 203.

²³ Antal NÉMETH. « A Nemzeti Színház iratainak sorsa » [Le sort des documents du Théâtre national], in *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve* [Annuaire de la Bibliothèque nationale Széchényi], Budapest : OSZK, 1965-1966. pp. 250-253.

²⁴ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY & Erzsébet MONORI-BERCZELI. « Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára » [La collection d'Histoire du théâtre de la Bibliothèque nationale Széchényi], in *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve* [Annuaire de la Bibliothèque nationale Széchényi], Budapest : OSZK, 1965-1966.

Introduction

la thèse diffère des versions actuellement représentées ou enregistrées de ces mêmes opéras.

Aucune recherche ne peut prétendre à l'exhaustivité. La présente thèse est, bien entendu, lacunaire sous plusieurs aspects. En favorisant l'histoire du Théâtre national, nous avons dû faire passer au second plan les théâtres allemands et surtout les compagnies itinérantes allemandes. De même, les opéras allemands créés dans les théâtres allemands du bassin des Carpates n'ont pas pu être dûment analysés, en raison du manque de sources. Les mémoires des Allemands de Hongrie, les récits des voyageurs allemands et autrichiens, ainsi que la presse allemande des villes de Hongrie et de Transylvanie sont parmi les sources qui devraient être soumises à une analyse approfondie. Les répertoires des théâtres croates, roumains et serbes et le fonctionnement de leur système de production et de représentation sont parmi les autres pistes qui devraient être intégrées dans le cadre de cette recherche sur le rôle de l'opéra dans la formation de l'identité nationale hongroise.

L'importance actuelle de l'opéra hongrois dans son pays de naissance est indicatrice de la place importante de ce phénomène dans la société hongroise. L'Opéra de Budapest programme chaque année l'opéra *Bánk bán* de Ferenc Erkel à la veille et au lendemain du 15 mars, fête nationale, anniversaire de la Révolution hongroise de 1848. La romance « *Hazám, hazám* » (Ma patrie, ô ma patrie) du même opéra est connu de tout Hongrois. Dans le corps de la thèse, nous nous sommes consciemment abstenu de faire allusion à la réception actuelle des œuvres hongroises, pour éviter toute approche anachronique. Or, ce sujet mériterait d'être analysé dans le cadre d'une monographie particulière.

Le plan de notre étude est conçu, en principe, d'une manière chronologique. Nous faisons débiter notre recherche en 1790, année de la mort de l'empereur Joseph II. La première partie aborde la période qui s'étend de 1790 à la veille de l'éclatement de la Révolution hongroise de 1848. C'est à cette période que les recherches identitaires dans le domaine culturel prennent de la vigueur et, conjointement au réformisme libéral à partir de la fin des années 1830, constituent l'une des composantes majeures de « l'ère des réformes », le *Vormärz* hongrois. Cette première partie se subdivise en trois. Une première sous-partie est consacrée à l'étude de l'histoire des débuts de l'idéologie nationale moderne et des représentations d'opéra ; elle commence, par ailleurs, par une

Introduction

analyse de la question nationale et de la culture nationale au tournant du XIX^e siècle. Dans une deuxième sous-partie est abordée la période qui débute en 1812, année de l'inauguration de la grande salle du Théâtre allemand de Pest et aboutit à l'année 1837, celle de la mise en place du Théâtre hongrois de Pest, rebaptisé « Théâtre national hongrois » plus tard en 1840. Le contexte politique et culturel de « l'ère des réformes » est parmi les sujets qui seront analysés dans ce cadre. Selon Mór Jókai, étant donné les difficultés matérielles que rencontrent les compagnies hongroises, cette période qui précède l'inauguration du Théâtre hongrois de Pest est digne d'être qualifié d'« âge héroïque de l'art dramatique hongrois ». Une dernière sous-partie est consacrée à l'étude de l'histoire institutionnelle et du répertoire du Théâtre national dans la dizaine d'années qui précèdent la Révolution de 1848. Cette sous-partie contient également une analyse des débuts de la carrière de Ferenc Erkel, « compositeur national » hongrois.

L'année 1848 a été choisie comme la césure chronologique principale. Avec la Révolution de 1848 les structures politiques de la Hongrie subissent une profonde transformation. Le régime néo-absolutiste qui se met en place dans les années 1850 est lui aussi générateur d'une profonde transformation politique, économique et sociale. La première subdivision de cette deuxième partie concerne la période entre 1848 et 1860 et essaie de voir dans quelle mesure les priorités de la révolution de 1848 et du régime néo-absolutiste se traduisent dans le système de production d'opéras. À partir de l'année 1860, le régime commence à évoluer vers un nouveau système : en 1867 est proclamé le Compromis austro-hongrois qui fait de l'empire des Habsbourg une double monarchie austro-hongroise. Dans les domaines économique et social, la Hongrie voit se développer le capitalisme industriel et la classe bourgeoise, tandis que certaines institutions politiques et sociales de l'Ancien Régime se maintiennent dans la société. Cette période est étudiée dans les deuxième et troisième subdivisions de cette partie. La deuxième sous-partie aborde la production musicale hongroise dans les années 1860 et 1870, ainsi que les débats sur le wagnérisme en Hongrie. La dernière sous-partie évoque les divers aspects de l'histoire du Théâtre national après 1860. L'année 1884 marque la borne chronologique de cette thèse.

Première partie :
Créer un temple pour la
nation (1790-1848)

**I. L'émergence de la nation
moderne et les débuts du théâtre
lyrique en Hongrie**

A. Nations, nationalismes et identités nationales en Europe au tournant du XIX^e siècle

Affirmer que les identités nationales sont des identités construites, historiques, et non-primordiales, c'est affirmer un constat qui relève plutôt du domaine des banalités dans l'historiographie contemporaine. Plusieurs générations d'historiens, de politologues et de sociologues remettent en cause, dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, le discours essentialiste du nationalisme, et essaient de problématiser le concept de nation. Lord Acton, historien libéral, est l'un des premiers à proposer un tableau critique et historique de ce qu'il appelle « la théorie des nationalités » qu'il considère comme l'aboutissement de la monarchie absolue et de la révolution, les « deux pires ennemis de la liberté civile¹ ». Toutefois, la critique de Lord Acton n'implique pas la problématisation des « nations » elles-mêmes. Otto Bauer, éminent théoricien de la social-démocratie autrichienne, est l'un des premiers auteurs à proposer une analyse critique systématique du fait national dans son ouvrage sur la *Question des nationalités et la social-démocratie* paru en 1907².

La littérature critique sur les nations et les nationalismes se développe tout au long du XX^e siècle, notamment après la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Or, les spécialistes sont loin de s'accorder sur diverses questions relevant de ce domaine : les identités nationales sont-elles des produits propres de la société moderne et industrielle ? Sinon, conviendrait-il de les considérer comme des reconstructions modernes des modèles ethno-symboliques qui ont des liens avec les identités ethniques précédant la modernité ? Les motifs économiques de la classe bourgeoise sont-ils à l'origine des nationalismes, ou est-ce que ce sont plutôt les motifs purement politiques qui poussent les hommes politiques à s'emparer de l'idéologie nationaliste ? Quelle est la part de la culture dans la formation du nationalisme, et dans quelle mesure cette culture est, en elle-même, une construction ou une reconstruction propre à la modernité ?

Il est évident que toutes ces questions touchent directement la problématique principale de la présente thèse, qui consiste en une analyse des rapports entre la production d'opéra

¹ John Dalberg-ACTON. « Nationality », *The Home and Foreign Review*, vol. 1, 1862. pp. 2-25.

² Otto BAUER. *Die Nationalitätenfrage und die Sozialdemokratie*, Wien : Ignaz Brand, 1907.

dans la Hongrie du XIX^e siècle et la « nation ». Dans ce chapitre sera réalisée une étude conceptuelle et historiographique des nations, nationalismes et identités nationales, pour un meilleur encadrement des analyses factuelles qui seront exposées dans les chapitres suivants. Après avoir étudié les débats historiographiques contemporains sur les nations et les nationalismes, nous analyserons deux concepts-clés dans l'historiographie du fait national : l'identité nationale et la culture nationale. Enfin, nous étudierons les spécificités de l'histoire du fait national dans le contexte de l'Europe centrale et de la Hongrie sur le « long XIX^e siècle ».

1. Nations et nationalismes : rupture ou continuité ?

Plusieurs tentatives ont été entreprises pour classer et catégoriser les divers courants de la littérature sur l'étude des nations et des nationalismes. Les ouvrages d'Anthony D. Smith³, éminent spécialiste du nationalisme, ont pour point de départ une classification quadripartite des approches au nationalisme :

- les approches qui mettent en avant la pérennité des nations
- les courants qui insistent sur les caractères primordiaux des nations
- l'approche moderniste
- l'approche « ethno-symbolique »

La classification proposée par Umut Özkırmılı dans son ouvrage sur les *Théories du nationalisme*⁴ est une version élaborée du schéma proposé par Smith, qui se trouve enrichi par les « approches récentes » de la nation : les approches qui critiquent l'eurocentrisme et les études de genre. Ce schéma, qui a le mérite d'inclure une grande partie des discussions théoriques sur le nationalisme, se caractérise également par son

³ Pour un exposé détaillé de cette classification, cf. Anthony D. SMITH. *The Nation in History : Historiographical Debates about Ethnicity and Nationalism*, Cambridge : Polity Press, 2000. Cf. également, du même auteur : *Nationalism and Modernism : A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*, London : Routledge, 1998 ; *Myths and Memories of the Nation*, Oxford : Oxford University Press, 1999 ; *The Antiquity of Nations*, Cambridge : Polity Press, 2004 ; *The Cultural Foundations of Nations : Hierarchy, Covenant, and Republic*, London : Blackwell, 2008. pp. 1-12.

⁴ Umut ÖZKIRIMLI. *Theories of Nationalism : A Critical Introduction*, New York : Macmillan, 2000. Pour des comptes-rendus critiques sur l'historiographie du nationalisme, Cf. également Christophe JAFFRELOT. « Pour une théorie du nationalisme », in *Repenser le nationalisme : théories et pratiques*, sous la dir. de Alain Dieckhoff & Christophe Jaffrelot, Paris : Fondation Nationale des Sciences Politiques, coll. « Références », 2006 ; Paul LAWRENCE. *Nationalism : History and Theory*, Harlow : Pearson, 2005 ; *When is the Nation ? Towards an Understanding of Theories of Nationalism*, éd. par Atsuka Ichijo et Gordana Uzelac, London : Routledge, 2005 ; Guy LEMARCHAND. « Structures et conjonctures historiques dans la constitution des nations et des Etats-Nations en Europe du 16^e au 19^e siècle : problématique et nouvelles approches », in *Nations, Nationalismes, Transitions : XVI^e-XX^e siècles : actes du symposium international 12-15 novembre 1992*, Paris : Éditions sociales, 1993. pp. 28-36.

contenu polémique ; en élaborant son modèle de classification, l'objectif principal de Smith est de prendre une position critique vis-à-vis des modèles d'analyse contemporains pour mieux soutenir sa propre approche, qu'il appelle « l'ethno-symbolisme ». Dans ce chapitre, où seront abordées de manière non exhaustive les théories du nationalisme, nous nous inspirerons librement de la classification d'Anthony D. Smith, tout en essayant d'éviter de recourir à un schématisme figé⁵.

Dans la littérature sur les nations et le nationalisme, une première orientation repose sur des théories qui insistent sur la *continuité*. Selon cette vision largement adoptée par le discours nationaliste, les nations modernes seraient non seulement les héritières directes des « nations » médiévales et modernes, mais également les émanations d'une identité inhérente à la nature humaine ; ainsi, les nations auraient un caractère supra-historique, naturel, primordial. Le contenu idéologique de cette approche amène une très grande majorité des chercheurs à prendre une position critique à l'égard du naturalisme. Néanmoins, certains universitaires défendent les thèses « primordialistes » ou biologiques pour expliquer le fait national. Selon Pierre L. Van den Berghe, sociologue et anthropologue américain, la nation serait une ethnie politiquement consciente, aspirant à constituer un État⁶, et l'ethnie se définirait non seulement en fonction de l'environnement culturel, mais également en fonction de l'évolution génétique de l'homme. Autrement dit, dans l'approche proposée par Van den Berghe, la nation est une forme d'entité sociobiologique dont les membres sont liés par des liens de parenté.

L'approche biologiste est pourtant loin d'être la seule à mettre en avant la continuité des nations. Une partie des spécialistes du fait national se réfèrent aux éléments politiques, culturels ou religieux pour insister sur la continuité de la nation dans le temps. À titre d'exemple, il est possible de citer les modèles proposés par Clifford Geertz, John Armstrong, Adrian Hastings et István Bibó. L'anthropologue américain Clifford Geertz met l'accent sur l'importance de la continuité ou la pérennité culturelle. Selon lui, la nation se définirait par le fait que ses membres pensent partager des liens de parenté, des ancêtres communs ou une culture commune. Ainsi, Geertz avance la thèse selon laquelle les liens primordiaux comme les liens de sang, la race, le langage, la région, la

⁵ Pour un recueil de principaux textes sur l'historiographie du fait national et du nationalisme, cf. *Nationalism*, éd. par John Hutchinson et Anthony D. Smith, Oxford : Oxford University Press, coll. « Oxford Readers », 1994. Cf. également *Mapping the Nation*, éd. par Gopal Balakrishnan, London : Verso [1996] 2000 ; *Nationality and Nationalism*, éd. par Athena S. Leoussi & Steven Grosby, London : I. B. Tauris, coll. « Tauris Guides to International Relations », 2004, 4 tomes.

⁶ Pierre L. VAN DEN BERGHE. *The Ethnic Phenomenon*, New York : Elsevier, 1981. p. 61.

religion et les coutumes sont d'une importance capitale pour la définition de la nation⁷. Mais il faut souligner que pour Geertz, ce n'est pas l'existence inhérente de ces liens primordiaux qui unit les groupes sociaux, mais c'est la perception de la valeur primordiale de ces liens qui importe.

Pour John Armstrong, politologue américain, si le nationalisme devient la doctrine politique dominante à partir de la fin du XVIII^e siècle, les nations ont des origines qui remontent à une histoire bien plus lointaine. Ainsi, la synthèse comparative d'Armstrong sur les *Nations avant le nationalisme*⁸ contient une étude extensive de diverses identifications ethniques, territoriales, religieuses et linguistiques qui auraient contribué, selon l'auteur, à la formation des identités nationales à travers les âges. Le médiéviste Adrian Hastings affirme que la tradition judéo-chrétienne a un impact déterminant pour la formation des nations. Selon Hastings, le processus de transformation des ethnies en nations a pu être réalisé grâce à l'univers conceptuel présenté par la Bible. D'une part, le concept de « nation élue » de l'Ancien Testament aurait servi de modèle aux peuples chrétiens⁹. D'autre part, les traductions de la Bible auraient rendu possible l'intégration du concept de « nation » dans la culture politique. Pour illustrer son propos, Hastings rappelle que « natio » était l'une des traductions proposées par la Vulgate pour le mot grec *ἔθνος* (ethnos) ; ainsi, le concept de nation existait déjà dans la Vulgate, et dans les traductions de la Bible en langues vernaculaires, à commencer par la traduction anglaise de John Wycliffe dans le dernier quart du XIV^e siècle¹⁰. Par ailleurs, selon Hastings, l'existence d'une langue commune, d'une littérature vernaculaire et d'une identité culturelle partagée sont, entre autres, des éléments qui font se développer la nation à partir du Haut Moyen Âge, et cela notamment en Angleterre. István Bibó, quant à lui, souligne l'importance des entités politiques de l'Europe médiévale dans la formation des nations :

La formation des nations européennes commence au V^e-VI^e siècles après Jésus-Christ, avec les royaumes germaniques ayant partagé entre eux et sous la direction de dynasties prestigieuses, l'héritage de l'Empire romain et qui, après quelques guerres de conquête et

⁷ Clifford GEERTZ, *The Interpretation of Cultures : Selected Essays*, New York : Basic Books, [1973] 2000. pp. 259-263.

⁸ John A. ARMSTRONG, *Nations before Nationalism*, Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1982.

⁹ Adrian HASTINGS. *The Construction of Nationhood : Ethnicity, Religion and Nationalism*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997. pp. 195-196.

¹⁰ Adrian HASTINGS. p. 16.

certains remaniements territoriaux ont pris les formes des grandes unités de l'ex-empire romain¹¹.

Face aux approches de continuité, une deuxième orientation de la littérature sur les nations met en avant la *rupture*. Cette orientation est marquée par son criticisme envers toute hypothèse qui établirait un lien direct entre les nations modernes et les structures sociales pré-modernes. L'historien Elie Kedourie est l'un des principaux représentants de cette approche, et son ouvrage sur le *Nationalisme* commence par une phrase qui révèle clairement sa prise de position dans le débat historiographique : « Le nationalisme est une doctrine inventée en Europe au début du XIX^e siècle¹² ». Dans les pages qui suivent, Kedourie s'efforce de situer le nationalisme dans l'histoire des idées et des idéologies. Selon l'auteur, le nationalisme est strictement lié à la pensée européenne (notamment allemande) de la période : cette doctrine politique est le produit de la même mentalité du même contexte idéologique qui a donné naissance à la théorie d'auto-détermination d'Emmanuel Kant, qui présuppose une société d'individus autonomes possédant des droits naturels inaliénables. Le nationalisme est une politique d'auto-détermination : c'est une doctrine qui présuppose l'autonomie et l'auto-détermination des « nations », qui sont elles-mêmes constituées par les individus qui sont eux-mêmes autonomes. Dans une postface de 1984, Kedourie rejette les hypothèses des auteurs qui recherchent la continuité des nations modernes et des ethnies pré-modernes, et rappelle le fait que l'identité ethnique est un objet instable et fluide. Dans le monde moderne, il serait plus approprié d'affirmer que « l'identité nationale est la création d'une doctrine nationaliste ». La doctrine nationaliste est donc loin d'être l'émanation ou l'expression de l'identité nationale¹³.

Ernest Gellner propose une explication sociologique pour analyser la spécificité moderne du nationalisme. Il prend comme point de départ la distinction entre la société agraire et la société moderne-industrielle. Dans la société agraire, l'homogénéité culturelle fait défaut, et il n'y a aucun intérêt à promouvoir une telle homogénéité : les spécificités culturelles restent dans le cadre local, sans avoir des prétentions normatives

¹¹ István BIBÓ. *Misère des petits Etats d'Europe de l'Est*, Paris : L'Harmattan, coll. « Domaines danubiens », 1986. p. 134.

¹² Elie KEDOURIE. *Nationalism*, Oxford : Blackwell, [1960] 1993. p. 1.

¹³ idem, p. 141.

ou politiques¹⁴. Par ailleurs, dans la société agraire, une partie infime de la société sait lire et écrire. De ce fait, l'homogénéisation et la codification de la culture ne sont pas possibles. Cette situation change avec l'avènement de la société moderne et avec la division du travail « complexe et raffinée » qui lui est liée. La division du travail de la société moderne promeut la mobilité des individus, et cette mobilité fait de la société moderne une société égalitaire. Autrement dit, la société est formée d'individus qui ont un statut égal dans la division de travail. Par là, la fragmentation de la société en strates sociales est dépassée : la société forme désormais une somme d'individus égaux, regroupés en grandes unités qui ont un système éducatif centralisé et une homogénéité culturelle¹⁵. Cette grande unité d'organisation de groupes humains va s'appeler « nation ». Ainsi, selon Gellner, « contrairement à la croyance populaire que partagent même les savants, ce n'est pas dans l'esprit humain que se trouvent les racines très profondes du nationalisme »¹⁶, mais plutôt dans la division du travail de la société industrielle. Pour Gellner, ce ne sont pas les nations qui créent le nationalisme, mais c'est le nationalisme qui crée les nations¹⁷.

Eric J. Hobsbawm, historien contemporanéiste, reprend cette thèse dans son ouvrage sur les *Nations et nationalismes depuis 1780*, et souligne le fait que la nation est une catégorie appartenant à une période particulière, et historiquement récente¹⁸. Par ailleurs, la première partie de son ouvrage a pour titre de « La nation, une nouveauté ». Toutefois, Hobsbawm établit une critique de l'approche de Gellner. Selon Hobsbawm, Gellner a « privilégié la perspective de la modernisation par en haut, ce qui le gêne pour apporter l'attention voulue à la vision par en bas¹⁹ ». Or, selon Hobsbawm qui adopte une approche marxiste, cette vision « par en bas » est nécessaire pour trois raisons :

- 1 Les idéologies officielles des États et des mouvements ne permettent pas de découvrir ce qui se passe dans l'esprit des citoyens, « fussent-ils les plus sincères de leurs partisans ».

¹⁴ Ernest GELLNER. *Nations et nationalisme*, trad. de l'anglais par Bénédicte Pineau, Paris : Payot, coll. « Bibliothèque historique Payot », 1989, p. 24.

¹⁵ idem, p. 56.

¹⁶ ibid.

¹⁷ idem, p. 86.

¹⁸ Eric J. HOBSBAWM. *Nations et nationalisme depuis 1780 : programme, mythe, réalité*, trad. de l'anglais par Dominique Peters, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », [1992] 1997, p. 20.

¹⁹ idem, p. 21.

- 2 Pour la plupart des gens, l'identification nationale n'exclut pas les autres identifications possibles qui constituent l'être social d'une personne : de ce fait, l'identification nationale doit être étudiée en rapport avec ce système complexe d'identifications personnelles.
- 3 L'identification nationale peut changer et se modifier au fil du temps : il est donc nécessaire d'étudier ces vicissitudes par une « vision par en bas ».

La thèse de la « nation en tant que construction sociale de la modernité » est encore élaborée par Benedict Anderson, spécialiste des relations internationales. Le point de départ d'Anderson n'est pas sans rappeler Gellner et Hobsbawm. Pour Anderson, la nationalité et le nationalisme sont des artefacts culturels d'un type particulier : la nation est une « communauté imaginaire²⁰ ». Ainsi, alors que les nationalistes préconisent subjectivement une « antiquité » des nations, celles-ci tendent à être analysées par les historiens en termes de modernité objective²¹. Anderson souligne l'importance des moyens propres à la modernité pour l'apparition de la nation, et il se réfère, entre autres, au développement de l'édition imprimée à l'époque moderne et contemporaine, qui a rendu possible une diffusion rapide des idées.

Dans cette orientation qui souligne la rupture moderne dans la formation des nations et des nationalismes, John Breuilly, contemporainiste et politologue, se distingue par deux traits. D'une part, il critique la littérature sur le nationalisme pour avoir trop insisté sur les généralisations, sans parvenir à éclaircir les contextes divers qui ont donné naissance au nationalisme²². Dans son ouvrage intitulé *Nationalism and the State*, il fait une analyse détaillée des diverses formes de nationalisme dans leur contexte historico-politique. D'autre part, Breuilly critique la tendance qui consiste à définir le nationalisme comme une « série de doctrines, idées et sentiments ». Or, ces approches ne permettent pas de répondre à une question cruciale : « pourquoi le nationalisme est-il devenu politiquement signifiant ? ». Pour Breuilly, le nationalisme est un phénomène politique, et la politique, dans le monde moderne, est liée à l'aspiration de contrôler l'État²³. Le fait que les auteurs médiévaux mettent en avant une identification nationale culturelle ne signifie pas qu'ils soient des nationalistes. Le nationalisme requiert un

²⁰ Benedict ANDERSON. *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris : La Découverte/Poche, coll. « Sciences humaines et sociales », [1983] 2002. p. 18.

²¹ *ibidem*.

²² John BREUILLY. *Nationalism and the State*, Manchester : Manchester University Press, [1982] 1993. p. ix.

²³ *idem*, p. 1.

engagement politique, et la conscience politique nationaliste ne peut pas exister avant la modernité, puisque l'État centralisé est un phénomène spécifiquement moderne, propre à la période qui commence à partir du XVI^e siècle. Selon Breuilly, la centralisation du pouvoir politique sous les monarchies absolues donne naissance à deux types de réaction de groupes d'opposition :

- 1 le recours à la religion contre la monarchie absolue ;
- 2 la référence aux « spécificités nationales » pour contrecarrer le centralisme monarchique²⁴.

Cette deuxième forme de politique, bien qu'elle ait pour origine un positionnement contre l'État moderne, se situe elle-même dans le cadre de la modernité. L'époque de la monarchie absolue était celle d'une politique centralisatrice, mais également celle de l'apparition d'un système de rivalités entre diverses entités politiques monarchiques : dans le monde des monarchies absolues, il existait donc une idée de pluralité des sociétés, chacune des sociétés ayant des spécificités particulières. Cette idée de rivalité entre diverses entités politiques allait servir de fond à une partie des politiques d'opposition au centralisme absolutiste, et cette forme d'opposition allait elle-même se transformer en une politique nationaliste.

Les théories « modernistes » sont souvent critiquées par le fait qu'elles admettent une rupture radicale entre les « nations modernes » et les prédécesseurs éventuels de celles-ci. Gellner lui-même souligne qu'il n'envisage pas de prétendre que « le chauvinisme culturel n'ait pas existé dans le monde préindustriel, mais seulement qu'il n'avait pas adopté ses aspirations politiques modernes²⁵ ». Par ce constat, la théorie de Gellner semble rejoindre celle de Breuilly, selon laquelle le nationalisme se définit par des critères politiques. Autrement dit, pour Breuilly, une identification nationale proprement culturelle ne mérite pas d'être qualifiée de « nationaliste », autant qu'elle manque de motifs politiques. Quant à Eric Hobsbawm, il parle de « protonationalisme populaire » pour désigner les formes pré-modernes d'identification populaire : le pays, la langue, l'ethnie et la religion peuvent être énumérés parmi les références de ces formes supra-locales d'identification. Or, Hobsbawm souligne que ces formes ne peuvent pas être

²⁴ idem p. 83.

²⁵ Ernest GELLNER, p. 195.

identifiées au nationalisme. Ce dernier reste un mouvement distinct, lié à une période spécifiquement déterminée qui débute à partir de la fin du XIX^e siècle.

Anthony D. Smith prend une position critique contre la conception de rupture mise en avant par les théories modernistes du nationalisme. Il critique d'une part les théories du « modernisme classique » (Kedourie et Gellner, entre autres) car elles négligent les rapports de continuité entre les ethnies et les nations modernes. De même, Smith critique les auteurs qui s'inscrivent dans le « constructivisme social » (Hobsbawm et Anderson) qui considèrent la nation comme une invention, un texte narratif, un artefact culturel. Cette approche est, selon Smith, imprégnée d'élitisme, et ne porte que peu d'attention aux fondements populaires du nationalisme²⁶. D'autre part, Smith n'admet pas les thèses de la plupart des théoriciens qui mettent l'accent sur la primordialité ou la pérennité de l'identification nationale. Pour lui,

[les] nations sont modernes, comme l'est le nationalisme, même si leurs membres pensent qu'elles sont très anciennes et même si elles ont été créées, en partie, à partir des cultures et mémoires pré-modernes. Elles n'ont pas été toujours là²⁷.

Ce constat qui rappelle les théories modernistes est renforcé par une volonté de créer une nouvelle approche qui soulignerait à la fois les caractères spécifiques que revêtent les différents types d'identité culturelle collective dans des périodes différentes, et qui analyserait également la relation entre ces types d'identité collective²⁸. Cette approche « ethno-symbolique » a donc pour ambition d'analyser les nations et nationalismes modernes à travers leurs références ethniques et symboliques ; de relier à la fois les nations et nationalismes modernes dans le même temps que les identités culturelles collectives précédentes²⁹. Smith attire donc l'attention sur la différence entre les nations modernes et les ethnies pré-modernes. Ces dernières manquent de territoire clairement démarqué, et leurs membres ne forment pas un ensemble de citoyens aux droits égaux et partageant une culture de masse. D'autre part, les membres des ethnies partagent des mythes, symboles, valeurs, souvenirs, plusieurs coutumes et traditions distinctives, un territoire et parfois un nom propre ; ces éléments sont transmis sélectivement aux

²⁶ Anthony D. SMITH. *The Nation in History*. p. 61.

²⁷ Anthony D. SMITH. *The Antiquity of Nations*. p. 77.

²⁸ Anthony D. SMITH. *The Nation in History*. p. 51.

²⁹ idem. pp. 62-63. Pour un exposé détaillé de cette approche, cf. Anthony D. SMITH. *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford : Basil Blackwell, 1986.

nations modernes³⁰. La transition de l'ethnie démotique à la nation civique, souligne Smith, se fait par plusieurs procédés³¹ :

- la constitution d'une communauté active et politisée ;
- la création d'une « patrie » avec frontières clairement démarquées ;
- l'unification économique de tous les membres de la communauté ;
- la transformation des membres de l'ethnie en citoyens égaux, ayant des droits (sociaux et politiques) et des obligations civiques ;
- le placement du peuple au centre de l'intérêt moral et politique, célébration de ce nouveau rôle des masses, rééducation de ces mêmes masses par les valeurs, mythes et mémoires nationaux.

Si Anthony D. Smith attire l'attention sur l'importance des symboles ethniques pour la nation, d'autres théoriciens et historiens préfèrent insister sur les origines médiévales de l'identité nationale et de la nation moderne³². Johan Huizinga, Marc Bloch, Joseph R. Strayer et George Coulton recherchent les origines du sentiment national et des nations dans le bas Moyen Âge. Toutefois, d'autres auteurs comme Frederick Hertz, Ernst Kantorowicz et Boyd C. Shafer, tout en reconnaissant la puissance des « sentiments nationaux » dans le Moyen Âge, avancent que le sentiment national médiéval diffère des nationalismes modernes.

Jenő Szűcs, médiéviste hongrois, présente une analyse détaillée de la question de la formation de la nation dans les contextes moderne et médiéval³³. Pour Szűcs, l'État de l'époque féodale préfigure la nation moderne. À l'inverse, cela ne veut pas dire que les deux structures sont en équivalence directe ; de même, les sentiments « nationaux » pré-modernes ne sont pas des identités nationales proprement dites³⁴. Szűcs définit la nationalité comme une catégorie ethnosociologique. Les premières distinctions nationales seraient liées à la conception d'un « nous » par rapport aux « autres ». Le « gentilisme » (*gentilismus*) serait un concept-clé pour expliquer la forme que cette conscience a prise dans le monde médiéval. De fait, l'identification du *gens* (« clan » ou

³⁰ Anthony D. SMITH. *The Antiquity of Nations*. p. 78.

³¹ idem. p. 197.

³² Pour une discussion des idées de ces auteurs, cf. Anthony D. SMITH. *The Nation in History*. p. 28.

³³ Pour un recueil d'articles et monographies de l'auteur, cf. Jenő SZŰCS. *Nemzet és történelem* [Nation et histoire], Budapest : Gondolat, coll. « Társadalomtudományi Könyvtár », [1974] 1984. Cf. également, du même auteur, *A magyar nemzeti tudat kialakulása* [Formation de la conscience nationale hongroise], Budapest : Osiris, coll. « Szűcs Jenő művei », 1997 [préparé en 1970].

³⁴ Jenő SZŰCS. *Nemzet és történelem*. pp. 79-80.

groupe de familles) a joué un rôle important dans l'histoire de l'Europe entre le V^e et le VIII^e siècle³⁵. Les structures politiques et sociales des « Barbares » se sont différenciées du cosmopolitisme romain. Ainsi, le *gentilisme* a servi de base aux royaumes médiévaux et à la conscience « nationale » étatique-nobiliaire de l'époque médiévale. Autrement dit, au Moyen Âge, le concept de « nation » équivalait à une communauté politique dont les origines remonteraient aux royaumes barbares et dont la structure se définirait par les mécanismes de la société nobiliaire³⁶. La nationalité serait plutôt un concept imposé par en haut à la paysannerie, et non pas un concept reflétant l'harmonie entre les couches et strates de la société médiévale.

Pour illustrer son propos, Szűcs analyse les changements de sens du mot « patrie » au fil de l'histoire. *Patria* était déjà un mot important dans l'antiquité romaine, mais il avait perdu de son sens entre le VI^e et le IX^e siècle. Dans une grande partie du Moyen Âge, ce mot désigne le pays de naissance, notamment la campagne. Du XIII^e jusqu'au XV^e siècle, le concept de patrie regagne un intérêt politique³⁷. Mais c'est au XIX^e siècle que le sentiment patriotique se dote de références naturelles : l'appartenance à la patrie est complétée par l'amour porté à la langue maternelle. À l'époque féodale, le sentiment religieux était toujours plus important que le sentiment « national ». Dans la Hongrie médiévale, il n'était pas nécessaire de recourir à des arguments nationaux pendant les guerres contre les Turcs ; la propagande chrétienne fournissait assez d'éléments pour mobiliser la population³⁸. Par ailleurs, au Moyen Âge, le patriotisme était strictement limité au « patriotisme d'État » développé dans les milieux restreints de la « société politique », notamment par la noblesse³⁹.

L'analyse de Szűcs sous-entend que l'existence de la société féodale (et du servage) empêche de parler de « soulèvement national » pour les guerres contre l'Empire ottoman au XVII^e siècle : il s'agissait plutôt de guerres entreprises par la nation nobiliaire. Dans un système inégalitaire comme le système de servage, tous les membres de la société ne pouvaient pas réagir de la même façon dans ces cas, et c'est l'ordre libre (la noblesse) qui a réalisé le soulèvement dit « national » dans cette époque pré-bourgeoise. Il faut attendre l'avènement de l'égalitarisme et l'individualisme bourgeois pour que la nation puisse être conçue comme une unité harmonieuse,

³⁵ idem. p. 335.

³⁶ idem. 90-91.

³⁷ idem. 109-110.

³⁸ idem. p. 134.

³⁹ idem. p. 154.

transcendant les différences sociales. L'époque des Lumières rompt avec la conception qui considère l'histoire comme la réalisation d'un plan divin. De plus, les anciens cadres fermés (ville, domaine, *regnum*, *genus*, empire, cloître) prennent fin. À la place de ces ensembles fermés, les penseurs des Lumières cherchent à établir un cadre au niveau cosmopolite, englobant toute l'humanité : la nation moderne. Lors de la Révolution française de 1789, l'accent est mis sur la thèse selon laquelle la nation se distinguerait de tout ordre de la société. La nation est, pour les révolutionnaires français, un corps formé par la volonté générale des citoyens. Mais la théorie et la pratique ne tardent pas à se contredire et les différences sociales menacent l'unité apparente de la nation. D'autre part, l'expansion de la Révolution stimule l'agressivité du nationalisme français⁴⁰. Après la Révolution, le besoin de recourir à une catégorie de nation qui serait héréditaire se manifeste dans une existence *a priori*. Les déterminants de cette nouvelle conception de nation sont la langue, la culture, les traditions et l'esprit propre de la nation⁴¹. Pour établir des éléments de continuité nationale, les jeunes nationalismes cherchaient des ancêtres en les cadres étatiques qui existaient alors depuis les XI^e et XIII^e siècles⁴².

2. Identité nationale et culture nationale

« Au XIX^e siècle, l'histoire culturelle est fille de l'histoire politique »⁴³, conclut Françoise Mélonio dans son étude sur l'histoire culturelle en France au XIX^e siècle. Cette phrase explique bien l'importance des éléments culturels pour les procédés politiques, notamment pour la formation de la nation moderne. La culture nationale, attribuée aux périodes révolues de la nation, devient un point de référence primordial pour le discours et la politique nationaliste du XIX^e siècle. De ce fait, il importe d'étudier de plus près le rapport entre les cultures « nationales » et la construction d'identités nationales modernes.

Les points de vue des historiens divergent en ce qui concerne les rapports entre les politiques nationalistes et le contenu des identités nationales. John Breuilly, qui adopte une approche strictement politique pour analyser le nationalisme, propose l'une des

⁴⁰ idem. 23-24.

⁴¹ idem. p. 25.

⁴² idem. p. 26.

⁴³ Françoise MÉLONIO. *Naissance et affirmation d'une culture nationale : la France de 1815 à 1880*, Paris : Éditions du Seuil, 2001. p. 280.

interprétations les plus pointues du rapport entre la culture et les identités nationales. Pour Breuilley, les cultures nationales existaient dès la période pré-moderne, mais à l'époque moderne, ce sont les motifs politiques qui structurent les nations et les nationalismes. Ainsi, Breuilley établit une distinction nette entre la culture et la politique, et réduit les procédés culturels de la formation de la nation moderne à un niveau secondaire. L'approche de Breuilley a pour fondement une interprétation de l'histoire de la formation de l'État-nation moderne. La modernité, pour Breuilley, implique une distinction entre l'État et la société. À la différence des périodes pré-modernes, le pouvoir politique moderne est concentré dans le cadre d'une structure institutionnalisée : l'État. La société, quant à elle, est la sphère des activités économiques, mais aussi celle la culture. Face à la rationalité du domaine de l'économie, la culture est le domaine des diversités et des particularismes, et c'est pour cette raison que dès les premières générations, les théoriciens du nationalisme proposent des explications culturelles (historiques ou linguistiques) au fait national⁴⁴. Ce ne sont que les différences culturelles qui permettent de se référer à une « nation » distincte au nom de laquelle le pouvoir politique sera accaparé par les forces d'opposition. La culture nationale n'a pas d'importance en soi, mais elle est impliquée dans l'idéologie nationaliste, qui est elle-même un instrument de la politique. Selon Breuilley,

L'idéologie nationaliste est importante, non pas pour ce qu'elle motive directement la plupart des adhérents d'un mouvement nationaliste, mais plutôt par ce qu'elle fournit une carte conceptuelle qui permet aux gens de relier leurs intérêts particuliers moraux et politiques à un terrain d'action plus étroit⁴⁵.

Pour Breuilley, l'idéologie nationaliste n'est pas une expression de l'identité nationale, non plus qu'une invention arbitraire des nationalistes pour leurs objectifs politiques, mais elle a ses racines dans les réponses intellectuelles au problème moderne des relations entre l'État et la société et elle est utilisée pour rationaliser les arrangements politiques et sociaux complexes⁴⁶. Comme toute autre idéologie, l'idéologie nationaliste peut jouer un rôle important pour la coordination des actions des élites politiques, mobiliser le soutien populaire et légitimer les actions d'un mouvement politique⁴⁷. D'autre part, cette importance est limitée, et ne prévaut en aucun cas aux motivations

⁴⁴ John BREUILLY. p. 58.

⁴⁵ idem. p. 13.

⁴⁶ idem. pp. 6, 70.

⁴⁷ idem. p. 113.

politiques. Il serait donc erroné de se focaliser sur le rôle des idéologies « et de voir l'expansion du nationalisme dans les termes de la conversion du peuple par les idéologues⁴⁸ ». Par ailleurs, selon Breuilly, l'identité culturelle a un rôle limité pour le nationalisme. La « Nation » de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen n'était pas un groupe spécifique avec une identité culturelle commune, mais était comprise comme la somme des citoyens⁴⁹. C'est dans le cas où l'opposition nationaliste est faible que l'importance de l'identité culturelle est accentuée par cette opposition. Là où l'opposition politique a un poids significatif, le recours à l'identité culturelle devient inutile. Dans ce cas, l'opposition se réfère plutôt aux critères universels (aux droits naturels, comme c'était le cas pour les révolutionnaires américains) ou aux critères purement politiques (aux droits politiques historiques, comme c'était le cas pour les Magyars)⁵⁰.

D'autres auteurs considèrent que l'identité nationale est en elle-même un concept historique qui mérite d'être étudié à part. Selon Anthony D. Smith, l'identité nationale est un « phénomène culturel collectif ». La collectivité culturelle étant l'une des nombreuses catégories à laquelle l'individu s'identifie, il est possible de parler de l'identification à un genre, à un espace, à une classe sociale, à une religion et à une ethnie⁵¹. Contrairement à l'approche exclusivement politique de Breuilly, Smith souligne l'importance de l'identité nationale pour l'idéologie et le mouvement nationaliste. Les nations et le nationalisme ne sont pas de simples phénomènes politiques, mais également des phénomènes culturels impliquant un propre langage, des sentiments et un symbolisme.

En analysant le phénomène de la conscience nationale, Jenő Szűcs propose une définition qui met en valeur les origines ethno-psychologiques de la nation. Pour lui, la conscience nationale est un type de conscience socio-psychologique du « Nous »⁵². Bien entendu, Szűcs ne dote pas l'identité nationale moderne d'une essence primordiale. La forme et le contenu de l'identité nationale se transforment au cours de l'histoire, et notamment après la période des Lumières et la Révolution française, mouvements grâce

⁴⁸ idem. p. 13.

⁴⁹ idem. pp. 90-91.

⁵⁰ idem. pp. 374-375

⁵¹ Anthony D. SMITH. *National Identity*, London : Penguin, coll. « Penguin Politics and Cultural Affairs », 1991. pp. 4-8.

⁵² Jenő SZŰCS. *Nemzet és történelem*. p. 332

auxquels le système de servage est remplacé par une conception bourgeoise de la société qui prône l'égalité civique des citoyens.

Ernest Gellner propose une interprétation strictement moderniste des identités nationales. Pour lui, l'identité nationale est une construction moderne, et les cultures dites « nationales » sont également des constructions de l'époque moderne, qui ne devraient pas être confondues avec les cultures locales de la société agraire.

En général, l'idéologie nationaliste est imprégnée de raisonnements erronés. Ses mythes inversent la réalité : elle prétend défendre la culture populaire alors qu'en fait elle forge une haute culture; elle prétend protéger une société populaire ancienne alors qu'elle contribue à construire une société de masse anonyme⁵³.

Selon Gellner, le contenu de la « culture nationale » prônée par l'idéologie nationaliste est également imprégné de falsifications. Le nationalisme « se saisit parfois des cultures préexistantes et les transforme en nation, parfois les invente, souvent oblitère les cultures préexistantes⁵⁴ ». Dans ce cadre, le rôle des élites « lettrées » revêt une importance primordiale dans la codification et l'expansion de la culture nationale moderne. D'une façon similaire, Guy Hermet, dans son analyse du processus de formation de l'État-nation au XIX^e siècle, attire l'attention sur le fait que les classes éduquées constituent le fondement social de ce processus⁵⁵.

Pour Anne-Marie Thiesse, la « véritable naissance d'une nation, c'est le moment où une poignée d'individus déclare qu'elle existe et déclare de le prouver »⁵⁶. Selon Thiesse, les premiers exemples de ce phénomène remontent au XVIII^e siècle. Christophe Charle soulève une problématique semblable et attire l'attention sur le rôle des intellectuels dans ce processus : ce sont « les intellectuels du XIX^e siècle qui ont, pour une grande part, érigé les normes culturelles de chaque nation⁵⁷ ». Par ailleurs, selon Charle, le XIX^e siècle est le siècle de la lutte des intellectuels pour se faire reconnaître politiquement et socialement une place autonome. Pourtant, dans la première moitié du XIX^e siècle, les acteurs eux-mêmes employaient d'autres termes et ne se pensaient pas comme catégorie autonome ou prétendant à l'autonomie, « mais se voulaient des porte-

⁵³ Ernest GELLNER. p. 177

⁵⁴ idem. p. 76

⁵⁵ Guy HERMET. *Histoire des nations et du nationalisme en Europe*, Paris : Seuil, coll. « Points Histoire », 1996. p. 113.

⁵⁶ Anne-Marie THIESSE. *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris : Editions du Seuil, coll. « L'Univers historique », 1999. p. 11

⁵⁷ Christophe CHARLE. *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle : essai d'histoire comparée*, Paris : Editions du Seuil, coll. « Points Histoire », [1996] 2001. p. 30

parole d'une cause intéressant l'ensemble de la société⁵⁸ ». Par la suite cela sera le cas de l'aspiration vers l'autonomie. Pourtant, de nombreuses limites se posent à l'expansion et l'autonomisation intellectuelle dans la première moitié du XIX^e siècle : d'une part, l'élitisme culturel (accès d'un petit groupe à l'éducation, ou aux professions « intellectuelles », d'autre part, le poids de l'État et de l'Église (à travers la censure et le contrôle des universités⁵⁹). Malgré ces obstacles, les intellectuels – Christophe Charle inclut les artistes, et donc les musiciens dans cette catégorie – prennent une part active dans la « construction des identités nationales ».

Quel est le sens donné à la « nation » et à l'identité nationale par les élites du XVIII^e et du XIX^e siècle ? Pour répondre à cette question, il convient de se référer au cadre d'analyse proposée par Anne-Marie Thiesse. À cette époque charnière, « [la] nation est conçue comme une communauté large, unie par des liens qui ne sont ni à la sujétion à un même souverain ou à un même état social⁶⁰ ». La Révolution française est une étape extrêmement importante pour l'histoire de ce concept : c'est avec elle que la nation acquiert une souveraineté absolue. Mais Thiesse souligne le fait que « dans la plupart des cas la nation émergente est parvenue à l'existence étatique dans un cadre monarchique⁶¹ ». Or, quelles que soient les modalités d'acquisition du pouvoir politique, la construction des nations est faite, dès le XVIII^e siècle, à partir de plusieurs procédés culturels, que l'on va analyser en trois points : les « expéditions rustiques », la reconstruction de l'histoire nationale et l'intégration de la culture internationale.

Les « expéditions rustiques » ont pour but la découverte de ce qui fut considéré comme l'héritage de valeurs nationales et originelles, que le peuple – et plus précisément le peuple des campagnes – est censé conserver⁶². Johann Gottfried Herder, philosophe et poète, l'une des principales figures de la période de Lumières en Allemagne, est parmi les plus importants à théoriser cette conception de la nation. Pour Herder, chaque culture a une valeur intrinsèque unique, et chaque langue est une expression vivante, organique de l'esprit d'un peuple⁶³. La pensée de Herder se répand très vite chez les

⁵⁸ idem. pp. 23-26

⁵⁹ Christophe CHARLE. pp. 53-63

⁶⁰ Anne-Marie THIESSE. p. 12

⁶¹ idem. p. 15

⁶² idem. p. 21

⁶³ Cf. Daniel CHIROT. « Herder's Multicultural Theory of Nationalism and its Consequences », *East European Politics and Societies*, vol. 10, no. 1, hiver 1996.

Slaves, mais aussi chez les Hongrois⁶⁴. Dans cette première phase de la construction identitaire, le Peuple est mis en valeur « parce qu'il est tout près du sol, [il] est l'expression la plus authentique du rapport entre une nation et sa terre, du long façonnage de l'être national par le climat et le milieu⁶⁵ ». Mais en réalité, comme le souligne Thiesse, la formation des États-nations est liée à l'économie capitaliste et l'industrialisation, plutôt qu'à un développement imminent de la société agraire⁶⁶. Les costumes « nationaux », tout comme la « langue nationale », sont plutôt des reconstitutions opérées par les élites sociales de cette époque charnière⁶⁷. De ce point de vue, les éléments culturels de l'identité nationale relèvent de « traditions inventées » plutôt que de coutumes vraiment populaires⁶⁸. Quoi qu'il en soit, la référence aux traditions culturelles devient un thème récurrent de la production artistique à partir de la fin du XVIII^e siècle et de nombreuses tentatives de collecte de poésies et chansons populaires servant de base aux œuvres littéraires ou lyriques de l'époque.

À côté de cet héritage « populaire », les cultures nationales modernes s'alimentent de références à l'histoire « nationale ». À partir du milieu du XVIII^e siècle, le centre de gravité de la légitimité culturelle se déplace de l'Antiquité gréco-romaine aux âges barbares, du monde méditerranéen à l'Europe du Nord⁶⁹. Dès lors, la nation est considérée comme une collectivité qui a sa propre histoire. C'est de cette histoire que proviennent, selon les nationalistes, les droits de l'État. Ainsi, la découverte ou la reconstruction de l'histoire devient un enjeu principal dans la recherche d'une identité nationale⁷⁰. Dans certains cas, il a été effectué même de véritables falsifications de documents prétendument historiques, comme ce fut le cas pour les Manuscrits de Dvůr Kralové et Zelená Hora, découverts en Bohême en 1817 mais déclarés faux lors d'une analyse postérieure.

⁶⁴ Cf. István GOMBOCZ. « The Reception of Herder in Central Europe : Idealization and Exaggeration », *Seminar : A Journal of Germanic Studies*, vol. 33, no. 2, 1997. Ilona T. ERDÉLYI. « Herder in der ungarischen Literatur. Ein Essay, in *Johann Gottfried Herder : Zur Herder-Rezeption in Ost- und Südeuropa*, éd. par Gerhard Ziegenggeist et al., Berlin : Akademie-Verlag, 1978. pp. 146-157.

⁶⁵ Anne-Marie THIESSE. p. 159

⁶⁶ idem. p. 160

⁶⁷ idem. pp. 191-192

⁶⁸ Cf. *The Invention of Tradition*, éd. par Eric Hobsbawm & Terence Ranger, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « Canto », [1983] 1996.

⁶⁹ Anne-Marie THIESSE. p. 23

⁷⁰ Éva PETRÁS. *Nacionalizmus és politikai romantika : Vázlat a magyar nacionalizmus romantikus elemeiről és a politikai romantikáról Magyarországon* [Nationalisme et le romantisme politique : esquisse sur les éléments romantiques du nationalisme et du romantisme politique en Hongrie], Budapest : Európai Összehasonlító Kisebbségkutatások Közalapítvány, 2006. p. 21

Ce procédé de recours à une histoire « nationale » permet de prouver la continuité et d'assurer la justification pour l'existence contemporaine de la politique des nations⁷¹. L'art et l'historiographie du XIX^e siècle sont parmi les principaux moyens qui permettent la création ou la redécouverte du passé national. Dans l'art et la littérature, à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les références à la mythologie grecque et romaine deviennent de plus en plus rares ; désormais, ce sont les héros de l'histoire médiévale ou moderne qui ont un poids important, et les thèmes empruntés aux « antiquités nationales » se répandent. Si le classicisme se plaçait au-dessus des nations et tenait « le langage le plus largement et le plus universellement humain⁷² », le romantisme chérit les différences culturelles entre les nations. Il se réjouit de la multiplicité des langues nationales et de la richesse des événements des histoires nationales. Les mythes du héros national et de l'Âge d'or sont d'une importance capitale dans ce cadre. Un nombre important d'œuvres d'art de la période romantique (y compris les opéras) racontent l'histoire d'un héros national, de la fondation de la nation, la lutte héroïque d'une ethnie pour son indépendance ou définissent l'identité nationale contre l'Ennemi⁷³. Anthony D. Smith analyse les modalités de l'utilisation des mythes de l'Âge d'or pour des motifs nationaux. Selon Smith, un passé ethnique est utilisable s'il peut être qualifié d'authentique à plusieurs niveaux, s'il peut inspirer la masse de la population et s'il est relativement bien attesté. Ce passé ethnique doit être vivant dans la mémoire populaire et doit être récupérable à travers les artefacts, la transmission orale. Ce passé national doit être également transmis à travers un système d'éducation publique et de médias de masse⁷⁴.

Le processus de création d'une culture nationale moderne s'alimente également de l'héritage culturel international : « ce n'est pas véritablement dans leur histoire nationale que les auteurs vont initialement chercher le décor et la trame de leurs pièces », indique Anne-Marie Thiesse⁷⁵. Selon elle, ce choix provient d'une prudence élémentaire vis-à-vis de la censure politique et également d'une « stratégie de l'exotique » vis-à-vis du public qui « considère comme trop triviaux des personnages

⁷¹ Krisztina LAJOSI. « National Opera and Nineteenth-century Nation Building in East-Central Europe », *Neohelicon*, vol. 32, no. 1, 2005. pp. 62-63.

⁷² Alfred EINSTEIN. *La musique romantique*, trad. de l'anglais par Jacques Delalande, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2001. pp. 394-395

⁷³ Krisztina LAJOSI. pp. 62-63.

⁷⁴ Anthony D. SMITH. *The Antiquity of Nations*. pp. 229-230.

⁷⁵ Anne-Marie THIESSE. pp. 137-138

qui ne sont ni antiques ni princiers⁷⁶ ». Friedrich von Schiller s'inspire de l'histoire de la Grande-Bretagne (*Maria Stuart*), de la France (*Die Jungfrau von Orleans*), de l'Espagne (*Don Carlos*) ou de la Suisse médiévale (*Guillaume Tell*) dans ses pièces. Victor Hugo écrit des drames inspirés de l'histoire de l'Angleterre (*Cromwell*, *Marie Tudor*) ou de l'Italie (*Lucrece Borgia*, *Angelo, tyran de Padoue*). La situation est similaire pour les livrets d'opéras. Si une grande majorité des livrets mis en musique par Gaetano Donizetti se fondent sur l'histoire de l'Italie, il n'en reste pas moins qu'une partie considérable de ses opéras ont pour scène la Grande-Bretagne (*Rosmonda d'Inghilterra*, *Anna Bolena*, *Maria Stuarda*, *Roberto Devereux*, *Il Castello di Kenilworth*, *Emilia di Liverpool*, pour n'en citer que quelques-uns). Par ailleurs, les drames de Friedrich von Schiller, Johann Wolfgang von Goethe, William Shakespeare ou de dramaturges romantiques servent très souvent de sources d'inspiration aux livrets d'opéra italiens ou français. C'est à partir du milieu du XIX^e siècle seulement, « que sont donnés des opéras qui se réfèrent explicitement aux monuments culturels nationaux⁷⁷ ».

Les créations ou représentations culturelles occupent, comme nous venons de le voir, une place d'importance primordiale dans le processus de formation des identités nationales modernes. Les tentatives de périodisation du développement du nationalisme reflètent bien cette importance : Carlton Hayes et Miroslav Hroch, dans les modèles qu'ils proposent pour analyser les étapes de développement du nationalisme, accordent une place primaire au rôle des intellectuels et à la fonction des composantes culturelles. Carlton Hayes propose un modèle à trois « facteurs » dans la propagation du nationalisme⁷⁸ :

- 1 l'élaboration d'une doctrine nationaliste par d'éminents « intellectuels » (philologues, historiens, anthropologues, économistes, philosophes et écrivains) ;
- 2 le soutien accordé à cette doctrine par des groupes de citoyens qui y voient un intérêt moral ou matériel ;
- 3 la propagation de la nouvelle doctrine aux masses grâce aux moyens de l'éducation de masse.

⁷⁶ idem. pp. 137-138

⁷⁷ idem. p. 139

⁷⁸ Carlton J. H. HAYES. *Essays on Nationalism*, New York : The Macmillan Company, 1926. p. 62.

Le modèle de Miroslav Hroch est semblable, à bien des égards, à celui proposé par Hayes. L'historien tchèque propose un schéma tripartite pour analyser les « phases fondamentales du mouvement national », tout en précisant que ce schéma ne suggère pas l'existence de passages obligatoires entre les masses⁷⁹ :

- 1 la « Phase A » correspond à la période de « l'intérêt savant » dans les questions nationales ;
- 2 la « Phase B » est la période de l'agitation patriotique ;
- 3 dans la « Phase C », le mouvement national devient un mouvement de masse.

Comment s'articule ce mouvement de codification des cultures nationales (le premier facteur de Hayes ou la Phase A de Hroch) avec le romantisme, le mouvement artistique prédominant en Europe à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles ? Sur cette question aussi, les approches divergent. Elie Kedourie établit un lien direct entre le romantisme et le nationalisme. Anthony D. Smith, tout en critiquant Kedourie, affirme que les romantiques ont eu un rôle prééminent dans la découverte et la diffusion des mythes, mémoires et symboles de communautés ethniques diverses, que les nationalistes ont utilisé afin de créer les nations politiques⁸⁰. En Europe centrale, région des empires multinationaux, le romantisme avait des devoirs concrets, affirme István Majoros : ces devoirs impliquaient de créer la langue nationale, et avec elle, la littérature moderne. De plus, le romantisme jouait un rôle considérable dans le développement de l'historiographie, de la musique, de la peinture et de l'éducation nationale⁸¹.

3. Nations, nationalismes et cultures nationales : spécificités de l'Europe centrale

Les théories analysées dans les chapitres précédents relèvent d'une approche générale du phénomène du nationalisme. Or, les politologues et les historiens soulignent les spécificités des nations et des nationalismes dans différents contextes européens. Un modèle, devenu classique, tend à faire une distinction entre la « conception française » et la « conception allemande » de la nation. La nation « à la française » serait une

⁷⁹ Miroslav HROCH. *Social Preconditions of National Revival in Europe : A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*, trad. du tchèque par Ben Fowkes, Cambridge : Cambridge University Press, 1985. p. 22.

⁸⁰ Anthony D. SMITH. *The Antiquity of Nations*. p. 237-240.

⁸¹ István MAJOROS. « Két világ határán ? Az európai romantikáról » [A la frontière de deux mondes ? sur le romantisme européen], *Valóság*, vol. 50, no. 11, novembre 2007. p. 87

communauté dont les membres sont liés par une adhésion libre et volontaire. La nation « à l'allemande », quant à elle, serait un ensemble défini par des critères objectifs, comme les liens de sang ou le partage d'une langue commune. Ce modèle remonte aux propos polémiques d'Ernest Renan dirigés contre le nationalisme allemand, exprimés dans sa célèbre conférence faite en Sorbonne le 11 mars 1882⁸². Dans sa conférence, Renan rejette les hypothèses qui considèrent la race, la langue, les intérêts, l'affinité religieuse, la géographie, les nécessités militaires comme le critère du droit national, et définit la nation comme « une âme, un principe spirituel ». Selon lui,

Une nation est donc une grande solidarité, constituée par le sentiment des sacrifices qu'on a faits et de ceux qu'on est disposé à faire encore. Elle suppose un passé ; elle se résume pourtant dans le présent par un fait tangible : le consentement, le désir clairement exprimé de continuer la vie commune. L'existence d'une nation est (pardonnez-moi cette métaphore) un plébiscite de tous les jours, comme l'existence de l'individu est une affirmation perpétuelle de vie.

Le modèle de Renan fait actuellement l'objet de nombreuses critiques. En effet, les propos de Renan font écho au contexte international de l'époque : face à la politique allemande qui justifie l'annexion de l'Alsace-Lorraine par des critères objectifs, Renan définit la nation comme une « conscience morale ». Nombre d'hommes politiques et chercheurs ont vu, dans cette approche subjectiviste, une conception « française » de la nation, et l'ont opposée à une conception « allemande ». Selon les points de vue critiques, cette division binaire repose sur une opposition idéal-typique qui ignore la complexité des conceptions nationales et les passerelles entre ces diverses conceptions. Les conceptions « française » et « allemande » de la nation n'ont jamais existé dans leurs formes pures. Les premiers théoriciens allemands de la nation étaient loin d'adopter la conception exclusivement objectiviste qui allait leur être attribuée par la postérité : Herder n'exaltait pas exclusivement l'esprit allemand, mais il respectait la richesse de multiples cultures populaires. Le patriotisme de Johann Gottlieb Fichte était au service de l'humanité, plutôt que d'être une politique exclusiviste⁸³. D'autre part, la « nation à la française » n'existe pas, non plus, dans sa forme pure. Les historiens français de la première moitié du XIX^e siècle étaient influencés par les théoriciens du « nationalisme à l'allemand ». La traduction des *Idées sur la philosophie de l'histoire* de

⁸² Ernest RENAN. « Qu'est-ce qu'une nation ? », in *Qu'est-ce qu'une Nation ? et autres écrits politiques*, Paris : Imprimerie Nationale, coll. « Acteurs de l'Histoire », 1996 [1882], pp. 221-243.

⁸³ Brigitte KRULIC. *La nation : une idée moderne*, Paris : Ellipses, coll. « Grands Enjeux », 1999, p. 37.

Herder a été réalisée par Edgar Quinet en 1827. La pensée de Herder influença également Jules Michelet. Brigitte Krulic souligne que le concept de « peuple » chez Michelet est apparenté au *Volk* herderien⁸⁴. Par ailleurs, le mouvement nationaliste français pouvait, par exemple, lui-même revêtir une idéologie renvoyant à la communauté de sang, comme c'était le cas pour le nationalisme de Maurice Barrès ou de Charles Maurras.

Friedrich Meinecke, historien allemand, est l'un des premiers à s'intéresser aux points de distinction entre les diverses formes que revêt le nationalisme en Europe occidentale et en Europe centrale. Dans ses *Études sur la formation de l'État-nation allemand*, l'auteur fait une distinction entre deux formes de nation : la nation-État (*Staatsnation*) et la nation-culture (*Kulturnation*)⁸⁵. La nation-État, spécifique à l'Europe occidentale, bénéficie d'un appareil étatique qui l'encadre. Or, en Europe centrale et notamment en Allemagne, un tel appareil étatique fait défaut. L'Allemagne est caractérisée par l'existence d'un grand nombre d'États qui vont se réunir au cours du XIX^e siècle. De même qu'en Europe centrale, l'État ne recoupe pas la nation : la plupart des territoires centre-européens sont gouvernés par un État dynastique, l'empire des Habsbourg ; au nord et au sud-est, deux autres États dynastiques, la Russie et l'Empire ottoman encerclent ce territoire. Ainsi, les nations de l'Europe centrale se cristallisent non pas dans le cadre d'un État déjà existant, mais autour d'une référence à un État historique (comme c'est le cas dans les monarchies anciennement électives – Hongrie, Croatie et Pologne) ou à une identité culturelle qui permet de traverser le cadre dynastique existant.

Le modèle binaire qui oppose les cas allemand et centre-européen au cas de l'Europe de l'Ouest a été largement utilisé par de nombreux historiens et politologues pour expliquer le fait national en Europe centrale. Hans Kohn, éminent théoricien du nationalisme, avait utilisé un modèle semblable dans sa théorie des deux nationalismes⁸⁶. Iván T. Berend, dans son ouvrage sur l'histoire de l'Europe centrale et

⁸⁴ idem, p. 51.

⁸⁵ Friedrich MEINECKE. *Weltbürgertum und Nationalstaat : Studien zur Genesis des Deutschen Nationalstaates*, München et Berlin : R. Oldenbourg, [1907] 1911. pp. 2-20.

⁸⁶ Hans KOHN. *The Idea of Nationalism : A Study in its Origins and Background*, New Brunswick : Transaction Publishers, [1944] 2005. p. 329.

balkanique au XIX^e siècle, accorde une place particulière à cette approche⁸⁷. Adoptant un point de vue semblable, Jenő Szűcs attire l'attention sur la différence entre l'Europe occidentale et orientale dans ses études sur l'identité nationale. Szűcs souligne qu'au Moyen Âge, il n'existait nulle part d'État-nation. Or, en Occident moderne, l'État a joué un rôle de formateur de nation. En revanche, dans les cas où l'unification nationale a été réalisée tardivement (Italie et Allemagne) ou bien lorsque l'État s'est organisé en empires multinationaux, le pouvoir politique ne pouvait pas assumer ce rôle créateur. Ainsi dans le second cas, la langue a été le critère principal pour la définition de la nation, alors qu'en Occident elle était un critère plutôt secondaire⁸⁸. Szűcs illustre son modèle binaire par la comparaison des conceptions rousseauiste et herderienne de la nation : le point de départ de Rousseau est l'État, alors que Herder part de la langue pour définir les nations⁸⁹. István Bibó adopte un point de vue similaire à celui de Szűcs : si les frontières d'État déjà existantes coïncidaient avec le cadre national en Europe occidentale et septentrionale, il n'en était pas de même en Europe centrale et orientale où la rupture du statut territorial des « vieilles nations » donna lieu à la formation d'un nationalisme linguistique⁹⁰. Cette forme de nationalisme persiste durant presque tout le XIX^e siècle. L'analyse de Bertalan Szemere, Premier ministre et ministre de l'Intérieur de la Hongrie en 1849, est l'un des nombreux avatars de cette conception linguistique de la nation. Selon Szemere, ni la communauté de sang, ni les rapports historiques ne sont un critère de distinction nationale : la seule différence qui distingue deux ou plusieurs peuples, c'est la langue propre à la nationalité⁹¹.

Bien entendu, la langue n'est pas le seul critère de définition des nations en Europe centrale et orientale : dans un sens plus large, la *culture* revêt une importance particulière dans la formation des nations modernes en Europe centrale. Ignác Romsics, dans sa synthèse sur la nation, la nationalité et l'État en Europe centrale et balkanique, souligne les spécificités de cette dernière région où, faute de monarchies absolues

⁸⁷ Ivan T. BEREND. *History Derailed : Central and Eastern Europe in the Long Nineteenth Century*, Berkeley : University of California Press, 2003.

⁸⁸ Jenő SZŰCS. *Nemzet és történelem*. pp. 28-30

⁸⁹ idem. pp. 285-286

⁹⁰ István BIBÓ. p. 138.

⁹¹ Bertalan SZEMERE. *Szemere Bertalan miniszterelnök emlékiratai az 1848/49-i magyar kormányzat nemzetiségi politikájáról* [Mémoires du Premier ministre Bertalan Szemere sur la politique de nationalité du gouvernement hongrois de 1848-1849], Budapest : Cserépfalvi Kiadás, [1853-1854] 1941. pp. 100-104.

susceptibles d'encadrer la formation nationale, il fallut créer la nation en tant que communauté culturelle intégrée⁹². Michel Masłowski accentue l'importance de la place du culturel, qui a la fonction, dans l'Europe du milieu, de remplacer en grande partie le politique⁹³ :

La réaffirmation de l'identité [des peuples de l'Europe centrale] s'est faite surtout par le biais de la culture, aussi bien « haute », comprenant la littérature, le théâtre, la musique, etc., que « basse », comprenant le folklore, les mœurs et habitudes religieuses, les comportements types. L'apogée de cette réaffirmation a eu lieu au XIX^e siècle, suite à la Révolution française, à la naissance de la conscience nationale moderne ; mais la mémoire historique se référait à l'espace des États historiques tout en s'adressant aux peuples ethniques !

L'analyse de Bernard Michel peut, dans ce cadre, aider à nuancer ces propos⁹⁴. Michel accepte qu'il existe deux pôles du nationalisme : la *Kulturnation* et la nation politique. Or, plutôt que d'y voir une ligne de démarcation entre les conceptions nationales de l'Europe centrale et de l'Europe occidentale, l'auteur applique cette distinction dans les divers nationalismes de l'Europe centrale. Alors que les Tchèques suivent le modèle allemand de la *Kulturnation*, les Polonais et les Hongrois adoptent, au début du XIX^e siècle, le modèle de la « nation politique ». Autrement dit, dans les cas hongrois et polonais du début du siècle, la nation est identifiée à la noblesse.

Sur ce point, il est intéressant de comparer l'analyse proposée par Jenő Szűcs avec celle de Bernard Michel. Szűcs attire l'attention sur les différences entre les cas hongrois et polonais, et le cas tchèque. Dans ce dernier cas, c'est plutôt la bourgeoisie qui se développe depuis le XVII^e siècle, tandis qu'en Hongrie, tout comme en Pologne, c'est la politique nobiliaire qui prime⁹⁵. Dans ce contexte, la conscience nationale hongroise revêt deux facettes : une conscience étatique, et une conscience culturelle. Dans l'affrontement avec les nationalités non-magyares du bassin des Carpates, le discours national hongrois tend à se référer au cadre étatique de l'ancien royaume de Hongrie : les hommes politiques justifient la politique nationale magyare en référence aux droits historiques de la nation nobiliaire magyare. Or, dans l'opposition contre le pouvoir des Habsbourg, le nationalisme magyar a une forte coloration culturelle. Toutefois, le

⁹² Ignác ROMSICS. *Nemzet, nemzetiség és állam Kelet-Közép és Délkelet-Európában a 19. és a 20. században* [Nation, nationalité et Etat en Europe Centrale-Orientale et du Sud-Est dans les XIX^e et XX^e siècles], Budapest : Napvilág, 1998. p. 72.

⁹³ Michel MASŁOWSKI. « Les temps de l'identité », in *Identité(s) de l'Europe Centrale*, éd. par Michel Masłowski, Paris : Institut d'Etudes Slaves, 1995. p. 17.

⁹⁴ Cf. Bernard MICHEL. *Nations et nationalismes en Europe Centrale : XIX^e-XX^e siècle*, Paris : Aubier, « Collection historique », 1995. p. 95.

⁹⁵ Jenő SZŰCS. *Nemzet és történelem*. pp. 30-31

nationalisme hongrois ne se réduit pas à une opposition culturelle, et les revendications culturelles et linguistiques se font dans un cadre politique, et surtout à travers la Diète.

Szűcs affirme que les principaux moyens de développement de la conception culturelle de la nation sont la littérature, et la musique ; dans cette optique, ce ne sont pas des hommes politiques, des idéologues ou des historiens qui s'imposent comme théoriciens ou propagandistes, mais ce sont les artistes qui se font artisans de la conscience culturelle⁹⁶. À cela il faudrait ajouter que la ligne de distinction entre les conceptions culturelle et politique de la nation n'est pas toujours nette : souvent, les œuvres qui contribuent au développement de la conscience culturelle mettent en valeur des éléments propres à la conception étatique. Ainsi, les hauts lieux de l'histoire nationale ou les symboles faisant allusion à l'État historique deviennent fréquemment les thèmes de prédilection des œuvres qui contribuent au développement de la conscience culturelle.

La question des nations, des identités nationales et des nationalismes au XIX^e siècle est l'un des terrains les plus discutés de l'historiographie de l'époque contemporaine. Les diverses théories, hypothèses et approches avancées par les spécialistes tout au long du XIX^e siècle constituent un riche corpus historiographique. Selon quelles modalités peut-on utiliser ce corpus dans les nouvelles recherches historiques, et particulièrement, dans notre recherche sur les rapports de l'opéra avec l'identité nationale hongroise ?

Les approches du fait national peuvent être utiles dans le cadre d'une recherche historique, dans la mesure où elles ne sont pas considérées comme des modèles absolus. Autrement dit, les diverses approches du concept de « nation » seraient précieuses et salutaires pour de nouvelles recherches historiques, non pas parce qu'elles donneraient des réponses absolues, mais parce qu'elles permettent de poser des questions pour encadrer la problématique des recherches. Limiter l'objectif d'une recherche à la réfutation ou à la justification de l'hypothèse « moderniste » pourrait diminuer la marge de liberté d'un historien, en le poussant à prendre position pour l'une des parties du débat. Or, les diverses questions posées par ce débat sur les ruptures et continuités dans

⁹⁶ idem. p. 31

l'histoire de la formation des identités nationales constituent d'importants outils de recherche. Selon un point de vue exclusivement politique comme celui de Breuilly, il ne serait pas judicieux de partir de l'analyse d'un phénomène culturel comme l'opéra, pour analyser le fait national. Or cette approche reste pertinente pour une analyse cohérente des aspects politiques du nationalisme moderne.

Les approches mettant en valeur le rôle des écrivains et artistes pour la codification des cultures nationales modernes, semblent les plus appropriées pour une recherche concernant les rapports entre l'identité nationale et le théâtre lyrique, mais l'utilisation de ces approches de « construction culturelle de la nation » doit également être faite par une prise de distance critique. Bien souvent, l'accent mis sur le concept de « construction » peut donner suite à une surestimation du rôle des artistes et intellectuels dans la création des identités ou cultures nationales modernes, et à une sous-estimation des interactions entre la société et les « éveilleurs » nationaux. Une étude des mécanismes de formation des identités nationales à travers les arts du spectacle peut aider à éviter le danger de schématisme unilinéaire, et rendre possible l'analyse de cette question dans ses multiples aspects.

B. Vie politique et musicale en Hongrie du règne de Joseph II au Congrès de Vienne

C'est à partir du dernier quart du XVIII^e siècle que les représentations d'opéra se développent dans le milieu urbain en Hongrie. C'est également à cette période qu'ont lieu les premières représentations de drame et d'opéra en langue hongroise. Il est impossible d'analyser ce processus en faisant abstraction du contexte politique et de la vie culturelle de l'époque. Parmi les principaux éléments d'histoire politique qui ont influencé le développement des représentations d'opéra, il est possible d'énumérer, entre autres, les réformes de l'empereur Joseph II, la réforme de la langue hongroise entreprise par les écrivains et linguistes hongrois et les vicissitudes de la politique impériale envers la Hongrie après la mort de Joseph II.

À une échelle plus large, la genèse des représentations d'opéra dans la Hongrie de la fin du XVIII^e siècle peut être analysée dans le contexte de la formation des nations modernes et des tentatives de codification des éléments de culture nationale. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les idéologies nationales modernes commencent à se développer en Europe centrale. Ce mouvement affecte notamment l'espace germanophone, mais les autres peuples de la région commencent également à vivre leur « éveil national ». La littérature et l'historiographie polonaise moderne sont codifiées dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle ; en Bohême-Moravie, une Société savante tchèque promeut le développement de la langue tchèque depuis 1770 ; la première histoire des Slovaques, écrite par Juraj Papánek, paraît en 1780 en latin et Anton Bernolák publie la première grammaire slovaque en 1790 ; la langue et la littérature slovène se développent progressivement dans le dernier quart du siècle¹. De façon similaire, c'est dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle qu'apparaissent les premières tentatives de codification (et de « purification ») de la langue hongroise ; c'est à cette époque que se développent une littérature hongroise moderne et les arts du spectacle en langue hongroise.

Dans ce chapitre consacré à la description et à l'analyse de l'arrière-plan politique, culturel et artistique des débuts des représentations d'opéra en Hongrie et en Transylvanie, nous présenterons de manière non-exhaustive la vie politique et sociale de

¹ Cf. Ignác ROMSICS. *Nemzet, nemzetiség és állam Kelet-Közép és Délkelet-Európában a 19. és 20. században* [Nation, nationalité et État en Europe Centrale-Orientale et du Sud-Est dans les XIX^e et XX^e siècles], Budapest : Napvilág, 1998. pp. 76-105 ; Antoine MAREŠ. *Histoire des Tchèques et des Slovaques*, Paris : Perrin, coll. « Tempus », [1995] 2005. pp. 241-247.

l'empire des Habsbourg du règne de Joseph II aux années 1810. La deuxième section est consacrée à une description de la genèse et des sources des représentations d'opéra en Hongrie. Dans cette section, nous essayerons de voir dans quelle mesure les représentations d'opéra des théâtres de cours aristocratiques et les « drames scolaires » forment une continuité avec les représentations d'opéra du XIX^e siècle. Dans une troisième section seront analysées de plus près les références musicales des premiers compositeurs hongrois.

1. Le règne de Joseph II et ses suites : centralisation modernisatrice, réaction nobiliaire et renouveau culturel en Hongrie

Le royaume de Hongrie cesse d'être une entité politique indépendante à partir de la victoire des armées de l'Empire ottoman sur l'armée hongroise au champ de bataille de Mohács en 1526. Néanmoins, la « nation » hongroise trouve les moyens de garder un statut particulier, voire une autonomie politique au sein de l'Empire habsbourgeois. « Au sein de la Monarchie », rappelle l'historien Károly Kecskeméti, « seule la 'nation hongroise' jouissait d'un statut particulier, maintenu, tant bien que mal, au fil des siècles, au moyen d'une confrontation permanente avec le pouvoir central »². Si la partie sud du royaume est directement intégrée aux possessions de l'Empire ottoman, l'empereur autrichien règne sur la partie ouest et nord avec le titre de Roi de Hongrie. Quant à la Transylvanie, elle devient, à l'époque de l'occupation turque, une principauté autonome. La continuité étatique de la Hongrie est donc assurée à travers le XVI^e et le XVII^e siècle, malgré la consolidation du pouvoir sur le royaume. Par ailleurs, à partir de la fin du XVII^e siècle, les territoires sous occupation turque sont progressivement réintégrés au royaume.

Le système constitutionnel et administratif institué au début du XVIII^e siècle reconnaît une autonomie relativement large des magnats hongrois par rapport au pouvoir impérial. La Pragmatique Sanction décrétée par l'empereur Charles VI (Charles III de Hongrie) en 1723, déclare que la Hongrie fait partie intégrale de l'empire des Habsbourg et

² Károly KECSKEMÉTI. *La Hongrie et le réformisme libéral : problèmes politiques et sociaux (1790-1848)*, Roma : Il Centro di Ricerca, coll. « Fonti e Studi di Storia moderna e contemporanea », 1989. pp. 35-36.

institue le droit de succession de la branche féminine de la maison des Habsbourg³. Ce droit, déjà reconnu dans la Pragmatique Sanction de 1713 pour les possessions héréditaires des Habsbourg, devient ainsi applicable pour le royaume de Hongrie. D'autre part, le même texte instaure un régime constitutionnel pour la Hongrie. Dans ce système, les privilèges traditionnels de la noblesse (dont l'exemption d'impôt) sont reconnus et son pouvoir politique est assuré. La noblesse magyare est non seulement détentrice du pouvoir local, mais domine également la Diète, assemblée officielle qui dispose du pouvoir de préparer des propositions de loi. Si les grands magnats magyars dominent la chambre haute de la Diète, la chambre basse est plutôt régie par la moyenne et la petite noblesse. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la langue d'administration du royaume de Hongrie est le latin, alors que les membres de la noblesse parlent français ou allemand dans la vie courante. Le hongrois est plutôt utilisé par les couches d'origine sociale plus modeste.

Dans la décennie 1780, les réformes modernisatrices de Joseph II entraînent un grand changement politique et social. Conformément aux idées des Lumières auxquelles il souscrit, Joseph II entreprend une série de réformes dès la mort de sa mère, Marie-Thérèse, en 1780. Ces réformes ne tardent pas à menacer la position dominante de la noblesse magyare dans le royaume de Hongrie⁴.

Dans le domaine administratif, Joseph II souhaite instaurer une langue unique d'administration, ce qui revient à abandonner le latin, langue administrative du royaume de Hongrie, en faveur de l'allemand. Cette réforme, motivée par la volonté centralisatrice de l'empereur, offense la noblesse hongroise qui y voit une atteinte à la Nation (comprise au sens nobiliaire du terme), puisque Joseph II réalise cette réforme en écartant la Diète du processus de prise de décision. Par ailleurs, l'empereur, qui avait par ailleurs jugé inutile de se faire couronner roi de Hongrie, fait transporter de Presbourg (Pozsony, Bratislava) à Vienne la Sainte-Couronne du royaume de Hongrie : il s'agit d'un acte symbolique important dans le but de contrecarrer la volonté d'indépendance de la noblesse hongroise vis-à-vis de Vienne⁵. Cet acte symbolique est

³ « Decretum anni 1723 », in *Magyar Törvénytár : 1657-1740* [Collection de lois hongroises : 1657-1740], Budapest : Franklin-Társulat, 1900. art. 2.

⁴ Cf. François CADILHON. *La Hongrie moderne, 1450-1850*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Parcours Universitaires », 2005. pp. 63-66 ; John BREUILLY. *Nationalism and the State*, Manchester : Manchester University Press, [1982] 1993. pp. 125-126.

⁵ Cf. Horst HASELSTEINER. *Joseph II. und die Komitate Ungarns : Herrscherrecht und standischer Konstitutionalismus*, Vienne : Böhlau, 1983. Cf. également François FEJTŐ. *Joseph II : un Habsbourg révolutionnaire : essai biographique*, Paris : Quai Voltaire, [1953] 1994. p. 288.

suivi en mai 1784 par la publication d'un décret qui introduit la langue allemande dans l'administration hongroise⁶. La langue allemande devait d'abord être introduite dans l'administration centrale, à partir de novembre 1784. Au bout d'une année, les comitats devaient rédiger leurs procès-verbaux en allemand. Toujours dans le domaine administratif, Joseph II décide de réformer le système des comitats de Hongrie et de Transylvanie. Les comitats étaient des divisions administratives devenues chacune « le bastion de l'autonomie hongroise où l'on sabotait systématiquement les décrets impériaux⁷ ». Dans une logique centralisatrice, Joseph II conçoit une réforme qui consiste à instituer un système de dix cercles administratifs, placés sous le contrôle de magnats hongrois.

Les réformes de Joseph II dans le domaine de l'éducation suscitent aussi une réaction de la part de la noblesse magyare. Selon les clauses du « décret de langue », la langue allemande devrait devenir la langue de l'enseignement dans l'Empire habsbourgeois. Joseph II déclare que ses réformes n'ont pas pour but de porter atteinte à l'existence des langues vernaculaires (y compris le hongrois)⁸ ; cette explication ne convainc pas la noblesse magyare qui y voit une menace contre ses droits historiques.

La question du servage est une autre source majeure de désaccords entre la noblesse magyare et le pouvoir impérial. Joseph II, par un décret du 22 août 1785, ordonne des changements dans le système du servage : désormais, la dénomination de « serf » est bannie et ceux-ci obtiennent le droit à la mobilité. Bien qu'elle soit limitée et par ailleurs peu appliquée par la noblesse, cette réforme est perçue comme une menace majeure contre la position de suprématie de la noblesse, majoritairement magyare. L'historien Ivan T. Berend souligne que le décret sur le servage est, parmi les réformes de Joseph II, celle qui suscite la plus grande réaction de la part de la noblesse magyare⁹.

Il est difficile de déterminer dans quelle mesure les réformes de Joseph II ont directement stimulé l'apparition d'un mouvement national magyar, ou les débuts du romantisme national en Hongrie. Pour John Breuilly, le joséphisme doit être considéré comme le stimulateur direct du nationalisme magyar, qui équivaldrait à une réaction de la noblesse soucieuse de protéger sa suprématie politique menacée par la politique

⁶ « Intimatum de lingua germanica incluta universitas », décret n° 11409, Presbourg, le 18 mai 1784, in *Collectio ordinationum imperatoris Josephi II-di et repraesentationum diversorum regni Hungariae comitatum : Pars prima*, Diószeg : Paul Medgyesi, 1790. pp. 54-61.

⁷ François CADILHON. p. 65.

⁸ François FEJTŐ. p. 290.

⁹ Ivan T. BEREND. *History Derailed : Central and Eastern Europe in the Long Nineteenth Century*, Berkeley : University of California Press, 2003. p. 105.

modernisatrice et centralisatrice de Joseph II. Jean-Paul Bled souligne les différents aspects du joséphisme : les réformes impériales n'ont pas seulement suscité une « réaction négative » contre la centralisation, mais elles ont également eu une influence positive, puisque la scolarisation, encouragée par les réformes de Joseph II, a suscité l'apparition d'une génération d'intellectuels. D'autre part, Jean-Paul Bled attire l'attention sur le fait que le romantisme est un facteur externe à la politique joséphiste : le romantisme est plutôt un mouvement originaire d'Allemagne¹⁰. Par ailleurs, il faut souligner que les libéraux hongrois du XIX^e siècle, qui sont aussi les principaux hérauts du mouvement national, savent « ce que leur pays [doit] à Joseph » ; les générations de réformistes de la première moitié du XIX^e siècle ont pour modèle l'œuvre joséphiste¹¹. Autrement dit, il convient d'éviter tout modèle simplificateur qui établirait un strict lien de causalité entre les réformes de Joseph II et la genèse du nationalisme linguistique ou du romantisme national dans la monarchie des Habsbourg.

Les efforts pour codifier la langue hongroise coïncident, en grande partie, avec le règne de Joseph II, mais il faut aussi souligner que ces efforts avaient commencé avant les réformes de Joseph II. Dans l'espace germanophone, un discours patriotique et national était apparu entre les années 1750 et 1770, parallèlement à l'apparition de la langue et littérature allemande moderne. À Vienne, Joseph von Sonnenfels avait publié un bref traité en 1781 et avait exposé ses idées sur l'amour de la patrie¹² ; d'autres opuscules publiés à la même période traitaient de l'esprit national, ou de la langue nationale¹³. En Hongrie, György Bessenyei, précurseur du mouvement du renouveau linguistique, avait écrit ses œuvres majeures dans les années 1770, avant la période joséphiste. Dans une dissertation de 1778 sur la « magyarité », Bessenyei exposait ses réflexions sur la nation hongroise. La dissertation de Bessenyei commence par une plainte : selon lui, la nation hongroise est en train d'oublier sa propre langue¹⁴. Or, l'apprentissage de la langue est important pour le maintien des rapports entre les différentes couches de la société : les paysans n'apprennent pas les langues étrangères et ne les parlent pas avec leur femme. Puisque les paysans continuent à parler hongrois, les seigneurs ne peuvent

¹⁰ Jean-Paul BLEDE. *François-Joseph*, Paris : Fayard, 1987. p. 58.

¹¹ Károly KECSKEMÉTI. p. 43.

¹² Joseph von SONNENFELS. « On the Love of Fatherland », trad. par Robert Russell, in *Discourses of Collective Identity in Central and Southeastern Europe (1770-1945) : Volume One : Late Enlightenment – Emergence of the Modern « National Idea »*, éd. par Balázs Trencsényi & Michal Kopeček, Budapest : Central European University Press, 2006. pp. 130-131.

¹³ R. J. W. EWANS. *Austria, Hungary, and the Habsburgs : Central Europe c. 1683-1867*, Oxford : Oxford University Press, 2006. pp. 62, 138.

¹⁴ György BESSENYEI. *Magyarság* [Magyarité], 1778. p. 4.

pas se permettre d'oublier leur langue. Après cette réflexion, Bessenyei souligne que le principal critère de distinction entre les nations est la langue : toute nation se distingue, avant tout, par sa langue¹⁵. Pour développer la langue hongroise, il faut publier des livres, promouvoir l'éducation en hongrois et développer la littérature hongroise. Cette thématique, lancée par Bessenyei, devient un leitmotiv du discours national hongrois pendant les décennies suivantes, jusqu'au milieu du XIX^e siècle.

L'influence des œuvres de Johann Gottfried von Herder est aussi un phénomène antérieur aux réformes de Joseph II. Le recueil de chants folkloriques allemands, rassemblé par Herder et publié en 1778-1779, a un retentissement en Hongrie. En 1782 (deux ans avant le décret linguistique de Joseph II), *Magyar Hirmondó* (Le Courrier hongrois), le premier journal en langue hongroise (publié à Presbourg), lance un appel pour une collecte de chansons populaires hongroises¹⁶. Ainsi, l'exaltation de la langue et de la littérature vient compléter, dans ce contexte, l'historicisme médiéval magyar élaboré depuis le XIII^e siècle, qui, par les mythes d'origine de la nation, entend légitimer la conquête de la Hongrie par les Hongrois et intégrer l'origine des Hongrois dans un passé mythique¹⁷.

Les efforts de renouveau linguistique et les efforts décentralisateurs de la noblesse ne coïncident pas systématiquement. Pour la noblesse, la question de langue est avant tout une question de politique et de droit public. Une grande partie de la noblesse hongroise a pour but de faire rétablir le latin comme langue d'administration (au lieu de l'allemand imposé par le décret de 1784) et se soucie peu de la situation de la langue hongroise. Rares sont les nobles qui souhaitent la substitution du hongrois au latin, comme le remarque François Fejtő. De l'autre côté, les adhérents d'un mouvement progressiste favorable au réformisme de Joseph II voient la question de langue sous un autre aspect. Pour ce mouvement à la composition sociale variée (rassemblant à la fois nobles et roturiers, mais surtout des hommes de lettres ou universitaires d'origine bourgeoise)¹⁸, l'essentiel n'est pas la lutte contre la langue allemande, mais plutôt la lutte pour l'épanouissement de la langue hongroise. Rien n'empêche Ferenc Kazinczy, figure pourtant emblématique du mouvement de la réforme linguistique hongroise, de

¹⁵ *Minden Nemzet a maga nyelvérül ismértetik meg leg inkább*. György BESSENYEI. p. 7.

¹⁶ Éva PETRÁS. *Nacionalizmus és politikai romantika : Vázlat a magyar nacionalizmus romantikus elemeiről és a politikai romantikáról Magyarországon* [Nationalisme et romantisme politique : esquisse sur les éléments romantiques du nationalisme et du romantisme politique en Hongrie], Budapest : Európai Összehasonlító Kisebbségkutatások Közalapítvány, 2006. p. 9.

¹⁷ Károly KECSKEMÉTI. p. 288.

¹⁸ *idem*. p. 81.

favoriser l'enseignement en langue allemande – langue d'une littérature florissante qui ne peut avoir qu'un effet stimulant sur la langue et la littérature hongroises¹⁹.

Ce n'est pas la politique de réformes de Joseph II qui génère le mouvement de renouveau linguistique ; toutefois, cette politique contribue au développement d'un programme qui existait auparavant. Après le décret de langue de 1784, il est possible de constater que les efforts se concentrent sur la promotion d'une renaissance linguistique : cette tendance atteint un point culminant dans les années 1790, avec la préparation des grammaires systématiques du hongrois et avec la multiplication du nombre de publications et traductions en hongrois. Mais cette tendance ne doit pas être confondue avec la réaction nobiliaire contre les réformes de Joseph II.

La période joséphiste est relativement courte. Après l'éclatement de la Révolution française, la noblesse magyare se montre de plus en plus menaçante à l'égard de Vienne et réclame un retour à la situation d'avant les réformes joséphistes, en recourant à un discours qui amalgame les slogans importés de la France révolutionnaire et du conservatisme nobiliaire traditionnel²⁰. Le 26 janvier 1790, sur son lit de mort, Joseph II retire lui-même les décrets et ordonnances édictés durant son règne, à l'exception de trois textes-clés : l'édit de tolérance, la loi concernant l'organisation du clergé et la loi proclamant l'abolition du servage. Conformément à la volonté de la noblesse magyare, le latin retrouve son statut de langue de législation et d'éducation supérieure. L'empereur annonce également le rassemblement prochain d'une Diète – ce qui ne se concrétise qu'après sa mort.

La Sainte Couronne de Hongrie retourne au château de Buda (Ofen) le 21 février 1790 : le même jour, la nouvelle de la mort de Joseph II arrive en Hongrie. L'atmosphère enthousiaste à coloration patriotique qui accompagne le retour de la Sainte Couronne, événement de grande portée symbolique, coïncide ainsi avec la mort de Joseph II, considéré comme le principal adversaire des droits historiques de la Hongrie. Par ailleurs, si l'opposition aux réformes joséphistes provenait en premier lieu de la noblesse, les bourgeois étaient aussi mécontents du taux élevé des impôts sous son

¹⁹ François FEJTŐ. p. 290.

²⁰ idem. p. 353.

règne²¹. Ainsi, la mort de Joseph II apparaît comme un soulagement à la fois pour les nobles et pour les bourgeois. En premier lieu, les comitats agissent de façon autonome, tout en prenant des mesures qui vont à l'encontre de la politique centralisatrice de Joseph II : l'utilisation de la langue allemande peut être évitée au niveau des comitats, le hongrois devenant la langue d'administration des comitats. D'autre part, le latin retrouve son statut de langue de législation centrale et d'éducation universitaire²².

La Diète hongroise, rassemblée en juin 1790 à Buda, multiplie les demandes radicales : dans les réunions, il est question de propositions qui mettent en avant l'indépendance de la Hongrie, qui ne devrait maintenir qu'une union personnelle avec l'empire des Habsbourg. Il est aussi question d'un projet qui prévoit l'introduction de la langue hongroise comme langue d'administration et de l'éducation. Ces demandes radicales ne tardent pas à être contrariées par Léopold II, frère et successeur de Joseph II. Le nouvel empereur-roi fait un pas symbolique en octobre 1790 et choisit la ville de Presbourg pour être couronné, en raison de sa proximité géographique avec Vienne. Ainsi, les membres de la Diète se trouvent obligés de se déplacer de Buda vers Presbourg. À Presbourg, où la Diète est contrainte de siéger après la cérémonie de couronnement, Léopold II rejette les demandes concernant l'érection du hongrois en langue officielle. D'autre part, Léopold II fait un certain nombre de concessions, en retenant l'indépendance de la Hongrie au sein des possessions habsbourgeoises, la législation conjointe du monarque et de la Diète et l'enseignement du hongrois dans les écoles et les universités. Par ailleurs, le hongrois est reconnu comme langue d'administration publique, bien que la langue « des affaires gouvernementales » reste le latin. Le compromis qui est établi entre le monarque et la noblesse génère une déception parmi les patriotes et les réformistes qui souhaitent un plus grand nombre de concessions au niveau de l'indépendance du pays et des réformes modernisatrices²³.

C'est pendant le très bref règne léopoldien que les recherches sur la langue hongroise connaissent une période d'intense floraison²⁴. En 1790, trois brochures sont publiées à Vienne pour souligner l'importance de la conservation de la langue hongroise : la première publication est préparée par Sándor Báróczi, la deuxième par Sámuel Decsy et

²¹ Kálmán BENDA. « A magyar nemesi mozgalom (1790-1792) » [Le mouvement nobiliaire hongrois (1790-1792)], in *Magyarország Története 1790-1848* [Histoire de la Hongrie 1790-1848], dir. par Gyula Mérei, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980. tome I, p. 40.

²² idem. p. 41.

²³ idem. p. 103.

²⁴ János KIS. *Kis János superintendens' emlékezései életéből* [Souvenirs du surintendant János Kis], Sopron, 1846. tome II, pp. 6-7.

la troisième par István Gáti et István Vedres. La même année, Miklós Révai publie un pamphlet de György Bessenyei qui propose la mise sur pied d'une académie hongroise. En 1791, György Aranka propose la fondation d'une association pour le développement de la langue hongroise à la Diète de Transylvanie qui vient de se réunir à Kolozsvár (Klausenburg, Cluj) en décembre 1790 ; la Diète transylvaine ne tarde pas à approuver cette proposition et Aranka est nommé secrétaire général de l'association qui commence ses activités en 1793 à Marosvásárhely (Târgu Mureș). C'est également dans les années 1790 que les premiers efforts pour codifier la grammaire de la langue hongroise ont lieu. Sámuel Kerekes et Demeter Görög, éditeurs du journal *Hadi és Más Nevezetes Történetek* (Histoires notables de la guerre et d'autres domaines), avaient lancé en 1789 un appel pour la préparation d'un manuel de langue hongroise. C'est dans ce cadre qu'est publié le manuel de Sámuel Gyarmathi en 1795 à Vienne. Le renouveau linguistique est accompagné d'un renouveau littéraire : György Bessenyei, Benedek Virág, András Dugonics et d'autres auteurs contribuent au développement de la langue hongroise par leurs œuvres littéraires. Ferenc Kazinczy, dramaturge, poète et traducteur, est la plus importante figure du « renouveau linguistique » au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle.

En 1792, François II succède à son père Léopold II sur le trône impérial et royal. Les préoccupations principales du nouvel empereur-roi se résument, pendant vingt ans, « à conserver l'immobilisme à l'intérieur et à lutter contre la France révolutionnaire et napoléonienne à l'intérieur », selon Miklós Molnár²⁵. Dès avril 1792, la France révolutionnaire déclare la guerre au « roi de Bohême et de Hongrie » : la France et l'empire des Habsbourg s'affrontent à plusieurs reprises entre 1792 et 1815. En mai 1792, François II convoque une Diète de couronnement à Buda : le choix de Buda peut s'expliquer par la volonté du monarque de maintenir de bons rapports avec la noblesse dans cette période de guerre.

La Révolution française et les guerres ont des retentissements importants en Hongrie. Les « intellectuels » des villes se radicalisent au cours des années 1790, sous l'influence de la Révolution française et de la terreur jacobine ; les affaires intérieures jouent aussi un rôle considérable dans cette radicalisation. Des cercles de lecture se forment et la

²⁵ Miklós MOLNÁR. *Histoire de la Hongrie*, Paris : Perrin, coll. « Tempus », 2004. p. 217.

jeunesse sympathise de plus en plus avec les idées républicaines et jacobines²⁶. Si le mouvement des Jacobins hongrois conserve un caractère isolé, le procès déclenché contre ce mouvement est spectaculaire : les mesures de représailles prises contre ce mouvement marquent le début de l'instauration d'un régime policier qui perdure pendant les décennies suivantes. En 1795, sept dirigeants du mouvement jacobin sont exécutés. D'autres sont emprisonnés à la suite de la commutation de leur peine de mort : Ferenc Kazinczy reste en prison jusqu'en 1801. Les Diètes convoquées pendant la longue période des guerres révolutionnaires et napoléoniennes font preuve de leur fidélité à la Couronne : les projets de réforme ne sont plus à l'ordre du jour des Diètes pendant cet épisode²⁷.

La conception linguistique de la nation, déjà exprimée dans les écrits de la génération précédente, maintient son importance à cette époque. Le hongrois commence progressivement à s'affirmer en tant que langue d'administration : l'article de loi n° IV promulgué par la Diète de 1805 reconnaît que le hongrois est, avec le latin, la seule langue qui peut être utilisée dans la correspondance officielle avec la cour et la Chancellerie hongroise ; quant au conseil du comitat de Pest, il décide que la correspondance avec les autres comitats doit être faite exclusivement en langue hongroise. Ces mesures sont considérées par certains milieux slovaques, allemands, roumains et serbes de Hongrie comme les effets d'une campagne de magyarisation forcée²⁸.

Autour de 1790, l'interprétation du mot « nation » subit une modification dans les milieux hongrois. L'utilisation traditionnelle, médiévale, de la nation (définie en tant que corps aristocratique) continue de prévaloir, mais deux nouvelles définitions de la nation commencent à se propager à partir de la fin du XVIII^e siècle. La première de ces définitions (celle de Gergely Berzeviczy entre autres) consiste à considérer la nation comme un corps social réunissant la population de l'ensemble du pays. Selon la deuxième définition, c'est la langue qui fait la nation : autrement dit, la langue hongroise est le principal élément définissant la nation hongroise. Cette deuxième définition connaît un grand intérêt au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles : son

²⁶ Kálmán BENDA. « A magyar jakobinus mozgalom » [Le mouvement jacobin hongrois], in *Magyarország Története 1790-1848* [Histoire de la Hongrie 1790-1848], dir. par Gyula Mérei, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980. tome I, pp. 175-178.

²⁷ George BARANY. « The Age of Royal Absolutism, 1790-1848 », in *A History of Hungary*, dir. par Peter F. Sugar, Bloomington : Indiana University Press, 1994. p. 179.

²⁸ idem. p. 181.

élaboration et sa propagation vont de pair avec le développement des mouvements de renouveau de la langue et littérature hongroises. Un premier mouvement de renouveau de la langue et de la littérature avait été lancé, comme nous venons de le voir, à partir des années 1770, par la publication des œuvres littéraires et dramatiques, ainsi que de grammaires et manuels de hongrois. Au tournant du siècle, ce mouvement trouve son point culminant avec la « réforme linguistique » : grâce aux efforts de Kazinczy et d'autres hommes de lettres, les règles de grammaire et d'orthographe de la langue hongroise sont codifiées et les mots d'origine étrangère laissent la place à des néologismes qui élargissent considérablement le champ lexical du hongrois.

Un texte de Sándor Kisfaludy, dramaturge et poète, contient une formulation claire et précise de la conception linguistique de la nation. Kisfaludy, dans son texte de 1807, précise qu'il est temps, pour les patriotes, de faire tout leur possible pour leur patrie, leur nation et leur langue. Il convient de sacrifier tout ce qui est possible pour la cause patriote : pour l'auteur, le patriotisme est la première obligation, la première vertu. « Si une nation n'a pas de langue, elle n'a pas de patrie, pas d'abri », écrit-il, « elle n'a pas de patriotisme, parce qu'elle n'a pas de patrie²⁹ ». Ce ne sont ni la terre, ni les fleuves qui constituent la nation, mais la langue. Par ailleurs, la culture ne peut être développée que par la langue. Grâce à la langue, la nation peut garder sa cohésion en dépit des vicissitudes dangereuses de la politique. « Donc », conclut Kisfaludy, « la langue est l'âme de la nation » (*szóval, a nyelv lelke a nemzetnek*)³⁰.

C'est dans la préface de l'une de ses pièces de théâtre que Kisfaludy écrit ces lignes sur la langue et la nation. En effet, à cette époque, le théâtre est l'un des rares lieux où la littérature et l'art peuvent atteindre un vaste public : de ce fait, avec l'apparition de la conception linguistique de la nation, les arts du spectacle (dont l'opéra) sont dotés d'une mission spécifique : celle de promouvoir la culture nationale et de contribuer à la diffusion de la langue nationale.

²⁹ *A mely nemzetnek nyelve nincs, annak nincs hazája, csak szállása ; nincs hazafisága, mert nincs hazája.* Sándor KISFALUDY. « Előszó a második kiadáshoz » [Préface à la deuxième édition] in *Himfy szerelmei : A kesergő szerelem* [Les amours de Himfy : l'amour triste], Budapest : Franklin-Társulat, [1807] 1895. pp. 10-11.

³⁰ idem. p. 11.

2. La genèse des représentations d'opéra en Hongrie

Quelles sont les sources de l'art lyrique qui a pu se développer à partir du XVIII^e siècle en Hongrie dans ce contexte de renouveau linguistique et littéraire ? Il convient de faire une remarque méthodologique avant de répondre à cette question. Toute recherche des origines d'un style artistique ou d'une forme musicale est porteuse d'un danger potentiel : celui qui consiste à adopter une approche évolutionniste³¹. Dans le domaine de l'art, les « origines » sont souvent loin d'être concrètes et précises, puisque le développement des styles et des formes artistiques prend place dans un processus complexe. L'histoire de l'opéra hongrois ne suit pas une évolution linéaire mais une évolution complexe. La genèse des représentations d'opéra en Hongrie reflète également cette complexité. Les recherches récentes montrent que des représentations d'opéra se sont tenues en Hongrie dès le premier quart du XVII^e siècle (à peine un quart de siècle après la naissance du genre en Italie). Les sources mentionnent qu'une « *commedia in musica* » avait été représentée pendant les festivités de couronnement d'Eléonore de Mantoue, épouse de Ferdinand II, à Sopron (Ödenburg) à l'été 1622. Ce spectacle, réalisé par les artistes italiens, est probablement la première représentation d'opéra qui a eu lieu dans la monarchie des Habsbourg³². Il est pourtant impossible d'affirmer que cette première représentation d'opéra possède une filiation directe avec le développement postérieur de l'opéra en Hongrie.

À partir de l'analyse de Dezső Legány³³, éminent historien de la musique hongroise, il est possible d'énumérer trois sources des représentations d'opéra en Hongrie :

- les représentations de drames scolaires dans les collèges religieux,
- les représentations des compagnies italiennes ou allemandes en tournée,
- les représentations d'opéra dans les cours aristocratiques de Hongrie.

Les drames scolaires religieux ont été représentés dès le XVI^e siècle en Hongrie et en Transylvanie : cette tradition disparaît vers la fin du XVIII^e siècle. Les drames scolaires étaient représentés dans les établissements catholiques et protestants, en latin et en allemand, mais également dans les langues locales, y compris le hongrois et le

³¹ Aubrey S. GARLINGTON, Jr. « German Romantic Opera and the Problem of Origins », *The Musical Quarterly*, vol. 63, n° 2, avril 1977. 247-248.

³² Otto G. SCHINDLER. « Egy 'Commedia in musica' 1622-ben Sopronban - A Habsburg birodalom első operaelőadása ? » [Une « *Commedia in musica* » à Sopron en 1622 : première représentation d'opéra de l'empire des Habsbourg ?], trad. de l'allemand par Péter Király, *Magyar Zene*, vol. 41, n° 3, août 2003.

³³ Dezső LEGÁNY. « Hungary », in *The New Grove Dictionary of Opera : Volume Two*, éd. par Stanley Sadie, New York : The Macmillan Press, 1994. p. 771.

slovaque³⁴. Une situation semblable s'observe en Transylvanie³⁵. Le fait que ces drames contenaient des parties musicales amène les chercheurs à les considérer comme l'une des sources possibles de l'art lyrique en Hongrie. Par ailleurs, Amadé Németh note que les chansons et mélodies populaires étaient utilisées dans ces drames scolaires³⁶. Or, il est difficile d'établir un lien de continuité direct entre ces représentations scolaires et les représentations d'opéra.

Les compagnies d'opéra en tournée jouent un rôle plus immédiat dans la genèse de la tradition des représentations d'opéra en Hongrie. La présence de troupes en tournée en Hongrie est attestée dès le XVII^e siècle. La cour de Vienne dispose d'un corps de chanteurs et de comédiens qui se déplace souvent avec elle : quand la cour impériale va à Presbourg, par exemple, elle est très souvent accompagnée d'une compagnie d'opéra qui l'accompagne et qui y donne des représentations occasionnelles pour les fêtes de couronnement³⁷. En 1648, une troupe italienne est venue à Presbourg pour la fête de couronnement de Marie Léopoldine de Tyrol, qui venait d'épouser l'empereur Ferdinand III. Cette troupe donne la première représentation d'un opéra de Giovanni Felice Sances, *I Trionfi d'amore*, composé pour cette occasion. Les ballets et les marches étaient parmi les formes les plus appréciées de cette époque : de ce fait, les spectacles de cour étaient souvent constitués de sections dansées ou de marches³⁸. Les troupes italiennes ne sont pas les seules à donner des représentations en Hongrie : les compagnies allemandes itinérantes sont aussi actives dans la vie théâtrale. Très souvent,

³⁴ *A Magyarországi Jezsuita iskolai színjátékok forrásai, 1561-1773* [Les sources des drames scolaires jésuites de Hongrie, 1561-1773], éd. par Géza Staud, Budapest : A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, coll. « Magyarországi iskolai színjátékok forrásai és irodalma », 1984-1986-1988-2004. *A Magyarországi Katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig* [Les sources et la littérature des représentations scéniques des institutions d'éducation catholiques de Hongrie jusqu'en 1800], éd. par Imre Varga, Budapest : Argumentum, coll. « Magyarországi iskolai színjátékok forrásai és irodalma », 1992. *A Magyarországi Piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma 1799-ig* [Les sources et la littérature des représentations de drames scolaires piaristes de Hongrie jusqu'en 1799], éd. par István Killián, Budapest : Argumentum, coll. « Magyarországi iskolai színjátékok forrásai és irodalma », 1994. *A Magyarországi Protestáns iskolai színjátszás forrásai és irodalma* [Les sources et la littérature des représentations scéniques scolaires protestantes de Hongrie], éd. par Imre Varga, Budapest : A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, coll. « Magyarországi iskolai színjátékok forrásai és irodalma », 1988.

³⁵ István LAKATOS. *A kolozsvári magyar zenés színpad (1792-1973) : Adatok az erdélyi magyar nyelvű színház történetéhez* [Théâtre musical hongrois de Kolozsvár (1792-1973) : éléments pour l'histoire du théâtre de langue hongroise en Transylvanie], Bukarest : Kriterion, 1977. p. 13.

³⁶ Amadé NÉMETH. *A magyar opera története a kezdetektől az Operaház megnyitásáig* [Histoire de l'opéra hongrois des débuts jusqu'à l'ouverture du Théâtre de l'Opéra], Budapest : Zeneműkiadó, 1987. pp. 8-9.

³⁷ Ladislav KAČIČ, « Zene a pozsonyi koronázási ünnepségek idején (1563-1830) » [La musique à l'époque des festivités de couronnement de Presbourg], *Magyar Zene*, vol. 43, n° 4, novembre 2005.

³⁸ idem. pp. 455-457

ces compagnies jouent de manière alternée des drames parlés et des pièces lyriques dans un même programme. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les activités des troupes allemandes en Hongrie sont encadrées par les théâtres permanents. En 1769, un théâtre allemand ouvre ses portes à Sopron. Cinq années plus tard, en 1774, le Théâtre de Pest est inauguré. En 1787, c'est au tour du Théâtre de Buda d'ouvrir.

À partir des années 1750, deux types de théâtre coexistent en Hongrie : théâtre de cour et théâtre de ville. L'apparition des théâtres de cour est un phénomène relativement tardif en Hongrie : selon Géza Staud, historien du théâtre, elle daterait du milieu du XVIII^e siècle. C'est sous le règne de Marie-Thérèse que les troupes d'opéra commencent à donner des représentations dans les cours de la grande noblesse. Le dernier quart du XVIII^e siècle peut être qualifié de l'âge d'or des théâtres de cours nobiliaires en Hongrie³⁹. Les théâtres les plus importants de ce genre sont ceux de la cour des Esterházy (où Joseph Haydn a passé une partie importante de sa carrière) et de la cour du cardinal József Batthyány, primat de Hongrie⁴⁰. À l'époque des Lumières, les opéras de cour ont également une grande importance en Transylvanie, où la floraison de la vie musicale de la cour de Vienne est bien suivie par la noblesse⁴¹. Les guerres napoléoniennes mettent fin à cette période de prédominance des théâtres de cour⁴². Pourtant, même au début des années 1830, les observateurs notent la persistance des représentations d'opéras italiens et allemands à Eszterháza⁴³.

Géza Staud souligne que le phénomène des théâtres de cour s'inscrit dans la culture nobiliaire internationale de l'époque moderne⁴⁴. Selon les cadres conceptuels de cette culture qui prévaut en Europe jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le genre de l'opéra est propre aux Italiens, alors que les Français sont plutôt les « experts » du théâtre parlé.

³⁹ Géza STAUD. *Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert)* [Théâtre nobiliaire en Hongrie (XVIII^e et XIX^e siècles)], Wien : Österreichischen Akademie der Wissenschaften, coll. « Theatergeschichte Österreichs », 1977. p. 29.

⁴⁰ Dezső LEGÁNY. « Hungary », in *The New Grove Dictionary of Opera : Volume Two*, éd. par Stanley Sadie, New York : The Macmillan Press, 1994. p. 771. Cf. également Géza STAUD. *Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert)*, Wien : Österreichischen Akademie der Wissenschaften, coll. « Theatergeschichte Österreichs », 1977.

⁴¹ István LAKATOS. p. 15.

⁴² Géza STAUD. « Előzmények » [Prémisses], in *A budapesti Operaház 100 éve* [Cent ans du Théâtre de l'Opéra de Budapest], éd. par Géza Staud, Budapest : Zeneműkiadó, 1984. p. 10.

⁴³ Gábor ROTHKREPF [MÁTRAY]. « Második Toldalék a' Magyar országi Muzsika történetéhez » [Deuxième appendice à l'Histoire de musique de Hongrie], *Tudományos Gyűjtemény*, n° 1832/7, pp. 3-38 ; n° 1832/8, pp. 87-101. [rééd. in MÁTRAY, Gábor. *A muzsikának közönséges története és egyéb írások* [Histoire générale de la musique et autres écrits], éd. par György Gábry, Budapest : Magvető Könyvkiadó, coll. « Magyar Hirmondó », 1984. p. 215.]

⁴⁴ Géza STAUD. *Adelstheater in Ungarn*. p. 18.

Les représentations des opéras de Haydn sont révélatrices de cette culture internationale : le compositeur autrichien compose ses opéras sur des livrets en italien et ces œuvres sont destinées pour être jouées par la troupe d'opéra italienne de la cour des Esterházy. Quant aux théâtres de ville qui commencent à apparaître, comme nous venons de le noter, à partir de 1769 (date de l'ouverture du théâtre de Sopron), ils font partie de la culture urbaine dans un contexte où commencent à se développer la politique et l'idéologie nationales. Ils servent alors de principaux lieux de reproduction et de diffusion des éléments de culture nationale, comme nous l'analyserons dans les chapitres prochains. Le phénomène de « théâtre national », qui apparaît à partir de la fin du XVIII^e siècle, peut être analysé dans ce cadre.

Le théâtre national est une institution théâtrale spécifique, sous la tutelle de l'État : il est censé contribuer à l'éducation du peuple grâce à la transmission des éléments de culture « nationale » (avant tout, par les représentations de pièces – traduites ou originales – en langue nationale). Plusieurs tentatives sont entreprises dans la deuxième partie du XVIII^e siècle pour la création de théâtres nationaux dans divers contextes⁴⁵. En Pologne, à Varsovie, le roi Stanislas II Poniatowski établit un théâtre national en 1765. De son côté, l'empereur Joseph II élève le Burgtheater de Vienne au rang de théâtre national par un décret du 23 mars 1776 : par ce décret, Joseph II décide de ne plus assurer le financement des compagnies italiennes et françaises et de favoriser le développement du théâtre de langue allemande⁴⁶. En plus de sa volonté de promouvoir la culture allemande par le théâtre, Joseph II a aussi pour objectif « de faire de ce théâtre la première scène des pays de langue allemande⁴⁷ ». Les pays nordiques présentent des cas semblables : en 1782, un théâtre de l'opéra, le Théâtre royal, ouvre ses portes à Stockholm, grâce à l'initiative du roi Gustave III de Suède. En Irlande, à Dublin, un « Opéra anglais » est fondé en 1783 et annonce au public qu'il n'entendra « pas un seul mot en italien » dans la nouvelle salle ; par ailleurs, les premiers opéras représentés dans ce théâtre sont soit des pièces composées sur des livrets rédigés par des auteurs irlandais, soit des pièces traitant de sujets irlandais⁴⁸. C'est également à cette époque

⁴⁵ Pour un recueil de sources sur les débuts des théâtres nationaux en Scandinavie, en Europe centrale et en Russie, cf. *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746-1900*, éd. par Laurence Senelick, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « Theatre in Europe : A Documentary History », 1991.

⁴⁶ Tristan COIGNARD. « Joseph II, protecteur du Burgtheater ? Le théâtre à Vienne : bilan d'une réforme josphiste », *Lumières*, n° 9, 2007. p. 69.

⁴⁷ Jean-Paul BLEU. *Histoire de Vienne*, Paris : Fayard, coll. « Histoire des Grandes Villes du Monde », 1998. p. 95.

⁴⁸ Axel KLEIN. « Stage-Irish, or the National in Irish Opera, 1780-1925 », *The Opera Quarterly*, vol. 21, n° 1, 2005. p. 34.

que les représentations en langue tchèque commencent à Prague, mais il faut attendre la deuxième moitié du XIX^e siècle pour la mise sur pied d'un Théâtre national tchèque.

3. Sources stylistiques de l'opéra en Hongrie

Si les drames scolaires, les compagnies itinérantes, les théâtres de cour et les théâtres de ville ont contribué à la genèse des représentations d'opéra en Hongrie, quelles sont les composantes de la genèse de l'opéra en Hongrie du point de vue musical ? Avant tout, le répertoire international joue un rôle majeur dans la formation du goût musical en Hongrie. Le degré d'influence des opéras allemands, français ou italiens peut varier selon les époques. À l'instar de Vienne, les *Singspiele* allemands et les opéras français sont en vogue à la fin du XVIII^e siècle en Hongrie, dans les théâtres de cour et dans les théâtres de ville, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Au XIX^e siècle, l'opéra italien, le grand opéra français et, plus tard, les drames musicaux de Richard Wagner exercent une influence considérable, à la fois sur les goûts du public et sur les choix stylistiques des compositeurs hongrois.

Au moment de sa naissance dans la péninsule italienne, l'opéra se développe dans un cadre géographique et social extrêmement restreint limité à la société de cour du début du *seicento*. Trois siècles après, au début du XIX^e siècle, l'opéra est un art international, accessible à toutes les classes de la société urbaine. Cette transformation a été interprétée par nombre d'historiens de l'art et de la musique comme une fonction (ou une composante) de la transformation politique, économique et sociale du tournant du XIX^e siècle : le passage de la société à prédominance aristocratique à la société bourgeoise⁴⁹. En effet, le XVIII^e siècle n'est pas seulement la période de l'épanouissement du despotisme éclairé, mais aussi celle des débuts de la suprématie bourgeoise. Parallèlement à l'ascension économique et sociale des classes moyennes (notamment en Grande-Bretagne), la cour perd son importance primordiale dans la production des arts. Cette période de transition vers la société bourgeoise continue jusqu'au XIX^e siècle. Le Rococo peut être qualifié de style charnière entre deux systèmes différents : alors que dans l'art baroque le soutien financier et la commande de la cour avaient une importance primordiale, l'art rococo est un art subventionné par une

⁴⁹ Cf., entre autres, Anselm GERHARD. *The Urbanization of Opera : Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, trad. de l'allemand par Mary Whittall, Chicago : University of Chicago Press, 1998.

partie de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie⁵⁰. Selon Arnold Hauser, historien de l'art, ces modalités du système de production affectent le style artistique. Avec le Rococo, la splendeur cérémonielle du Baroque est remplacée par un art où les sentiments occupent le premier plan. Toujours selon Hauser, l'importance donnée aux sentiments humains ne veut pas dire que la bourgeoisie elle-même soit plus « humaine » par rapport à l'aristocratie traditionnelle. C'est plutôt l'expérience commerciale de la bourgeoisie qui génère cette nouvelle conception de l'art. La bourgeoisie, par son expérience du commerce, a la possibilité d'avoir un contact plus direct avec la réalité. Ainsi, au lieu de favoriser les idéaux aristocratiques, la société bourgeoise prépare-t-elle les conditions du développement d'un art basé sur la réalité humaine⁵¹.

Il est possible de constater un développement parallèle dans les domaines de la musique et de l'opéra. Le genre de l'opéra *seria*, à partir du deuxième quart du XVIII^e siècle, peut être considéré comme le produit d'une période de transition, du fait qu'il unit la virtuosité et la richesse baroque aux thèmes séculiers. L'opéra *seria* peut être considéré comme une synthèse entre la tradition de l'opéra italien et le rationalisme des tragédies classiques françaises. Les livrets de Métastase exercent une très grande influence sur la production d'opéra de l'époque, notamment entre les années 1730 et 1760, mais ils sont aussi repris fréquemment par les générations suivantes de compositeurs. Dans les opéras de ce genre, les airs et les récitatifs sont nettement séparés : grâce à cela, la richesse mélodique et la virtuosité peuvent être exposées dans les airs et le développement dramatique peut être confié aux récitatifs.

L'opéra *seria* mérite une attention particulière non seulement par sa structure musicale et dramatique, mais aussi par les sujets de ses livrets. Dans les opéras de la période baroque tardive, l'histoire romaine remplace la mythologie grecque comme principale source d'inspiration des livrets. La problématique des livrets de la période est, en général, liée aux questions concernant la monarchie. Comme le souligne Isabelle Moindrot, dans la plupart des livrets de Métastase, il est question d'une monarchie affaiblie par les problèmes dynastiques et, à la fin de ces opéras, la monarchie connaît un regain de puissance. Les dilemmes des personnages qui se trouvaient déchirés entre

⁵⁰ Arnold HAUSER. *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004. pp. 444, 463-465.

⁵¹ idem. p. 472.

leurs amours et leurs devoirs politiques sont également parmi les thèmes les plus fréquemment traités par ces opéras⁵².

Si l'opéra *seria* du deuxième quart du XVIII^e siècle peut être considéré comme un phénomène transitoire, la véritable rupture des compositeurs avec le style baroque est plus tardive. Dans l'historiographie de l'opéra, cette rupture est généralement située dans les années 1760 et elle est identifiée à la « réforme de Gluck ». Christoph Willibald Gluck établit les règles d'un nouveau style qui repose sur des lignes mélodiques simples et sentimentales, en contraste avec la splendeur virtuose des opéras baroques. Par ailleurs, dans les opéras de Gluck, la distinction entre les airs et les récitatifs se fait de moins en moins nette. Pour Michel Faure, la réforme de Gluck est « le pendant esthétique des ultimes tentatives faites par l'absolutisme pour s'adapter aux aspirations sociales et prendre en compte le classicisme de la bourgeoisie ascendante »⁵³. Ce constat ne peut être accepté qu'avec certaines réserves : bien qu'il soit possible d'affirmer que cette réforme forme un tout avec les transformations politiques et sociales de l'époque, il serait inapproprié d'identifier la réforme de Gluck avec une politique active de l'absolutisme.

Gluck arrive à Paris en 1773, et, avec le soutien de Marie-Antoinette, alors Dauphine de France, il prépare la version française de son *Iphigénie en Aulide*. Le triomphe éclatant de cet opéra pousse Gluck à composer de nouveaux opéras pour Paris. Or, la rivalité d'un autre compositeur de renommée mondiale, Niccolò Piccinni, installé à Paris dans la même période, donne lieu à une querelle littéraire et artistique. Désormais, le nom de Gluck s'identifie à la mise en œuvre d'un sentimentalisme simple et limpide, d'une orchestration maîtrisée et d'une dramaturgie élaborée, alors que les opéras de Piccinni sont considérés comme les chefs-d'œuvre du style italien virtuose. Cette « Querelle des Bouffons » entre les gluckistes et les piccinnistes prend fin en 1781, par le triomphe de la première représentation de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck : à partir de cette date, les « opéras de réforme » de Gluck servent de référence pour le style de l'opéra français, au même titre que les opéras de Jean-Baptiste Lully et de Jean-Philippe Rameau, avant d'être récupérés postérieurement par Richard Wagner, qui voyait dans l'œuvre de Gluck l'expression du génie allemand.

⁵² Isabelle MOINDROT. *L'opéra seria ou le règne des castrats*, Paris : Fayard, 1993. pp. 40-41. Gilles de VAN. *L'opéra italien*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que Sais-Je », 2000. pp. 63-64.

⁵³ Michel FAURE. « Opéra historique et problématique sociale en France, du premier au second Empire », in *La musique et le pouvoir*, sous la dir. de Hugues Dufourt & Joël-Marie Fouquet, Paris : Aux amateurs de livres, 1987. p. 100.

Wolfgang Amadeus Mozart est l'un des compositeurs les plus importants de l'époque charnière entre la société aristocratique et la société bourgeoise. L'œuvre lyrique de Mozart contient des opéras de la tradition d'opéra *seria*, mais également des opéras sur des sujets « bourgeois »⁵⁴. Selon Anthony Arblaster, *Le nozze di Figaro* (1786) est le premier opéra « moderne », avec des personnages complexes, loin de typologies rigides⁵⁵. L'opposition entre le domaine public et le domaine privé, qui était déjà un thème chéri de Métastase (dont les livrets contenaient le thème récurrent du conflit entre l'amour et le devoir), est repris dans les opéras de Mozart. Par ailleurs, ce thème devient l'une des problématiques principales des opéras du XIX^e siècle.

Depuis la genèse de l'opéra dans l'Italie du début du XVII^e siècle, le style musical italien était prédominant dans la production d'opéras. Pendant deux siècles, l'Italie fournit non seulement des compositeurs ou librettistes, mais également des musiciens qui se produisent dans l'Europe entière. Bien entendu, à cette époque, l'italianité d'un compositeur, d'un opéra ou d'un musicien ne se définit pas en fonction d'un lien particulier et essentiel avec « l'esprit national » italien : il s'agit plutôt d'une adhésion aux normes stylistiques et conventions lyriques développées dans la culture musicale de la péninsule italienne. Au XVIII^e siècle, rien n'empêche Georg Friedrich Händel, compositeur d'origine allemande établi à Londres la plus grande partie de sa carrière, de produire d'excellentes exemples de l'opéra *seria* à l'italienne.

La principale contestation de la prédominance italienne dans la production lyrique vient de la France. À partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle, un style lyrique autonome se développe en France, mais ce style exerce peu d'influence au-delà des frontières françaises. Les œuvres lyriques des compositeurs français de la deuxième moitié du XVIII^e siècle changent ce tableau. Les compositeurs comme André Grétry, Luigi Cherubini, Nicolas Dalayrac, Jean-François Lesueur, François-Adrien Boieldieu et Étienne-Nicolas Méhul, dans leurs pièces lyriques créés à la fin de l'Ancien régime, pendant la période révolutionnaire ou sous le Consulat, contribuent, à divers degrés, au développement d'un style qui évolue vers le romantisme au XIX^e siècle. Ces compositeurs ne tardent pas à exercer une influence internationale, notamment dans les villes germanophones. *Richard Cœur de Lion* de Grétry, créé en 1784, est repris avec grand succès à Hambourg en 1787, à Vienne en 1787. Au début du XIX^e siècle,

⁵⁴ Gilbert DURAND. « Opéra et mythe (5) : le cothurne musical », interview réalisé par Philippe Godefroid & Monique Veaute, *L'Avant-Scène Opéra*, n° 74, avril 1985. p. 118.

⁵⁵ Anthony ARBLASTER. *Viva la Liberta !: Politics in Opera*, Londra : Verso, 1992. pp. 14-15.

Cherubini est l'un des compositeurs les plus chéris par le public germanophone. En 1802, les Viennois peuvent voir *Les deux journées* de Cherubini dans deux productions différentes, proposées par deux théâtres de Vienne : le Burgtheater et le Theater an der Wien.

L'apparition de « l'opéra allemand » est un phénomène relativement récent dans l'histoire de l'opéra. À partir du milieu du XVIII^e siècle, un autre phénomène affecte le développement de l'art lyrique dans les pays germanophones : la naissance du *Singspiel*. Le *Singspiel* peut être défini comme une pièce lyrique en langue allemande, faisant alterner morceaux lyriques et dialogues parlés, à l'instar de l'opéra-ballade anglais et de l'opéra-comique français, fréquemment représentés dans les théâtres allemands vers le milieu du XVIII^e siècle. Ces deux genres (l'opéra-ballade et l'opéra-comique) exercent, par ailleurs, une influence directe sur les premiers compositeurs de *Singspiel*. En 1778, grâce à une initiative de Joseph II (à l'époque empereur corégent avec sa mère Marie Thérèse), une compagnie de « Singspiel National » est établie au Burgtheater de Vienne. Le Singspiel national produit, dans une dizaine d'années, une série de *Singspiele* originaux (dont *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart en 1782 et *Der Apotheker und der Doktor* de Karl Ditters von Dittersdorf en 1786). En février 1788, le Singspiel national, qui ne peut pas concurrencer avec la compagnie italienne, doit fermer ses portes, mais le genre continue à se développer dans les théâtres des faubourgs de Vienne jusqu'aux premières décennies du XIX^e siècle. Emmanuel Schikaneder, Peter Winter, Joseph Weigl et Adalbert Gyrowetz s'illustrent comme compositeurs de *Singspiele*. Entre autres, *Die Zauberflöte* de Mozart (1791) et *Fidelio* de Beethoven (1805) figurent parmi les plus importants exemples du *Singspiel* viennois. À cette époque, la question de la mise en place d'un répertoire d'opéra national allemand est un sujet d'actualité artistique et politique, la musique et l'art lyrique étant considérés comme des composantes de première importance de la culture nationale. Les propos que Mozart exprime dans une lettre rédigée quelques mois après la première de *Die Entführung aus dem Serail* sont révélateurs de la problématique nationale qui préoccupe les contemporains :

Vie politique et musicale en Hongrie du règne de Joseph II au Congrès de Vienne

Chaque nation a son opéra - pourquoi n'en aurions-nous pas un, nous autres Allemands ? - la langue allemande n'est elle pas aussi bien adaptée au chant que le français et l'anglais ? - n'est-elle pas plus chantable que le russe ?⁵⁶

En Hongrie, les musiciens ont des préoccupations semblables. Dans la Hongrie de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les traditions établies du théâtre lyrique italien et français, ainsi que le répertoire naissant du théâtre lyrique allemand, sont très présentes sur les programmes des théâtres de Hongrie. Le public assiste fréquemment aux représentations de *Singspiele* et d'opéras-comiques français ; ce répertoire inspire, bien entendu, les compositeurs hongrois de la fin du XVIII^e siècle. C'est également à cette période que l'on constate l'apparition des tentatives de construction de styles nationaux en musique, ou de répertoires d'opéra en langue vernaculaire. Quant à la « couleur locale » ou nationale, indispensable pour les répertoires nationaux du XIX^e siècle, elle est assurée par l'utilisation d'un style musical considéré, au tournant du siècle, comme le style spécifiquement hongrois : le *verbunkos*.

Avant d'étudier à fond le *verbunkos*, il convient de faire une remarque sur les différentes significations que peut avoir le terme de « musique populaire » en Europe centrale. Béla Bartók précise que deux types de « musique populaire » existent dans la culture des peuples de l'Europe centrale⁵⁷ :

- la musique populaire des habitants (le plus souvent citadins) plus ou moins « cultivés », qu'on pourrait au mieux dénommer « musique savante d'aspect populaire » (*népies műdal / volkstümliches Kunstlied*) ;
- la musique populaire des paysans, conservée dans les danses et mélodies des régions.

Dans la Hongrie du XVIII^e et du XIX^e siècle, la musique des terroirs reste très peu accessible aux compositeurs d'opéra et la musique populaire urbaine constitue l'une des principales sources musicales dont se servent les compositeurs de l'époque pour leurs œuvres. La musique militaire, notamment la musique des insurgés hongrois de la guerre d'indépendance de 1703-1711 menée par le prince Ferenc II Rákóczi est une autre

⁵⁶ Wolfgang Amadeus MOZART, lettre à son père Léopold Mozart à Salzbourg (Vienne, 5 février 1783), in *Correspondance IV (1782-1785)*, éd. et trad. de l'allemand par Geneviève Geffray, Paris : Flammarion, coll. « Harmoniques », 1991, p. 84.

⁵⁷ Béla BARTÓK. « Musique populaire hongroise », in *Musique de la vie : autobiographie, lettres et autres écrits*, éd. et trad. par Philippe A. Autexier, Paris : Stock, coll. « Musique », 1981, p. 115.

source de la musique hongroise⁵⁸. Enfin, la musique dite de « verbunkos » constitue une source importante pour la musique nationale hongroise à la fin du XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e siècle.



János Bihari

(Bence Szabolcsi. *A Concise History of Hungarian Music*, Budapest : Corvina Press, 1955.)

Le *verbunkos*, apparu au XVIII^e siècle, est dérivé de la musique des danses de recrutement : lors des séances de recrutement de l'armée habsbourgeoise, les musiciens tsiganes jouaient de la musique dans le cadre de festivités dont le but était de convaincre les paysans de rejoindre l'armée⁵⁹. Étymologiquement, le terme est une dérivation de *Werbung*, terme allemand désignant autrefois le « recrutement ». Bence Szabolcsi avance que la naissance de ce style date des environs de 1780. Selon les recherches plus récentes de Géza Papp, la naissance du *verbunkos* peut être approximativement datée de 1730⁶⁰. À la fin du XVIII^e siècle, le *verbunkos* est le style dominant de la musique populaire hongroise : trois compositeurs et virtuoses tsiganes, János Bihari, János Lavotta et Antal Csermák, sont les principaux représentants de ce style. Parmi ceux-ci, János Bihari peut être considéré comme le compositeur le plus populaire de la Hongrie

⁵⁸ Amadé NÉMETH. *A magyar opera története a kezdetektől az Operaház megnyitásáig*. pp. 8-15.

⁵⁹ David E. SCHNEIDER. *Bartók, Hungary and the Renewal of Tradition : Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley : University of California Press, coll. « California Studies in 20th-century Music », 2006. p. 18.

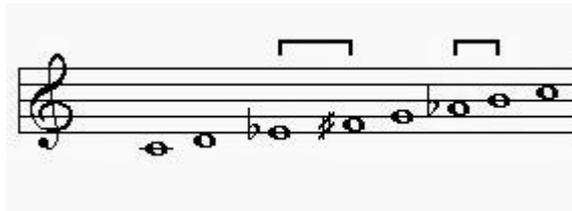
⁶⁰ Amadé NÉMETH. *A magyar opera története a kezdetektől az Operaház megnyitásáig*. p. 11.

durant les deux premières décennies du XIX^e siècle, comme le souligne Kornél Ábrányi, historien de la musique⁶¹.

Le style *verbunkos* est repris par les compositeurs des XVIII^e et XIX^e siècles comme le prototype du style hongrois : les *Rhapsodies hongroises* de Franz Liszt et les *Danses hongroises* de Johannes Brahms témoignent de la popularité de ce style, qui se distingue par un certain nombre de procédés harmoniques ou rythmiques⁶². Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Carl Maria von Weber, Franz Schubert et Hector Berlioz peuvent être énumérés parmi les autres auteurs qui composent de la « musique hongroise » en utilisant ces mêmes procédés⁶³. Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, les compositeurs utilisent souvent des transcriptions pour piano des œuvres de Bihari, Lavotta et Csermák pour créer leurs propres œuvres dans le « style hongrois ». Le baron Károly Podmaniczky est un ami de Carl Maria von Weber ; les chansons ou danses composées par János Bihari, notées par le professeur de musique des filles du baron Podmaniczky et transcrites pour piano, sont envoyées par le baron au célèbre compositeur allemand. Ce matériel musical allait servir de source pour la composition d'un mélodrame de Weber, *Preciosa*, créé en 1821 à Berlin⁶⁴.

Jean-François Boukabza énumère six caractéristiques du *verbunkos* du point de vue harmonique et rythmique⁶⁵ :

- alternance rapide des modes majeur et mineur ;
- recours à la gamme tsigane avec deux seconds augmentés (1 ton + ½ ton) ;



- utilisation de formules mélodiques fondées sur des chutes de quarte ;
- présence de vastes sauts d'intervalle pouvant excéder la dixième ;

⁶¹ Kornél ÁBRÁNYI. *A magyar zene a 19.-ik században* [La musique hongroise au XIX^e siècle], [Budapest] : [Pannonia Ny.], 1900. xiii-700 p. 31.

⁶² Amadé NÉMETH. *A magyar opera története a kezdetektől az Operaház megnyitásáig*. p 12.

⁶³ Cf. Csilla PETHŐ. « *Style Hongrois : Hungarian Elements in the Works of Haydn, Beethoven, Weber and Schubert* », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 41, n° 1, 2000.

⁶⁴ Frigyes PODMANICZKY. *Naplótöredékek, 1824-1886* [Fragments de journal, 1824-1886], Budapest : Grill Károly, 1887. tome I, p. 60.

⁶⁵ Jean-François BOUKABZA. *Bartók et le folklore imaginaire*, Paris : Cité de la Musique, coll. « Analyse et esthétique », 2005. p. 16.

- utilisation de certaines figures cadentielles à la fin de phrases musicaux dont le *bokázó* (« cadence à éperons », cadence rythmique imitant les claquements de talon des cavaliers hongrois) ;
- adoption de cellules rythmiques types : 

Du point de vue formel, les compositions *verbunkos* sont souvent constituées de deux parties :

- *lassú* : partie lente et mélancolique, à caractère semi-improvisé ;
- *friss* : partie vive, exigeant une grande virtuosité.

Le *verbunkos* est un style musical développé dans les grandes villes de Hongrie et les orchestres tziganes en sont les interprètes principaux. Parmi les instruments utilisés dans l'interprétation du *verbunkos* à la fin du XVIII^e siècle, il est possible de citer le violon, la cornemuse, les cuivres (trompes) et les chalumeaux. Bientôt, notamment au XIX^e siècle, la musique savante s'approprie ce style et d'autres instruments (notamment le piano) sont utilisés pour l'interprétation des pièces *verbunkos*. Boukabza précise que, le style *verbunkos* était diffusé sous diverses formes musicales : danses, fantaisies brillantes pour violon, rhapsodies pour piano, pièces symphoniques et, bientôt, passages d'opéras.

Émile Haraszti, dans son étude sur la *Musique hongroise*, retrace le développement stylistique du *verbunkos*. Haraszti décrit ainsi la première forme du *verbunkos* :

Tandis que dans la première partie, la danse se compose de figures lentes, au pas marché, dans la seconde partie, très vive, les danseurs bondissent, les sabres tintent, les bandoulières volent en l'air, et les éperons s'entrechoquent en un cliquetis cadencé.

Selon Haraszti, sur une danse et une musique improvisées, les interprètes tziganes inventent « des broderies sur la mélodie que le jeune homme avait d'abord chantée »⁶⁶. Plus tard, vers la fin du XVIII^e siècle, cette forme est admise dans les palais et gagne l'intérêt du grand public, ainsi que celui des musiciens autrichiens⁶⁷. Toutefois, à cette époque, l'utilisation du *verbunkos* reste limitée aux compositions à plus petite échelle : il faut attendre le début du XIX^e siècle et notamment les opéras de József Ruzitska et de Ferenc Erkel pour que ce « style hongrois » soit intégré dans la musique d'opéra.

⁶⁶ Emile HARASZTI. *La musique hongroise*, Paris : Henri Laurens, coll. « Les musiciens célèbres », 1933. pp. 89-90.

⁶⁷ idem. pp. 90-91.

Les différents éléments de la vie politique, sociale et culturelle du dernier quart du XVIII^e siècle constituent un ensemble dialectique : les réformes centralisatrices de Joseph II contribuent à la fois au renforcement d'une résistance nobiliaire et au renforcement d'un discours « nationaliste » avant la lettre qui était déjà en état de formation dans les années 1770. Si la formation économique et sociale de Hongrie ne subit pas encore une transformation profonde, certains changements importants ont lieu, surtout en ce qui concerne la concentration des activités culturelles en milieu urbain. L'un des indicateurs importants de ces changements est le développement des théâtres de ville : dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, où coexistent les théâtres de cour et les théâtres de ville, ces derniers gagnent progressivement en importance pour devenir, dans les décennies suivantes, les principaux centres de la production théâtrale. Malgré ces développements, il serait erroné de parler d'un « embourgeoisement » de la société hongroise : si la prédominance aristocratique tend à décliner, la bourgeoisie ne devient pas la classe sociale dominante.

Néanmoins, certains éléments de la société post-nobiliaire sont déjà visibles dans le processus de développement des théâtres de ville. Déjà, la politique de Joseph II envers le théâtre a pour but de libérer cette forme de divertissement du contrôle de la cour et de l'aristocratie et de la rendre accessible au public, comme le souligne le baron Tobias-Philipp von Gebler, dramaturge de l'époque de Marie-Thérèse et Joseph II⁶⁸. Cet objectif est réalisé dans les années suivantes, avec le déclin des théâtres de cour : dès lors, le drame et l'opéra ne restent plus enfermés dans les cours aristocratiques, mais deviennent accessibles, du moins théoriquement, à toutes les classes sociales – ce qui reflète une réalité différente de la stricte stratification de la société aristocratique. Par ailleurs, l'artiste, peu différencié de l'artisan jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, acquiert progressivement une autonomie par rapport à ses mécènes : désormais, le génie artistique est considéré comme une valeur en soi, alors que, dans l'art de la société aristocratique, l'artiste restait directement subordonné aux volontés de ses mécènes. Or ces changements se font dans une société où la bourgeoisie continue de jouer un rôle insignifiant par rapport à la noblesse. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, la politique et la

⁶⁸ Cf. Derek Edward Dawson BEALES. *Joseph II : In the shadow of Maria Theresa, 1741-1780*, Cambridge : Cambridge University Press, 1987. p. 235.

société hongroises sont plutôt marquées par la divergence d'intérêts et de choix politiques et idéologiques entre différentes catégories de la noblesse.

Au niveau de la production musicale et d'opéras, cette même période correspond aux débuts d'une recherche de styles nationaux. Si l'opéra italien a une tradition déjà établie, les autres styles « nationaux » s'efforcent de se distinguer. Ainsi, la musique hongroise, à l'instar de la musique allemande, polonaise ou tchèque, est redéfinie à la fin du XVIII^e siècle selon des critères nationaux. D'une part, la structure mélodique et rythmique de cette musique est considérée comme un reflet des traditions nationales établies, bien que cette musique dite « nationale » ait souvent très peu de rapports effectifs avec la musique des campagnes. D'autre part, dans la musique vocale (aussi bien que dans le théâtre), le texte est désormais considéré comme un enjeu politique en soi : à une époque où les « langues nationales » d'Europe centrale sont en train d'être codifiées, l'utilisation de ces langues vernaculaires dans les arts du spectacle devient un enjeu, pour contribuer à la fois au développement de ces langues et à leur diffusion.

Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, la noblesse magyare est loin d'être le seul groupe à porter cet « éveil national » en Hongrie : depuis le règne de Joseph II, le « patriotisme nobiliaire » a pour principal objectif de maintenir les droits historiques de la noblesse et les revendications « nationales » des nobles. Celui-ci rejoint rarement les mouvements de renouveau national culturel et linguistique, mis en avant par les hommes de lettre et les artistes au milieu urbain. La Transylvanie fait exception sur ce point : dans ce grand duché, la noblesse magyare fait sien le mouvement de renouveau culturel national. Mais cette situation change rapidement : si, après la mort de Joseph II, les empereurs Léopold II et François I^{er} ont pu maintenir un compromis fragile entre la noblesse et la couronne, ce compromis prend fin sous le coup de difficultés politiques, militaires et financières à la veille des guerres de la Sixième Coalition (1812-1814). La dissolution de la Diète de 1811-1812 le 1^{er} juin 1812, marque le début de l'opposition ouverte entre la noblesse hongroise et la cour de Vienne. C'est la réticence de la noblesse au remboursement des dettes de l'État par de nouvelles taxes qui génère la tension de 1812. Les treize années qui suivent, François I^{er} ne convoque pas de nouvelle Diète. Avant de passer à l'analyse de cette nouvelle période, il convient d'analyser de plus près les vicissitudes de l'histoire du théâtre et de l'opéra en Hongrie jusqu'en 1812.

C. Débuts des représentations scéniques en Hongrie et en Transylvanie (XVIII^e siècle-1812)

Au tournant du XIX^e siècle, la vie théâtrale dans le bassin des Carpates est marquée par l'omniprésence des troupes itinérantes. Les compagnies itinérantes, germanophones ou magyarophones, traversent les grandes villes de Hongrie et de Transylvanie (Kassa [Kaschau, Košice], Kolozsvár, Pest et Presbourg entre autres). Le plus souvent, une compagnie passe une ou deux saisons dans une même ville, et fait des tournées fréquentes dans les villes et villages des environs. C'est notamment grâce aux activités de ces compagnies itinérantes que se font les premières représentations lyriques et qu'apparaît la première génération hongroise de chanteurs et cantatrices d'opéra.

Les compagnies itinérantes n'ont pas d'existence institutionnelle permanente comparable à celle des compagnies permanentes des théâtres de ville. Elles peuvent se dissoudre pour des raisons pratiques ou personnelles, reprendre leurs activités dans des villes diverses, se diviser en plusieurs compagnies itinérantes, ou se réunifier pour un certain temps. Ce manque de stabilité institutionnelle rend difficile l'écriture de l'histoire de cette période de l'histoire du théâtre en Hongrie. Dans la plupart des cas, les compagnies itinérantes ne disposent pas d'archives. La presse et les mémoires constituent des sources majeures pour l'historiographie des théâtres itinérants, notamment les mémoires de Róza Széppataki-Déry (*Déryné*, « Madame Déry ») qui contiennent des détails très précieux pour le sujet. Toutefois, Déry parle souvent elle-même de ses difficultés à se rappeler des dates exactes et à reconstituer les faits relatifs à l'histoire des compagnies auxquelles elle appartenait dans sa jeunesse¹. Ce constat constitue le point de départ de notre chapitre : nous concentrerons notre étude sur certains grands centres des représentations de théâtre en hongrois, plutôt que de faire une synthèse exhaustive de l'histoire des compagnies itinérantes en Hongrie.

L'historiographie hongroise du théâtre a souvent tendance à étudier séparément les compagnies allemandes et hongroises. Or, au début du XIX^e siècle, les représentations allemandes et hongroises ne sont pas si éloignées que l'on pourrait l'imaginer. La plupart du temps, les compagnies allemandes et hongroises sont liées par le dialogue et

¹ Róza Széppataki-DÉRY. *Déryné emlékezései* [Souvenirs de Madame Déry], Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », 1955. tome I, p. 254.

Débuts des représentations scéniques en Hongrie et en Transylvanie

des interactions fréquentes ; par ailleurs, leurs répertoires respectifs et les modalités de leur développement sont semblables. Une compagnie hongroise peut, par exemple, alterner ses représentations avec celles de la troupe allemande déjà établie dans un théâtre de province. Dans d'autres cas, les compagnies itinérantes peuvent remplacer une compagnie allemande qui vient de quitter la ville.

Ce chapitre sera consacré à l'analyse des représentations d'opéra dans la Hongrie et dans la Transylvanie jusqu'en 1812, date de l'ouverture du Théâtre de ville de Pest. Nous aborderons d'abord les origines et la genèse des théâtres allemands de Hongrie jusqu'en 1812. La deuxième section sera consacrée à une analyse des débuts des compagnies itinérantes hongroises. Dans la troisième section seront analysés les débuts des représentations de drames et d'opéras en Transylvanie.

1. Premières compagnies allemandes en Hongrie

Les villes de Hongrie sont dominées – à l'instar des villes de Bohême-Moravie – par une population germanophone au tournant du XIX^e siècle. Parmi les quatre plus grandes villes de Hongrie et de Transylvanie, trois (Buda, Kronstadt [Brassó, Braşov] et Hermannstadt [Szeben, Sibiu]) ont une population majoritairement germanophone. À Pest, qui était une ville à majorité allemande au début du XVIII^e siècle, la part de la population allemande tend à baisser, mais garde toutefois son importance numérique et sociale : dans les années 1830, la population magyarophone de Pest ne dépasse pas les 20% de l'ensemble de la population urbaine². Par ailleurs, les villes à majorité allemande, contrairement aux villes à majorité magyare ou slovaque, ne sont pas concentrées dans une région particulière : elles sont éparpillées dans l'ensemble des territoires hongrois et transylvains³. Dans ce contexte, à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles, les théâtres de langue allemande sont naturellement omniprésents dans les villes du royaume de Hongrie et en Transylvanie.

Il est impossible de dater précisément les débuts du théâtre germanophone en Hongrie. Les historiens notent la présence de troupes itinérantes depuis les années 1730⁴. Les

² Elek FÉNYES. *Magyar országnak, és a' hozzá kapcsolt tartományoknak mostani állapotja statistikai és geographiai tekintetben* [L'état actuel de la Hongrie et des provinces associées, du point de vue statistique et géographique], Pest : Trattner Károly, 1837. tome II, p. 385.

³ Balázs A. SZELÉNYI. *The Failure of the Central European Bourgeoisie : New Perspectives on Hungarian History*, New York : Palgrave Macmillan, 2006. p. 78.

⁴ Wolfgang BINAL. *Deutschsprachiges Theater in Budapest von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse (1889)*, Wien : Hermann Böhlhaus Nachf., coll. « Theatergeschichte Österreichs », 1972. p. 28.

membres de ces compagnies étaient originaires d'Autriche, des États allemands ou des Pays Tchèques⁵. Les activités de ces troupes s'intensifient dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle : de passage par les villes et villages de Hongrie, ces compagnies font des représentations dans les lieux publics, et, dans certains cas, dans les tavernes. Au fur et à mesure, dans les grandes villes, des bâtiments permanents sont construits pour les accueillir. À côté des troupes itinérantes, les troupes des théâtres de cour peuvent aussi donner des représentations en ville : en l'absence du prince Eszterházy, par exemple, la compagnie du château d'Eszterháza se produit occasionnellement à Sopron⁶. Au cours du XVIII^e siècle, plusieurs théâtres allemands, officiellement établis, fonctionnent sur le territoire hongrois : à Sopron (1769), à Pest (1774), à Presbourg (1776), à Buda (1787), à Hermannstadt (1788), à Kassa (1789), à Temesvár (Temeswar/Temeschwar, Timișoara) (1795) et à Győr (Raab) (1799). Dans d'autres villes, les compagnies allemandes itinérantes animent la vie théâtrale⁷.

La ville de Sopron, à proximité de la frontière occidentale de la Hongrie, est la première à disposer d'une salle de théâtre permanente. Le théâtre qui y est ouvert en 1769 est un ancien moulin. Les troupes d'expression allemande y représentent aussi bien des drames que des opéras, du moins depuis 1774⁸. Les *Singspiele* et les opéras de Giovanni Paisiello et d'Antonio Salieri occupent une place importante dans le répertoire d'opéra des compagnies allemandes qui se produisent à Sopron jusqu'au tournant du XIX^e siècle⁹.

La ville de Pest est l'une des premières villes à disposer d'une salle de théâtre permanente. En octobre 1773, le Conseil municipal de Pest décide d'attribuer une salle de théâtre à une compagnie allemande : il s'agit de la Rondella, ancienne tour d'un bastion construit à l'époque de l'occupation turque, qui faisait partie du système de fortifications de la ville. Le conseil de Lieutenance donne bientôt son accord à la

⁵ Edit CSÁSZÁR-MÁLYUSZ. « A német színészet hazánkban » [L'art dramatique allemand dans notre patrie], in *Magyar színháztörténet : első kötet, 1790-1873* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1790-1873], éd. par György Székely, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1990. p. 35.

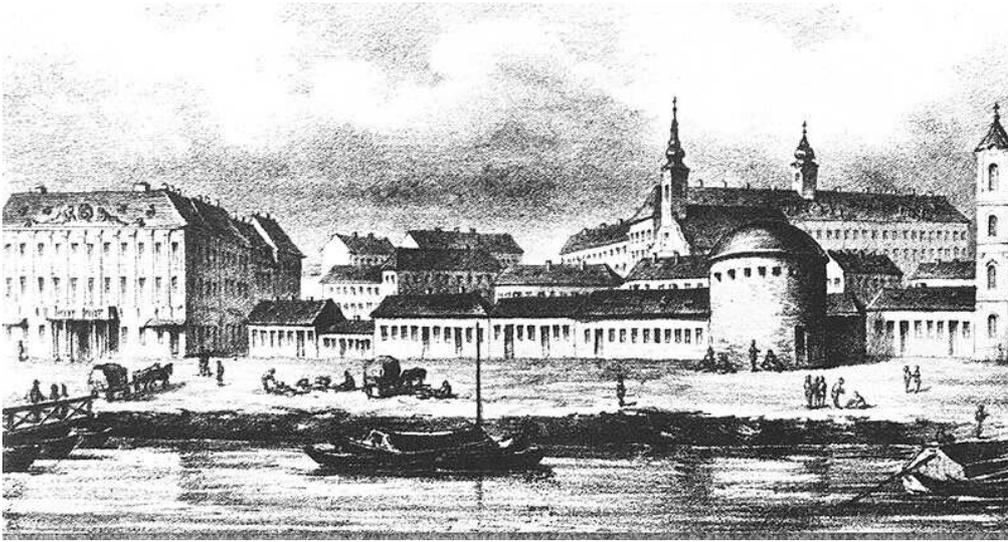
⁶ *A Magyar Hírmondó*, le 13 octobre 1781, repr. in *Színházi hírek, 1780-1803 : A Magyar Hírmondó, a Hadi és Más Nevezetes Történetek és a Bécsi Magyar Hírmondó tudósításai* [Nouvelles du théâtre : comptes-rendus du *Magyar Hírmondó*, des *Hadi és Más Nevezetes Történetek* et du *Bécsi Magyar Hírmondó*], éd. par Nóra Wellmann, Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1982. p. 11.

⁷ Emília KARDOS. *A pécsi német sajtó és színészet története* [Histoire de la presse et de l'art dramatique à Pécs], Pécs : Danubia Könyvkiadó, 1932. pp. 25-26.

⁸ Antal GANTNER. *A soproni színház és színészet története* [Histoire du théâtre et de l'art dramatique à Sopron], Sopron, 1941. pp. 5-6.

⁹ Ilona VATTER. *A soproni német színészet története 1841-ig* [Histoire de l'art dramatique à Sopron jusqu'en 1841], Budapest : Pfeiffer, coll. « Német Philológiai Dolgozatok », 1929. pp. 45, 51, 53.

décision du conseil municipal. Après les travaux de restauration effectués dans la vieille tour, le théâtre de la Rondella ouvre ses portes le 14 août 1774¹⁰. C'est à cette date qu'il est possible de situer la genèse des représentations théâtrales permanentes à Pest. La Rondella abrite les compagnies allemandes jusqu'en février 1812. Selon l'historienne du théâtre Jolán Kádár-Pukánszky, la salle peut accueillir 500 spectateurs lors de son ouverture¹¹. Edit Mályusz-Császár avance un nombre plus modeste de 200 places¹².



La Rondella, illustration du début du XIX^e siècle
(György Székely, Mihály Cenner & István Szilágyi. *A magyar színház nagy képekönyve* [Grand livre illustré du théâtre hongrois], Budapest : Corvina, 1984. p. 12)

La première troupe allemande à donner des représentations au Théâtre de Pest est la compagnie dirigée par l'imprésario viennois Felix Berner, qui se produit, à l'époque, dans plusieurs villes de l'Autriche et des possessions héréditaires des Habsbourg dont Laibach (Ljubljana), Cilli (Celje), Marburg an der Drau (Maribor) et Pettau (Ptuj)¹³. Par ailleurs, Berner, qui dirigeait une compagnie d'enfants dans les années 1760 et 1770, avait organisé des représentations à Presbourg en 1769 et 1770. Après l'ouverture du Théâtre de Pest, en 1775-1776, la compagnie de Berner se produit encore une fois à Presbourg¹⁴, et continue son trajet itinérant dans les autres villes de l'Empire

¹⁰ Wolfgang BINAL. p. 30

¹¹ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A budai és pesti német színház története 1812-ig : játékszíni és dramairódmű szempontból* [Histoire du théâtre allemand de Buda et de Pest jusqu'en 1812 du point de vue des spectacles et de la littérature dramatique], Budapest : Pfeifer Ferdinand, 1914. pp 11-13.

¹² Wolfgang BINAL. p. 31.

¹³ Cf. Dragotin CVETKO. *Histoire de la musique slovène*, trad. du slovène par Vida Šturm, Maribor : Obzorja, 1967.

¹⁴ « Chronologie des Theaters zu Pressburg », *Neues ungrisches Magazin*, vol. 2, n° 1, Pressburg, 1792. p. 94.

Débuts des représentations scéniques en Hongrie et en Transylvanie

habsbourgeois : c'est cette même compagnie qui donne, en 1784, la première représentation théâtrale en langue allemande à Trieste¹⁵.



Théâtre du château de Buda (2007)

Dans le château de Buda, les troupes allemandes faisaient des représentations depuis le début des années 1760¹⁶. En 1783, Joseph II décide de déplacer les principales institutions de l'administration centrale du royaume de Hongrie (le conseil de Lieutenance, la Chambre royale et la Chambre septemvirale) ce qui oblige ainsi un grand nombre de fonctionnaires à s'installer à Buda¹⁷. Parallèlement à ce processus, à partir de 1784, il est possible de constater une concentration des activités de troupes théâtrales à Buda. La mise sur pied et le renforcement d'un théâtre allemand à Buda est l'une des priorités de la politique de Joseph II. À partir de janvier 1787, le couvent carmélite du château de Buda est rénové pour être transformé en un bâtiment de théâtre. Le nouveau théâtre, le Théâtre du château de Buda, ouvre ses portes le 17 octobre 1787.

¹⁵ Anna CAMPANILE. « The Torn Soul of a City : Trieste as a Center of Polyhonic Culture and Literature », in *History of the Literary Cultures of East-Central Europe : Volume II*, dir. par Marcel Cornis-Pope & John Neubauer, Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2004. p. 155.

¹⁶ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A budai és pesti német színház története 1812-ig*. p. 9.

¹⁷ idem. p. 23.

Débuts des représentations scéniques en Hongrie et en Transylvanie

La salle du Théâtre de Buda, plus grande que celle de la Rondella, dispose de 1 200 places¹⁸. Conjointement au projet du Théâtre de Buda, Joseph II initie, dès 1787, le projet de construction d'un nouveau théâtre à Pest, mais la mort de l'empereur retarde la réalisation de ce projet¹⁹.

À partir de 1787, les habitants des villes de Pest-Buda peuvent bénéficier de l'existence de deux théâtres allemands, qui, par ailleurs, sont placés sous la direction d'un même directeur, Franz Heinrich Bulla, originaire de Bohême. À l'instar de Felix Berner et des autres imprésarios de l'époque, Bulla se produit dans plusieurs villes de l'empire des Habsbourg. Après avoir été directeur des théâtres de Pest et de Buda en 1787, il part pour Kassa où il dirige le théâtre entre 1788 et 1791. En 1789, c'est la compagnie de Bulla (composée d'acteurs, chanteurs et musiciens de tous les pays de l'Empire) qui fonde le théâtre allemand de Lemberg (Lwów, Lviv)²⁰.

Le comte Johann Centurius von Hoffmannsegg, savant dresdois, décrit les théâtres de Buda et de Pest, aux représentations desquelles il assiste au cours de l'hiver 1793-1794. Selon son témoignage, une compagnie allemande joue de manière alternée entre Buda et Pest à cette époque : les jours où la compagnie allemande donne un drame à Buda, une compagnie hongroise donne une pièce en hongrois à Pest. Le Théâtre de Buda est beau, comparable à celui de Dresde, mais plus petit que ce dernier. Le Théâtre de Pest (la Rondella) est obscur et peu adapté aux représentations de théâtre. Il est possible, pour les spectateurs, d'acheter un abonnement pour dix représentations, à trois forints, prix que Hoffmannsegg juge très bon-marché²¹. Lors des représentations, les spectateurs ont l'habitude de se déplacer, et de rendre visite aux loges dont ils connaissent les occupants²². En effet, ce comportement des spectateurs, commun à la quasi-totalité des théâtres publics de l'époque, disparaît progressivement à partir du milieu du XIX^e siècle, parallèlement au développement des mœurs bourgeois et à la redéfinition du statut de l'art et de l'artiste à l'époque romantique, qui préconise alors une attention concentrée sur l'œuvre d'art²³.

¹⁸ Wolfgang BINAL. p. 40.

¹⁹ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A budai és pesti német színészet története 1812-ig*. p. 5

²⁰ Jolanta T. PEKACZ. *Music in the Culture of Polish Galicia, 1772-1914*, Rochester : University of Rochester Press, coll. « Rochester Studies in Central Europe », 2002. p. 19.

²¹ Johann Centurius von HOFFMANNSEGG. *Gróf Hofmannsegg utazása Magyarországon 1793-1794-ben* [Voyage du comte Hoffmannsegg en Hongrie en 1793-1794], trad. de l'allemand par István Berkeszi, Budapest : Franklin-Társulat, 1887. p. 77 (entrée du 17 décembre 1793).

²² *ibid.* pp. 77-78 (entrée du 17 décembre 1793).

²³ Cf. James H. JOHNSON. *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley : University of California Press, coll. « Studies on the History of Society and Culture », 1995.

À partir du début des années 1780, nous constatons une amélioration qualitative des représentations théâtrales en Hongrie. C'est à cette époque que plusieurs pièces de William Shakespeare sont montées à Pest-Buda : *Hamlet*, *King Lear*, *Romeo and Juliet*, *Macbeth* et *Julius Caesar* figurent dans les programmes des théâtres allemands des deux villes. C'est également à cette époque que les pièces d'August von Kotzebue commencent à être jouées à Pest²⁴.

Quelle est la place de l'opéra dans les répertoires des théâtres de Pest et de Buda à la fin du XVIII^e siècle ? Pendant dix années, le programme du théâtre de Pest comporte exclusivement des drames et des ballets. Le XVIII^e siècle étant l'âge d'or du ballet et de la danse, le programme du théâtre allemand de Pest de la fin du XVIII^e siècle est dominé par les ballets²⁵. Il faut attendre l'été 1784 pour la première représentation d'une pièce lyrique à Pest-Buda. Il s'agit d'un *Singspiel* de Ludwig Zehnmark, *Die Schule der Eifersüchtigen*, adaptation de *La scuola de' gelosi* d'Antonio Salieri, présenté par une compagnie dirigée par Hubert Kumpf, comédien et directeur de théâtre originaire de Munich. Emmanuel Schikaneder, compositeur, librettiste et chanteur de grande renommée (librettiste, entre autres, de *Die Zauberflöte* de Wolfgang Amadeus Mozart) est parmi les membres de la compagnie qui réalise cette représentation.

En effet, sous le règne de Marie-Thérèse et de Joseph II, l'opéra connaît un âge d'or à Vienne. En 1776, Joseph II élève le Burgtheater de Vienne au rang de théâtre national. Le corégent accorde en effet une grande importance aux représentations d'opéra. Après avoir organisé la compagnie de Singspiel National en 1778, il soutient la constitution d'une compagnie d'opéra *buffa* en 1783. Parmi les compositeurs retenus pour composer des opéras destinés à être représentés à Vienne, il est possible de citer les noms de Salieri, Mozart, Paisiello et Vicente Martín y Soler²⁶.

À Presbourg, qui a l'avantage d'être près de Vienne, l'opéra vit également un âge d'or, à l'instar de Pest et de Buda. Les représentations de drame et d'opéra ont lieu à

²⁴ Wolfgang BINAL. pp. 51-52.

²⁵ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A budai és pesti német színészet története 1812-ig*. pp. 18-19. Pour un catalogue des pièces représentées dans les théâtres allemands de Pest et de Buda, cf. *Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770-1850 : Normativer Titeltatalog und Dokumentation*, éd. par Herwig Belitska-Scholtz & Olga Somorjay, Budapest : Argumentum, 1995.

²⁶ John A. RICE. « Joseph II », in *The New Grove Dictionary of Opera : Volume Two*, éd. par Stanley Sadie, New York : The Macmillan Press, 1994. p. 921.

Presbourg depuis les années 1730²⁷. Le théâtre de ville de Presbourg, financé par le comte György Csáky, ouvre ses portes le 9 novembre 1776²⁸. L'impératrice Marie-Thérèse y accorde une grande importance. Elle vient à Presbourg en novembre 1775 et elle observe les travaux de construction²⁹. Après l'ouverture du théâtre, les compagnies allemandes s'y produisent systématiquement : dans un premier temps, l'orchestre du théâtre est dirigé par Johannes Hummel, père du célèbre compositeur Johann Nepomuk Hummel³⁰. En 1783, la compagnie allemande de Presbourg met en scène *Zondi auf dem ungarischen Schlosse Dregel*, une tragédie en trois actes de Johann Michael Landerer : la presse de l'époque note qu'il s'agit de la première pièce de théâtre allemand traitant d'un sujet hongrois³¹, à savoir du siège du château de Drégely (au nord de Pest) par les Turcs en 1552.

Le rayonnement des arts du spectacle à Presbourg n'est pas limité aux représentations du théâtre de ville dans le dernier quart du XVIII^e siècle. Le comte József Batthyány, primat de Hongrie, invite des troupes allemandes, à donner des représentations dans son palais à Presbourg. Batthyány encourage le comte János Nepomuk Erdődy, président de la Chambre royale depuis 1771, pour qu'il établisse un théâtre privé à Presbourg : ce théâtre, ouvert en 1785, accueille la compagnie de Hubert Kumpf jusqu'en 1789. Kumpf, collègue de Schikaneder, avait déjà dirigé plusieurs théâtres en Bavière, en Autriche et en Hongrie ; c'est sous sa direction que la première représentation d'une pièce lyrique (*Die Schule der Eifersüchtigen* de Zehnmark) avait été montée à Pest-Buda, en été 1784, comme il a été noté ci-dessus. Dans la deuxième moitié des années 1780, les représentations de la compagnie de Kumpf permettent aux habitants de Presbourg de se familiariser avec des opéras et *Singspiele* importants de l'époque. Plus tard, en 1790, la presse hongroise se réfère à l'exemple d'Erdődy (qui était alors mécène d'une compagnie allemande), et recommande aux magnats hongrois de favoriser plutôt les représentations de théâtre en langue maternelle³².

²⁷ « Chronologie des Theaters zu Pressburg », *Neues ungrisches Magazin*, vol. 2, n° 1, Pressburg, 1792. pp. 88-96.

²⁸ *Pressburger Zeitung*, le 9 novembre 1776.

²⁹ Károly SZAMARJAY. *A pozsonyi régi és új színház : Töredékek Pozsony múltja és jelenéből : A városi új színház megnyitása és a színpártoló alap létesítése alkalmából* [Ancien et nouveau théâtre de Presbourg : fragments du passé et du présent de Presbourg : à l'occasion de l'ouverture du nouveau théâtre de ville et de l'institution du fond pour le soutien du théâtre], Pozsony : Wigand F. K., 1886. p. 17.

³⁰ Mark KROLL. *Johann Nepomuk Hummel : A Musician's Life and World*, Lanham : The Scarecrow Press, 2007. p. 4.

³¹ *A Magyar Hirmondó*, le 19 [juin] 1784, repr. in *Színházi hírek, 1780-1803*. pp. 24-25.

³² *Hadi és Más Nevezetes Történetek*, le 20 août 1790, repr. in *Színházi hírek, 1780-1803*. pp. 54-55.

Débuts des représentations scéniques en Hongrie et en Transylvanie

En 1789, après la mort d'Erdődy, la compagnie Kumpf quitte Presbourg pour s'installer à Pest. Il est possible de considérer 1789 comme une année-clé pour l'histoire des représentations d'opéra à Pest : à partir de la fin des années 1780, le théâtre lyrique attire de plus en plus de spectateurs à Buda et Pest. De Pâques à la fin de l'année 1789, la compagnie de Kumpf, composée de dix cantatrices et de six chanteurs, y monte trente-neuf pièces lyriques, *Singspiele* et opéras comiques en grande partie³³. Paisiello, Salieri, Felice Alessandri, Pasquale Anfossi, Domenico Cimarosa, Pietro Alessandro Guglielmi, Vicente Martín y Soler, Giuseppe Sarti, Joseph Haydn, Karl Ditters von Dittersdorf et André Grétry sont parmi les compositeurs dont les pièces lyriques sont données à Pest pendant la saison 1789-1790. Dans ce répertoire, les opéras de Paisiello et de Salieri sont parmi les plus appréciés³⁴. Les opéras de Mozart aussi sont appréciés à cette époque : *Die Entführung aus dem Serail* est monté en 1788, *Le nozze di Figaro* et *Don Giovanni* en 1789. *Die Zauberflöte* est régulièrement jouée après 1793.

Il faut considérer le fait que, à la fin du XVIII^e siècle, le répertoire du Théâtre de Pest (à l'instar des autres théâtres de ville de l'empire des Habsbourg) suit de très près le répertoire viennois. Les opéras et les *Singspiele* de Salieri, Paisiello, Dittersdorf, Joseph Weigl et Mozart, montés par les compagnies allemandes de Hongrie à la fin du XVIII^e siècle, sont fréquemment joués par les compagnies de Vienne³⁵. Par ailleurs, à la fin du XVIII^e siècle, la réglementation de théâtre en vigueur en Autriche s'applique aussi aux théâtres qui se trouvent sur le territoire hongrois. En effet, Joseph II avait pris des mesures pour alléger la censure, en abolissant notamment la censure de l'Église. Mais, après la mort de Joseph II, le conseil de Lieutenance, par son décret n° 25166 d'octobre 1793, fait savoir aux comitats que ces derniers doivent contrôler les théâtres permanents ou itinérants du point de vue moral. En Autriche et en Hongrie, seules peuvent être représentées les pièces qui figurent au programme du Théâtre de cour de Vienne depuis 1791. Les pièces nouvellement créées doivent être soumises à la censure ; pour cette raison, une section des Affaires de presse est instituée au sein du conseil de Lieutenance, à Buda. Une sous-section s'occupe des pièces de théâtre³⁶. Ne peuvent ainsi être représentées à Pest-Buda que les pièces contrôlées par la censure à Vienne et

³³ Wolfgang BINAL. p. 50.

³⁴ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A budai és pesti német színesztörténete 1812-ig*. p. 45.

³⁵ Marianne PÁNDI. *Hangászati mulatságok : A 19. század magyar zenei élete a kritikák tükrében* [Divertissements musicaux : la vie musicale hongroise du XIX^e siècle dans le miroir des critiques], éd. par Hajnalka Földvári & Ottó Waldstein, Budapest : Mágus, coll. « Élet-Képek », [1967] 2001. p. 11.

³⁶ Emília KARDOS. *A pécsi német sajtó és színesztörténete*. pp. 27-28.

ayant figuré au programme des théâtres viennois. Par ce mécanisme, les programmes des théâtres hongrois deviennent dépendants de Vienne³⁷.

Au tournant du XIX^e siècle, l'importance du répertoire français est en train de s'affirmer dans les villes à majorité allemande. Les « pièces à sauvetage » du répertoire français, notamment les opéras de Cherubini, bénéficient d'un grand succès dans les villes allemandes et à Vienne. À Pest-Buda, à partir de 1804, l'opéra français connaît une grande popularité. Les œuvres de Grétry, Étienne Méhul, Nicolas Dalayrac, Jean-Pierre Solié, et Cherubini sont parmi les opéras les plus appréciés de l'époque³⁸.

La popularité du répertoire lyrique ne se limite pas aux représentations publiques. Les familles nobles et bourgeoises, grâce aux pianofortes et aux partitions dont elles disposent, pouvaient reproduire les morceaux populaires des opéras de l'époque. En 1793-1794, le comte Hoffmannsegg observe que toutes les bonnes familles de Hongrie ont un pianoforte. Le comte Károly Zichy, juge de la Cour royale, dispose des partitions « de tous les beaux opéras » et les membres de la famille ont l'habitude de chanter avec leurs invités³⁹. Par ailleurs, cette pratique ne se limite pas aux « meilleures familles » de l'aristocratie hongroise : chez les Schenstein, d'un rang nobiliaire inférieur à celui des Zichy, la maîtresse de la maison a aussi l'habitude de chanter lors des réceptions⁴⁰. Parallèlement au développement de ces pratiques, l'édition musicale connaît un essor à partir du début du XIX^e siècle. Dès 1801, les imprimeurs de Hongrie publient des transcriptions et fantaisies sur les motifs d'opéras⁴¹. Cette floraison peut être analysée comme une conséquence directe du développement du pianoforte, instrument dont l'usage ne cesse de se répandre depuis la deuxième moitié du XVIII^e siècle, et qui supplante progressivement le clavecin qu'il dépasse par la variété des nuances qu'il est capable de produire. À partir de la fin du XVIII^e siècle, le développement de l'industrie du pianoforte facilite la généralisation de l'usage de cet instrument. Accueilli par un grand nombre de familles bourgeoises et nobles, le pianoforte permet l'apprentissage rapide et la reproduction des œuvres musicales. Plus tard, vers les années 1820, le pianoforte est remplacé par le piano moderne.

³⁷ Wolfgang BINAL. pp. 40-41 ; Géza STAUD. « Előzmények » [Prémisses], in *A budapesti Operaház 100 éve* [Cent ans du Théâtre de l'Opéra de Budapest], éd. par Géza Staud, Budapest : Zeneműkiadó, 1984. p. 18.

³⁸ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A budai és pesti német színészet története 1812-ig*. p. 78.

³⁹ Johann Centurius von HOFMANNSEGG. p. 74 (entrée du 17 décembre 1793).

⁴⁰ idem. p. 75 (entrée du 17 décembre 1793).

⁴¹ Ilona MONA. *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük, 1774-1867* [Les éditeurs de musique hongrois et leurs activités, 1774-1867], Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, coll. « Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez », 1989.

Sopron, Pest, Buda et Presbourg ne sont pas les seules villes à disposer de théâtres de ville dans le dernier quart du XVIII^e siècle. Kassa est l'une des premières villes où se construit un théâtre permanent. Franz Heinrich Bulla, directeur des théâtres de Pest et de Buda en 1787, dirige la première compagnie allemande permanente de Kassa entre 1788 et 1791⁴². C'est au cours de cette période, en 1789, qu'une nouvelle salle de théâtre ouvre ses portes à Kassa. Pendant les années 1790, peu d'opéras figurent au programme du Théâtre de Kassa, et la plupart des pièces lyriques qui y sont représentées sont des *Singspiele*. Plus tard, dans les années 1800, les opéras de Mozart, aussi bien que les opéras français de Cherubini, Dalayrac et Grétry figurent sur le programme. Le « règne des Français » se renforce vers 1810 à Kassa⁴³.

À Temesvár, ville à large majorité allemande, des représentations scéniques ont lieu depuis 1753⁴⁴. Une salle de théâtre y est ouverte en 1761 puis agrandie en 1776. En 1784, le théâtre de Temesvár accueille la compagnie de Joseph Schmallögger. La compagnie se produit quatre fois par semaine : les représentations du jeudi sont consacrées aux pièces chantées⁴⁵. Une nouvelle salle ouvre en 1795. Le nouveau théâtre permanent de Temesvár compte 155 places assises. Les loges sont réparties en trois niveaux : 21 loges de parterre, 26 loges de premier niveau, et 21 loges de deuxième niveau⁴⁶. Les opéras sont programmés dans cette nouvelle salle tout comme les pièces de théâtre ; ainsi, *Die Zauberflöte* est représentée en 1796. Les profils des directeurs de théâtre nous aident à comprendre la structure du réseau des théâtres en Europe centrale. Schmallögger, directeur de théâtre à Temesvár en 1784, dirige également une troupe à Prague, après avoir été directeur du Théâtre de Presbourg en 1779. Ludwig Gindl, directeur à Temesvár à partir du printemps 1811, est quant à lui l'ancien directeur du

⁴² Kata FLÓRIÁN. *A kassai német színészet története 1816-ig* [Histoire de l'art dramatique allemand à Kassa jusqu'en 1816], Budapest: Pfeiffer Ferdinánd, coll. « Német Philológiai Dolgozatok », 1927. p. 37.

⁴³ idem. p. 69, 75.

⁴⁴ Marcel CORNIS-POPE, John NEUBAUER & Nicolae HARSANYI, « Literary Production in a Marginocentric Cultural Node : The Case of Timișoara », in *History of the Literary Cultures of East-Central Europe : Volume II*, dir. par Marcel Cornis-Pope & John Neubauer, Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2004. p. 112. Cf. également Lava BRATU, « Evoluția vieții muzicale timișorene în perioada antebelică » [Evolution de la vie musicale à Temesvár/Timișoara avant la guerre], *Analele Banatului, Serie nouă, Arheologie-Istorie*, vol. 15, 2007.

⁴⁵ Mihály FEKETE. *A temesvári színészet története* [Histoire de l'art dramatique à Temesvár], Temesvár, [1911]. p. 18.

⁴⁶ idem. p. 17.

Débuts des représentations scéniques en Hongrie et en Transylvanie

Théâtre de Marburg. Début 1812, Alois Czibulka régit à la fois les théâtres de Pest, Buda et Temesvár⁴⁷.

À Győr, deux scènes temporaires sont construites en 1768 et 1785. L'importance de la ville est liée au fait qu'elle se situe à l'intersection de deux routes principales de compagnies itinérantes : les troupes en provenance de Vienne et de Presbourg s'y joignent, pour continuer leur chemin vers l'Est ou le Sud⁴⁸. En 1798, un théâtre permanent est construit dans la ville. Ce bâtiment, endommagé lors des guerres napoléoniennes en 1809, est bientôt rénové. À côté des drames et pantomimes, les compagnies allemandes de Győr présentent également des opéras : au tournant du siècle, les œuvres de Mozart étaient particulièrement appréciées à Győr. *Die Zauberflöte*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* et *Così fan Tutte* sont parmi les pièces lyriques les plus appréciés de l'époque⁴⁹.

À Arad, où la population est majoritairement germanophone, les troupes allemandes se produisent depuis octobre 1793 : ces compagnies itinérantes suivent, pour la plupart, une route qui passe par Presbourg, Pest-Buda, Temesvár et Kronstadt⁵⁰.

Alors que les compagnies itinérantes continuent leur activité dans la province hongroise, les habitants de la ville de Pest se préparent à l'ouverture d'un nouveau théâtre de ville. Vladimir Broniewski, officier de marine russe, dans le récit de son voyage en Hongrie en 1810, parle de la construction d'un nouveau théâtre à Pest⁵¹. En effet, la construction d'un théâtre de ville qui accueillerait des troupes allemandes était, comme nous l'avons mentionné ci-dessus, un projet de Joseph II. Toutefois, c'est grâce à l'archiduc Joseph de Habsbourg, palatin de Hongrie, que ce projet peut être réalisé. Dès 1801, le Palatin inclut la construction de théâtre dans le projet de réaménagement de la ville de Pest. En 1806, le projet de théâtre est confié à Johann Aman, architecte de cour et coréalisateur du Palais Sándor (actuelle résidence du président de la République de Hongrie). Les travaux de construction commencent au printemps 1808 sur un terrain

⁴⁷ idem. p. 28.

⁴⁸ Attila MÁRFI. « Győr színjátszása a kezdetektől a reformkor végéig » [L'art dramatique à Győr jusqu'à la fin de l'ère des réformes], in *Források és ritkaságok a győri színjátszás történetéből a 17. század elejétől 1849-ig* [Sources et curiosités de l'histoire de l'art dramatique à Győr du début du XVII^e siècle à 1849], éd. par József Bana & Attila Márfi, Győr : Győr Megyei Jogú Város Levéltára, 2007. p. 32.

⁴⁹ idem. p. 37.

⁵⁰ Béla VÁLI. *Az aradi színészet története* [Histoire de l'art dramatique à Arad], 1774-1889, Budapest : Fránklin-Társulat, 1889. p. 3.

⁵¹ Vladimir BRONIEVSKI. « Cári tengerészek útja Magyarországon » [Le voyage des marins du tsar en Hongrie], in *Útikalandok a régi Magyarországon* [Voyage dans la Hongrie ancienne], éd. par Sándor Haraszti & Tibor Pethő, Budapest : Táncsics Könyvkiadó, coll. « Útikalandok », 1963. p. 226.

au bord du Danube, près du pont de bateaux. En effet, en l'absence d'un pont en pierre, les villes de Pest et de Buda étaient reliées par un pont provisoire constitué d'une cinquantaine de bateaux attachés par des chaînes ; ce pont devait être démantelé en décembre pour être reconstitué au printemps⁵². Pour la construction d'un théâtre, le choix d'un terrain à proximité de ce pont est significatif : le pont de bateaux est une importante voie de circulation pour les villes de Pest et de Buda.

La Commission d'embellissement de Pest, mise en place en octobre 1808, prend en main le contrôle des travaux de construction du nouveau théâtre : le bâtiment du théâtre est la première construction monumentale à être réalisée par la Commission⁵³. À partir de la même période, Mihály Pollack, nommé architecte en chef et inspecteur des bâtiments auprès de la Commission d'embellissement⁵⁴, contribue à la construction du théâtre. Il est remarquable que la construction puisse continuer malgré la situation financière peu favorable pendant les guerres napoléoniennes⁵⁵. Le nouveau théâtre ouvre ses portes en février 1812, ce qui donne un nouveau souffle à la vie théâtrale en Hongrie. Avant d'aborder la nouvelle période qui s'ouvre à partir de 1812, il importe d'étudier de près le développement des représentations en hongrois à Pest et en Transylvanie de la fin du XVIII^e siècle au début du XIX^e siècle.

2. Premières compagnies itinérantes hongroises à Pest (1790-1812)

En 1779, peu après l'établissement du Singspiel National à Vienne, un pamphlet anonyme paraît à Presbourg. Le texte est attribué à István Frenkel, directeur de l'usine de soie de Pest, par les contemporains⁵⁶. Certains historiens du théâtre, dont Kádár-Pukánszky, l'attribuent au comédien János Ungváry. Le texte, publié en allemand, plaide pour la création d'un Théâtre national hongrois. L'argumentation est fondée sur un motif repris à différentes occasions dans les décennies suivantes dans la littérature de pamphlets concernant le théâtre : selon l'auteur, il est nécessaire d'établir un théâtre en langue hongroise, puisque le théâtre est une institution nécessaire aux peuples civilisés,

⁵² Catherine HOREL. *Histoire de Budapest*, Paris : Fayard, coll. « Histoire des Grandes Villes du Monde », 1999. pp. 98-99.

⁵³ B. Ottó KELÉNYI. *Gazdaságtörténeti adatok a Pesti Német Színház építéséhez, 1808-1812* [Données d'histoire économique sur la construction du Théâtre allemand de Pest], Budapest, 1934. p. 4.

⁵⁴ Catherine HOREL. *Histoire de Budapest*. p. 95.

⁵⁵ B. Ottó KELÉNYI. p. 5.

⁵⁶ Cf. *A Magyar Hírmondó*, le 3 mars 1781, repr. in *Színházi hírek, 1780-1803*. p. 9.

et, qu'en l'absence d'un théâtre national proprement dit, les Hongrois sont considérés comme des barbares par les étrangers⁵⁷. Selon l'auteur du pamphlet, ce théâtre national hongrois doit être établi à Pest.

À l'époque où cette brochure est publiée, les journaux hongrois informent leurs lecteurs sur les théâtres nationaux qui commencent à faire leur apparition dans plusieurs villes européennes, ainsi sur les compagnies de théâtre qui font des représentations en langue vernaculaire. Ainsi, en 1782, le journal *A Magyar Hirmondó* mentionne le cas des compagnies polonaises qui se produisent à Varsovie et à Lwów⁵⁸.

Au cours des années 1780 et 1790, plusieurs pièces de théâtre sont traduites en hongrois et certains auteurs, dont György Bessenyei, s'essaient au genre dramatique. Par ailleurs, les écoles religieuses représentent des pièces en langue vernaculaire. En 1785, la version hongroise de *Mahomet* de Voltaire est représentée à Pest par un groupe d'amateurs organisé par le comte Gedeon Ráday, mécène et poète⁵⁹. Or, il faut attendre l'année 1790 pour assister aux débuts des représentations publiques en hongrois de grande ampleur. Début de 1790, au moment où Ferenc Kazinczy publie sa traduction de *Hamlet*, les collaborateurs du journal *Hadi és Más Nevezetes Történetek* (Histoires notables de la guerre et d'autres domaines) expriment leur désir de voir s'établir un théâtre hongrois⁶⁰. Il faut aussi noter que ces idées sont exprimées dans le contexte du grand enthousiasme patriotique qui accompagne le retour de la Sainte Couronne de Hongrie à Buda, événement qui coïncide avec l'arrivée de la nouvelle de la mort de Joseph II.

La Diète de 1790 qui se réunit en juin à Buda est un stimulant important pour le développement des représentations scéniques en hongrois. Le journal *Hadi és Más Nevezetes Történetek* fait savoir, à l'été 1790, que la compagnie allemande vient de représenter un opéra en hongrois : en effet, la version hongroise d'un *Singspiel* de Dittersdorf, *Doktor und Apotheker*, est représentée le 27 juillet 1790 à Buda⁶¹. Dans la même période, le journal, qui fait appel aux magnats pour qu'ils soutiennent les représentations en langue hongroise, précise que ces représentations scéniques ne remporteraient du succès que dans le cas où « toutes les affaires de notre pays seraient

⁵⁷ *Entwurf zu einem ungarischen Nationaltheater - in einer Rede an das Vaterland, - gewidmet dem Adel des Koenigreichs*. Pressburg : J. M. Landerer, 1779. 36 p.

⁵⁸ *A Magyar Hirmondó*, le 19 janvier 1782, repr. in *Színházi hírek, 1780-1803*. pp. 15-16.

⁵⁹ *A Magyar Hirmondó*, le 21 septembre 1785, repr. in *Színházi hírek, 1780-1803*. pp. 32-34.

⁶⁰ *Hadi és Más Nevezetes Történetek*, le 30 mars 1790, repr. in *Színházi hírek, 1780-1803*. p. 49.

⁶¹ *Hadi és Más Nevezetes Történetek*, le 27 juillet 1790, repr. in *Színházi hírek, 1780-1803*. p. 54.

délibérées en hongrois⁶² ». De ce fait, la question de théâtre en langue nationale est reliée à la question de l'adoption du hongrois en tant que langue officielle du royaume de Hongrie – question qui préoccupe les Diètes hongroises qui sont convoquées à partir de 1790.

Dans le même contexte, le journal *Hadi és Más Nevezetes Történetek* publie un long article théorique sur le théâtre, en attirant l'attention sur l'utilité sociale des représentations théâtrales. Selon l'auteur de l'article, le théâtre est l'école des bonnes mœurs ; par ailleurs, grâce aux pièces de théâtre, il est possible de recevoir des informations sur les coutumes des autres nations. Les théâtres sont également importants pour l'éducation de la langue, et cela surtout dans la Hongrie : par le perfectionnement de la langue, les spectateurs peuvent devenir des Hongrois parfaits (*tökélletes* [sic] *Magyarok*). La musique et les décors sont aussi des motifs qui contribuent à l'éducation du peuple⁶³. Par ailleurs, dans les villes multilingues, les autres nationalités peuvent apprendre la langue hongroise grâce aux représentations en hongrois : en 1792, un article publié dans le journal *Bécsi Magyar Hírmondó* (Le Courrier hongrois de Vienne) se réfère au cas du jeune public slovaque ou allemand qui se précipite aux représentations hongroises à Komárom (Komorn, Komárno) et qui s'efforce d'apprendre le hongrois⁶⁴.

Bien entendu, le discours didactique concernant le théâtre n'est pas une spécificité hongroise. Il est possible de rencontrer des motifs et des formulations tout à fait semblables dans d'autres textes de provenances diverses. En 1768, Joseph von Sonnenfels, juriste et publiciste autrichien, met l'accent sur l'importance des représentations théâtrales dans le développement des bonnes mœurs. Sonnenfels publie un traité sur le patriotisme en 1771 et devient, par la suite, l'un des réalisateurs de la « réforme de théâtre » de Joseph II⁶⁵.

C'est ce contexte qui donne naissance à la première compagnie de théâtre hongroise, organisée par László Kelemen à Pest-Buda le 21 septembre 1790. Kelemen, après avoir terminé ses études de droit en 1788, avait commencé à travailler comme juriste sous la

⁶² *Hadi és Más Nevezetes Történetek*, le 20 août 1790, repr. in *Színházi hírek, 1780-1803*. pp. 54-55.

⁶³ *Hadi és Más Nevezetes Történetek*, le 3 septembre 1790, repr. in *Színházi hírek, 1780-1803*. pp. 55-60.

⁶⁴ *Bécsi Magyar Hírmondó*, le 9 mars 1792, repr. in *Színházi hírek, 1780-1803*. pp. 112-113.

⁶⁵ Cf. Tristan COIGNARD. « Joseph II, protecteur du Burgtheater ? Le théâtre à Vienne : bilan d'une réforme josphiste », *Lumières*, n° 9, 2007. p. 67.

protection des Grassalkovich, famille aristocrate hongroise. Après avoir effectué un voyage à Paris, il avait eu l'idée de mettre en place une compagnie de théâtre en Hongrie. La compagnie de Kelemen réalise sa première représentation officielle le 25 octobre 1790, en hongrois, au Théâtre du château de Buda, avec la pièce *Igazházi* du piariste Kristóf Simai⁶⁶. Deux jours plus tard, la compagnie de Kelemen fait une représentation à Pest, dans le Théâtre de la Rondella. Cette « Compagnie hongroise de théâtre » fait deux représentations en octobre 1790, devant un public qui provient en majorité de la Diète hongroise de 1790 qui s'était réunie à Buda mais qui se déplace à la fin du mois d'octobre à Presbourg.

La présence d'une compagnie hongroise fut, pour certains Hongrois de Pest, un premier pas vers l'établissement d'un théâtre permanent hongrois dans un avenir proche⁶⁷. Après les représentations d'octobre 1790, le correspondant du journal *Hadi és Más Nevezetes Történetek* écrit : « le Magyar est capable, s'il le veut bien, de tout faire »⁶⁸. Or, en 1790, les représentations de la compagnie de Kelemen sont loin d'être institutionnalisées. Dans les années suivantes, la compagnie hongroise mène une existence fragile, dépendant largement du calendrier des Diètes : après 1790, il faut attendre la convocation de la Diète de 1792 réunie à Buda, pour que les représentations de la compagnie de Kelemen reprennent.

À partir d'avril 1792, la compagnie hongroise se produit sur la scène du théâtre d'été qui se trouve près du pont de bateaux, côté Buda⁶⁹. Pendant les mois d'hiver, les Allemands et les Hongrois continuent à se relayer dans le même théâtre⁷⁰. Dans le même temps, la Diète discute de la question de l'établissement d'un théâtre hongrois. Il est décidé que la compagnie hongroise de Kelemen doit jouer à Pest-Buda, tout en tenant compte des disponibilités des compagnies allemandes déjà établies dans les théâtres de ces villes⁷¹.

⁶⁶ Tibor DÉNES. « Le Rôle du théâtre dans l'évolution sociale de la Hongrie », *Ungarn-Jahrbuch*, n° 10, 1979. p. 248.

⁶⁷ Márton Soós à György Aranka, lettre, Pest, le 5 octobre 1791, repr. in *A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig* [Du théâtre itinérant au Théâtre national], éd. par Ferenc Kerényi, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar Levelestár », 1987. p. 11.

⁶⁸ *Hadi és Más Nevezetes Történetek*, le 1^{er} mars 1791, repr. in *Színházi hírek, 1780-1803*. p. 65.

⁶⁹ *Bécsi Magyar Hirmondó*, le 14 avril 1792, repr. in *Színházi hírek, 1780-1803*. p. 97.

⁷⁰ *Bécsi Magyar Hirmondó*, le 8 janvier 1793, repr. in *Színházi hírek, 1780-1803*. p. 129. Márton Soós à György Aranka, lettre, Pest, le 23 janvier 1793, repr. in *A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig*, p. 24.

⁷¹ Lázár KÁLI NAGY. *Az Erdélyi magyar színészet hőskora, 1792-1821 : Káli Nagy Lázár visszaemlékezései* [Epoque héroïque de l'art dramatique hongrois de Transylvanie, 1792-1821 : souvenirs de Lázár Káli-Nagy], Kolozsvár : Minerva, coll. « Erdélyi Ritkaságok » [1821] 1942. p. 37.

À cette époque, le rapport entre les compagnies allemande et hongroise est loin d'être conflictuel. Les directeurs allemands peuvent se montrer favorables au développement de l'art dramatique hongrois. Eugen Busch, qui prend le bail du Théâtre allemand à partir du 23 mars 1793, donne de l'importance au développement de la langue et du théâtre hongrois, comme il le note lui-même dans sa lettre adressée au Conseil du comitat de Pest⁷².

La compagnie de Kelemen commence à donner des pièces en musique en hongrois à partir de 1792. La première pièce lyrique composée sur un livret en hongrois, *Pikkó Hertzeg és Jutka Perzsi* (Le prince Pikkó et Jutka Perzsi) est représentée le 6 mai 1793 sur la scène du pont-bateau, du côté de Buda. *Pikkó Hertzeg* est l'adaptation hongroise d'une pièce du satiriste viennois Philipp Hafner, *Evakathel und Schnudi* (1764)⁷³. Antal Szalkay, qui révisé et traduit la pièce de Hafner, est un indicateur de police chargé de mission par l'empereur Léopold II pour espionner son propre fils, l'archiduc-palatin Alexandre Léopold, contre des éventuels complots⁷⁴. Le livret de *Pikkó Hertzeg* peut être considéré comme une parodie des pièces tragiques. Pikkó, prince kalmouk, demande en mariage Jutka Perzsi, la fille du khan des Tartares. Le khan s'oppose à ce mariage ; Pikkó envahit le pays tartare et tue le khan. Sur ce, Jutka Perzsi se suicide et le prince Pikkó se donne aussi la mort en avalant une ... amande sucrée.

Du compositeur József Chudy, il ne reste que très peu d'informations. Né à Presbourg en 1753, il travaille comme chef d'orchestre au théâtre de cour du comte Nepomuk János Erdődy entre 1785 et 1788. À partir de Pâques 1789, il est chef d'orchestre au Théâtre allemand de Buda pour un an. En 1793, au moment de la première représentation du *Pikkó hertzeg és Jutka Perzsi*, Chudy est « directeur de pièce chantée, ou d'opéra » de la compagnie hongroise⁷⁵. La partition du *Pikkó Hertzeg* n'a pas été conservée jusqu'à aujourd'hui. Selon Jolán Kádár-Pukánszky, il n'est pas juste de

⁷² Eugen Busch au comitat de Pest, lettre, Buda, mai 1794, repr. in *A vándorszínészetől a Nemzeti Színházig*, pp. 31-32.

⁷³ Philipp HAFNER. « Evakathel und Schnudi : ein lustiges Trauerspiel in zwey Aufzügen », in *Gesammelte Schriften : Dritter Band*, Wien : J. B. Wallishausser, 1812. pp. 325-334.

⁷⁴ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. « Az első magyar énekesjáték : 'Pikkó hertzeg és Jutka-Perzsi' » [Première pièce chantée hongroise : 'Pikkó hertzeg és Jutka-Perzsi'], in *Az opera történetéből* [De l'histoire de l'opéra], éd. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1961. p. 15.

⁷⁵ Ervin MAJOR. « Chudy József » [József Chudy], in *Fejezetek a magyar zene történetéből : Válogatott tanulmányok* [Chapitres de l'histoire de la musique hongroise : essais choisis], articles recueillis par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, 1967. pp. 131-132.

qualifier *Pikkó Hertzeg* d'opéra ; il s'agirait plus probablement d'un vaudeville avec quelques parties chantées⁷⁶.

Affiche de *Pikkó Hertzeg és Jutka Perzsi*, 6 mai 1793 (OSZK/Színháztörténeti tár/Affiches/Budapest)

Le 17 mai 1793, peu après la création du *Pikkó Hertzeg*, le *Bécsi Magyar Hirmondó* écrit que cette pièce chantée donne satisfaction au public⁷⁷. Une semaine après, Ferenc Versegly, poète et linguiste, publie un compte-rendu de la représentation du 13 mai 1793. Selon Versegly, la performance des chanteurs est digne d'éloges, malgré le fait qu'ils sont plutôt débutants dans le domaine de l'art lyrique. La musique de Chudy, avec sa richesse mélodique et son harmonie agréable, mérite également les éloges. D'autre part, il y aurait des problèmes considérables dans la carrure rythmique des parties chantées, dans l'utilisation de la métrique et des syllabes longues et courtes⁷⁸. Ces problèmes de prosodie, constatés par Versegly pour *Pikkó Hertzeg*, persistent dans les livrets hongrois des décennies suivantes.

⁷⁶ Róbert Árpád MURÁNYI. « A Pikkó Herceg és a debreceni színjátszás » [Le prince Pikkó et l'art dramatique à Debrecen], in *Erkel Ferencről és koráról* [De Ferenc Erkel et de son époque], dir. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1995. p. 29.

⁷⁷ *Bécsi Magyar Hirmondó*, le 17 mai 1793, repr. in *Színházi hírek, 1780-1803*. pp. 131-132.

⁷⁸ *Bécsi Magyar Hirmondó*, le 24 mai 1793, repr. in *Színházi hírek, 1780-1803*. p. 132.

Pikkó hertzeg de Chudy et Szalkay est représenté à quatre occasions en 1793. La pièce *Evakathel und Schnudi* de Hafner inspire d'autres librettistes après Szalkay. En 1804, Joachim Perinet tire un livret de *Singspiel* de la pièce de Hafner : cette nouvelle pièce lyrique, *Die Belagerung von Ypsilon oder Evakathel und Schnudi*, est mise en musique par Wenzel Müller et montée au Theater in der Leopoldstadt à Vienne en 1804. Quant à la pièce hongroise de Chudy et de Szalkay, elle est représentée à douze occasions dans les trente années qui suivent sa création.

Mis à part *Pikkó Herceg*, qui peut être qualifié de première pièce lyrique du répertoire hongrois, le répertoire lyrique de la compagnie hongroise de Kelemen reprend les pièces qui avaient eu du succès dans les théâtres allemands de Pest et de Buda⁷⁹. De ce fait, le répertoire hongrois reflète également le répertoire viennois, puisque le répertoire des théâtres allemands de Hongrie reprend largement le programme du Burgtheater et des théâtres des faubourgs de Vienne. À partir de 1793, András Szerellemhegyi est une figure-clé pour l'établissement d'un répertoire lyrique en langue hongroise à Pest. Le travail de Szerellemhegyi consiste à traduire des pièces lyriques de l'époque en langue hongroise. Les traductions réalisées à cette époque sont loin d'être fidèles et conformes aux textes originaux : la plupart du temps, les livrets hongrois du XVIII^e siècle sont des adaptations des pièces allemandes en hongrois⁸⁰. Parmi les pièces lyriques représentées à Pest-Buda à cette époque, nous pouvons citer :

- *I filosofi immaginari* (1779) de Paisiello, représenté à Pest le 27 septembre 1793 sous le titre de « A magokhitt filozófusok », traduit en hongrois par Szerellemhegyi à partir de la traduction allemande.
- *Die Lyranten, oder Das lustige Elend* (première représentation en 1775 ou 1776 à Innsbruck), livret et musique de Schikaneder ; représenté à Pest le 18 décembre 1793 sous le titre de *A lantosok vagy a víg nyomorúság*⁸¹.
- *Der wohltätige Derwisch oder Die Schellenkappe*, opéra-féerie en trois actes de Johann Baptist Henneberg sur un livret de Schikaneder. La pièce originale avait été créée le 10 septembre 1793 au Freihaustheater auf der Wieden. Le livret de Schikaneder est traduit en hongrois et mis en musique par Szerellemhegyi : la

⁷⁹ Éva GURMAI. « Johann Baptist Henneberg - Emanuel Schikaneder - Szerellemhegyi András : *Csörgősapka* » [Johann Baptist Henneberg - Emanuel Schikaneder - Szerellemhegyi András : *Bonnet de fou*], *Magyar Zene*, vol. 40, n° 3, août 2002. p. 272.

⁸⁰ Géza STAUD. « Előzmények ». p. 26.

⁸¹ Éva GURMAI. « Johann Baptist Henneberg - Emanuel Schikaneder - Szerellemhegyi András : *Csörgősapka* ». p. 271.

première représentation de la version hongroise est réalisée par la compagnie de Kelemen à Pest (Théâtre de la Rondella) le 6 juin 1795 sous le titre de *A jóltévő szarándok vagy is A tsörgő sapka*⁸². *A tsörgő sapka* est la pièce lyrique la plus populaire du répertoire de la compagnie de Kelemen. C'est par ailleurs le seul opéra représenté par la compagnie de Kelemen dont la partition a pu être conservée jusqu'à nos jours.

En 1794, dans une lettre adressée au Conseil du comitat de Pest, Szerelemhegyi énumère une série de propositions pour développer le théâtre en musique⁸³. Dans sa lettre, Szerelemhegyi précise que son objectif n'est pas seulement le développement du théâtre national, mais également le développement de la langue maternelle. Szerelemhegyi propose de donner une éducation concernant la musique et le chant aux comédiens qui ont une bonne voix, afin qu'ils apprennent à lire la notation musicale. L'auteur propose aussi de composer de vraies mélodies nationales pour les parties chantées des pièces. Enfin, il s'engage à préparer quatre traductions d'opéras par année, et à monter chaque année une pièce chantée où seraient utilisées de « véritables mélodies nationales » (*valóságos nemzeti melódiák*).

La compagnie hongroise de Pest-Buda connaît des difficultés financières depuis ses débuts. En 1792, par exemple, la direction de la compagnie demande l'aide financière des magnats : le budget du théâtre à la fin de six semaines d'activité s'élève à 3 970,15 forints, somme insuffisante pour couvrir les dépenses de la compagnie. Pour contribuer au budget, près de 2 000 forints sont collectés grâce aux donations : le prince primat de Hongrie contribue à ce fonds à hauteur de 600 forints ; György Festetics cède 400 forints. L'archiduc-palatin Joseph contribue également au budget de la compagnie⁸⁴. Pourtant, cette collecte de fonds s'avère insuffisante à moyen terme : en l'absence d'un encadrement institutionnel et d'un soutien rigoureux de la part des magnats hongrois, les représentations en langue hongroise à Pest ne durent pas longtemps⁸⁵. Kelemen dissout sa compagnie le 10 avril 1796.

Dans les années suivantes, d'autres compagnies hongroises font des apparitions éphémères à Pest et à Buda et plusieurs tentatives voient le jour pour la mise en place d'un théâtre national hongrois. En 1802, le mécène József Rehá, créateur de l'Institut

⁸² ibidem.

⁸³ András Szerelemhegyi, lettre au Comitat de Pest, Pest, le 25 août 1794, in *A vándorszínészetől a Nemzeti Színházig*. pp. 34-35.

⁸⁴ *Bécsi Magyar Hirmondó*, le 20 juillet 1792, repr. in *Színházi hírek, 1780-1803*. pp. 105-106.

⁸⁵ Lázár KÁLI NAGY. p. 37.

hongrois de théâtre (*Magyar Theatralé Institutum*), propose au comitat de Pest d'instituer un théâtre national hongrois : si ce projet se réalise, le théâtre hongrois cesserait enfin d'être un « subalternum ». Rehák note, dans sa proposition, que la compagnie hongroise qui joue à Pest et Buda ne dispose pas de bâtiment fixe, et que les comédiens hongrois jouent dans le bâtiment de la compagnie allemande. Mais la compagnie hongroise n'a pas la possibilité de jouer devant un grand public : le dimanche ou les jours de marché, périodes pendant lesquelles les spectateurs sont les plus nombreux, c'est la compagnie allemande qui joue au Théâtre de la ville. Si un théâtre hongrois était institué, les Hongrois pourraient également assister à des spectacles⁸⁶. Par la suite, Rehák souligne l'importance du théâtre pour le développement de la langue et des coutumes nationales⁸⁷ et attire l'attention sur l'importance du théâtre dans le développement de la morale, des bons goûts et de la musique par le théâtre. Par ailleurs, selon Rehák, le théâtre est aussi un outil efficace d'apprentissage linguistique pour les étrangers qui désirent apprendre le hongrois⁸⁸.

Le comitat ne donne pas suite aux propositions de Rehák mais, cinq années plus tard, les représentations en hongrois reprennent à Pest-Buda. En 1807, une nouvelle Diète est convoquée à Buda, ce qui attire une partie des comédiens ambulants hongrois à Pest-Buda⁸⁹. Ainsi s'ouvre la deuxième période de représentations de théâtre en hongrois à Pest-Buda – période qui s'étend de 1807 à 1814. La convocation de nouvelles Diètes en 1808 et en 1811-1812 accroît la taille du public magyarophone à Pest-Buda et contribue au développement des représentations scéniques en langue hongroise. Ces développements poussent certains magnats hongrois à soutenir le théâtre hongrois : en 1808, le comte Samuel Beleznyay propose de mettre 2 000 forints à la disposition de la Compagnie hongroise de théâtre⁹⁰.

La question de la fondation d'un théâtre national hongrois continue de préoccuper les écrivains et les hommes politiques hongrois à cette période : par ailleurs, cette question

⁸⁶ József Rehák au Comitat de Pest, requête, Pest, le 14 mars 1802, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[1-80]/1, ff. 2-4.

⁸⁷ idem. f. 5.

⁸⁸ idem. f. 6.

⁸⁹ Pál SZILÁGYI. *Egy nagyapa regéi unokájának (Kor-, jellemrajzok s adomák a régi színvilágból)* [Contes d'un grand-père à son petit-fils (Tableaux de moeurs et portraits de l'ancien monde de théâtre)], Pest, 177 p. [publié dans *Nefelejts* en 1859-1860 ; édition facsimilée : Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1975]. p. 10.

⁹⁰ Extrait des comptes-rendus de la réunion du Conseil du comitat de Pest, le 20 novembre 1808, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[1-80]/5.

n'est pas présentée comme une préoccupation simplement artistique mais également comme un engagement politique. Dans le discours politique du XIX^e siècle, le théâtre (et les arts du spectacle en général) est un moyen pour le développement des langues vernaculaires/nationales et, à un niveau plus large, pour le développement de la culture nationale en général. Ainsi, le comédien József Benke écrit, en 1809, que le théâtre est une institution qui unit les poètes et qui sert également de ciment pour l'esprit national. Par ailleurs, la musique nationale peut se développer dans la mesure où le théâtre national et la musique de théâtre se perfectionnent⁹¹. En mars 1810, dans un texte écrit, le Conseil du comitat de Pest explique au palatin Joseph la nécessité de la mise en place d'une compagnie de théâtre nationale hongroise⁹². Toutefois, ces projets ne se concrétisent pas.

À la même époque, une nouvelle génération de comédiens hongrois est en train de se former. En 1810, sous l'intendance de László Vida, une jeune comédienne, Róza Schenbach, fait ses débuts dans la compagnie de Pest. La jeune femme, qui avait reçu une formation en chant avec sa mère, se fait remarquer par son talent de chanteuse dès le début de sa carrière sur la scène⁹³. Dès ce moment, suivant le conseil de Benke, selon lequel un nom allemand n'est pas compatible avec les affiches hongroises, Róza Schenbach magyarise son nom en Róza Széppataki⁹⁴. Dans les décennies suivantes, Széppataki devient la première prima donna et la comédienne la plus connue de Hongrie et de Transylvanie, sous le nom de *Déryné* (Madame Déry).

Au début des années 1810, la compagnie hongroise de Pest est confrontée à un grand nombre de difficultés : il est difficile de distribuer les rôles d'opéras à une époque où peu de comédiens peuvent chanter. À l'époque où Széppataki-Déry fait ses débuts, la compagnie hongroise de Pest monte *Der Dorfbarbier*, un *Singspiel* de Johann Baptist Schenk, alors très populaire. Or, la compagnie ne compte aucun chanteur capable de

⁹¹ József BENKE. *A theatrum' tzélja és haszna* [But et intérêt du théâtre], Buda : Magyar Kir. Universzitas, 1809. 30 p. [édition facsimilée in *Benke József színházelméleti írásai* [Écrits de József Benke sur la théorie théâtrale], Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1976]. p. 28.

⁹² Le conseil du Comitat de Pest à l'archiduc Joseph, palatin de Hongrie, le 15 mars 1810, in *A Nemzeti Színház százéves története : II. kötet : Iratok a Nemzeti Színház történetéhez* [Histoire centenaire du Théâtre national : tome II : documents pour l'histoire du Théâtre national], éd. par Jolán Kádár-Pukánszky, Budapest : Magyar Történelmi Társulat, 1938. p. 3.

⁹³ Róza Széppataki-DÉRY. tome I, pp. 106-107.

⁹⁴ idem. tome I, p. 112.

tenir le rôle de premier ténor dans cet opéra et c'est la jeune Széppataki qui interprète ce rôle⁹⁵.

Vladimir Bronievski, officier de marine russe qui passe par Pest-Buda en 1810, témoigne de la vie théâtrale de la période. Bronievski participe probablement aux représentations qui ont lieu dans les deux théâtres. Le Théâtre de Buda, note-t-il, a été construit à l'époque de Joseph II : la salle a été transformée à partir d'une Église, avec bon goût. Quant au vieux théâtre de Pest, il s'agirait, selon Bronievski, d'une petite salle sans loges. Bronievski note que les représentations sont assurées en allemand dans le Théâtre de Buda, alors qu'à Pest, les pièces sont représentées « en langue nationale », voire en hongrois⁹⁶. En effet, depuis 1807, les compagnies hongroise et allemande coexistent à Pest : la compagnie hongroise utilise occasionnellement la Rondella mais, en principe, les représentations hongroises ont lieu dans l'Hôtel Hacher entre 1809 et 1812. Róza Széppataki-Déry, qui vient de faire ses débuts avec la compagnie hongroise, note dans ses Mémoires : « les Allemands jouaient dans la Rondella, un bâtiment en rond, comme un moulin. Les Hongrois jouaient à l'avenue de Vác, dans l'Hôtel 'Hacher', un bâtiment à un étage⁹⁷ ».

En 1811, au moment où les travaux de construction du nouveau Théâtre allemand progressent, le sort de la compagnie hongroise est remis en question. Le comitat propose deux solutions alternatives pour régler la question de théâtre : la troupe hongroise pourrait partager avec la troupe allemande l'occupation du nouveau théâtre de Pest, ou bien la compagnie hongroise pourrait s'installer à la Rondella que la compagnie allemande devrait quitter après son installation au nouveau théâtre⁹⁸. La question des rapports entre les compagnies hongroise et allemande est aussi débattue lors des sessions de la Diète de 1811-1812 ; il est à noter qu'une grande partie des documents de l'époque mentionnaient le « développement de notre langue » comme l'objectif principal des représentations de théâtre⁹⁹.

⁹⁵ idem. tome I, p. 129.

⁹⁶ Vladimir BRONIEVSKI, p. 226.

⁹⁷ Róza Széppataki-DÉRY, tome I, p. 75

⁹⁸ Pétition du comitat de Borsod au roi, 6 février 1811, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[1-80]/7, ff. 1-2.

⁹⁹ Cf. Extraits des débats parlementaires, du 3 décembre 1811 au 5 décembre 1811, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[1-80]/13.

3. Représentations de théâtre et d'opéra en Transylvanie (1792-1812)

La Transylvanie, province du royaume de Hongrie jusqu'au XVI^e siècle, avait été réorganisée, après la défaite hongroise devant les Turcs à Mohács (1526), en une principauté élective dirigée par un voïvode hongrois. À partir de 1690, la région avait été intégrée à la monarchie des Habsbourg. Toutefois, la maison d'Autriche s'était engagée à respecter l'autonomie de la Transylvanie, en assurant notamment la permanence des Diètes transylvaines. À la fin du XVIII^e siècle, la Transylvanie est un grand duché administrativement distinct de la Hongrie et des autres pays de l'Empire habsbourgeois. Les Magyars et les Sicules, deux populations magyarophones, forment 35,9% de la population transylvaine. Ces deux « nations », avec la nation saxonne (population de souche allemande, 8,7% de la population totale du grand duché), constituent la Diète des états de Transylvanie. La population de la Transylvanie reste majoritairement roumaine (52,7% en 1804) ; or, les Roumains ne jouissent pas de droits nationaux¹⁰⁰.

La Transylvanie occupe une place particulière et importante dans le développement des représentations scéniques en langue hongroise. Dans le grand duché de Transylvanie, l'aristocratie magyare soutient activement le renouveau culturel hongrois. Si les magnats de Hongrie sont peu disposés à subventionner les compagnies théâtrales hongroises, les magnats magyars de Transylvanie accordent une importance particulière au développement de la culture nationale magyare, notamment au théâtre hongrois. Par ailleurs, dans la Transylvanie du dernier quart du XVIII^e siècle, les Magyars ne sont pas les seuls à vivre un renouveau culturel : les Saxons connaissent également une importante période de renouveau culturel. Le théâtre est l'un des moyens les plus importants pour l'établissement d'un lien entre les Saxons et la culture nationale allemande. Depuis les années 1760, les compagnies allemandes se produisent à Hermannstadt, capitale saxonne. En 1772, une compagnie italienne y donne des opéras. La ville dispose d'une salle de théâtre permanente à partir de 1776 et d'un nouveau théâtre à partir de 1788 pour accueillir les compagnies allemandes itinérantes en provenance des provinces occidentales de la monarchie des Habsbourg, aussi bien que

¹⁰⁰ Kálmán BENDA. « Az udvar és az uralkodó osztály szövetsége a forradalom ellen (1795-1812) » [Alliance de la cour et de la classe dominante contre la révolution (1795-1812)], in *Magyarország Története 1790-1848* [Histoire de la Hongrie 1790-1848], dir. par Gyula Mérei, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1980. tome I, p. 439. MOLNÁR, Miklós. *Histoire de la Hongrie*, Paris : Perrin, coll. « Tempus », 2004. pp. 160-163.

d'Allemagne. Par ailleurs, une revue théâtrale (*Theatralischer Wochenblatt*) est publiée pendant une courte durée en 1788 à Hermannstadt¹⁰¹.

L'année 1790 correspond à un tournant pour l'histoire de la Transylvanie : le nouvel empereur Léopold II convoque la Diète de Transylvanie non à Hermannstadt, ville saxonne qui avait accueilli la plupart des Diètes transylvaines du XVIII^e siècle, mais à Kolozsvár, ville magyare. Par ailleurs, la Diète transylvaine de 1790-1791 devient un lieu de confrontation entre la noblesse hongroise et les représentants saxons. À l'initiative de la noblesse magyare, le hongrois gagne le statut de langue officielle. De plus, la question de l'union de la Transylvanie avec la Hongrie est discutée dans les sessions de la Diète. De leur côté, les Saxons s'inquiètent de la politique nationale promue par la noblesse magyare, notamment en ce qui concerne l'adoption du hongrois comme langue nationale et l'établissement des écoles hongroises dans la région saxonne¹⁰².

Parmi les décisions les plus importantes de la Diète transylvaine de 1790-1791, il est possible de parler de l'établissement de la Société transylvaine pour le soin de la langue hongroise. En effet, le projet d'une société qui aurait pour but le développement de la langue hongroise dans la Transylvanie avait été préparé par György Aranka, écrivain et poète. Aranka accordait une place particulière au théâtre pour le développement de la langue et considérait la fondation d'un Théâtre national hongrois comme un pas indispensable à franchir. Par ailleurs, il avait traduit une série de pièces de théâtre, publiées en 1791 à Kolozsvár¹⁰³. En vertu de la décision de la Diète, la Société linguistique hongroise est fondée en 1791 : Aranka est nommé secrétaire général de la Société, qui débute effectivement ses activités en 1793 sous la présidence du comte György Bánffy, gouverneur de Transylvanie.

Au cours de l'année 1792, une compagnie hongroise est établie en Transylvanie sur le modèle de la compagnie de Pest ; le 2 octobre 1792, la Diète transylvaine donne à cette

¹⁰¹ Zsolt TRÓCSÁNYI. « Felvilágosodás és ferenci reakció (1771–1830) » [Lumières, et la réaction de François I^{er} (1771-1830)], in *Erdély története három kötetben : Második kötet : 1606-tól 1830-ig* [Histoire de la Transylvanie en trois tomes : Tome II : de 1606 à 1830], dir. par László Makkai & Zoltán Szász, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1986. pp. 1073-1074.

¹⁰² Endre ARATÓ. « A nem magyar népek nemzeti ideológiája és mozgalmái a polgári fejlődés kezdetén » [L'idéologie nationale et les mouvements des peuples non-magyars au début du développement bourgeois], in *Magyarország Története 1790-1848* [Histoire de la Hongrie 1790-1848], dir. par Gyula Mérei, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980. tome I, p. 134.

¹⁰³ *Hadi és Más Nevezetes Történetek*, le 1^{er} mai 1791, repr. in *Színházi hírek, 1780-1803*. p. 76.

compagnie l'autorisation de donner des représentations sur tout le territoire de la Transylvanie, à condition de représenter des pièces approuvées par la censure. Il est possible que László Kelemen soit lui-même allé à Kolozsvár sans informer ses compagnons, pour y assister aux débuts de la nouvelle compagnie¹⁰⁴. Au départ, la compagnie ne bénéficie d'aucun soutien financier de la part des organes étatiques et vit de ses propres revenus, ce qui entraîne des problèmes matériels récurrents¹⁰⁵. À cette époque, les donations des magnats hongrois de Transylvanie (notamment des familles Bánffy, Wesselényi, Bethlen et Teleki) constituent une source de revenu importante pour la compagnie hongroise de Transylvanie¹⁰⁶.

Les représentations de théâtre de la compagnie hongroise commencent le 17 décembre 1792 à Kolozsvár : la compagnie prend à bail l'hôtel particulier de la comtesse Rhédey afin d'organiser des représentations dans la salle de bal. Les représentations de la troupe hongroise continuent, pour un certain temps, à l'Hôtel Rhédey ; plus tard, en novembre 1793, la compagnie loue la maison du docteur Sámuel Pataki¹⁰⁷. La troupe, composée de six comédiens et trois comédiennes¹⁰⁸, est sous la direction de János Fejér. Au début, la compagnie donne une seule représentation par semaine. Bientôt, le nombre de représentations par semaine s'élève à deux puis à trois. Début 1793, les contemporains constatent que les activités du théâtre de Kolozsvár progressent bien¹⁰⁹. Pourtant, selon leur témoignage, les performances de la compagnie sont loin d'être parfaites. Malgré cela, le public applaudit tout, sans s'apercevoir des erreurs¹¹⁰.

La situation des représentations théâtrales en hongrois change en mars 1795 : à la suite des discussions sur l'importance du théâtre pour la langue et la nation, la Diète de Transylvanie décide le 28 mars 1795 de construire un théâtre hongrois à Kolozsvár. Le fonds qui sert à la construction du nouveau bâtiment est constitué des legs de trente-trois donateurs. Le suivi des affaires théâtrales est confié à une commission composée

¹⁰⁴ Márton Soós à György Aranka, lettre, Pest, le 13 octobre 1792, repr. in *A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig*. pp. 19-20.

¹⁰⁵ Katalin SZERZŐ. « A Kolozsvári Nemzeti Színház zenés darabjai, 1856-1866 » [Pièces musicales du Théâtre national de Kolozsvár], in *Erkel Ferencről és koráról* [Sur Ferenc Erkel et son époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1995. p. 103.

¹⁰⁶ Elek Bethlen à György Aranka, lettre, [Kolozsvár, le 13 mars 1793], repr. in *A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig*. p. 28.

¹⁰⁷ Lázár KÁLI NAGY. p. 48.

¹⁰⁸ Elek Bethlen à György Aranka, lettre, [Kolozsvár, le 13 mars 1793], repr. in *A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig*. p. 29.

¹⁰⁹ Márton Soós à György Aranka, lettre, Pest, le 23 janvier 1793, repr. in *A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig*. p. 24.

¹¹⁰ József Mártonfi à Miklós Révai, lettre, Kolozsvár, le 8 mai 1794, repr. in *A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig*. p. 33.

Débuts des représentations scéniques en Hongrie et en Transylvanie

de cinq membres (Miklós Wesselényi, Farkas Bethlen, Ferenc Fekete, Lajos Teleki, Ferenc Teleki)¹¹¹. Wesselényi et Ferenc Teleki jouent un rôle important dans la quinzaine d'années qui suivent 1795¹¹². La construction du nouveau bâtiment, décidée en 1795, ne peut débiter qu'en 1803 et la première pierre est posée en 1804. Pendant ce temps, les représentations de la compagnie de Kolozsvár continuent d'avoir lieu dans la salle de la maison de Pataki. En 1807, la compagnie doit se déplacer de nouveau à l'hôtel Rhédey¹¹³.

L'une des figures les plus importantes de la première compagnie hongroise de Kolozsvár est János Kótsi-Patkó, comédien et dramaturge. Kótsi-Patkó devient directeur de la compagnie hongroise de Transylvanie à la mort de János Fejér en septembre 1795. Kótsi-Patkó traduit et adapte plusieurs livrets de pièces lyriques. À partir de la première de *Lindor és Isméne vagy a Tündérasszony* (Lindor et Ismène, ou La Fée ; pièce lyrique en trois actes, compositeur et librettiste inconnus) le 7 septembre 1794, la compagnie de Kolozsvár donne une série de pièces musicales grâce aux efforts de Kótsi-Patkó¹¹⁴. Ce dernier essaie, à partir des années 1800, d'écrire une histoire du théâtre, mais ce projet n'aboutit pas, et l'œuvre en question reste inachevée à la mort de Kótsi-Patkó en 1842¹¹⁵.

Les pièces lyriques données par la compagnie de théâtre sont, en effet, représentées par la troupe dramatique : la compagnie n'a ni orchestre, ni chef d'orchestre permanents jusqu'en 1802. En 1803, le nouveau règlement de la compagnie prévoit l'engagement d'un orchestre et d'un chef d'orchestre¹¹⁶. À partir de 1803-1804, un orchestre de six à sept instrumentistes est formé et cet orchestre est placé sous la direction du célèbre musicien du *verbunkos*, János Lavotta – toutefois, ce dernier rompt bientôt avec la compagnie en raison de son désaccord avec Kótsi-Patkó¹¹⁷. En 1803-1804, sous la direction musicale de Lavotta, quatorze pièces musicales sont montées à Kolozsvár ; le programme comprend, entre autres, *Pikkó Hertzeg és Jutka Perzsi*.

¹¹¹ Lázár KÁLI NAGY. pp 43-44.

¹¹² idem. p. 45.

¹¹³ idem. p. 55.

¹¹⁴ István LAKATOS. *A kolozsvári magyar zenés színpad (1792-1973) : Adatok az erdélyi magyar nyelvű színház történetéhez* [Théâtre musical hongrois de Kolozsvár (1792-1973) : éléments pour l'histoire du théâtre de langue hongroise en Transylvanie], Bukarest : Kriterion, 1977. pp. 16-17.

¹¹⁵ János KÓTSI-PATKÓ. *A Régi és Új Theátrum Históriaja és egyéb írások* [L'Histoire du théâtre ancien et moderne et autres écrits], éd. par Lajos Jordáky, Bukarest : Kriterion Könyvkiadó, 1973. pp. 49-131.

¹¹⁶ idem. p. 18.

¹¹⁷ idem. pp. 19-20.

Débuts des représentations scéniques en Hongrie et en Transylvanie

Les informations sur le programme du théâtre hongrois de Kolozsvár sont lacunaires. Il ne reste, par exemple, aucune donnée concernant le programme du théâtre en 1801¹¹⁸. En principe, les pièces lyriques représentées à Kolozsvár sont similaires à celles représentées à Pest-Buda. Autrement dit, le programme lyrique est marqué par la prédominance des *Singspiele*. La qualité et le nombre des représentations de pièces lyriques s'élève à partir de 1803 ; les pièces lyriques, quoique rares par rapport aux drames, sont appréciées par le public de Kolozsvár¹¹⁹. Entre autres, *Die Lyranten* de Schikaneder, *Der Dorfbarbier* de Schenk, *Der wohltätige Derwish, oder die Schellenkappe* de Henneberg et *Le trésor supposé* de Méhul figurent sur le programme. *Pikkó Hertzeg* est donné à cinq reprises au moins (le 26 décembre 1803, le 21 janvier 1805, le 20 mai 1812, le 21 juin 1812, le 26 novembre 1812). La plupart des traductions ou adaptations de livrets sont réalisées par Kótsi-Patkó. Dans certains cas, la compagnie transylvaine utilise les traductions préparées par Szerelemhegyi pour la compagnie de Pest.

Au cours des années 1790, dans plusieurs villes de province de la Transylvanie (entre autres, à Déva [Diemrich, Deva], Marosvásárhely, Nagyenyed [Straßburg am Mieresch, Aiud], Nagybánya [Frauenbach, Baia Mare], Szászváros [Broos, Orăștie] et Szatmár [Sathmar, Satu Mare]), des compagnies formées par de jeunes habitants représentent des pièces en hongrois. Par la suite, la compagnie de Kolozsvár réalise plusieurs représentations en tournée dans les villes de province de la Transylvanie, notamment à Marosvásárhely. En septembre 1803 et en octobre 1806, la compagnie de Kolozsvár fait des tournées à Szeged¹²⁰. En 1807-1808, à l'initiative de Wesselényi, une partie de la compagnie hongroise de Transylvanie part vers l'ouest et se produit dans des villes comme Nagyvárad (Grosswardein, Oradea), Debrecen et Miskolc¹²¹. Quant à la compagnie de Kolozsvár, elle part pour les hivers de 1808-1809 et 1809-1810 à Marosvásárhely, pour revenir à Kolozsvár au printemps 1810.

¹¹⁸ Cf. « Játékrend » [Programme de théâtre], in ENYEDI, Sándor. *Az Erdélyi magyar színháztörténet kezdetei, 1792-1821* [Débuts de l'art dramatique hongrois de Transylvanie, 1792-1821], Bukarest : Kriterion, 1972.

¹¹⁹ Lázár KÁLI NAGY. p. 51.

¹²⁰ János SÁNDOR. *A szegedi színháztörténet krónikája: A kőszínház és társulatainak története, 1883-1944* [Chronique du théâtre de Szeged : histoire du théâtre en pierre et de ses compagnies, 1883-1944], Szeged: Bába Kiadó, 2003. p. 12.

¹²¹ Sándor Meszéna à Miklós Wesselényi, lettre, le 15 mai 1808, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[1-80]/4.

À la différence des grandes villes de Hongrie, Kolozsvár est peu marquée par la présence des troupes de langue allemande. Hormis certaines compagnies itinérantes qui viennent y donner des représentations dans les périodes où la compagnie hongroise se produit en province, les compagnies allemandes ne sont pas actives à Kolozsvár¹²². D'autre part, les contemporains soulignent l'importance du fait que les représentations en hongrois soient favorisées par rapport aux représentations en allemand ; ainsi, Lázár Káli Nagy, dans ses Mémoires sur les débuts des représentations de la compagnie hongroise dans la Transylvanie, précise que les membres de la commission théâtrale de Transylvanie n'avaient pas assisté une seule fois à une représentation en langue étrangère¹²³.

En mai 1810, ce tableau change avec l'arrivée d'une compagnie allemande à Kolozsvár, bien accueillie par le public¹²⁴. Cette compagnie allemande reste à Kolozsvár jusqu'en 1821, et donne un grand nombre de pièces dont des opéras. György Ruzitska se rappelle, dans ses Mémoires, que l'Hôtel Rhédey disposait d'un théâtre assez grand et qu'une compagnie allemande de drame et d'opéra y faisait des représentations d'un bon niveau¹²⁵.

Dans les années 1810, la compagnie hongroise de Kolozsvár traverse une période difficile. La mort de trois de ses principaux protecteurs (Wesselényi, Ferenc et Lajos Teleki) explique en grande partie ces conditions défavorables. En 1810, suite à une proposition de la baronne Wesselényi, le bâtiment qui sert d'école d'équitation de l'Hôtel Wesselényi est transformé en théâtre ; c'est grâce à l'aménagement de cette nouvelle salle que la compagnie hongroise peut continuer à tenir ses représentations¹²⁶. Par ailleurs, la Diète transylvaine de 1810-1811 traite des matières concernant le théâtre et nomme un nouveau comité de direction pour le Théâtre de Kolozsvár. La construction de la nouvelle salle du théâtre hongrois, qui avait été entreprise en 1803-1804 mais qui n'avancait pas en raison des problèmes financiers, est accélérée entre 1811 et 1813 ; à cette époque, les familles qui contribuent au fonds de construction du théâtre se voient attribuer des loges dans le théâtre dont l'inauguration semble imminente. Pourtant, en raison de la crise monétaire générée par les guerres

¹²² Lázár KÁLI NAGY. p. 49.

¹²³ idem. pp. 45-46.

¹²⁴ idem. pp 54-55.

¹²⁵ György RUZITSKA. *Egy Erdélyi muzikus vallomásai: Ruzitska György emlékezései 1856 évből* [Aveux d'un musicien de Transylvanie : mémoires de György Ruzitska, de l'année 1856], Kolozsvár : Minerva, « Erdélyi Ritkaságok », [1856] 1944. p. 38.

¹²⁶ Lázár KÁLI NAGY. p. 54.

napoléoniennes, la construction du théâtre ne peut pas être menée à son terme¹²⁷. En mars 1814, un nouveau développement affecte les représentations de la compagnie hongroise : le comte Gergely Bethlen, nouveau propriétaire des locaux de la salle Wesselényi, n'autorise plus les représentations théâtrales dans cette salle. Ainsi, la compagnie de Kolozsvár se voit obligé de partir pour Marosvásárhely, afin d'y poursuivre les représentations, et pour ne rentrer à Kolozsvár qu'en 1819.

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les représentations scéniques en langues allemande et hongroise se font dans des conditions semblables. Au début, ce sont les compagnies itinérantes qui produisent les représentations publiques ; dans l'espace germanophone, tout comme dans l'espace magyarophone, l'activité théâtrale est considérée comme un outil de codification de la langue et un moyen de formation et de développement d'une culture nationale unifiée. Toutefois, les compagnies allemandes bénéficient de certains atouts. D'une part, le renouveau littéraire et linguistique allemand est un phénomène de grande envergure et mieux encadré par les institutions : ainsi, les premières compagnies allemandes, à la différence des compagnies hongroises, ont relativement peu de difficultés pour satisfaire les demandes d'un public qui s'intéresse de plus en plus au répertoire « national ». D'autre part, une grande partie de la population urbaine du royaume de Hongrie (et une partie significative de la population urbaine transylvaine, notamment dans la région saxonne) étant composée de germanophones, les compagnies allemandes ont peu de difficultés à se produire dans les villes. Par ailleurs, la politique impériale elle-même (notamment sous le règne de Joseph II) favorise les représentations en allemand.

À l'instar des Allemands de Hongrie et des Saxons de Transylvanie, les auteurs et les hommes politiques hongrois considèrent le théâtre comme un outil indispensable de la systématisation et du développement de la langue nationale au tournant du XIX^e siècle. Il est notoire qu'en Hongrie, la première génération de directeurs, metteurs en scènes et dramaturges conserve des liens étroits avec les personnages principaux du mouvement de réforme linguistique. Par ailleurs, dans la plupart des cas, les personnages politiques

¹²⁷ idem. pp. 63-67.

contribuent directement au développement des arts du spectacle en Hongrie. Ferenc Kazinczy, l'un des plus grands réformateurs de la langue hongroise, est le premier à traduire les pièces de William Shakespeare en hongrois. Le baron Miklós Wesselényi *senior*, homme politique hongrois de Transylvanie, supervise personnellement la mise sur pied d'un théâtre hongrois à Kolozsvár.

La première compagnie hongroise de Pest, dirigée par László Kelemen, peut subsister jusqu'en 1796, mais ne peut rester active dans les années suivantes, faute de ressources financières ; le calendrier de cette compagnie dépend largement du calendrier des Diètes : les représentants et les fonctionnaires magyars constituent l'effectif principal des spectateurs des représentations en hongrois. Dans ce cas, bien que le théâtre soit considéré par les écrivains comme un moyen de première importance pour le développement de la culture nationale, l'organisation des représentations en hongrois a un caractère plutôt spontané, car elle n'est pas encadrée par une institution permanente. La situation est différente en Transylvanie où la noblesse magyare est, dès le début, mécène des troupes hongroises¹²⁸. Les mémorialistes des générations suivantes, comme le comte Lajos Gyulay, ne manquent pas de souligner l'importance des efforts de l'aristocratie magyare de Transylvanie (notamment, de Wesselényi) pour l'établissement et le maintien du théâtre permanent hongrois à Kolozsvár¹²⁹. Selon le propriétaire terrien Sándor Ujfalvy, à cette époque, « le Hongrois n'était pas élevé au sentiment national » ; Wesselényi, pour aider les Hongrois à acquérir un sentiment national, avait fondé le premier théâtre hongrois. « Ici, le Hongrois pourrait apprendre à connaître, et ensuite à aimer sa langue ; ici pouvait se former et s'éveiller la pensée de la masse vulgaire », écrit Ujfalvi dans ses Mémoires¹³⁰.

Ainsi, au tournant du XIX^e siècle, grâce aux spécificités du contexte politique et social de la Transylvanie, le centre de gravité des arts du spectacle se déplace vers Kolozsvár et les représentations hongroises peuvent continuer sans interruption significative en Transylvanie. Les historiens de l'opéra hongrois rappellent que les représentations d'opéras en langue hongroise se développent d'abord à Kolozsvár, avant de s'épanouir,

¹²⁸ Géza STAUD. « Előzmények », p. 24.

¹²⁹ Lajos GYULAY. *Gróf Gyulay Lajos naplótöredékeiből (1815-1834)* [Des fragments du journal du comte Lajos Gyulay (1815-1834)], éd. par Géza Kuun, Budapest : Athenaeum, 1874. p. 33.

¹³⁰ « Mert a magyar nincs, nem volt nemzetiségi önérzetére fölemelkedve. Ezen akart Wesselényi segíteni, és megalapítá az első magyar színházat. (...) Itt tanulhatánda ismerni és szeretni majd nyelvét a magyar, itt képződhetik s ébredhet gondolkozásra az éretlen tömeg. » Sándor UJFALVY. *Emlékiratok* [Mémoires], Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, [1854-1855] 1990. p. 89.

Débuts des représentations scéniques en Hongrie et en Transylvanie

dans les décennies suivantes, à Kassa et enfin à Pest-Buda¹³¹. Par ailleurs, la Transylvanie garde son importance pendant le premier quart du XIX^e siècle : même dans les années 1830, Kolozsvár maintient son statut de grand centre de la vie culturelle hongroise¹³².

¹³¹ István ALMÁSI. « Erkel és Kolozsvár » [Erkel et Kolozsvár], in *Erkel Ferencről és koráról* [Sur Ferenc Erkel et son époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1995. p. 96.

¹³² Kornél ÁBRÁNYI. *A magyar zene a 19.-ik században* [La musique hongroise au XIX^e siècle], [Budapest] : [Pannonia Ny.], 1900. p. 67.

II. « L'âge héroïque du théâtre hongrois » et les débuts du réformisme libéral en Hongrie

A. Politique et musique en Hongrie : de l'absolutisme à l'ère des réformes

À partir du milieu des années 1820, une époque importante de l'histoire politique et culturelle de la Hongrie, « l'ère des réformes », sert de contexte général au développement des représentations d'opéra et à l'apparition et développement d'un *romantisme national* hongrois. Mihály Horváth, ministre des Cultes et de l'Instruction publique du gouvernement de Bertalan Szemere en 1849, est le premier historien à publier une monographie historique sur cette période qu'il fait débuter en 1823¹. L'historiographie hongroise du XX^e siècle souligne à son tour la spécificité de cette période² qu'elle considère comme le prélude de la révolution et de la guerre d'indépendance de 1848-1849 et qu'elle fait débuter en 1830. Dans cette perspective, l'ère des réformes (ou « l'ère des projets de réformes », comme préfère l'appeler Károly Kecskeméti³) peut être considérée³ comme l'équivalent du *Vormärz* de l'historiographie allemande et autrichienne⁴. Pendant cette période, les réformes politiques s'accompagnent d'une floraison de la littérature et de la musique hongroise : c'est à cette période que Ferenc Erkel compose ses premiers opéras.

L'ère des réformes n'est pourtant pas en discontinuité totale avec l'époque précédente, quoique deux générations séparent les réformateurs de la Diète de 1790 de ceux des années 1840. Par ailleurs, Károly Kecskeméti, dans son étude sur le réformisme libéral en Hongrie entre 1790 et 1848, refuse de considérer l'année 1830 comme une rupture, et considère que la vague de pensée progressiste qui avait commencé en 1830-1832 est en continuité avec la vague de 1790⁵. Le conflit entre la noblesse hongroise et la cour de Vienne, qui est l'une des principales caractéristiques de l'ère des réformes, avait déjà débuté à la veille du Congrès de Vienne, après une période de coopération fragile entre la noblesse et la cour pendant les guerres révolutionnaires et napoléoniennes. De ce fait, si la période qui s'étend de 1830 à 1848 est celle de l'opposition des réformateurs

¹ Mihály HORVÁTH. *Huszonöt év Magyarország történelméből 1823-tól 1848-ig* [Vingt-cinq ans de l'histoire de la Hongrie, de 1823 à 1848], Genf : Puky Miklós, 1864.

² Cf. Gábor PAJKOSSY. A reformkor (1830-1848)[L'ère des réformes (1830-1848)], in *Magyarország története a 19. században* [Histoire de la Hongrie au XIX^e siècle], dir. par András Gergely, Budapest : Osiris Kiadó, 2003. pp. 191-192.

³ Károly KECSKEMÉTI. *La Hongrie et le réformisme libéral : problèmes politiques et sociaux (1790-1848)*, Roma : Il Centro di Ricerca, coll. « Fonti e Studi di Storia moderna e contemporanea », 1989. p. 230.

⁴ Cf. Jean-Paul BLED. *François-Joseph*, Paris : Fayard, 1987. p. 30.

⁵ Károly KECSKEMÉTI. pp. 23-25.

hongrois à l'absolutisme habsbourgeois, les prémices de cette période ont germé au moment de l'échec du compromis entre la cour et la noblesse pendant la Diète de 1812. Par là, l'année 1812 peut être considérée comme un point de rupture majeure dans l'histoire de la Hongrie au XIX^e siècle⁶.

Dans le domaine des arts et de la culture aussi, l'ère des réformes peut être considérée en continuité avec les deux décennies précédentes. Le courant romantique, qui caractérise l'art et la culture de cette période, commence à se répandre aux environs de 1815 en Hongrie, comme dans les autres pays d'Europe centrale⁷. Plus précisément, l'année 1812 constitue une césure nette dans l'histoire des arts du spectacle en Hongrie. Le Théâtre de ville de Pest ouvre ses portes cette année-là. Dans le quart de siècle qui suit, la ville de Pest s'impose progressivement comme le centre principal de la vie théâtrale en Hongrie, et les compagnies allemandes de Pest proposent un répertoire riche de pièces significatives de la période, y compris les opéras de la période romantique. Quant aux activités des compagnies hongroises, contrairement à la période précédente (1792-1812), elles ne sont plus concentrées en des centres précis (Pest-Buda pour le royaume de Hongrie, l'axe Kolozsvár-Marosvásárhely pour la Transylvanie). Le nombre des compagnies itinérantes augmente à partir des années 1810 (deux ou trois jusqu'à cette période, leur nombre atteint et dépasse la dizaine dans les années 1810), et les compagnies hongroises commencent à traverser toutes les régions de la Hongrie et de la Transylvanie, créant un véritable réseau théâtral, et contribuant à l'unification de la culture nationale, souhaitée par les auteurs et hommes politiques de la période. C'est également à cette période que les compagnies hongroises commencent à représenter régulièrement des opéras, à côté des drames.

Si les deux mouvements qui viennent d'être évoqués – le développement du conflit entre la noblesse et la cour d'une part, et le développement des arts du spectacle de l'autre – ne sont pas liés par des liens de causalité ou par un strict déterminisme, ils font partie d'un même contexte historique. Dans ce chapitre seront décrits les éléments essentiels de ce contexte et une importance toute particulière sera accordée au développement de la culture et de la musique « nationale », ce qui permettra un meilleur encadrement des chapitres suivants consacrés à l'histoire de l'opéra à partir de 1812.

⁶ Cf. Károly VÖRÖS. « Abszolutizmus és rendiség konfliktusának kiújulása » [Renouveau du conflit entre l'absolutisme et les ordres], in *Magyarország Története 1790-1848* [Histoire de la Hongrie 1790-1848], dir. par Gyula Mérei, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980. tome I, p. 601.

⁷ Catherine HOREL. *Cette Europe qu'on dit centrale : des Habsbourg à l'intégration européenne, 1815-2004*, Paris : Beauchesne, coll. « Bibliothèque Historique et Littéraire », 2009. p. 35.

Une première section effectuera, de manière non exhaustive, une analyse de l'histoire politique et sociale de la Hongrie à partir de 1812, et notamment de l'évolution de l'idéologie nationale et du discours national pendant cette période. La deuxième section contient une étude du répertoire de l'opéra et de la « musique nationale » hongroise de l'époque. La troisième est consacrée à l'analyse du développement de la collecte de chansons populaires et de la musicographie hongroise pendant cette période.

1. Contexte politique et social des réformes et du « romantisme national »

Sous les règnes de François I^{er} (1792-1835⁸) et Ferdinand I^{er} (1835-1848), la politique impériale subit un changement considérable. Selon Jean-Paul Bled, les règnes de Joseph II et de Léopold II marquent une différence par rapport aux périodes suivantes : alors que le joséphisme voit dans l'absolutisme l'instrument d'une politique de réformes, les dirigeants autrichiens de l'époque de François I^{er} et Ferdinand I^{er} conçoivent l'absolutisme « comme le mode de gouvernement exigé par la lutte contre la révolution, considérée comme l'ennemi prioritaire ». Désormais, la cour viennoise n'assume plus le rôle de réformateur de la vie politique et sociale de la Monarchie, en revanche, les réformes proviennent de la société civile⁹. Si, à un premier moment, la noblesse s'allie à la cour pour lutter contre la menace révolutionnaire, un conflit resurgit bientôt entre la noblesse magyare et Vienne : à partir de 1812, le patriotisme et la perspective de réformes vont de pair dans la société civile hongroise.

À quoi correspond cette « société civile » dans la Hongrie du premier XIX^e siècle ? Si les transformations politiques et sociales de l'Europe occidentale dans la première moitié du XIX^e siècle se réalisent dans un contexte d'ascension progressive de la société bourgeoise, le cas est différent en Europe centrale, et plus spécifiquement en Hongrie. La bourgeoisie a une place insignifiante dans la société hongroise de la fin du XVIII^e siècle, et, malgré l'augmentation du nombre des bourgeois dans les décennies suivantes, reste loin d'avoir la capacité de disputer à la noblesse sa prépondérance économique et

⁸ En 1804, Napoléon Bonaparte se proclame « empereur des Français », et les armées impériales menacent l'Allemagne. Dans ces circonstances, Ferdinand II du Saint-Empire dénonce à son titre d'empereur du Saint-Empire, et commence à régner sous le titre de l'empereur François I^{er} d'Autriche, tout en préservant ses autres titres et dénominations (entre autres, « roi de Hongrie »).

⁹ Jean-Paul BLED, p. 31.

politique¹⁰. Par ailleurs, en Hongrie, la noblesse n'est pas une « classe sociale » au sens moderne du terme : le terme « noble », dans le contexte de l'ancien régime, désigne « un statut juridique auquel s'attachent des privilèges personnels¹¹ ». Ainsi, du point de vue économique et social, la « nébuleuse aristocratique » (terme proposé par Kecskeméti) contient d'importants clivages : les magnats se diffèrent largement de la petite et moyenne noblesse dans leurs revenus, leur style de vie ou leur statut social.

L'absolutisme impérial est remis en cause notamment par la noblesse, qui est la seule bénéficiant du privilège de s'engager dans les affaires publiques¹². À la différence de l'Europe occidentale et de l'Allemagne, les nobles et les lettrés se font les principaux moteurs de la construction nationale en Hongrie¹³. La situation peut sembler paradoxale au premier abord, puisque l'opposition, à majorité noble, met en avant des valeurs libérales comme la liberté et la propriété privée, tout en intégrant ces valeurs dans un discours patriotique ou nationaliste. C'est un pasteur d'origine noble, Gergely Berzeviczy, qui est parmi les premiers à concevoir le développement de la nation en fonction du degré de développement de son agriculture, de son industrie, de son commerce. Selon l'auteur, qui publie, en 1797 et en 1806, deux traités respectifs sur le commerce et l'industrie et sur la condition des paysans en Hongrie¹⁴, un vrai développement ne pourrait être atteint que par la suppression des privilèges nobiliaires. Ces points de vue sont adoptés par certains membres de la noblesse dans les décennies suivantes.

Le comte István Széchenyi peut être considéré comme le plus important des réformateurs nobles dans la Hongrie du XIX^e siècle. Széchenyi est, bien entendu, loin d'être un révolutionnaire ; il n'est même pas un opposant absolu du pouvoir impérial. Il approuve une grande partie du programme de réformes de Joseph II, et pense qu'une réforme progressive pourrait se réaliser grâce à une coopération entre la noblesse et

¹⁰ György RÁNKI. « Le développement de la bourgeoisie hongroise de la fin du XVIII^e siècle au début du XX^e siècle », in *Les bourgeoisies européennes au XIX^e siècle*, dir. par Jürgen Kocka, Paris : Belin, coll. « Socio-Histoires », 1996.

¹¹ Károly KECSKEMÉTI. p. 293.

¹² András GERŐ. *Modern Hungarian Society in the Making : The Unfinished Experience*, trad. par James Patterson & Enikő Koncz, Budapest : Central European University Press, 1995. pp. 4-5.

¹³ Éva PETRÁS. *Nacionalizmus és politikai romantika : Vázlat a magyar nacionalizmus romantikus elemeiről és a politikai romantikáról Magyarországon* [Nationalisme et le romantisme politique : esquisse sur les éléments romantiques du nationalisme et du romantisme politique en Hongrie], Budapest : Európai Összehasonlító Kisebbségkutatások Közalapítvány, 2006. p. 37.

¹⁴ *De commercio et industria Hungariae*, Leutschovia : Podhoránszki, 1797 ; *De conditione et indole rusticorum in Hungaria*, [sans lieu], [1804-1806]. Cf. Robert HORVÁTH. « L'interdépendance des facteurs économiques et démographiques dans la pensée de Grégoire Berzeviczy (1763-1822) », *Population*, vol. 25, n° 5, septembre-octobre 1970. pp. 975-987.

l'État¹⁵. Dans les années 1820, les idées de Széchenyi se popularisent progressivement. La publication, entre 1830 et 1832, de trois ouvrages majeurs de Széchenyi a un retentissement extrêmement important en Hongrie. Dans le premier de ces ouvrages, *Hitel* (Crédit), l'auteur critique le système quasi-féodal en place, et prône la main d'œuvre libre. Ces points de vue, développés dans *Világ* (Monde ou Clarté), publié l'année suivante, sont couronnés par un ouvrage qui présentait un programme de réformes : ce dernier livre, qui a pour titre *Stadium* (Étape), ne peut pas passer la censure habsbourgeoise, et l'auteur doit le publier à Leipzig, en 1832. Széchenyi juge nécessaire de développer la culture magyare, pour créer, parallèlement à ce programme de réformes graduelles, une culture unifiée dans le royaume de Hongrie. En octobre 1825 déjà, Széchenyi s'était adressé en langue hongroise à la Chambre haute de la Diète. Un mois plus tard, il propose d'attribuer le revenu annuel de ses terres (60 000 forints) à la fondation d'une société savante dans le but de développer la langue hongroise. La Société savante, précurseur de l'Académie hongroise des Sciences, est mise en place par une loi promulguée en 1827 par la Diète¹⁶.

La fondation de la Société savante est un moment de grande importance pour le développement de conception linguistique de la nation en Hongrie. Cette idée – élaborée par György Bessenyei dans les années 1770 – connaît un essor depuis le début du XIX^e siècle. « La nation vit dans sa langue » est probablement la phrase la plus fréquemment citée pour illustrer le « nationalisme linguistique » dans la Hongrie du XIX^e siècle ; or, l'origine de cette citation reste imprécise. Géza Balázs propose plusieurs explications de l'origine de cette idée¹⁷. Le poète Sándor Kisfaludy est l'un des premiers à exprimer cette idée, par sa formule « la langue est l'âme de la nation »¹⁸. Son frère Károly Kisfaludy, dans sa comédie intitulée *A Kérők* (Les solliciteurs, 1817/1819), fait dire à l'un des personnages : « La langue fait la nation »¹⁹. Dans un texte de 1827, le poète Ferenc Kölcsey souligne qu'il n'est pas possible de penser la vie

¹⁵ John BREUILLY. *Nationalism and the State*, Manchester : Manchester University Press, [1982] 1993. pp. 126-127.

¹⁶ Cf. William M. JOHNSTON. *L'esprit viennois : une histoire intellectuelle et sociale, 1848-1938*, trad. par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1991. pp. 402-403.

¹⁷ Géza BALÁZS. « Thalia magyar nyelve » [La langue hongroise de Thalia], *Napút*, vol. 7, n° 3, avril 2005.

¹⁸ *A nyelv lelke a nemzetnek*. Sándor KISFALUDY. « Előszó a második kiadáshoz » [Préface à la deuxième édition] in *Himfy szerelmei : A kesergő szerelem* [Les amours de Himfy : l'amour triste], Budapest : Franklin-Társulat, [1807] 1895. p. 11.

¹⁹ *Nyelv teszi a nemzetet*. Károly KISFALUDY. *A Kérők* [Les solliciteurs], Budapest : Szépirod. Kvk., [1817/1819] 1988. Acte I, scène 8.

de la nation sans la langue nationale²⁰. Széchenyi, dans son *Hitel* (Crédit), écrit sur l'importance de la langue : « tant que la langue reste, la nation, elle aussi, vit »²¹. Plus tard, en 1850, János Arany, dans un poème dédié au tragédien Gábor Egressy, écrit ces vers : « Elle va vivre dans sa langue / Elle va vivre longtemps avec l'art, la nation ! »²²

Les Diètes hongroises de 1830, 1832-1836, 1839-1840, 1843-1844 et 1847-1848 voient se développer la politique réformatrice, surtout dans la chambre basse de la Diète, formée des représentants de la petite et moyenne noblesse²³. Au cours de cette ère des réformes, les idées exprimées par Széchenyi trouvent de plus en plus d'adhérents. Depuis l'époque de Joseph II, la volonté de réforme politique et sociale était exprimée par un groupe restreint de composition variée, qui incluait notamment des hommes de lettres et des fonctionnaires d'origine roturière ; or la situation change à partir de 1830 et un nombre proportionnellement considérable de nobles prend position pour le mouvement de réforme libérale. Dans ce contexte, il est même possible d'affirmer que la noblesse monopolise la politique d'opposition à partir de 1830, ce qui est dû, selon Kecskeméti, à l'exclusion des roturiers de la vie publique par la renaissance de la vie diétale et les effets du régime de censure²⁴. Bien entendu, la noblesse est loin de constituer un bloc homogène. Une partie des nobles commence à penser que le travail libre pourrait être plus rentable que le système de servage, système qui appartient à l'époque féodale déjà révolue. Une autre partie, notamment les magnats, s'oppose aux propositions avancées par Széchenyi.

La réaction la plus importante à la volonté réformatrice provient de l'État habsbourgeois. Le prince Klemens von Metternich, ministre d'État de l'Autriche, redoute toute transformation révolutionnaire, et fait tout pour bloquer la réalisation des réformes. Les mémorialistes hongrois comme Alajos Degré se rappellent l'époque de Metternich comme une période d'antipathie contre les Hongrois dans tous les domaines

²⁰ *Nemzeti életet nemzeti nyelv nélkül gondolni lehetetlen*. Ferenc KÖLCSEY. « Játékszín » [Théâtre], in *Kölcsey Ferenc összes művei* [Œuvres complètes de Ferenc Kölcsey], Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, [1827] 1960. p. 631.

²¹ István SZÉCHENYI. *Hitel* [Crédit], Pest: Petrózai Trattner & Károlyi István, 1830. p. 171

²² *Élni fog nyelvében, élni művészetel, / Még soká e nemzet !* János ARANY. « Egressy Gábornak [À Gábor Egressy] », in *Arany János munkái: 1. kötet* [Œuvres de János Arany : tome I], Budapest : Franklin-Társulat, [1850] 1902. p. 155.

²³ John BREUILLY. p. 127.

²⁴ Károly KECSKEMÉTI. pp. 76, 81.

de l'administration civile et militaire²⁵. La période donne aussi naissance à ses propres mythes et cultes. Pendant l'ère des réformes, si Metternich et son administration sont la bête noire de l'opinion publique hongroise, la domination habsbourgeoise n'en est pas moins remise en cause. En revanche, dans la même période s'instaure un véritable culte de l'archiduc Joseph de Habsbourg (palatin de Hongrie entre 1796 et 1847) : pour nombre de Hongrois, le palatin Joseph est une figure bénéfique, favorable à l'épanouissement de la nation hongroise. Ce « culte de personnalité » est comparable, comme le souligne l'historien András Gerő, au culte de l'impératrice Élisabeth à partir des années 1860²⁶.

L'un des plus importants moyens de l'État pour contrebalancer l'évolution de l'opposition réformiste est la censure. La censure est toujours très puissante dans l'empire des Habsbourg, à la différence du cas français qui voit se mettre en place, après Napoléon I^{er} et surtout avec la monarchie de Juillet, une libéralisation progressive dans le domaine de la presse. « À Vienne il n'existe pas de presse indépendante avant la révolution de 1848 », rappelle Christophe Charle : sauf de rares revues de critique théâtrale, qui bénéficient d'une certaine autonomie par rapport à la censure, la presse a une marge de liberté très limitée, ce qui pousse les écrivains contestataires à recourir à la littérature pamphlétaire²⁷. La censure touche non seulement la presse, mais également les publications scientifiques et, bien entendu, les arts du spectacle. À Vienne dans les années 1830, le drame *Guillaume Tell* de Friedrich von Schiller est monté après avoir été expurgé des passages faisant des références négatives au pouvoir habsbourgeois²⁸.

Dès le début des années 1840, la situation commence à changer et l'opposition peut trouver des moyens d'expression. Après la chancellerie ultraconservatrice de Fidél Pálffy (1835-1838) qui se caractérisait comme une période de répressions continues contre l'opposition, la nomination du comte Antal Mailáth au poste de premier chancelier de Hongrie est considérée comme une victoire des libéraux hongrois²⁹. En 1841, le premier journal libéral indépendant peut voir le jour : il s'agit du *Pesti Hírlap* (Le Journal de Pest), fondé par un des chefs de l'opposition hongroise, Lajos Kossuth,

²⁵ Alajos DEGRÉ. *Visszaemlékezéseim* [Mes souvenirs], éd. par Aranka Ugrin, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », 1983. p. 72.

²⁶ András GERŐ. p. 224.

²⁷ Christophe CHARLE. *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle : essai d'histoire comparée*, Paris : Editions du Seuil, coll. « Points Histoire », [1996] 2001. pp. 52-53.

²⁸ Jean-Paul BLED. p. 31.

²⁹ Béla SPLÉNY. *Splény Béla emlékiratai* [Mémoires de Béla Splény], éd. par Mária Kendi, Budapest : Magvető, 1984. tome I, pp. 396-398.

qui en assure le poste de rédacteur en chef jusqu'à son éloignement, en 1844, sous la pression du gouvernement impérial. Lajos Kossuth avait déjà fait entendre sa voix dans l'opposition libérale dans les années 1830 : ses activités de journalisme lui avaient valu d'être condamné à quatre ans de prison en 1837. Après le lancement du *Pesti Hírlap* en 1841, ses idées radicales sont popularisées au niveau national. En 1844, le tirage national du journal atteint 5 200 exemplaires, « chiffre inouï » pour cette période³⁰. Les idées de Kossuth ne tardent pas à heurter à l'opposition d'István Széchenyi, qui, loin du radicalisme de Kossuth, opte pour une politique libérale plutôt modérée. Kossuth et Széchenyi partagent les mêmes opinions sur la construction d'un État constitutionnel et libéral. Or, le programme de Kossuth contient une conception plus radicale des méthodes à suivre : la réforme agraire, la démocratisation du système électoral, l'assimilation des minorités nationales figurent parmi les propositions de Kossuth. Si dans la conception de Széchenyi c'est l'aristocratie progressiste qui devrait être le principal moteur des réformes, Kossuth prend son appui principal de la petite noblesse et de la jeunesse radicale.

Les années de l'ère des réformes ne donnent pas seulement naissance à d'importants changements politiques, mais elles témoignent également d'un changement de l'aspect de la vie culturelle et intellectuelle de la Hongrie. Kornél Ábrányi se réfère à cette période comme à une ère de grandes aspirations, et précise que Kolozsvár, capitale de la Transylvanie, fut le grand centre culturel de cette époque³¹. Vers les années 1840, le centre de gravité de la vie culturelle hongroise se déplace à Pest. Or, la population de Pest, à l'instar des autres grandes villes de Hongrie, reste majoritairement allemande ou germanophone pendant l'ère des réformes, ce qui empêche le développement d'un nationalisme linguistique dans la plus grande des villes hongroises. En 1835, John Paget, voyageur anglais, observe que les membres de la noblesse à Pest s'adressent en français aux étrangers, alors qu'ils parlent allemand entre eux. À part cela, quelques jeunes hommes parlent l'anglais, souligne Paget³². Le hongrois reste, pour cette époque, très peu pratiqué par les nobles et les bourgeois de Pest. Il en va de même à Prague à

³⁰ Christophe CHARLE. pp. 52-53.

³¹ Kornél ÁBRÁNYI. *A magyar zene a 19.-ik században* [La musique hongroise au XIX^e siècle], [Budapest] : [Pannonia Ny.], 1900. p. 67.

³² John PAGET. *Hungary and Transylvania ; with Remarks on their Condition, Social, Political, and Economical*, London : John Murray, 1855. tome II, p. 452. [voyage effectué en 1835]

cette époque, les bourgeois et les nobles étant majoritairement germanophones dans la capitale historique de la Bohême³³.

Cette situation a, bien entendu, des conséquences directes dans la vie intellectuelle de Pest. En 1837, l'année de l'ouverture du Théâtre hongrois, le journal hongrois *Életképek* (Tableaux de la vie) n'a que 200 abonnés, alors qu'un journal allemand magyarophile, *Der Ungar*, en compte 800³⁴. István Széchenyi tient son journal intime en allemand ; au début de sa carrière, ses ouvrages en hongrois ne manquent pas de difficultés linguistiques, qu'il réussit à dépasser de manière progressive³⁵. De même, l'allemand est la langue maternelle de la plupart des musiciens. Le cas de Franz Liszt est connu : le célèbre compositeur à renommée internationale, bien qu'il se considère comme un Hongrois, n'apprend jamais la langue hongroise – ce qui peut se justifier par le fait qu'il ait passé une très grande partie de sa vie en dehors de la Hongrie. Mais Ferenc Erkel, le « compositeur national » hongrois, maîtrise lui-même mieux l'allemand que le hongrois³⁶. Le baron Frigyes Podmaniczky note dans ses Mémoires qu'un Hongrois venu à Pest dans les années 1840, s'il ne savait pas l'allemand, avait peu de chances de survie : la quasi-totalité des fonctions importantes est en effet occupée par des germanophones, et dans la vie urbaine, au niveau public et privé, la langue allemande trouve une utilisation généralisée³⁷. Toutefois, la période est aussi celle d'un renouveau linguistique et littéraire. En 1842, le géographe allemand Johann Georg Kohl remarque que le renouveau de la langue et les néologismes ont une grande importance pour les Hongrois. Selon Kohl, les nouveaux mots se répandent avec une vitesse incroyable : dans la même période, les néologismes sont aussi en vogue en Allemagne, mais le mouvement y reste limité aux cercles éduqués, alors qu'en Hongrie, il atteint également le peuple. L'auteur explique ce côté populaire par l'opposition des Magyars aux Allemands et aux Slaves³⁸. Autrement dit, le zèle éprouvé pour le renouveau

³³ Antoine MARÈS. *Histoire des Tchèques et des Slovaques*, Paris : Perrin, coll. « Tempus », [1995] 2005. pp. 244-247.

³⁴ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet* [Histoire centenaire du Théâtre national : Tome I], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, 1938. pp. 46-47.

³⁵ Cf. András GERGELY. *Széchenyi István (1791-1860)* [István Széchenyi (1791-1860)], Pozsony : Kalligram, coll. « Magyarok Emlékezete », 2006. 208 p.

³⁶ Ferenc BÓNIS. *Mosonyi Mihály* [Mihály Mosonyi], Budapest : Gondolat, coll. « Kis zenei könyvtár », 1960. p. 43.

³⁷ Frigyes PODMANICZKY. *Naplótöredékek, 1824-1886* [Fragments de journal, 1824-1886], Budapest : Grill Károly, 1887. tome II, pp. 126-127.

³⁸ Johann Georg KOHL. « Brémai geográfus a magyar vidék és a főváros életéről » [Le géographe brémois sur la vie de la province et de la capitale hongroises], in *Utikalandok a régi Magyarországon* [Voyages dans la Hongrie ancienne], éd. par Sándor Haraszti & Tibor Pethő, Budapest : Táncsics Könyvkiadó, coll. « Utikalandok », 1963. pp. 308-309. [voyage effectué en 1842].

linguistique proviendrait, selon Kohl, du désir des Hongrois de prendre de la distance envers les populations allemandes et slaves voisines.

Le XIX^e siècle est le siècle d'une « ferveur nationaliste » dans la littérature, la peinture et la musique hongroise³⁹. Caractéristique importante de cette période soulignée par Károly Kecskeméti, la vie intellectuelle (scientifique et littéraire) est, contrairement à la vie politique qui est solidement tenue par la noblesse à partir de 1830, « apparemment le seul domaine qui ignore la discrimination de classe⁴⁰ ». Ainsi, dans un contexte où un nombre considérable de réformes sont proposées pour l'instauration des valeurs d'une société bourgeoise aux dépens de celles de la société aristocratique et nobiliaire en place, la vie politique est marquée par la prédominance quasiment absolue de la noblesse (y compris pour le mouvement d'opposition libérale), et la vie intellectuelle est le seul espace où peut se réaliser la cohésion des classes, idéal de la société bourgeoise.

C'est de l'ère des réformes que datent un grand nombre d'œuvres significatives de la littérature hongroise moderne. Il est possible d'énumérer dans ce cadre les premiers romans de József Eötvös ; les poèmes de Ferenc Kölcsey, Sándor Petőfi, Mihály Vörösmarty, József Bajza, János Arany, Mihály Tompa et János Garay ; et les drames d'Ede Szigligeti⁴¹. Kornél Ábrányi souligne que la musique hongroise ne peut pas atteindre le niveau de la littérature à cette époque. Or, selon l'auteur, le « génie national éclate avec une puissance élémentaire » : c'est à cette époque que Ferenc Erkel compose *Bátori Mária* (1840) et *Hunyadi László* (1844) ; de son côté, Franz Liszt commence alors à produire ses œuvres dans le style hongrois. Les représentations d'opéra en langue hongroise connaissent un essor grâce à la présence au Théâtre national de chanteurs et cantatrices de haute qualité, comme Rozália Schodel, Kornélia Hollósy, Mihály Füredi, Károly Benza, Károly Kőszeghy et József Szerdahelyi⁴². C'est également à cette période que deux monuments de la musique nationale hongroise peuvent voir le jour : le *Szózat* (Appel), marche composée en 1840 par Béni Egressy sur un poème de Vörösmarty (1836) et l'*Hymnusz*, l'hymne national hongrois, composé par Ferenc Erkel en 1844 sur un poème de Ferenc Kölcsey (1823). Ce corpus littéraire et

³⁹ William M. JOHNSTON, p. 408.

⁴⁰ Károly KECSKEMÉTI, p. 81.

⁴¹ Kornél ÁBRÁNYI. *Életemből és emlékeimből : A történelem, irodalom és művészet köréből* [De ma vie et de mes souvenirs : autour de l'histoire, de la littérature et de l'art], Budapest : Franklin Társulat, 1897. pp. 149-150 ; Kornél ÁBRÁNYI. *Képek a múlt és jelenből* [Tableaux du passé et du présent], Budapest : Pallas, 1899. p. 185-186.

⁴² *ibid.*

musical se caractérise par ses allusions fréquentes à l'histoire de la nation hongroise d'une part, et aux traditions culturelles considérées comme « populaires » de l'autre.

2. Romantisme, production musicale et opéra en Europe et en Hongrie

Ce cadre dressé, il convient d'analyser les modalités de l'utilisation de la musique pour la codification d'une culture nationale. Quelles sont les spécificités de la musique et des opéras dans le contexte de la première moitié du XIX^e siècle ? Les musiques savantes européennes traversent une transformation stylistique à partir de la fin du XVIII^e siècle. Le classicisme laisse place à un nouveau style qui caractérise la musique savante européenne jusqu'au dernier quart du XIX^e siècle. Dans l'historiographie de la musique, il est convenu d'appeler ce nouveau style « musique romantique ». Ce terme mérite une attention particulière. En effet, il convient de souligner que le romantisme est un courant qui apparaît en premier lieu dans les domaines de littérature et de peinture, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Dans la musique et l'opéra, le développement du romantisme se fait à une période relativement tardive⁴³. Ce n'est qu'à partir du deuxième quart du XIX^e siècle qu'il est possible de parler de la prédominance du style romantique dans la musique. Par ailleurs, la question de l'utilisation du terme « romantisme » est un sujet de débats dans l'historiographie de la musique. Le musicologue Alfred Einstein conçoit le romantisme comme un épisode relativement court de l'histoire de la musique : selon lui, la musique romantique commence avec Franz Schubert et prend fin avec Richard Wagner⁴⁴. Arnold Hauser, historien de l'art dont le point de vue est partagé par une grande partie des historiens de la musique, pense que le romantisme caractérise la quasi-totalité de la musique du XIX^e siècle, de Beethoven jusqu'aux débuts de l'impressionnisme musical de la fin-de-siècle. Carl Dahlhaus, dans sa synthèse sur la *Musique du XIX^e siècle*, prend une position opposée : pour le musicologue allemand, il serait erroné de vouloir appliquer une catégorie prise à l'histoire des idées, le romantisme, pour étudier l'historiographie de la musique⁴⁵. Dahlhaus souligne que les compositeurs du XIX^e siècle peuvent avoir des

⁴³ Simon WILLIAMS. « The Spectacle of the Past in Grand Opera », in *The Cambridge Companion to Grand Opera*, sous la dir. de David Charlton, Cambridge : Cambridge University Press, 2003. p. 59.

⁴⁴ Alfred EINSTEIN. *La musique romantique*, trad. de l'anglais par Jacques Delalande, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2001. p. 426.

⁴⁵ Carl DAHLHAUS. *Nineteenth-century Music*, trad. de l'allemand par J. Bradford Robinson, Berkeley : University of California Press, 1989. p. 16.

caractéristiques apparentées au romantisme de certains points de vue, mais qu'ils peuvent aussi s'en éloigner par d'autres. Pour cette raison, selon Dahlhaus, il faudrait éviter de prendre comme point de départ la *catégorie* conceptuelle du romantisme dans les études de la musique du XIX^e siècle, mais plutôt faire une analyse tenant compte de la complexité dialectique et du développement historique de la musique. Ainsi la « musique romantique » ne serait pas un concept convenable pour caractériser la musique du XIX^e siècle.

En dehors des discussions sur l'utilisation du terme « musique romantique », il est possible d'affirmer que les changements d'horizon de l'époque romantique ont beaucoup influencé le développement de la musique et de l'opéra du XIX^e siècle. Le nouveau style se développe à des rythmes et des modalités différents à partir de la fin du XVIII^e siècle. Ludwig van Beethoven peut être considéré comme le compositeur à la charnière du classicisme et du romantisme. Si une partie de ses compositions s'inscrivent dans la ligne du classicisme viennois, certains éléments mélodiques, harmoniques et rythmiques de sa musique réalisent des ruptures hardies par rapport aux conventions du style classique : de ce fait, Beethoven devient un des précurseurs du romantisme musical. Par ailleurs, il est l'un des premiers compositeurs à s'émanciper du système de mécénat. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le musicien était considéré comme un artisan dépendant de ses commanditaires. Or, l'artiste du XIX^e siècle se redéfinit en tant que « génie créateur ». Désormais, la création artistique est considérée comme une œuvre de génie en soi, méritant une attention particulière et dépassant théoriquement les intérêts matériels. Beethoven est le premier compositeur à porter les caractéristiques attribués à l'artiste à l'époque romantique.

Dans le domaine de l'opéra, plusieurs changements se produisent dans cette période de transition. Dans les livrets, les thèmes empruntés à l'histoire médiévale et moderne gagnent une importance particulière dès la fin du XVIII^e siècle. La couleur locale, le contexte historique ou la nature ne sont plus de simples décors neutres : ils sont intégrés de manière très nette et pertinente dans la mise en scène, deviennent une part importante de l'action et sont reflétés dans la musique. Les passions et les émotions personnelles sont intégrées de façon marquante dans les opéras : alors que la raison avait une place prédominante dans la période des Lumières, le XIX^e siècle se caractérise par une mise en valeur de l'individualité, caractéristique d'importance cruciale de la société

bourgeoise⁴⁶. En France, à la fin de l'Ancien Régime, André Grétry compose des opéras qui contiennent des éléments « romantiques » avant la lettre. Étienne Méhul essaie de dépasser la sonorité brillante de la période classique, et dans son opéra *Uthal* (1806), il supprime les violons pour obtenir une coloration sombre et ombrageuse dans l'orchestration, pour mieux caractériser le thème ossianique du livret. Les opéras de Jean-François Lesueur (*Ossian, ou Les bardes*, 1804) et de Gaspare Spontini (*La Vestale*, 1807) contiennent des scènes particulièrement spectaculaires. À partir de la fin des années 1820 se développe le style du « grand opéra » en France : les compositeurs Daniel Auber, Fromental Halévy et Giacomo Meyerbeer, et le librettiste Eugène Scribe contribuent au développement de ce style qui se caractérise par des scènes spectaculaires de chœurs et de ballets, ainsi que par les thèmes historiques des livrets. En Italie, la tradition belcantiste héritée des XVII^e et XVIII^e siècles perdure, alors que Gioacchino Rossini, dans ses opéras composés pour Naples, réalise des innovations stylistiques considérables. La génération suivante des compositeurs italiens, Vincenzo Bellini et Gaetano Donizetti en tête, continue l'initiative de Rossini, tout en intégrant de manière plus effective les thèmes psychologiques, émotionnels, voire fantastiques dans leur musique. Ailleurs en Europe, les opéras de la période romantique sont souvent porteurs des caractéristiques du romantisme national. *Der Freischütz* (1821) du compositeur allemand Carl Maria von Weber combine la couleur locale du milieu rural et les contes fantastiques : ces éléments sont reflétés d'une façon habile dans une musique qui se distingue par la hardiesse de sa structure harmonique.

Par définition, l'opéra est un art qui unifie le langage musical et l'expression dramatique : grâce à cela, il rend possible l'utilisation de diverses techniques pour l'expression des passions et sentiments humains, d'événements nationaux, ou des éléments de culture nationale. Les contrastes mélodiques, rythmiques ou harmoniques permettent l'expression des oppositions et dilemmes. Les cris, dont il n'est possible de faire qu'un usage limité dans les drames, peuvent être facilement intégrés dans la musique d'opéra. C'est également la musique d'opéra qui permet une intégration optimale de chœurs, cérémonies religieuses ou parades militaires dans une œuvre scénique. Cette puissance d'expression du langage musical gagne une importance notoire à partir de la période romantique. Les compositeurs de cette époque recourent à plusieurs procédés musicaux pour enrichir les modes d'expression de la musique.

⁴⁶ Brian PRIMMER. « Unity and Ensemble : Contrasting Ideals in Romantic Music », *Nineteenth Century Music*, vol. 6, n° 2, automne 1982. p. 98.

« Beethoven et les romantiques utilisent le rythme comme un moyen d'expression, un élément essentiel de vie et d'action », affirme Christian Goubault⁴⁷. Dans les « opéras nationaux » du XIX^e siècle, le rythme peut même servir de référence à la culture nationale : les rythmes *verbunkos*, intégrés dans les opéras hongrois de cette période, servent à suggérer aux spectateurs un lien national.

Au XIX^e siècle, la tonalité est utilisée avec une plus grande liberté par rapport aux styles baroque et classique. L'harmonie classique observait strictement le mode et le ton, et faisait une opposition nette entre la consonance et la dissonance ; la musique romantique, quant à elle, fait usage d'accords et d'intervalles dissonants. Si la mélodie classique était plutôt axée sur la tonique, « [l]a mélodie romantique s'en éloigne volontiers. Y revient par des chemins plus détournés, ou par des retours brusques⁴⁸ ». À côté de l'harmonie et de la mélodie, les compositeurs enrichissent les modes d'expression musicale grâce à l'intégration des parties silencieuses à leurs compositions. Beethoven est l'un des premiers à utiliser ce procédé. Dans la deuxième moitié du siècle, Richard Wagner, dans le prélude de son *Parsifal*, donne une importance particulière aux silences.

Les instruments constituent un autre moyen, pour les compositeurs du XIX^e siècle, d'enrichir les moyens d'expression musicale. De nouveaux instruments sont introduits dans les orchestres. Jean Chantavoine et Jean Gaudefroy-Demombynes énumèrent la harpe, le cor anglais, la clarinette basse, le contrebasson, le cornet à piston, toute la famille des cuivres graves, tubas, saxhorns, ophicléide, serpent. Tous ces instruments servent à refléter de couleurs vives et intenses, et des expressions nouvelles⁴⁹.

L'écriture chorale peut être mentionnée parmi les moyens d'expression musicale développés dans l'opéra du XIX^e siècle. Le chœur était également utilisé dans les opéras de la période baroque et classique, mais c'est à partir du XIX^e siècle qu'il acquiert une importance particulière dans les opéras en intervenant dans certains cas directement à l'intrigue, comme c'est le cas dans *La muette de Portici* d'Auber (1828) ou *Le Prophète*

⁴⁷ Christian GOUBAULT. *Vocabulaire de la musique romantique*, Paris : Minerve, 1997. p. 174.

⁴⁸ Jean CHANTAVOINE & Jean GAUDEFROY-DEMOMBYNES. *Le romantisme dans la musique européenne*, Paris : Albin Michel, 1955. pp. 357-358. Cf. également Jean-Pierre BARTOLI. *L'harmonie classique et romantique, 1750-1900*, Paris : Minerve, coll. « Musique Ouverte », 2001.

⁴⁹ Jean CHANTAVOINE & Jean GAUDEFROY-DEMOMBYNES. pp. 380-381.

de Meyerbeer (1849). Selon James Parakilas, la nature politique d'un opéra du XIX^e siècle peut se manifester par trois éléments, tous liés au chœur⁵⁰ :

- 1 le chœur peut directement incarner le peuple ;
- 2 les personnages principaux peuvent être des représentants du peuple, incarné par le chœur ;
- 3 le chœur et les personnages peuvent être divisés en groupes opposés, de façon à créer une confrontation politique.

Parakilas, en se référant à Philip Gossett et Carl Dahlhaus, fait une distinction entre deux types de chœurs dans l'opéra du XIX^e siècle : le chœur qui incarne les masses agitées du point de vue politique, et le chœur « pictural », qui permet de refléter la couleur locale. L'auteur souligne que la couleur locale peut acquérir un aspect politique dans les cas où le chœur est associé à une nation⁵¹. Ainsi, au début du premier acte de *La vie pour le Tsar* (*Jizn' za tsaria*, 1836) de Mikhaïl Glinka, le chœur des paysans russes, par son chant *a capella*, permet de créer une couleur locale politique qui est par ailleurs en contraste clair avec la couleur locale polonaise reflétée par le chœur des Polonais dans le deuxième acte du même opéra.

Le XIX^e siècle est le siècle de l'apparition des styles « nationaux » dans la musique. Ils avaient certes commencé à se différencier dès le XVI^e siècle : à cette époque, il était possible de parler, entre autres, des écoles française, italienne, espagnole ou anglaise dans la musique. Mais à l'aube du XVII^e siècle, deux écoles avaient imposé leur hégémonie dans le domaine de musique : les écoles française et italienne. L'école allemande était venue s'ajouter au milieu du XVIII^e siècle⁵². Selon une typologie qui se développa au XVIII^e siècle, et qui resta à l'ordre du jour pendant la première moitié du XIX^e siècle, l'opéra italien pourrait être caractérisé par sa richesse mélodique, le théâtre lyrique français par sa richesse dramatique, et l'opéra allemand par son orchestration développée. Aussi, comme le souligne Dahlhaus, les termes comme la musique « allemande » ou « française » correspondaient à des choix stylistiques avant le XIX^e siècle : les compositeurs, quelle que soit leur origine, pouvaient choisir de composer dans l'un de ces styles. Or, au XIX^e siècle, le nationalisme dans la musique n'est plus un choix stylistique, mais plutôt l'établissement d'un lien particulier et essentiel du

⁵⁰ James PARAKILAS. « Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera », *Nineteenth Century Music*, vol. 16, n° 2, automne 1992. p. 188.

⁵¹ James PARAKILAS. pp. 188-190.

⁵² Alfred EINSTEIN. p. 345-347.

compositeur avec l'esprit national⁵³. Désormais, les musiques nationales sont considérées comme les héritages de nations particulières : ce matériel est utilisé par le compositeur pour recréer une cohésion qui prend ses racines dans la culture nationale. Ainsi, les tentatives de collecte nationale entreprises dans divers pays européens à partir de la fin du XVIII^e siècle commencent à fournir un matériel important dont s'inspirent les compositeurs « nationaux » du XIX^e siècle⁵⁴.

Dans la Hongrie du XIX^e siècle, le style *verbunkos* est considéré comme un reflet de l'esprit national hongrois. Selon Gábor Rothkrepf-Mátray, auteur d'une histoire de la musique publiée en 1829, la structure formelle binaire avec succession de la partie lente et de la partie rapide refléterait le caractère des Hongrois, à la fois teinté d'une profondeur fière et noble, et d'une humeur spirituelle⁵⁵. Il convient de noter que ce lien hypothétique entre « caractère national » et « musique nationale » continue d'être mis en valeur au XX^e siècle : en 1933, Emile Haraszti établit une dualité entre la « mélancolie des steppes infinies, l'état d'âme des peuples nomades, le rythme lent de vie qui est le propre de tout établissement » et « la rapidité tumultueuse dans les aventures guerrières » : cette dualité inhérente à l'histoire et la société hongroise se manifesterait, selon Haraszti, dans le *lamento* lent (*lassú*) suivi sans transition d'un *allegro gioioso* (*friss*)⁵⁶. Au XIX^e siècle, les observateurs étrangers mettent également l'accent sur le lien entre le caractère et la musique des Hongrois. John Paget, en analysant le « caractère des Magyars », accorde une place importante à l'étude de leur musique nationale : il souligne qu'elle reflète le caractère triste des Hongrois et illustre son propos en se référant à plusieurs exemples musicaux⁵⁷. Dans certains cas, la question du lien entre le caractère national et la musique faisait l'objet de débats. Gábor Mátray consacre plusieurs pages de son « Histoire de la musique hongroise » à une critique de József Krüchten, Sándor Kisfaludy et Károly Balla, qui avancent la thèse

⁵³ Carl DAHLHAUS. *Nineteenth-century Music*. p. 40.

⁵⁴ Didier FRANCFORT. *Le chant des nations : musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris : Hachette, coll. « Littératures », 2004. p. 193.

⁵⁵ Gábor ROTHKREPF [MÁTRAY]. « A' Muzsikának közönséges története: Második Rész (folytatása) » [Histoire générale de la musique : deuxième partie (suite)], *Tudományos Gyűjtemény*, 1829/2, pp. 42-67 ; 1829/3, pp. 67-89. [rééd. in MÁTRAY, Gábor. *A muzsikának közönséges története és egyéb írások* [Histoire générale de la musique et autres écrits], éd. par György Gábry, Budapest : Magvető Könyvkiadó, coll. « Magyar Hírmondó », 1984. p. 136.]

⁵⁶ Emile HARASZTI. *La musique hongroise*, Paris : Henri Laurens, coll. « Les musiciens célèbres », 1933. p. 10

⁵⁷ John PAGET. *Hungary and Transylvania ; with Remarks on their Condition, Social, Political, and Economical*, London : John Murray, 1855. tome I, pp. 505-519. [voyage effectué en 1835]

selon laquelle la musique hongroise ne serait que triste. Entre les trois auteurs, Balla pousse sa réflexion jusqu'à prétendre que les danses rapides hongroises sont d'origine slovaque. Mátray réfute cette thèse, et précise que la musique hongroise contient à la fois des thèmes rapides et lents⁵⁸.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, la musique hongroise est loin de se codifier en une « musique nationale » proprement dite. Les compositeurs du début du siècle sont par ailleurs d'origine tzigane dans leur majorité, et les éléments de musique folklorique tzigane se trouvent confondus à la musique magyare, comme le souligne Zoltán Kodály⁵⁹. Le géographe allemand Johann Georg Kohl observe, lors de son voyage de 1842, que les musiciens de Hongrie sont soit Allemands, soit Tsiganes (le voyageur intègre les musiciens originaires de Bohême et de Moravie dans la nation « allemande »). Pour le géographe brémois, les Hongrois n'auraient pas beaucoup de talent pour la musique : ils pourraient même être qualifiés de « non-musicaux », par comparaison avec leurs voisins slaves dont la culture musicale serait beaucoup plus riche. Selon Kohl, les musiciens allemands dépassent tous les autres par leur qualité : ce sont eux qui sont employés comme musiciens dans les théâtres, églises, bals, hôtels et autres institutions. Les Tsiganes font de la musique pour les classes de basse extraction. Contrairement aux Allemands qui jouent, comme en Allemagne, de la musique allemande, italienne ou française, les Tsiganes sont « les vrais musiciens populaires hongrois », et ils préfèrent jouer leurs propres compositions. Selon les Hongrois interrogés par Kohl, cette musique jouée par les Tsiganes serait la musique hongroise proprement dite⁶⁰.

Le musicologue Bence Szabolcsi rappelle que le XIX^e siècle fut le « grand siècle de la musique tzigane sur la terre hongroise⁶¹ ». Au début du siècle, l'aristocrate hongrois dédaigne non pas la musique elle-même, mais le fait de vivre de la musique : ainsi, le métier de musicien est confié aux Tsiganes⁶². Cette situation suscite les critiques des

⁵⁸ Gábor ROTHKREPF [MÁTRAY]. « A' Muzsikának közönséges története : Második Rész (folytatása) » [Histoire générale de la musique : deuxième partie (suite)], *Tudományos Gyűjtemény*, 1829/2, pp. 42-67 ; 1829/3, pp. 67-89. [reéd. in MÁTRAY, Gábor. *A muzsikának közönséges története és egyéb írások* [Histoire générale de la musique et autres écrits], éd. par György Gábry, Budapest : Magvető Könyvkiadó, coll. « Magyar Hírmondó », 1984. pp. 133-136.]

⁵⁹ Zoltán KODÁLY. « Bartók Béla » [Béla Bartók], in KODÁLY, Zoltán. *Visszatekintés : Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II* [Regard vers le passé : écrits, discours, déclarations réunis], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, [1921] 1964. p. 426.

⁶⁰ Johann Georg KOHL. pp. 315-316

⁶¹ Bence SZABOLCSI. « A cigányzenétől a népzeneig » [De la musique tzigane à la musique populaire]. in SZABOLCSI, Bence. *Szabolcsi Bence válogatott írásai* [Ecrits choisis de Bence Szabolcsi], éd. par András Wilhelm, Budapest : Typotex, [1934] 2005. p. 86.

⁶² Bence SZABOLCSI. p. 87.

auteurs du XIX^e siècle : Kornél Ábrányi, dans son monumental ouvrage intitulé *Musique hongroise au XIX^e siècle*, accuse les magnats, la petite noblesse et la bourgeoisie de favoriser la musique cosmopolite et la musique tzigane jusque dans les années 1840. Selon Ábrányi, l'une des principales caractéristiques de la musique avant le XIX^e siècle proviendrait du fait qu'elle soit soutenue par des mécènes qui n'avaient pas de soucis nationaux, et qui préféreraient plutôt une musique cosmopolite⁶³. Jusqu'au début du XIX^e siècle, les aristocrates, les nobles et les bourgeois seraient des amateurs de la musique cosmopolite, sinon de la musique tzigane. Selon Ábrányi, ce tableau noir serait également valable pour les années 1820 : au moment de la fondation de la Société savante, il n'y a pas de vrais connaisseurs de la musique hongroise : les musiciens sont trop imprégnés de la musique occidentale et la musique hongroise est considérée comme l'équivalent de la musique tzigane. Les pédagogues, souvent d'origine étrangère – allemande ou tchèque –, contribuent également à l'expansion de cette musique cosmopolite⁶⁴.

Selon Ábrányi, cette situation se prolonge jusqu'aux années 1840 : ce n'est qu'alors que prend naissance un intérêt réel pour la musique hongroise⁶⁵. Zoltán Kodály souligne, lui aussi, l'importance de cette période marquée par l'apparition d'une nouvelle génération d'écrivains et d'autres artistes nés dans les années 1810 et 1820, pour le renouveau de la culture nationale : à cette génération marquée par la révolution de 1848 appartiennent, entre autres, les poètes Sándor Petőfi, János Arany, l'écrivain Mór Jókai, ainsi que les compositeurs Franz Liszt, Ferenc Erkel et Mihály Mosonyi⁶⁶. C'est également à cette génération qu'appartiennent les premiers musicologues et musicographes hongrois.

3. Débuts de la musicologie et musicographie en Hongrie

Si l'on recule à ce stade dans la chronologie pour analyser l'histoire de la collecte des chansons populaires et de la musicographie en Hongrie, il apparaît que la collecte de l'héritage folklorique et la création d'un corpus de poésies et chansons « nationales » était déjà l'une des préoccupations les plus importantes des auteurs du XVIII^e siècle, qui étaient soucieux de contribuer au développement de l'identité nationale. Face à

⁶³ Kornél ÁBRÁNYI. *A magyar zene a 19.-ik században*. pp. 2, 110.

⁶⁴ idem. pp. 12-14.

⁶⁵ Kornél ÁBRÁNYI. *Képek a múlt és jelenből*. p. 110.

⁶⁶ Zoltán KODÁLY. « Bartók Béla » [Béla Bartók], in KODÁLY, Zoltán. *Visszatekintés : Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II* [Regard vers le passé : écrits, discours, déclarations réunis], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, [1921] 1964. p. 426.

l'aliénation nationale et au cosmopolitisme, les terroirs étaient considérés comme le conservatoire des valeurs nationales et des éléments de culture propres à la « nation ».

Katalin Paksa propose un modèle à trois étapes pour analyser le développement de la collecte musicale en Hongrie⁶⁷. Selon elle, au XVIII^e siècle, l'activité de collecte de chansons populaires est plutôt liée à la littérature. Vers le milieu du XIX^e siècle, la collecte se développe de pair avec la musicographie et la musicologie. Enfin, vers la fin du XIX^e siècle, l'ethnographie et l'ethnomusicologie commencent à servir de cadre scientifique aux collectes.

L'idée de collecte de la poésie et des chansons populaires vient de l'Allemagne à la Hongrie à la fin du XVIII^e siècle, sous l'influence considérable des écrits de Johann Wolfgang von Goethe et Johann Gottfried Herder⁶⁸. Comme dans nombre de cas de l'Europe centrale, le recueil de poésie et chansons populaires de Johann Gottfried Herder exerce une influence immédiate et importante en Hongrie. En 1782, le journal *Magyar Hirmondó*, publié à Presbourg, lance un appel pour la réalisation d'une collecte de chansons populaires hongroises. Or plusieurs obstacles se posent devant la réalisation de cette entreprise : d'une part, la politique centralisatrice de Joseph II est peu favorable à la réalisation d'un tel travail de collecte, et d'autre part, la grande noblesse hongroise, germanophone à large majorité, est peu encline à réaliser ou soutenir une telle entreprise⁶⁹. Il faut attendre les années 1810 et 1820 pour voir naître plusieurs efforts individuels de collectes de chansons populaires. Certaines de ces initiatives font également l'objet de publications. Ces premières publications, à l'instar de leurs équivalents bretons ou russes, manquent de vigueur critique et de précision harmonique ; ainsi, par exemple, un nombre de chansons sont transposées conformément aux règles de l'harmonie classique de la musique savante européenne. En 1813, le recueil manuscrit d'Ádám Pálóczi-Horváth voit le jour : préparé dans un esprit peu critique, ce recueil a pour objectif de contribuer à la conservation des valeurs populaires⁷⁰. Dans la deuxième moitié des années 1820, la Société savante hongroise lance une grande campagne de collecte ; dans les décennies suivantes, d'autres appels

⁶⁷ Katalin PAKSA. *Magyar népzene kutatás a 19. században* [Recherche en musique populaire hongroise au XIX^e siècle], Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, coll. « Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez », 1988, p. 267.

⁶⁸ idem. p. 267.

⁶⁹ idem. p. 9.

⁷⁰ idem. p. 12.

de collecte sont lancés⁷¹. Les revues de l'époque (notamment *Hasznos Multságok* [Divertissements utiles]) publient des paroles de chansons populaires. Sir John Browning, dans son recueil intitulé *Poetry of the Magyars* (1830), publie les paroles de soixante-cinq « chansons populaires hongroises », en traduction anglaise⁷². Entre 1823 et 1832, 135 œuvres folkloriques sont publiées sous le titre de *Magyar nóták Veszprém vármegyéből* (Chansons hongroises du comitat de Veszprém) : ce recueil, qui paraît en quinze fascicules, est édité par le violoniste Ignác Ruzitska avec la collaboration des musiciens importants de l'époque. Dans certains cas, les mélodies prises à des airs d'opéra peuvent être transformées pour servir de base à des compositions de style hongrois : Gábor Mátray publie en 1833 des chansons hongroises à partir de motifs des opéras *Il barbiere di Siviglia* et *La gazza ladra* de Rossini. Ces chansons, composées dans le style *verbunkos*, demandent une grande virtuosité de violon⁷³.

Durant la même période sont entreprises de nouvelles initiatives de collecte. Les noms du pasteur calviniste Sámuel Almási, du chantre István Tóth et de l'ingénieur János Udvardy peuvent être mentionnés dans le cadre des initiatives de collecte de chansons populaires dans les années 1830. L'étudiant Dénes Kiss prend le relais de cette tradition dans les années 1840⁷⁴. Le recueil de János Erdélyi, réalisé en 1846-1848, contenait des paroles de chansons populaires, sans musique⁷⁵. Bientôt, la Société littéraire Kisfaludy entreprend elle-même des mouvements de collecte⁷⁶.

C'est dans la deuxième moitié du XIX^e siècle que la collecte de chansons populaires se fait de manière systématique. Gábor Mátray publie un recueil de chansons au cours des années 1850 : bien qu'il souffre des faiblesses méthodologiques de ces prédécesseurs, ce recueil constitue un pas important vers la réalisation d'une collecte à vocation scientifique. Enfin, dans le dernier tiers du siècle, la collecte commence à être réalisée à la lumière de l'ethnographie : selon Béla Bartók, les travaux d'Áron Kiss, qui publie en 1891 une collection de chansons enfantines, se distingue, par sa qualité et sa rigueur, parmi toutes les initiatives de collecte de la Hongrie du XIX^e siècle⁷⁷. Pourtant, il faut

⁷¹ *ibid.* p. 12.

⁷² *Poetry of the Magyars, preceded by a sketch of the language and literature of Hungary and Transylvania*, éd. par John Browning, London : R. Heward, 1830. lxxxiii-316 p.

⁷³ Ágnes LOSONCZI. « A két *Bánk bán* » [Les deux *Bánk bán*], in *Az opera történetéből* [De l'histoire de l'opéra], éd. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zene tudományi tanulmányok », 1961. p. 51.

⁷⁴ Katalin PAKSA. p. 15.

⁷⁵ *idem.* p. 29.

⁷⁶ *idem.* pp 15-29.

⁷⁷ *idem.* pp. 64-65

attendre le début du XX^e siècle pour l'établissement d'une méthodologie scientifique dans la collecte de la musique populaire. Dans son Autobiographie, Bartók écrit qu'il s'était aperçu dans sa jeunesse « que les mélodies hongroises connues comme chansons populaires – qui sont en réalité des airs postiches à la mode et plus ou moins triviaux - présentaient peu d'intérêt ». Ainsi, il s'orienta, à partir de 1905, vers la musique paysanne hongroise qui était, jusqu'alors, absolument inconnue⁷⁸.

Pour résumer, il est possible d'affirmer que les collecteurs des XVIII^e et XIX^e siècles manquent souvent de distance critique envers le matériel qu'ils collectent ; dans la Hongrie du milieu du XIX^e siècle, par exemple, Gábor Mátray intègre à son recueil de chansons folkloriques magyares des chansons populaires de la musique urbaine, ainsi que des chansons tsiganes. Par ailleurs, dans la plupart des cas, les chansons et danses sont retranscrites par les collecteurs selon les règles de l'harmonie occidentale, ce qui cause un éloignement de la structure harmonique originale des musiques folkloriques. En outre, le public du XIX^e siècle est souvent loin de constater les aspects paradoxaux de ces musiques « nationales » : ainsi, il peut tolérer les côtés problématiques de cette musique, en les considérant comme une incarnation effective de la culture nationale. De ce fait, il est possible de donner raison à Carl Dahlhaus, selon qui le côté national de la musique se trouve dans sa fonction politique et socio-psychologique, plutôt que dans la musique même⁷⁹.

Le XIX^e siècle est le siècle du développement de l'historiographie moderne de la musique. Dans l'Europe du XIX^e siècle, les précurseurs des musicologues n'ont pas de formation musicale, et les universitaires qui s'occupent des questions musicales sont plutôt des philologues, théologiens ou historiens, et très rarement des musiciens⁸⁰. Heinrich Klein, compositeur et pédagogue originaire de Moravie, est l'un des premiers musiciens à analyser la musique hongroise du point de vue scientifique : en 1800, il publie un article « Sur les danses nationales de Hongrie » dans *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig⁸¹. Les personnages littéraires de la période s'intéressent également à

⁷⁸ Béla BARTÓK. « Autobiographie », in *Musique de la vie : autobiographie, lettres et autres écrits*, éd. et trad. par Philippe A. Autexier, Paris: Stock, coll. « Musique », 1981. p. 18.

⁷⁹ Carl DAHLHAUS. *Nineteenth-century Music*. p. 217.

⁸⁰ Vincent DUCKLES. « Patterns in the Historiography of 19-th century Music », *Acta Musicologica*, vol. 42, n° 1-2, janvier-juin 1970, p. 76.

⁸¹ [Heinrich KLEIN]. « Über die Nationaltänze der Ungarn » [Sur les danses nationales de Hongrie], *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1800.

la musique : ainsi, le poète Gábor Döbrentei publie un article sur « La vie de Mozart » dans la revue *Erdélyi Múzeum* (Le musée de Transylvanie) en 1817.



Gábor Mátray

(VÁRNAI, Péter. « Egy magyar muzsikus a reformkorban : Mátray Gábor élete és munkássága a szabadságharcig » [Un musicien hongrois à l'ère des réformes : vie et travaux de Gábor Mátray jusqu'à la guerre d'indépendance], in *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére* [À la mémoire de Ferenc Erkel et Béla Bartók], dir. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1954)

Gábor Mátray a une place particulière pour le développement de la musicographie en Hongrie. À la fin de l'année 1827, Mátray termine la rédaction de son « Histoire de la musique » et il la propose à la revue mensuelle *Tudományos Gyűjtemény* (Collection scientifique) pour publication. Or, la publication de l'ouvrage ne débute qu'en 1829. Plus tard, Mátray se plaint de ce retard, avec un ton amer : selon lui, il pourrait expliqué soit parce que certains articles étaient plus importants que le sien, soit par le fait que les éditeurs ont trouvé le contenu de l'article peu intéressant pour les lecteurs⁸². L'auteur complète sa synthèse avec deux annexes publiées dans la même revue en 1830 et en 1832. Le travail de Mátray consiste en un travail de compilation : plutôt que de fonder sa recherche sur les méthodes d'une historiographie scientifique, il recourt au recueil de la littérature existante sur la musique. Néanmoins, sa synthèse, publiée dans la

⁸² Gábor ROTHKREPF [MÁTRAY]. « Első Toldalék a' Magyar Muzsika történetéhez » [Première appendice à l'Histoire de la musique hongroise] *Tudományos Gyűjtemény*, 1830/4, pp. 28-49. [reéd. in MÁTRAY, Gábor. *A muzsikának közönséges története és egyéb írások* [Histoire générale de la musique et autres écrits], éd. par György Gábry, Budapest : Magvető Könyvkiadó, coll. « Magyar Hírmondó », 1984. p. 172]

principale revue savante de l'époque (*Tudományos Gyűjtemény*), a le mérite de pouvoir atteindre un public varié dans le contexte de l'ère des réformes.

La synthèse de Mátray se compose de deux parties : « Histoire générale de la musique » et « Histoire de la musique hongroise ». Dans l'introduction de son « Histoire générale », l'auteur met l'accent sur la spécificité de la musique en tant que langue universelle : il précise que « toutes les nations aiment la musique »⁸³. Par la suite, il divise l'histoire de la musique en deux grandes périodes : la « musique ancienne » (la musique des païens) et la « musique moderne » (qui se développe à partir des débuts de la chrétienté). Il explique, par ailleurs, que son analyse n'inclut que la musique européenne, voire la musique du monde chrétien⁸⁴. Mátray analyse la musique moderne en quatre domaines principaux : la musique italienne, française, anglaise, et allemande. Les cas des Pays-Bas, du Portugal, de l'Espagne, de la Suisse, du Danemark et de la Suède sont étudiés chacun en un paragraphe ; l'étude de la musique russe tient trois paragraphes. Enfin, malgré le fait que l'espace turc ne fasse pas partie du monde chrétien, la musique turque est incluse dans l'analyse de Mátray. L'auteur, en énumérant les « célèbres compositeurs du XIX^e siècle », donne des indications sur les goûts musicaux de l'époque⁸⁵. Parmi les Italiens, il cite les noms de Gioacchino Rossini, Michele Carafa, Saverio Mercadante et Giovanni Pacini. Les célèbres compositeurs français sont, à cette époque, Nicolas Dalayrac, François-Adrien Boieldieu, Nicolas Isouard, Henri Montan Berton, Luigi Cherubini, Étienne Méhul et George Onslow. Parmi les compositeurs allemands, il énumère les noms de Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Schneider, Louis Spohr et Ferdinand Ries, tout en mentionnant le fait que Hummel est originaire de Presbourg.

Mátray accorde une importance particulière à la deuxième partie de sa synthèse (« Histoire de la musique hongroise ») : il complète cette deuxième partie par deux annexes publiées respectivement en 1830 et en 1832 dans la *Tudományos Gyűjtemény*. L'auteur souligne, dès le début, l'importance des Beaux-arts pour la nation : « non seulement le sage administrateur, le grand soldat, le méritant conseiller, l'intelligent magistrat et le savant à l'esprit profond » vivent pour la gloire de la nation, mais c'est

⁸³ Gábor ROTHKREPF [MÁTRAY]. « A' muzsikának közönséges története » [Histoire générale de la musique], *Tudományos Gyűjtemény*, n° 1828/6, pp. 3-39 ; 1828/10, pp. 3-49. [reéd. in MÁTRAY, Gábor. *A muzsikának közönséges története és egyéb írások* [Histoire générale de la musique et autres écrits], éd. par György Gábry, Budapest : Magvető Könyvkiadó, coll. Magyar Hírmondó, 1984. pp. 7-8.]

⁸⁴ idem. p. 53.

⁸⁵ idem. pp. 76-77, 103.

également le cas de « ceux qui s'élèvent au-dessus des autres dans les Beaux-arts⁸⁶ ». Autrement dit, les musiciens et les compositeurs ont une importance aussi grande que celle des hommes politiques, administrateurs ou juristes.

Mátray fait commencer l'histoire de la musique séculière hongroise par la cour d'Attila. Selon l'auteur, plusieurs preuves démontrent le fait que les Magyars et les Huns, aussi bien que les Orientaux, furent amateurs de la musique et des chansons⁸⁷. Or, selon l'auteur, l'importance de la musique pour les Hongrois ne proviendrait pas seulement de ce fait. Selon Mátray, la musique remplit aussi une fonction effective : elle sert de moyen pour le renforcement des sentiments nationaux. Par ailleurs, la musique pourrait être considérée comme l'art le plus convenable à l'expression de la spécificité nationale. « La nation vit dans sa musique », écrit Mátray, en faisant écho à la formulation « la nation vit dans sa langue », et continue :

la musique guide ses passions, exprime ses paroles de joie ou de chagrin, adoucit les mouvements de son corps et de ses différents organes. – Les sons sont les signes naturels des pulsions ; l'harmonie de ceux-là exprime les animations du cœur. L'accord superbe de la musique, qui, comme s'il retranchait du sommeil notre feu clignotant, et comme s'il faisait couler une nouvelle âme dans notre corps, dégèle le cœur, élève l'âme, et si elle est musique nationale, nous ramène à nos Ancêtres⁸⁸.

Plus tard, l'auteur énumère quatre caractéristiques de la musique hongroise :

- profondeur noble ;
- gravité et fierté, originalité somptueuse, emportement viril, sensibilité humaine ;
- humeur joyeuse ;
- simplicité et liberté d'âme et de pensée propres à la nation magyare, qui empêche la musique magyare de se renfermer dans les cadres strictes qui caractérisent les autres musiques savantes européennes⁸⁹.

L'ouvrage de Mátray contient une longue énumération de « musiciens hongrois à l'étranger ». L'auteur mentionne le nom de Franz Liszt dans cette liste, et n'oublie pas de noter qu'un opéra du jeune musicien, *Don Sanche, ou le château de l'amour*, fut

⁸⁶ Gábor ROTHKREPF [MÁTRAY]. « A' Muzsikának közönséges története: Második Rész (folytatása) » [Histoire générale de la musique : deuxième partie (suite)] », *Tudományos Gyűjtemény*, 1829/2, pp. 42-67 ; 1829/3, pp. 67-89. [reéd. in MÁTRAY, Gábor. *A muzsikának közönséges története és egyéb írások* [Histoire générale de la musique et autres écrits], éd. par György Gábry, Budapest : Magvető Könyvkiadó, coll. « Magyar Hírmondó », 1984. p. 114.]

⁸⁷ idem. pp. 123-124.

⁸⁸ idem. p. 132.

⁸⁹ idem. p. 136.

représenté le 17 octobre 1825 à Paris⁹⁰. Les deux annexes publiées en 1830 et 1832 contiennent également de longues listes de « musiciens hongrois à l'étranger »⁹¹. Par ailleurs, une notice conclut la liste fournie dans la deuxième annexe. Mátray y explique la raison qui l'a poussé à faire cette liste : il viendra peut-être, souligne-t-il, le jour heureux où il y aura un théâtre hongrois à Pest, et pour cette occasion, les musiciens hongrois vivant à l'étranger reviendraient dans leur pays natal pour éduquer les jeunes générations de musiciens⁹².

À côté des activités de collecte et de la production savante en histoire de la musique, le problème de l'éducation musicale est l'une des préoccupations importantes de la vie musicale en Hongrie à cette époque. La plupart des musiciens de l'époque reçoivent une éducation autodidacte, et les écoles spécialisées en musique font défaut. Pour les auteurs comme Gábor Döbrentei, cette situation explique le niveau de développement peu satisfaisant de la musique chez les Hongrois : les villes de Hongrie et de Transylvanie ne donnent pas naissance à des compositeurs hongrois, alors que la musique trouve des moyens de se développer dans les villes allemandes de Hongrie. Selon ces auteurs, dans ce contexte, il serait impossible qu'une pièce musicale originale hongroise soit composée par un compositeur hongrois et qu'elle soit produite par de bons chanteurs hongrois. Mátray, dans sa polémique contre Döbrentei, rejoint ce dernier dans son constat qu'une « pièce lyrique originale » fait défaut aux Hongrois, puisque même l'opéra *Béla futása* de József Ruzitska a été composé sur un livret inspiré de la pièce d'un dramaturge allemand, August von Kotzebue. Parmi les bons chanteurs hongrois, très peu savent lire la musique ; pour Mátray, la situation n'est pas pire qu'à Vienne. En effet, dans les théâtres viennois, à l'instar des théâtres hongrois, peu de chanteurs savent lire la musique à cette époque. Mátray souligne pourtant l'importance de l'établissement d'une école de musique qui formerait, à l'avenir, des chanteurs hongrois⁹³.

C'est à la même époque que les premières tentatives d'institutionnalisation de l'éducation musicale voient le jour. En 1829, Endre Bartay et Lajos Menner fondent

⁹⁰ idem. pp. 154-155.

⁹¹ Gábor ROTHKREPF [MÁTRAY]. « Első toldalék a Magyar Muzsika Történetéhez ». pp. 189-190.

⁹² Gábor ROTHKREPF [MÁTRAY]. « Második toldalék a Magyarországi Muzsika Történetéhez » [Deuxième appendice à l'Histoire de musique de Hongrie], *Tudományos Gyűjtemény*, 1832/7, pp. 3-38 ; 1832/8, pp. 87-101. [rééd. in MÁTRAY, Gábor. *A muzsikának közönséges története és egyéb írások* [Histoire générale de la musique et autres écrits], éd. par György Gábry, Budapest : Magvető Könyvkiadó, coll. « Magyar Hírmondó », 1984. pp. 242-246

⁹³ Gábor ROTHKREPF [MÁTRAY]. « Magyar Muzsika Története ». p. 139.

l'École de chant de la ville de Pest (*Pestvárosi Énekiskola*). Cette école, qui fonctionne grâce aux contributions annuelles volontaires des citoyens de Pest, doit fermer en 1832 en raison de difficultés financières⁹⁴. Bartay est, par ailleurs, l'auteur des premiers ouvrages de synthèse en hongrois sur la théorie et la pédagogie musicale. En 1834, il publie son traité sur l'harmonie et l'instrumentation, *Magyar Apollo*. Plus tard, en 1846, son *Művészeti vezér* (Guide d'art) est publié : cet ouvrage en deux tomes peut être considéré comme la première méthode de chant en langue hongroise⁹⁵. À partir de 1840, l'École de musique de l'Association de chanteurs de Pest-Buda (*Pest-budai Hangászegylet*) prend le relai pour l'éducation musicale en Hongrie, sous la direction de Gábor Mátray.

C'est également à cette période que la critique musicale et théâtrale connaît un développement considérable. Les grands périodiques hongrois publient, depuis la fin du XVIII^e siècle, des critiques musicales et théâtrales. Or, ces critiques sont d'une diffusion plutôt limitée au début du XIX^e siècle : dans ses Mémoires, Madame Déry écrit qu'elle n'avait lu aucune critique théâtrale dans sa vie jusqu'à son passage à Presbourg à l'été 1820. Le lancement, en 1833, de deux revues littéraires et culturelles, *Regélő* (L'immortel) et *Honművész* (L'artiste du pays), marque l'essor de la critique littéraire, théâtrale et musicale en Hongrie. Une fois de plus, c'est Gábor Mátray qui est à l'origine du lancement de ces revues, et c'est lui qui en assure le poste de rédacteur en chef jusqu'en 1841. Elles sont publiées simultanément deux fois par semaine, jeudi et dimanche. Dans le *Regélő*, première revue littéraire hongroise, sont publiés des poèmes, des nouvelles et des biographies. Le *Honművész*, coédité par le poète János Garay, publie des critiques artistiques. Le journal publie, de façon systématique, des comptes-rendus de représentations de théâtre et d'opéra ; par ailleurs, il ne donne pas seulement des critiques ou nouvelles des représentations pestoises, mais également des critiques des performances des compagnies de province⁹⁶. Dès leur lancement, le *Regélő* et le *Honművész* connaissent un grand succès, et réussissent à concurrencer *Der Spiegel*, principal revue littéraire de la période, publiée à Pest⁹⁷.

⁹⁴ István KASSAI. « Néhány szó Bartay Endréről » [Quelques mots sur Endre Bartay], *Magyar Zene*, vol. 32, n° 3, septembre 1991. p. 331.

⁹⁵ István KASSAI. p. 328.

⁹⁶ Marianne PÁNDI. *Hangászati mulatságok : A 19. század magyar zenei élete a kritikák tükrében* [Divertissements musicaux : la vie musicale hongroise du 19^e siècle dans le miroir des critiques], éd. par Hajnalka Földvári & Ottó Waldstein, Budapest : Mágus, coll. « Élet-Képek », [1967] 2001. p. 18.

⁹⁷ Ilona T. ERDÉLYI. « Az irodalmi divatlapok » [Journaux de mode et de littérature], in *A magyar sajtó története I. 1705–1848* [Histoire de la presse hongroise I. 1705-1848], dir. par Miklós Szabolcsi, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1979. p. 449.

Si la deuxième moitié du XVIII^e siècle connaît un premier mouvement de formation de l'identité nationale moderne en Hongrie, les premières décennies du XIX^e siècle, avec le passage au romantisme, lui donnent un nouveau cours. À cet égard, le cas hongrois présente des ressemblances avec le cas de « l'éveil national » tchèque⁹⁸. L'utilisation et le développement de la langue vernaculaire était le souci principal des initiatives de création d'une littérature et d'un théâtre national à la fin du XVIII^e siècle. Or, l'idéologie nationale de la première moitié du XIX^e siècle implique un programme beaucoup plus complet. Certains éléments déjà existants mais peu exploités à la fin du XVIII^e siècle, à savoir l'histoire nationale, les mélodies et danses populaires, sont mieux intégrés dans les opéras grâce à la diversité des moyens musicaux et dramaturgiques que présente le style romantique. Parallèlement à la conception romantique, les « styles nationaux » au sens moderne du terme font leur apparition. Dès lors, les arts deviennent à la fois produits et créateurs de l'identité nationale : si la musique nationale est l'un des multiples éléments à être considérés comme « reflets » de « l'esprit national », elle est également un moyen pour doter le peuple d'une culture nationale commune. L'opéra, qui unifie des moyens d'expression variés, revêt une importance particulière dans ce cadre.

La période du développement du romantisme national correspond, au niveau politique, à l'ère des réformes en Hongrie. Le patriotisme nobiliaire, déjà affirmé à plusieurs reprises à travers l'opposition à la politique habsbourgeoise depuis le dernier quart du XVIII^e siècle, commence à établir des liens plus directs avec les mouvements culturels. À cette époque, le renouveau linguistique n'est plus une affaire limitée aux gens de lettres en milieu urbain : la Société savante, principale institution qui encadre le renouveau linguistique et littéraire, est une institution subventionnée par les magnats et la Diète. De même, la mise en place d'un théâtre national hongrois devient un sujet politique de grande importance au cours de l'ère des réformes. Pour étudier ce processus, il convient d'analyser le développement des représentations des compagnies hongroises (ainsi que des théâtres allemands) à partir du début des années 1810.

⁹⁸ Cf. Antoine MARÈS. p. 249.

B. Théâtres de Hongrie et de Transylvanie : de la période absolutiste à l'ère des réformes (1812-1830)

Dans la Hongrie des années 1810 et 1820, les représentations de théâtre et d'opéra atteignent une maturité, à la fois du côté des compagnies allemandes et hongroises. Les villes de Pest-Buda deviennent le centre principal de l'activité des compagnies allemandes en Hongrie. À partir de 1812, deux salles de théâtres de haute qualité fonctionnent respectivement à Pest et à Buda, et les compagnies allemandes y montent les œuvres majeures du répertoire de l'époque. Par ailleurs, après les guerres napoléoniennes, Pest devient une ville de commerce et la population de la ville s'accroît – ce qui contribue à l'augmentation de l'importance du Théâtre allemand de Pest parmi les théâtres de Hongrie¹. Par ailleurs, les théâtres allemands continuent à fonctionner dans les villes de province, et les compagnies itinérantes allemandes poursuivent leur activité. Quant aux compagnies hongroises, la qualité de leurs productions hongroises s'améliore par rapport aux décennies précédentes. Les activités de ces compagnies sont loin de se concentrer sur un même lieu. Dans un premier temps, pendant les années 1810, les compagnies itinérantes hongroises traversent la plupart des grandes villes de Hongrie. Dans les années 1820, c'est Kolozsvár qui devient le centre principal de l'activité des compagnies hongroises.

Ce chapitre est consacré à l'étude du développement de l'art dramatique dans la période qui s'étend de 1812 jusqu'à la fin des années 1820. Une importance particulière sera accordée, bien entendu, à l'analyse des représentations d'opéra. Cette période coïncide avec les débuts du romantisme en Hongrie, et avec la période de tensions récurrentes entre l'opposition nobiliaire et la cour impériale. La génération des hommes de lettres, des poètes et des musiciens qui marque l'ère de réformes plus tard à partir des années 1830 est encore en gestation dans les années 1810. Cependant, le discours national se développe considérablement durant cette période. C'est alors, en 1815-1819, que József Katona écrit sa grande tragédie historique, *Bánk bán*. En 1822, l'opéra de József Ruzitska, *Béla futása* (La fuite de Béla), est créé à Kolozsvár. Il s'agit du premier opéra hongrois qui peut être considéré dans la lignée des opéras historiques et

¹ Géza STAUD. « Előzmények » [Prémisses], in *A budapesti Operaház 100 éve* [Cent ans du Théâtre de l'Opéra de Budapest], éd. par Géza Staud, Budapest : Zeneműkiadó, 1984. p. 22.

« nationaux » de la période romantique, par son sujet et par sa musique. Par ailleurs, la question de la détermination de la langue administrative de la Hongrie, qui avait déjà occupé l'ordre du jour depuis les réformes joséphistes, devient une question cruciale à cette époque : les Diètes des années 1820 accordent une place importante à ce sujet. Toutefois, il faut attendre l'année 1844 pour que le latin soit définitivement remplacé par le hongrois comme langue de l'administration. La question de la langue ne se limite pas à la seule problématique de la langue officielle : le développement de la langue hongroise est également promu dans les domaines de la linguistique et de la littérature. Grâce à l'initiative du comte István Széchenyi, une société savante hongroise (la future Académie des sciences hongroise) est fondée en 1827 dans le but de développer la langue hongroise. Dans ce contexte, le théâtre, qui est considéré comme un moyen primordial pour le développement de la langue et de la culture nationale, maintient sa place cruciale dans les débats sur le développement de l'identité nationale. C'est également à cette période que les troupes de drame et d'opéra (jadis indifférenciées) commencent à se distinguer : ainsi, la qualité des représentations d'opéra s'élève, et l'opéra commence à être considéré comme un genre distinct du drame.

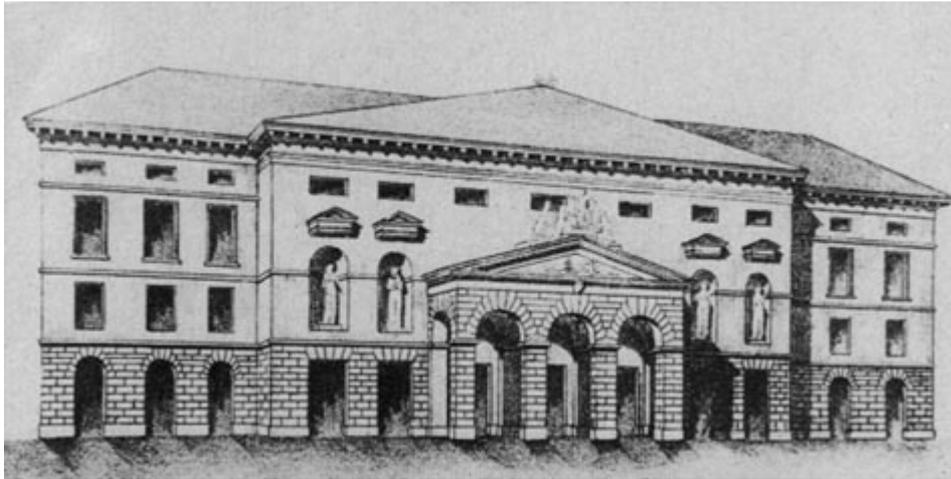
Dans ce chapitre sera d'abord analysé le Théâtre de ville de Pest à partir de l'ouverture de sa nouvelle salle en 1812, ainsi que les autres théâtres allemands qui ont été actifs en Hongrie pendant cette période. Dans la deuxième section seront abordées les activités des compagnies ambulantes hongroises pendant les années 1810 : une importance particulière sera accordée aux activités de Róza Széppataki-Déry, dont les Mémoires constituent une source importante pour cet épisode peu documenté de l'histoire du théâtre hongrois. La troisième section sera consacrée à l'analyse des représentations hongroises à Kolozsvár avant 1830.

1. Le Théâtre de ville de Pest et les autres théâtres allemands de Hongrie (1812-1830)

Le nouveau Théâtre de ville (*Städtisches Theater*) de Pest, en construction depuis 1806-1807, est bâti sur un emplacement central dans la ville. Sa façade d'entrée donne sur une place baptisée « place du Théâtre » (actuelle Vörösmarty). L'autre façade donne sur le Danube. Le nouveau théâtre est un bâtiment de style néoclassique, qui reflète les

Théâtres de Hongrie et de Transylvanie : de la période absolutiste à l'ère des réformes

goûts architecturaux de l'époque². Par ailleurs, il faut rappeler que Mihály Pollack, réalisateur d'un grand nombre de bâtiments de style néoclassique à Pest (entre autres, le Musée national), contribua à la construction et à l'inspection du Théâtre allemand. Le théâtre peut accueillir 3 500 spectateurs : ainsi, la capacité de la nouvelle salle de Pest double celle du Théâtre de Buda. Par ailleurs, à une époque où la population de Pest est de 35 000 habitants, cette entreprise se révèle très ambitieuse³. Le nouveau théâtre de ville ouvre ses portes le 9 février 1812.



**Théâtre allemand de Pest, façade, 1818
(OSZK/Kisnyomtatványtár, Lit. A 47)**

Dans le catalogue des œuvres de Ludwig van Beethoven, trois entrées qui datent de l'année 1811 méritent une attention particulière pour notre propos : Opus 113, musique scénique pour une pièce d'August von Kotzebue (*Die Ruinen von Athen*) ; Opus 114, marche avec chœur pour la même pièce ; et Opus 117, musique pour une autre pièce de Kotzebue (*König Stephan oder Ungarns erster Wohltäter*). En effet, ces compositions avaient été commandées pour être jouées à l'occasion de l'ouverture du nouveau Théâtre de ville de Pest. Une autre pièce de Kotzebue, *Belas Flucht* devrait être programmée pour la cérémonie d'ouverture, mais avait été retirée du programme pour une raison politique : dans le contexte des guerres napoléoniennes, l'intrigue de la pièce (la fuite du

² B. Ottó KELÉNYI. *Gazdaságtörténeti adatok a Pesti Német Színház építéséhez, 1808-1812* [Données d'histoire économique sur la construction du Théâtre allemand de Pest], Budapest, 1934. p. 5. József SISA, « Neoclassicism and the Age of Reform », in *The Architecture of Historic Hungary*, éd. par Dora Wiebenson & József Sisa, Cambridge-Massachusetts : The MIT Press, 1998. pp. 159-160.

³ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A budai és pesti német színház története 1812-1847* [Histoire du théâtre allemand de Buda et de Pest, 1812-1847], Budapest, 1923. p. 8.

roi Béla IV devant les armées mongoles) pouvait faire penser au public que l'empereur François I^{er} devait fuir devant les armées françaises⁴.

À partir du 12 février 1812, les représentations régulières commencent dans la nouvelle salle⁵. À partir de cette époque, la compagnie allemande quitte la Rondella, où les représentations théâtrales se déroulaient depuis 1774, pour s'installer dans le nouveau bâtiment. Après le départ de la compagnie allemande pour le nouveau théâtre, la compagnie hongroise la remplace dans les locaux peu confortables de la Rondella⁶.

Selon Jolán Kádár-Pukánszky, le nouveau Théâtre allemand est inauguré dans une période de crise qui touche à la fois les répertoires d'opéra et de drame⁷. Les principaux répertoires lyriques de l'époque subissent une crise de transition. Si les théâtres italiens fournissent d'innombrables opéras inédits chaque année, ces opéras restent pour la plupart méconnus hors de leur ville de création. L'œuvre lyrique de Ferdinando Paër peut être considérée comme une exception : en effet, dans les premières décennies du XIX^e siècle, Paër fait une carrière internationale entre Dresde, Vienne, Paris et les villes italiennes, et ses œuvres connaissent une renommée internationale ; certains de ses opéras sont représentés à Pest dans les années 1810. Il faut attendre la fin des années 1810 pour qu'un nouveau compositeur italien, Gioacchino Rossini, acquière une renommée internationale considérable.

Dans le répertoire allemand, les opéras de Wolfgang Amadeus Mozart sont toujours appréciés, mais le compositeur salzbourgeois commence à être considéré au rang des compositeurs « classiques », ce qui est une catégorie vénérable certes, mais peu convenable à une époque où le public préfère voir de nouvelles créations. L'opéra *Agnes Sorel* d'Adalbert Gyrowetz (Vojtěch Jírovec - compositeur autrichien originaire de Bohême), et d'autres opéras allemands qui, faisant déjà partie du répertoire des compagnies allemandes à l'époque de la Rondella, sont retenus dans le répertoire du nouveau Théâtre allemand. Or jusqu'à la création de *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber en 1821 à Berlin, le répertoire allemand ne fournit pas de nouveauté significative.

⁴ Theodor von FRIMMEL. *Beethoven-Handbuch*, Hildesheim : Olms, 2003. pp. 294-295.

⁵ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A budai és pesti német színészet története 1812-1847*. p. 5.

⁶ Róza Széppataki-DÉRY. *Déryné emlékezései* [Souvenirs de Madame Déry], Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », 1955. tome I, p. 152.

⁷ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A budai és pesti német színészet története 1812-1847*. p. 12

Les compositeurs français comme Étienne Méhul, André Grétry, François-Adrien Boieldieu et Nicolas Dalayrac, si novateurs qu'ils aient été dans les standards de la fin du XVIII^e siècle, sont désormais considérés comme des compositeurs appartenant à des périodes révolues. Mais le répertoire français continue toutefois de fournir des nouveautés au répertoire lyrique du Théâtre allemand de Pest, malgré la crise que traverse le répertoire parisien dans les années 1810. Parmi les opéras français appréciés par le public pestois à cette époque, on peut mentionner les opéras *Faniska* et *Lodoïska* de Luigi Cherubini, *Joseph et ses frères* de Méhul, *Cendrillon* de Nicolas Isouard et *La Vestale* de Gaspare Spontini⁸.

Kádár-Pukánszky constate qu'au moment de l'ouverture du nouveau Théâtre allemand, le « culte de l'opéra » proprement dit n'est pas encore né. Bien que les décors soient de bonne qualité, les chanteurs exceptionnels font souvent défaut, et la séparation des troupes d'opéra et de drame n'est pas encore effective ; ainsi, l'opéra reste toujours lié au drame et il faut attendre les décennies suivantes pour la réalisation d'une véritable séparation entre les deux genres dans les théâtres de Hongrie⁹.

À cette époque, les pièces de Kotzebue bénéficient d'une grande popularité au Théâtre allemand. Par ailleurs, les deux pièces sélectionnées pour l'ouverture du Théâtre allemand (*Die Ruinen von Athen* et *König Stephan*) sont des œuvres de Kotzebue. Le deuxième titre mérite une attention particulière : cette pièce, inspirée de la vie de Saint Étienne de Hongrie, reflète l'intérêt pour l'histoire hongroise dans les milieux allemands pendant les années 1810¹⁰. De plus, la pièce de Kotzebue intitulée *Belas Flucht*, qui n'avait pas pu être représentée en raison de la censure, est aussi basée sur un thème tiré à l'histoire médiévale de la Hongrie. Cet exemple montre que les sujets historiques et nationaux ne sont pas nécessairement l'expression d'un « nationalisme » historicisant : au début du XIX^e siècle, rien n'empêche les Allemands de Pest-Buda d'apprécier les pièces tirées de l'histoire de la Hongrie.

L'univers théâtral allemand n'est pas isolé du monde magyarophone. Le bail du Théâtre allemand était souvent pris par des magnats hongrois. Les premiers directeurs du nouveau théâtre allemand sont Márkus Szentiványi et Pál Gyürky, deux nobles

⁸ Pour le répertoire des théâtres allemands de Pest et de Buda, cf. *Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770-1850 : Normativer Titelkatalog und Dokumentation*, éd. par Herwig Belitska-Scholtz & Olga Somorjay, Budapest : Argumentum, 1995.

⁹ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A budai és pesti német színház története 1812-1847*. pp. 12-13.

¹⁰ Mihály CENNER. « Erkel Ferenc a Pesti Városi (német) Színházban » [Ferenc Erkel au Théâtre (allemand) de ville de Pest], in *Erkel Ferencről és koráról* [Sur Ferenc Erkel et son époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1995. p. 40.

hongrois. Le comte Pál Ráday dirige le Théâtre allemand entre 1815 et 1818 : c'est sous sa direction que le Théâtre allemand traverse une vraie réorganisation¹¹. En effet, le preneur de bail a une place cruciale dans le cadre du Théâtre allemand : alors que dans les compagnies hongroises itinérantes de l'époque, chacun des membres de la troupe a son droit de parole dans les décisions, dans le Théâtre allemand, c'est le preneur de bail qui décide de la gestion de la troupe¹². Il est possible de dire que Pál Ráday a élevé le Théâtre allemand de Pest à un niveau européen, grâce à la qualité des productions et du programme¹³.

En 1818, la direction de Pál Ráday est remplacée par celle du comte Ferenc Brunszvik (Franz von Brunswick) et Mihály Bodor, secrétaire du conseil de Lieutenance. À l'époque de la direction de Brunszvik et Bodor, un jeune compositeur italien, Gioacchino Rossini, commence à faire parler de lui. Rossini devient, en peu de temps, le compositeur le plus populaire de l'époque et de véritables querelles commencent entre les partisans et les adversaires de Rossini. Dans les années 1820, le comte István Széchenyi considère Rossini comme l'une des génies de l'époque¹⁴. En septembre 1828, dans une lettre ouverte aux éditeurs de la revue *Minerva*, il écrit qu'il se sent plus proche de l'art de Rossini, appréciant les libertés que le compositeur prend avec les règles strictes, que des gens « plus savants » qui préfèrent l'art de Mozart¹⁵.

En effet, dans les années 1820, les critiques ont un positionnement réticent par rapport à Rossini, mais le public continue d'apprécier les opéras du jeune *maestro*. En 1818-1821, sous la direction de Brunszvik et de Bodor, le Théâtre allemand de Pest monte une dizaine d'opéras de Rossini, dont *Elisabetta*, *Regina d'Inghilterra*, *La gazza ladra*, *L'Italiana in Algeri*, *Ricciardo e Zoraide*, *Mosè in Egitto*, *Il Turco in Italia*, *Eduardo e Cristina*, *Il barbiere di Siviglia*, et *La Cenerentola*¹⁶. Certains de ces opéras bénéficient d'une très grande popularité : *Tancredi* est représenté à 87 reprises entre 1818 et 1840, sans compter la vingtaine de représentations réalisées au Théâtre de Buda. Dans certains cas, les représentations d'opéra fournissent un cadre efficace pour la propagande

¹¹ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A budai és pesti német színészet története 1812-1847*. p. 18.

¹² idem. p. 21.

¹³ idem. p. 32.

¹⁴ István SZÉCHENYI. *Gróf Széchenyi István naplói. Második kötet (1820-1825)* [Journaux du comte István Széchenyi : tome II (1820-1825)], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, coll. « Magyarország újkabkori történetének forrásai », 1926. pp. 470, 525.

¹⁵ István SZÉCHENYI. *Gróf Széchenyi István naplói. Harmadik kötet (1826-1830)* [Journaux du comte István Széchenyi : tome III (1826-1830)], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, coll. « Magyarország újkabkori történetének forrásai », 1932. pp. 751-752.

¹⁶ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A budai és pesti német színészet története 1812-1847*. pp. 39-40.

Théâtres de Hongrie et de Transylvanie : de la période absolutiste à l'ère des réformes

politique ou militaire : dans les représentations de *Mosè in Egitto*, lors de la scène du passage de la mer Rouge, une marche militaire est jouée pour faire allusion à l'armée impériale autrichienne¹⁷. À la même époque, en Italie, le même opéra est interprété comme une allégorie de l'Italie sous la domination autrichienne¹⁸.

Dans les années 1820, les adversaires de Rossini voient en Carl Maria von Weber un nouvel espoir. En 1822, la première pestoise du *Freischütz* fait sensation. Le public apprécie cette musique que les critiques de l'époque qualifient de « simple et profonde », contrairement à la musique de Rossini¹⁹. *Der Freischütz* est représenté à 110 occasions à Pest jusqu'en 1846, et à une trentaine de reprises au Théâtre de Buda. La querelle entre les partisans de l'opéra allemand et italien continue dans la deuxième moitié des années 1820, et les opéras italiens et français continuent de remporter des succès. Parmi les nouveautés du répertoire allemand, seul l'opéra *Oberon* de Weber peut remporter un certain succès²⁰.

Dans les décennies 1830 et 1840, le répertoire italien maintient son importance grâce aux nouveaux opéras de Vincenzo Bellini et Gaetano Donizetti. À côté des opéras italiens et allemands, le répertoire lyrique français bénéficie également d'un succès considérable. *La Vestale* de Spontini est l'un des opéras les plus populaires de la période : il est repris à 105 occasions entre 1812 et 1837 au Théâtre allemand de Pest.

Bien entendu, le Théâtre de ville de Pest n'est pas la seule salle de théâtre allemand présente sur le territoire hongrois. Le Théâtre du château de Buda continue de fonctionner parallèlement au Théâtre de Pest : bien que plus modeste, la compagnie de Buda concurrence le Théâtre de Pest, produit des opéras. Le programme du Théâtre du château de Buda contient notamment les drames et les opéras qui sont déjà représentés à Pest²¹.

Si les activités des compagnies allemandes du royaume de Hongrie sont concentrées à Pest à partir de 1812, les villes de province font toujours partie du réseau théâtral. À Sopron, à l'instar de Pest, le répertoire français gagne de l'importance dans les années

¹⁷ idem. p. 35.

¹⁸ Christian GOUBAULT. *Vocabulaire de la musique romantique*, Paris : Minerve, 1997. p. 121.

¹⁹ idem. p. 46-47.

²⁰ Géza STAUD. « Előzmények » [Prémisses], in *A budapesti Operaház 100 éve* [Cent ans du Théâtre de l'Opéra de Budapest], éd. par Géza Staud, Budapest : Zeneműkiadó, 1984. p. 22.

²¹ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A budai és pesti német színház története 1812-1847*. p. 91.

1810, avec la représentation des pièces lyriques comme *Jean de Paris* de Boieldieu, *Le porteur d'eau* de Cherubini et *Le trésor supposé* de Méhul. Ceci dit, l'opéra tient une place relativement peu importante dans le programme du théâtre de Sopron, qui, pourtant, comprend les chefs d'œuvres du répertoire du drame (dont les pièces de Schiller et de Shakespeare) et qui suit de près le Théâtre de Vienne²². La comédienne Róza Déry, qui passe à Sopron avec la compagnie de Dávid Kilényi en 1820, écrit dans ses Mémoires que le public de Sopron est presque totalement allemand, et que la compagnie hongroise préfère monter des opéras pour pouvoir attirer les spectateurs non-magyarophones à leurs spectacles qui sont tenus en hongrois. Dans les années 1820, le programme de la compagnie allemande de Sopron comprend les opéras appréciés de la période : *Il barbiere di Siviglia* et *La Cenerentola* de Rossini, *Der Freischütz* de Weber, *Die Schweizerfamilie* de Joseph Weigl, *Le maçon* de Daniel Auber. Cependant, le bâtiment de théâtre devient impraticable pour les spectacles dans les années 1830, et les représentations d'opéra ne sont pas données à Sopron dans cette décennie.

Pour le cas de Pécs, peu de sources restent sur la vie théâtrale au début du XIX^e siècle. Certaines troupes allemandes s'y produisent en 1800 et 1805. En 1817-1818, l'arrivée de la compagnie de Johann Christoph Kunz, qui dispose d'un grand nombre de partitions d'opéras, donne du souffle aux représentations scéniques à Pécs. *Le Cendrillon* de Nicolas Isouard est parmi les opéras les plus appréciés à cette époque à Pécs. Après 1818, les compagnies hongroises et allemandes jouent de manière alternée à Pécs. Dans certains cas, l'administration locale peut même refuser à une compagnie allemande la permission de donner des représentations à Pécs, en raison d'une demande ultérieure faite par une compagnie hongroise²³.

À Temesvár, ville majoritairement allemande, non seulement les habitants allemands de la ville, mais également les Serbes et les Roumains assistent aux spectacles donnés par la compagnie allemande dans les années 1810. Les représentations d'opéras font généralement salle comble²⁴.

Comme ce fut le cas dans les décennies précédentes, la vie théâtrale des années 1810 et 1820 est marquée par une grande mobilité des comédiens, chanteurs et directeurs de

²² Antal GANTNER. *A soproni színház és színészet története* [Histoire du théâtre et de l'art dramatique à Sopron], Sopron, 1941. pp. 20-21.

²³ Emília KARDOS. *A pécsi német sajtó és színészet története* [Histoire de la presse et de l'art dramatique à Pécs], Pécs : Danubia Könyvkiadó, 1932. p. 40.

²⁴ Mihály FEKETE. *A temesvári színészet története* [Histoire de l'art dramatique à Temesvár], Temesvár, [1911]. p. 34.

théâtre. Ce réseau de mobilité ne se limite pas aux frontières du royaume de Hongrie, il se répand à l'ensemble de l'empire des Habsbourg, voire à l'ensemble de l'Europe. Les artistes de Vienne font des apparitions fréquentes à Pest en tant qu'artistes invités. Dans certains cas, les musiciens peuvent être transférés d'un théâtre à l'autre : ainsi, Franz Xaver Kleinheinz, maître de musique chez le comte Ferenc Brunszvik, travaille comme chef d'orchestre à Brünn (Brno) en Moravie avant de s'installer à Pest, où il dirige l'orchestre du Théâtre allemand dans les années 1810²⁵. Le ténor italien Giuseppe Siboni, qui fait ses débuts à Florence et qui se produit à Milan, Prague et Londres, entreprend un voyage en Europe vers la fin des années 1810. Dans ce cadre, il passe par Pest et Buda où il chante à plusieurs occasions : les critiques louent sa virtuosité et la beauté de son timbre de voix ; ils remarquent également qu'il ne maîtrise pas parfaitement la langue allemande, dans laquelle il chante dans le rôle de Licinius dans *La Vestale* de Spontini à Pest et Buda en 1818²⁶. Par la suite, Siboni continue son voyage vers Varsovie, Lemberg et Moscou, avant de s'installer à Copenhague.

2. Les compagnies itinérantes hongroises dans les années 1810

L'ouverture d'une nouvelle salle de théâtre pour les compagnies allemandes en 1812 affecte, bien entendu, les activités des compagnies itinérantes hongroises. Une compagnie hongroise est active à Pest depuis 1807. Jusqu'à la veille de l'ouverture du nouveau bâtiment du Théâtre allemand, elle coexiste avec la compagnie allemande, malgré ses effectifs limités. Dans ses Mémoires, Róza Déry, à l'époque jeune comédienne de la compagnie hongroise, se rappelle cette période sur un ton amer. Selon Déry, au moment de l'ouverture du « grand Théâtre allemand », les représentations en allemand vivaient une période d'essor. Par ailleurs, à l'époque, il n'était pas possible d'entendre un seul mot en hongrois dans les rues de Pest ; il n'y avait pas de poètes disposés à développer la langue hongroise. L'art dramatique hongrois n'avait pas atteint un bon niveau de développement et la compagnie hongroise continuait à donner des représentations dans des locaux modestes et petits, contrairement à la compagnie allemande qui disposait déjà d'une grande salle. Déry mentionne également qu'un

²⁵ François-Joseph FÉTIS. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris : Firmin Didot Frères, 1867. tome V, p. 52.

²⁶ *Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 11, le 14 mars 1818.

Théâtres de Hongrie et de Transylvanie : de la période absolutiste à l'ère des réformes

magnat hongrois était l'intendant du Théâtre allemand²⁷ (en l'occurrence, Déry se référerait probablement à Szentiványi et Gyürky). Ainsi, Déry critique implicitement les magnats hongrois pour avoir favorisé le développement du théâtre allemand au lieu du théâtre hongrois.

Après l'ouverture du Théâtre allemand, la compagnie hongroise continue à utiliser la Rondella pour les représentations, et c'est dans ce bâtiment qu'a lieu, le 15 septembre 1812, la création de la pièce lyrique *Cserni György vagy Belgrád megvétele a töröktől* (Karageorges ou la reprise de Belgrade au Turc). Il s'agit d'une pièce d'István Balog, dont les numéros musicaux ont été composés par Gábor Mátray, futur historien de la musique et collecteur de chansons folkloriques, qui a quinze ans à l'époque²⁸. Le sujet de *Cserni György* est basé sur un épisode de l'histoire contemporaine : la révolte serbe de 1805-1806 contre l'Empire ottoman. Le rôle éponyme, Karageorges (Georges Petrović), est le chef de l'insurrection serbe de 1805-1806. Dans la pièce, Karageorges est dépeint comme un dirigeant sans pitié : dans sa sévérité, il va jusqu'à interdire à ses soldats de tomber amoureux des femmes turques. Par la suite, il fait tuer son frère Iván, amoureux d'une jeune femme turque, Angelia. À la fin, les Serbes reprennent la ville de Belgrade aux Turcs : Karageorges est confirmé dans son rôle du héros national.

Dans les premières représentations de *Cserni György*, la jeune Róza Déry joue un petit rôle (celui de Ruzsica) : elle chante un air en serbe et chante également dans un duo²⁹. Dans ses Mémoires, elle mentionne le grand succès recueilli par cette pièce lyrique, et souligne que beaucoup de Serbes avaient assisté aux représentations. En effet, au XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e siècle, les villes de Pest-Buda accueillait une diaspora serbe considérable et jouaient un rôle très important pour la culture et littérature serbe de l'époque³⁰. Selon Milorad Pavić, historien de la littérature, la ville de Buda pourrait être qualifiée de plus grande ville serbe au XVIII^e siècle³¹. En 1812, les costumes populaires paysans utilisés lors des représentations de *Cserni György* sont fournis par la communauté serbe de Pest. Pour les Serbes de l'époque, *Cserni György*

²⁷ Róza Széppataki-DÉRY. tome I, p. 133.

²⁸ Pour une réduction piano-chant de *Cserni György*, cf. Gábor ROTHKREPF (MÁTRAY). *Cserni György*, 1812. Réduction piano et chant publiée in VÁRNAI, Péter. « Egy magyar muzsikus a reformkorban : Mátray Gábor élete és munkássága a szabadságharcig » [Un musicien hongrois à l'ère des réformes : vie et travaux de Gábor Mátray jusqu'à la guerre d'indépendance], in *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére* [À la mémoire de Ferenc Erkel et Béla Bartók], dir. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1954. pp. 296-317.

²⁹ Róza Széppataki-DÉRY. tome I, pp. 131-132.

³⁰ István PÓTH. « Pest-Buda - Az egyetemes szerbség kultúrközpontja » [Pest-Buda : le centre culturel des Serbes du monde], *Tanulmányok Budapest Múltjából*, n° 21, 1988. p. 237.

³¹ idem. p. 227.

n'est pas seulement intéressant par son sujet patriotique, mais également par sa musique qui inclut des éléments serbes. Dans ses Mémoires, Déry se réfère aux réactions de l'époque : le jeune Mátray se voit féliciter pour son habilité à intégrer des éléments serbes dans sa musique. En fait, selon les critiques de l'époque, la musique ferait penser « que le compositeur avait toujours vécu chez les Serbes³² », ce qui n'était bien entendu pas le cas. La musique de *Cserni György* réunit habilement des éléments *verbunkos* associés aux chansons tsiganes, et les motifs balkaniques que le compositeur connaissait probablement à travers la musique croate jouée par les orchestres de Pest³³. *Cserni György* est donc le premier opéra hongrois à utiliser la musique pour la caractérisation des nations.

En raison du message patriotique de son livret, *Cserni György* est interdit après la troisième représentation. La pièce est reprise en 1834 à Buda ; par ailleurs, certaines compagnies reprennent la pièce dans leurs trajets itinérants. En 1813, Joakim Vujić, réformateur du théâtre serbe, traduit la pièce de Balog en serbe. Cette version fait l'objet d'une publication en 1843, après l'accession du prince Alexandre Karadjordjević au pouvoir en Serbie³⁴.

Il est possible de constater qu'une certaine tension existe à cette époque entre les compagnies hongroise et allemande de Pest. Déry rappelle, dans ses Mémoires, que Sándor Mérey, qui avait succédé en 1811 à László Vida au poste d'intendant de la compagnie hongroise de Pest, avait annulé son abonnement de loge au Théâtre allemand au profit d'un nouvel abonnement pour les représentations de la compagnie hongroise³⁵. Or, la compagnie allemande disposait d'une salle confortable, tandis que la compagnie hongroise devait continuer les représentations dans la vieille salle de la Rondella, comparée à un « moulin sec » par Déry.

Vers 1813, les rumeurs courent à propos d'un projet de construction d'un nouveau théâtre destiné aux représentations en hongrois. Cette nouvelle, accueillie avec enthousiasme par les membres de la compagnie hongroise de l'époque, s'avère fautive par la suite : le comitat de Pest déclare qu'il ne dispose pas de fonds nécessaires pour

³² Róza Széppataki-DÉRY. tome I, pp. 131-132.

³³ Amadé NÉMETH. *A magyar opera története a kezdetektől az Operaház megnyitásáig* [Histoire de l'opéra hongrois des débuts jusqu'à l'ouverture du Théâtre de l'Opéra], Budapest : Zeneműkiadó, 1987. p. 26.

³⁴ Zoltán GYÖRE. « Karadorde among the Hungarians : Hungarian and Serb Theatre Collaboration in the Early 19th Century », in *Communities in European History : Representations, Jurisdictions, Conflicts*, éd. par Juan Pan-Montojo & Frederik Pedersen, Pisa : Edizioni Plus – Pisa University Press, 2007. p. 83.

³⁵ Róza Széppataki-DÉRY. tome I, p. 145.

réaliser le projet³⁶. En 1814, István Kultsár, directeur de la compagnie hongroise, demande l'autorisation de jouer de manière alternée avec la compagnie allemande dans le nouveau théâtre de Pest³⁷, mais sans résultat. Par ailleurs, la Commission d'embellissement de Pest-Buda décide bientôt la destruction de la Rondella, et en 1815, la compagnie hongroise se voit obligée d'arrêter les représentations à Pest. « Pauvres Hongrois ! Dans la capitale de la Hongrie, il n'y avait pas de place pour le Hongrois », écrit Déry dans ses Mémoires³⁸. À partir de 1815 et jusqu'aux années 1830, les compagnies hongroises mènent une activité itinérante en province hongroise et en Transylvanie, tout en faisant des détours par Pest-Buda. La Rondella n'est pas démolie tout de suite après le départ de la compagnie hongroise en 1815. Certaines troupes hongroises y font des représentations, sans pourtant bénéficier du soutien financier du comitat de Pest³⁹.

Avant de passer à l'étude de la période itinérante des compagnies hongroises, il convient d'analyser deux pamphlets sur le théâtre, publiés par István Kultsár en 1814 et 1815. Kultsár est une figure importante de la vie littéraire de la période : il est l'éditeur du journal *Hazai Tudósítások* (Dépêches de la Patrie) depuis son lancement en 1806. Ce journal, qui est rebaptisé *Hazai és Külföldi Tudósítások* (Dépêches de la Patrie et de l'Étranger) en 1808, a pour but de promouvoir la langue, la littérature et le théâtre hongrois. Grâce à ce journal, le journalisme hongrois, jadis centré à Vienne et à Presbourg, s'oriente vers Pest⁴⁰. Le premier pamphlet de théâtre publié par Kultsár en 1814 porte le titre « Proposition patriotique sur la construction du théâtre national hongrois ». Au début de son texte, Kultsár fait référence à la fin des guerres napoléoniennes : « L'Europe a gagné sa propre liberté, et les nations leur indépendance », souligne-t-il : les peuples sont dès lors libres, et les princes se lient d'amitié. Kultsár fait l'éloge de l'empereur François I^{er} d'Autriche, du tsar Alexandre I^{er} de Russie, et du roi Frédéric-Guillaume de Prusse, qui ont remporté une heureuse

³⁶ idem. tome I, p. 191.

³⁷ Extrait des procès-verbaux de la réunion du Comitat de Pest, 05/06/1814, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[1-80]/17.

³⁸ Róza Széppataki-DÉRY. tome I, p. 216.

³⁹ idem. tome I, pp. 253-254.

⁴⁰ George BARANY. « The Age of Royal Absolutism, 1790-1848 », in *A History of Hungary*, dir. par Peter F. Sugar, Bloomington : Indiana University Press, 1994. p. 184 ; György KÓKAY. « Sajtónk a 19. század első évtizedeiben » [Notre presse dans les premières décennies du XIX^e siècle], in *A magyar sajtó története I. 1705-1848* [Histoire de la presse hongroise I. 1705-1848], dir. par Miklós Szabolcsi, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1979. p. 247.

victoire contre Napoléon⁴¹. Le théâtre dont Kultsár propose la construction se veut un souvenir de cette paix qui vient de s'établir. Il propose ainsi la construction d'une salle de théâtre sur un terrain près de l'avenue de Hatvan (actuelle Rákóczi) à Pest : ce nouveau théâtre aurait pour objectif de « représenter la grandeur digne de la nation ». La façade du théâtre devrait être décorée, selon l'auteur, de quatre grandes colonnes corinthiennes – reflétant le goût néoclassique de l'architecture de l'époque –, et une inscription devrait être accrochée sur le fronton : « L'amour de la patrie a érigé ce Théâtre hongrois en mémoire de la victoire de l'alliance des princes. 1814 »⁴². L'entrée devrait être décorée des armoiries de Hongrie, et des drapeaux des provinces⁴³. La décoration de l'intérieur du théâtre s'inspirerait des théâtres de Venise et de Trieste, reflétant le goût italien⁴⁴. Par la suite, Kultsár fait état des relations entre la cour de Vienne et la « nation hongroise ». Il précise que toutes les couches de la nation hongroise participèrent à la « guerre de vingt-deux ans » (*i.e.*, les guerres révolutionnaires et napoléoniennes) et firent d'importants sacrifices sur « l'autel de la patrie » : les religieux par leur argent, la noblesse par les revenus de ses propriétés, la bourgeoisie par les produits de ses industries, les agriculteurs par leur force et leur bétail. Par ailleurs, souligne Kultsár, la nation hongroise s'était déjà illustrée au XIII^e siècle, pendant les guerres contre Ottokar II de Bohême, en tant qu'alliée des Habsbourg ; elle s'était aussi dirigée contre les « ennemis », en soutenant l'impératrice Marie-Thérèse pendant la guerre de Succession d'Autriche⁴⁵.

À la suite de ce survol historique, l'auteur expose les motifs de construction d'un théâtre hongrois. Selon Kultsár, le théâtre serait nécessaire pour le développement de la langue hongroise qui est, en effet, une langue historique. L'empereur Ferdinand I^{er}, en 1527, avait tenu à respecter les lois et les coutumes de la nation hongroise, y compris la langue hongroise. Léopold II avait banni les « langues étrangères » (l'allemand) de l'administration, et sous François I^{er}, le hongrois était devenu de nouveau la langue des affaires politiques et juridiques⁴⁶. Selon Kultsár, la culture nationale « publique » (ou

⁴¹ István KULTSÁR. *Hazaifui javallás magyar nemzeti theátrum építéséről, mely egyszer 's mind a' fejedelmi szövetség győzedelmének, és a' három felség Pesten létének emlékeztető légyen* [Proposition patriotique sur la construction du théâtre national hongrois, qui soit le souvenir de la victoire de l'alliance des princes, et du séjour des trois Majestés à Pest], Pest : Trattner János Tamás, 1814. p. 3.

⁴² *A' / Fejedelmi szövetség Győzedelmének / Emlékeztetere / E' Magyar Játékszint / A' Hazai Szeretet / Emelte. / 1814.*

⁴³ István KULTSÁR. *Hazaifui javallás*. pp. 4-5.

⁴⁴ *idem*. pp. 5-6.

⁴⁵ *idem*. p. 6.

⁴⁶ *idem*. p. 7.

« commune » – *közönséges nemzeti cultura*) pourrait être représentée particulièrement par le théâtre national. Depuis 1792, près de 600 pièces ont été représentées par les compagnies hongroises à Pest, Kolozsvár et Debrecen. Ces représentations ne furent selon lui pas moins réussies que les représentations françaises et anglaises, et se perfectionnèrent avec le temps⁴⁷.

Suivant la proposition de l'auteur, la construction devrait se faire avec la contribution de la Couronne et des grandes familles de Hongrie. Les familles qui contribueraient avec une somme supérieure à 10 000 forints au fonds de théâtre se verraient offrir des loges et les armes de la famille seraient placées sur le fronton de la loge⁴⁸. À part cela, un bâtiment particulier devrait être construit pour l'éducation en mime, déclamation, chant, danse et escrime⁴⁹.

Ce premier texte de Kultsár est intéressant par plusieurs aspects. Le pamphlet, daté du 25 octobre 1814, est rédigé quelques mois après l'abdication de Napoléon et le premier Traité de Paris, et un mois après l'ouverture du Congrès de Vienne. Kultsár, tout en exposant un programme pour promouvoir la langue et la culture nationale, se montre soucieux de doter sa cause d'une légitimité politique et historique, et de ne pas dépasser les limites du *statu quo* international. Par ailleurs, le texte de cette « proposition patriotique » montre que le discours patriotique et national de l'époque n'est pas nécessairement anti-Habsbourg et qu'il peut avoir la perspective de s'intégrer dans le système dynastique.

Le deuxième pamphlet de Kultsár, qui porte la date du 25 avril 1815, a un ton tout à fait différent. Contrairement au premier texte, il n'a pas pour but d'encadrer le projet de construction du théâtre national hongrois dans un raisonnement pro-habsbourgeois, mais plutôt d'exposer l'importance du théâtre hongrois en soi. Le pamphlet commence par un rappel de la gloire de la nation hongroise : l'auteur souligne que dans les domaines de la vaillance guerrière et des sciences, les Hongrois purent concurrencer les autres nations au Moyen Âge et aux temps modernes. En ce qui concerne les Beaux-arts et le théâtre, les goûts des « nouvelles nations » se développèrent tardivement : chez les Français, le théâtre national n'aurait pas pu se développer jusqu'au règne de Louis XIV. Depuis soixante ans, fait remarquer Kultsár, les Allemands, nation « voisine » des Hongrois, utilisent le théâtre pour embellir leur langue. Selon Kultsár, les Hongrois ne

⁴⁷ idem. p. 8.

⁴⁸ idem. pp. 12-13.

⁴⁹ idem. pp. 13-14.

Théâtres de Hongrie et de Transylvanie : de la période absolutiste à l'ère des réformes

devraient plus tarder d'en suivre l'exemple⁵⁰. En effet, le théâtre enrichit les spectateurs de belles pensées, ranime le sentiment national, et fait aimer la langue au grand public. Pour la construction d'un théâtre national, le comitat de Pest avait acheté un terrain près de l'avenue de Hatvan, à l'emplacement du jardin botanique, à côté de la maison Mayerhoffer⁵¹. Il s'agirait, selon Kultsár, de l'un des emplacements les plus peuplés et « les plus hongrois » de la ville. Il fallait encourager les donateurs éventuels et leur offrir une loge au premier étage en fonction de leurs contributions au fonds de construction de théâtre⁵².

Le pamphlet de 1815 se termine par un appel aux patriotes. L'auteur rappelle qu'un théâtre allemand vient d'être bâti avec pour but de contribuer au développement de la langue allemande. Or la ville de Pest devrait être considérée comme la capitale politique et culturelle de la patrie hongroise : ainsi, le développement des arts revêt une importance capitale. Pour la construction du théâtre hongrois, 300 000 forints devaient être recueillis : c'est ainsi que pourrait se construire le « temple de la Muse hongroise⁵³ ».

Le projet de construction d'un théâtre hongrois à Pest est à l'ordre du jour à cette époque. François-Sulpice Beudant, minéralogiste français qui fait un voyage en Hongrie en 1818, parle d'une salle de spectacle (en l'occurrence, le Théâtre allemand) « très grande et fort-belle », et écrit sur les travaux de construction d'une seconde salle,

qui doit être un théâtre national, et où l'on ne doit représenter en conséquence que des pièces hongroises [sic] ; mais comme il n'y a qu'un très-petit nombre d'habitans qui ait souscrit pour cette entreprise, parce qu'il y a peu de Hongrais [sic] dans la ville, il n'est pas encore sûr qu'elle arrive à sa fin⁵⁴.

En effet, en 1818, un fonds est constitué par les contributions des comitats, pour la construction du Théâtre hongrois à Pest⁵⁵. Plus tard, tenant compte du non-avancement des travaux, plusieurs comitats demandent la restitution de la somme qu'ils avaient

⁵⁰ István KULTSÁR. *Buzdítás a' nemzeti theátrum' felépítésére* [Discours pour la construction du théâtre national], Pest : Trattner János Tamás, 1815. p. 3.

⁵¹ idem. p. 4.

⁵² idem. pp. 4-7.

⁵³ idem. pp. 7-8.

⁵⁴ François-Sulpice BEUDANT. *Voyage minéralogique et géologique en Hongrie, pendant l'année 1818 : relation historique*, Paris : Verdière, 1822. tome 2, p. 567.

⁵⁵ Extraits des procès-verbaux des réunions du Comitat de Pest, 19 mars, 17 mai, 10 juin, 27 août, 13 novembre 1817, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[1-80]/24, f° 2.

versée. Par ailleurs, les comitats qui accueillent les compagnies hongroises itinérantes souhaitent transférer la somme versée pour le théâtre national, aux compagnies itinérantes. Ainsi, le comitat de Heves veut soutenir la compagnie qui vient de s'installer à Miskolc⁵⁶ et le comitat de Fejér veut retirer sa contribution pour la transférer à la compagnie hongroise qui se produit à Székesfehérvár⁵⁷. Le projet de construction d'un théâtre hongrois à Pest reste donc sans suite et les représentations hongroises maintiennent leur nature itinérante dans les années 1810 et 1820.

Il est difficile d'écrire une histoire générale de la période ambulante du théâtre hongrois, en raison des fréquents déplacements des troupes, des divisions et réunifications de compagnies. Dans le cadre de la présente thèse, l'analyse des activités des compagnies itinérantes dans les années 1810 et 1820 sera limitée à l'itinéraire des compagnies dont faisait partie Madame Déry. En effet, la compagnie de Déry, avant son départ de Pest en 1815, avait déjà fait des tournées à Székesfehérvár, en 1813 et en 1814⁵⁸. Entre 1815 et 1823, Déry et sa compagnie se produisent dans plusieurs villes de Hongrie, notamment à Miskolc, Komárom, Presbourg, Székesfehérvár, et en certaines occasions à Kassa et à Pest⁵⁹. En principe, pendant les étés, les compagnies itinérantes quittent la ville où elles sont installées et font des tournées dans des villes et villages de proximité⁶⁰, ce qui leur permet d'établir un large réseau théâtral qui atteint jusqu'aux petits villages.

Entre 1815 et 1819, Déry fait partie de la compagnie hongroise qui se produit à Miskolc. En général, la troupe monte des drames. Dans certains cas, des opéras sont aussi joués, mais la production d'opéras rencontre une limite : la compagnie ne dispose pas, à cette époque, d'un nombre suffisant de nouveaux opéras. Les vieux opéras, déjà représentés à multiples reprises, n'intéressent plus le public. Celui-ci en revanche apprécie les airs insérés dans les pièces de théâtre. À ce sujet, une anecdote racontée par Déry dans ses Mémoires mérite être mentionnée : lors d'une représentation de drame, un vieux spectateur interrompt le monologue de Déry, en lui demandant de chanter.

⁵⁶ Extraits des procès-verbaux des réunions du Comitat de Pest, 11 août 1818, 15 décembre 1818, 27 février 1819, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[1-80]/26, f° 5.

⁵⁷ Extraits des procès-verbaux des réunions du Comitat de Pest, 5 juin, 28 août 1822, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[1-80]/37.

⁵⁸ Róza Széppataki-DÉRY. tome I, pp. 191-204.

⁵⁹ idem. p. 237.

⁶⁰ idem. p. 355.

Théâtres de Hongrie et de Transylvanie : de la période absolutiste à l'ère des réformes

Déry, d'abord indifférente, doit interrompre son monologue pour répondre au spectateur, et le rassure en promettant de chanter une chanson à l'entracte⁶¹.

La compagnie de Miskolc fait fréquemment des représentations dans les villes et villages de proximité, notamment à Kassa, mais aussi à Eger et dans d'autres localités. Dans ces villes, les compagnies allemandes sont également actives. À Kassa, le 15 mai 1816 la compagnie hongroise remplace la compagnie allemande qui venait de quitter la ville⁶². Le public peut se montrer exigeant : celui de Kassa réclame de nouvelles productions d'opéras, et la compagnie hongroise doit se faire envoyer de Pest la partition de *Die Schweizerfamilie* de Weigl pour satisfaire les spectateurs⁶³. Dans les années 1810, la plupart de ces représentations sont réalisées dans un contexte où une grande partie des grandes villes de Hongrie est à majorité germanophone. Dans ce cadre, il est possible de faire allusion aux témoignages du séjour que la compagnie de Miskolc effectue à Kassa entre novembre 1818 et mars 1819⁶⁴. Le comte József Dessewffy, poète et mécène, écrit que les représentations de la troupe hongroise à Kassa font salle comble au début de l'année 1819 à Kassa. Pourtant, Desewffy parle également de la présence de dames et seigneurs « germanisés » et de soldats qui ne parlent pas un mot de hongrois⁶⁵.

La compagnie de Miskolc n'est pas la seule compagnie itinérante hongroise à la fin des années 1810. Une autre compagnie se produit à Székesfehérvár et compte Anna Engelhardt-Kántor, célèbre tragédienne, parmi ses effectifs⁶⁶. Par ailleurs, à cette époque, la ville de Székesfehérvár dispose d'une salle de théâtre convenable : selon les témoignages de l'époque, il s'agit d'une salle très jolie et bien éclairée, avec un rideau peint où sont inscrits les noms des savants hongrois⁶⁷. L'orchestre de la compagnie hongroise de Székesfehérvár compte seize instrumentistes à la fin des années 1810. En 1819 et en 1820, la compagnie de Székesfehérvár fait plusieurs représentations à Pest-

⁶¹ idem. p. 256.

⁶² Kata FLÓRIÁN. *A kassai német színészet története 1816-ig* [Histoire de l'art dramatique allemand à Kassa jusqu'en 1816], Budapest : Pfeiffer Ferdinánd, coll. « Német Philológiai Dolgozatok », 1927. p. 93.

⁶³ Róza Széppataki-DÉRY. tome I, pp. 272-274.

⁶⁴ Lettre de György Miskolczy au Conseil municipal de Kassa, Miskolc, le 25 septembre 1818, repr. in *A vándorszínésztől a Nemzeti Színházig* [Du théâtre itinérant au Théâtre national], éd. par Ferenc Kerényi, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar Levelestár », 1987. p. 103.

⁶⁵ Lettre de József Desewffy à Sámuel Szrogh, [Kassa, février-mars 1819], repr. in *A vándorszínésztől a Nemzeti Színházig*, pp. 106-107.

⁶⁶ Róza Széppataki-DÉRY. tome I, p. 321.

⁶⁷ Lettre de József Ürményi à István Horvát, [le 17 octobre 1818], repr. in *A vándorszínésztől a Nemzeti Színházig*. pp. 105-106.

Buda⁶⁸. Lors de ces représentations, la compagnie monte plutôt des drames, et certaines chansons hongroises figurent également au programme⁶⁹. En 1820, lors du voyage de l'empereur François I^{er} et de son épouse à Pest, la compagnie hongroise de Székesfehérvár joue devant le couple impérial⁷⁰.

En même temps que les compagnies de Miskolc et de Székesfehérvár, une troisième compagnie hongroise, dirigée par Dávid Kilényi, est active au Sud et à l'Ouest de la Hongrie, dans des villes telles que Szombathely (Steinamanger) et Pécs. Kilényi avait commencé sa carrière vers 1815 comme comédien dans la compagnie hongroise de Pest. En 1816, il devient directeur d'une compagnie ambulante. À la fin des années 1810, grâce à l'initiative de Kilényi, Madame Déry est transférée à cette compagnie. Kilényi, pour convaincre Déry de rejoindre sa troupe, affirme que sa compagnie est très bien organisée. Elek Pály, ancien instituteur de la ville de Pápa, rejoint la compagnie en 1819 et fait des traductions de livrets d'opéras. Toutefois, il n'est pas possible de représenter ces opéras, faute de prima donna : la cantatrice Jozefa Ecsedi vient de quitter cette compagnie. Déry rejoint ainsi Kilényi vers la fin des années 1810. La compagnie passe l'hiver à Komárom avant de se rendre au printemps à Presbourg, sur la proposition de Déry⁷¹. Lors de leur séjour à Komárom, les membres de la compagnie de Kilényi font de longues répétitions d'opéra⁷². Après un bref passage à Presbourg, la compagnie de Kilényi est divisée en deux sections. Une partie des comédiens va à Szombathely et donne des drames et comédies. Une autre troupe donne des opéras à Kőszeg (Güns)⁷³. Ce partage de la compagnie est important, puisqu'il correspond, *de facto*, à une spécialisation des comédiens-chanteurs dans les domaines de drame et de l'opéra : il convient de rappeler que, dans les compagnies hongroises aussi bien que dans les théâtres allemands, la distinction entre les troupes d'opéra et de drame n'existait pas à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, et que les comédiens qui étaient capables de chanter se chargeaient de représenter des pièces lyriques. Cette situation change progressivement à partir du deuxième quart du XIX^e siècle.

⁶⁸ *Hazai és Külföldi Tudósítások*, le 20 octobre 1819, repr. in *A magyar színikritika kezdetei (1790-1837)* [Débuts de la critique théâtrale hongroise (1790-1837)], éd. par Ferenc Kerényi, Budapest : Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, coll. « A magyar irodalomtörténetírás forrásai », 2000. tome I, pp. 59-60.

⁶⁹ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A budai és pesti német színészet története 1812-1847*. p. 40.

⁷⁰ Lázár KÁLI NAGY. *Az Erdélyi magyar színészet hőskora, 1792-1821 : Káli Nagy Lázár visszaemlékezései* [Epoque héroïque de l'art dramatique hongrois de Transylvanie, 1792-1821 : souvenirs de Lázár Káli-Nagy], Kolozsvár : Minerva, coll. « Erdélyi Ritkaságok » [1821] 1942. p. 93.

⁷¹ Róza Széppataki-DÉRY. tome I, p. 315.

⁷² idem. tome I, p. 317.

⁷³ idem. tome I, pp. 330-331.

Quels furent les motifs qui poussèrent les compagnies itinérantes de cette époque à envisager une spécialisation dans les domaines de drame et d'opéra ? Dans certains cas, comme à Székesfehérvár au début des années 1820, la compagnie hongroise ne peut pas représenter de pièces lyriques, faute de chanteurs ou de cantatrices⁷⁴. Dans d'autres cas, la difficulté de se procurer les partitions d'opéras peut déterminer les choix de répertoire des compagnies. Par ailleurs, l'opéra est un moyen facile pour attirer le public non-magyarophone aux représentations en langue hongroise. En effet, les spectateurs allemands, même s'ils ne parlent pas un mot de hongrois, peuvent assister aux représentations de pièces lyriques, ce qui est le cas à Presbourg, à la fin des années 1810 et au début des années 1820, où la compagnie de Kilényi préfère donner des opéras, les Presbourgeois étant majoritairement germanophones⁷⁵.

Les activités de la compagnie de Kilényi décrites dans les Mémoires de Déry sont révélatrices du grand degré de mobilité de la vie théâtrale pendant cette période de compagnies itinérantes en Hongrie. Après Szombathely, les membres de la compagnie se dirigent vers plusieurs destinations, dont les villes du comitat de Vas, ou celles de Zalaegerszeg, Arad et Pécska (Petschka, Pecica)⁷⁶. Après un passage par Vienne où ils assistent à une représentation de *Die Zauberflöte* qui laisse Déry enthousiaste, ils reprennent leur activité et continuent de donner des représentations à Sopron, Komárom et Presbourg⁷⁷. Il existe, à cette époque, une grande mobilité des artistes entre diverses compagnies itinérantes hongroises. Le cas de Déry, qui avait été transférée de la compagnie de Miskolc à la compagnie de Kilényi, a déjà été mentionné. Dans certains cas, un membre d'une compagnie itinérante donne des représentations en tant qu'artiste invité dans une autre compagnie. Ainsi, à Komárom, Erzsébet Tenkler-Balog, de la compagnie de Székesfehérvár, vient donner des représentations avec la compagnie de Kilényi. L'intendant de la compagnie de Székesfehérvár, Ferenc Komlóssy, qui accompagne Balog à Komárom, propose à Déry de participer à sa compagnie. Déry, dont le contrat avec la compagnie de Kilényi arrive à son terme, accepte cette proposition⁷⁸. Pourtant, la compagnie de Székesfehérvár est loin de satisfaire la jeune artiste : ainsi, elle part en tournée à Miskolc pour deux mois, avant de quitter plus tard la compagnie de Székesfehérvár pour des raisons dont elle ne se souvient plus quand elle

⁷⁴ idem. tome I, pp. 350-351.

⁷⁵ idem. tome I, p. 343.

⁷⁶ idem. tome I, p. 334.

⁷⁷ idem. tome I, pp. 339-342.

⁷⁸ idem. tome I, pp. 347-348.

Théâtres de Hongrie et de Transylvanie : de la période absolutiste à l'ère des réformes

rédige ses Mémoires. Par la suite, elle revient à Miskolc et passe ensuite à Debrecen, Nagyvárad (Grosswardein, Oradea) et Kassa⁷⁹.

Comment furent accueillies les compagnies hongroises par le public germanophone de Hongrie ? En 1825, une compagnie itinérante traverse toute la Hongrie en passant par Presbourg, Győr, Székesfehérvár, Pest, Arad et Temesvár : or, à Temesvár, ville à majorité allemande, les spectateurs restent indifférents à la compagnie hongroise⁸⁰. Dans d'autres cas, l'accueil peut être favorable. Selon Kornél Ábrányi⁸¹, l'épisode des théâtres itinérants en Hongrie serait caractérisé par l'existence de deux tendances :

- Dans certaines villes comme Pest, Arad, Debrecen, Nagyvárad, Eger, Miskolc et Komárom, les compagnies hongroises trouvaient un contexte favorable.
- D'autre part, dans d'autres villes comme Presbourg, Temesvár, Kassa, Pécs, Sopron et Kronstadt, l'élément allemand restait déterminant, ce qui empêchait l'autonomisation du théâtre hongrois par rapport au théâtre allemand.

Cette remarque appelle des réserves ; en effet, comme pour le cas de Presbourg qui a été mentionné ci-dessus, le public germanophone pouvait assister aux représentations de pièces lyriques hongroises dont il connaissait souvent la musique grâce aux représentations des compagnies allemandes. Il s'agit aussi des cas où le public allemand assistait aux représentations en langue hongroise, probablement par curiosité. En automne 1819, la compagnie de Kilényi se produit à Komárom où se trouve également une compagnie allemande : selon les témoignages de l'époque, non seulement les nobles hongrois du comitat, mais les bourgeois allemands de la ville de Komárom assistent aussi aux représentations de la compagnie hongroise, et contribuent à son budget ; même le gouverneur assiste à certaines représentations de la compagnie de Kilényi, bien qu'il ne comprenne pas le hongrois⁸².

Les représentations d'opéra peuvent être un moyen de prouver le prestige de la langue hongroise. Il convient à cet égard de mentionner un épisode intéressant qui a eu lieu en novembre 1822 à Pest. En novembre 1822, Déry reçoit une « lettre étrange » de Pest, de

⁷⁹ idem. tome I, p. 392.

⁸⁰ Mihály FEKETE. *A temesvári színház története* [Histoire de l'art dramatique à Temesvár], Temesvár, [1911]. pp. 39-40.

⁸¹ Kornél ÁBRÁNYI. *A magyar zene a 19.-ik században* [La musique hongroise au XIX^e siècle], [Budapest] : [Pannonia Ny.], 1900. p. 74.

⁸² *Tudományos Gyűjtemény*, vol. 3, n° 12, 1819. p. 122.

la part d'une jeune fille noble, Tóny Mérey, qui lui demande de faire tout de suite ses valises en y mettant toute sa garde-robe et tout ce qu'elle possède qui aurait du rapport avec l'opéra, et de venir à Pest « pour sauver l'honneur des Hongrois ». Suite à cette curieuse demande, Déry se rend à Pest en novembre 1822, sans même savoir ce qu'elle devrait y jouer. À Pest, elle apprend que la jeune Mérey l'a appelée parce qu'un pianiste allemand déniait que Déry, simple cantatrice hongroise, pût avoir une étendue vocale extraordinaire⁸³. En effet, Déry était fière d'être capable de chanter des rôles requérant des tessitures très différentes. Dans ses Mémoires, elle se vante du fait qu'elle pouvait chanter à la fois le rôle de la Reine de Nuit (*Die Zauberflöte* de Mozart), rôle de soprano colorature, aussi bien que celui d'Isabella (rôle-titre de *L'Italiana in Algeri* de Rossini), distribué aux contraltos ; Joseph Heinisch, chef d'orchestre d'origine autrichienne, disait que sa voix était une grande rareté, et un journal allemand l'avait qualifié de « Catalani hongroise »⁸⁴ en référence à Angelica Catalani, l'une des cantatrices les plus célèbres de l'époque. Miklós Jósika, qui avait entendu Catalani plusieurs fois à Vienne lors des concerts, la comparait aux autres cantatrices légendaires du siècle (Henriette Sontag, Maria Malibran et Jenny Lind) et affirmait qu'elle était une « vraie merveille » entre les cantatrices, et que l'étendue de sa voix était inégalable⁸⁵. Il est difficile de juger la véracité de l'histoire du pianiste allemand refusant d'admettre que Déry soit comparable à la grande Catalani, mais cette anecdote montre que dans la Hongrie du XIX^e siècle, l'opéra est considéré comme un moyen de démontrer qu'un peuple est au même rang que les « peuples civilisés ».

Déry, après son arrivée à Pest, chante devant Franz Xaver Kleinheinz, chef d'orchestre du Théâtre allemand, pour répondre aux railleries du pianiste allemand chez les Mérey : grâce à cette audition, elle se voit proposer un rôle dans *Die Schweizerfamilie* de Weigl au Théâtre allemand⁸⁶. Bientôt, Déry chante dans le rôle d'Emeline dans une représentation de *Die Schweizerfamilie* et remporte un grand succès⁸⁷. La presse allemande de Pest publie des critiques positives sur la prise de rôle de Déry, et lui suggère d'autres rôles, dont Amenaïde (*Tancredi* de Rossini), Ninetta (*La Gazza ladra* de Rossini), Angelina (*La Cenerentola* de Rossini), Julie (*La Vestale* de Spontini). Kleinheinz ne tarde pas à lui confier les partitions de ces opéras. Déry est pourtant

⁸³ Róza Széppataki-DÉRY. tome I, pp. 363-365.

⁸⁴ idem. tome I, p. 53.

⁸⁵ Miklós JÓSIKA. *Emlékirat* [Mémoires], Pest : Heckenast Gusztáv, 1865. tome III, p. 5.

⁸⁶ Róza Széppataki-DÉRY. tome I, pp. 367-369.

⁸⁷ idem. tome I, pp. 372-373.

réticente, du fait que ces opéras ne font pas partie de son répertoire. Auparavant, elle avait chanté un air de l'opéra *Tancredi* en italien mais ne connaissait pas le rôle entier. Elle savait déjà le rôle de Ninetta, mais en langue hongroise ; pour Pest, elle doit aussi apprendre le texte allemand⁸⁸. Entre temps, elle fait remarquer au chef d'orchestre qu'elle n'est pas venue à Pest pour faire sa fortune, mais pour contredire le maître de piano « selon lequel les Hongrois ne savent faire rien d'autre que hurler⁸⁹ ». Bientôt, une représentation de *Tancredi* a lieu à Pest et Déry tient le rôle d'Amenaïde avec un grand succès⁹⁰. L'apparition de Déry au Théâtre allemand cause un mécontentement dans certains milieux hongrois et par la suite, elle entend les rumeurs que répandent ceux qui considèrent son apparition sur la scène allemande comme un outrage à la nation hongroise⁹¹.

Après le succès de *Tancredi*, Déry est rappelée à Székesfehérvár : la direction de la compagnie hongroise s'est indignée que la jeune cantatrice-comédienne se soit produite au Théâtre allemand sans la consulter. Ainsi, Déry doit rentrer à Székesfehérvár, malgré la proposition de contrat que le Théâtre allemand lui aurait faite. Elle écrit, dans ses Mémoires, qu'elle a du mal à accepter l'idée de ne pouvoir plus chanter en hongrois, et de continuer sa carrière dans la compagnie allemande : « Après cela, je n'aurais jamais plus chanté en hongrois », écrit-elle, « langue dans laquelle la chanson résonne d'une grande beauté⁹² ».

De fait, le discours qui, depuis la fin du XVIII^e siècle, tendait à faire un lien entre le théâtre et le développement du sentiment national est toujours d'actualité dans les années 1810 et 1820. József Benke, directeur de la compagnie hongroise de Pest, explique ce lien dans un texte de 1814 rédigé au nom de la « Compagnie hongroise de théâtre » (*Magyar Theátrumi Társaság*). Selon lui, le théâtre affine les goûts de la nation, embellit sa moralité, perfectionne sa langue⁹³. Le théâtre est par ailleurs une institution qui assure « l'unité des poètes » et permet l'unification de l'esprit national :

⁸⁸ idem. tome I, pp. 378-379.

⁸⁹ idem. tome I, p. 379.

⁹⁰ idem. tome I, pp. 382-384.

⁹¹ idem. tome I, p. 374.

⁹² *Aztán sohase énekelnék magyarul, amely nyelven oly szépen hangzik az ének*. Róza Széppataki-DÉRY. tome I, pp. 385-386.

⁹³ [József BENKE]. *Magyar Theátrumi Almanák 1814-ik esztendőre* [Almanach de théâtre hongrois pour l'année 1814], 1814. p. 3 [édition facsimilée in *Benke József színházelméleti írásai* [Écrits de József Benke sur la théorie théâtrale], Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1976].

Théâtres de Hongrie et de Transylvanie : de la période absolutiste à l'ère des réformes

« si nous avons un théâtre national, alors nous aussi, nous serions une nation »⁹⁴. Autrement dit, le théâtre est considéré, à cette époque, comme une institution permettant la systématisation et l'encadrement de l'art national et de l'esprit national.

Les critiques de théâtre expriment des idées semblables. En 1819, par exemple, le critique du journal *Hazai és Külföldi Tudósítások* écrit que le théâtre national est d'une importance capitale : la nation hongroise doit être honorée non seulement dans sa Constitution civile, mais aussi dans sa langue⁹⁵. D'autres auteurs considèrent le théâtre comme un moyen d'éducation à plusieurs niveaux. Le comte Lajos Gyulay, dans son *Journal intime*, écrit sur l'importance de l'art dramatique dans l'éducation des nations : la rhétorique, la poésie, la sculpture et la musique coopèrent pour développer l'imagination humaine et, à travers les textes des pièces de théâtre, ces arts enrichissent les capacités d'imagination⁹⁶. L'avocat Sámuel Prepelitzay, éditeur de la revue *Tudományos Gyűjtemény* et l'un des plus grands soutiens du théâtre hongrois, écrit, en 1822, sur l'importance du théâtre pour l'éducation publique nationale. Au début de son article, Prepelitzay se réfère à l'importance du théâtre dans la vie des cités de la Grèce antique⁹⁷. Pour que le théâtre hongrois soit convenable, il est nécessaire qu'il devienne et reste national. Or, selon Prepelitzay, cela ne veut pas dire que le théâtre hongrois devrait être fermé aux chefs d'œuvres des littératures étrangères. L'important serait de faire du théâtre une « école du peuple ». Dans la Hongrie de l'époque, le théâtre est loin de remplir les fonctions d'une école ; il est plutôt considéré comme un lieu de divertissement dans les longues soirées d'hiver⁹⁸.

Malgré les appels d'auteurs comme Prepelitzay, le Théâtre hongrois ne se concrétise pas dans les années 1820, mais les troupes hongroises peuvent néanmoins donner des représentations temporaires à Buda et à Pest. En 1824, des comédiens hongrois font des représentations au Théâtre du Château⁹⁹. En février 1826, la compagnie de Miskolc, en

⁹⁴ *Nemzeti Játékszínünk lenne, akkor mi is egy Nemzet lennénk.* [József BENKE]. pp. 20-21.

⁹⁵ *Hazai és Külföldi Tudósítások*, le 19 mai 1819, repr. in *A magyar színikritika kezdetei (1790-1837)*. tome I, p. 45.

⁹⁶ Lajos GYULAY. *Gróf Gyulay Lajos naplótöredékeiből (1815-1834)*, éd. par Géza Kuun, Budapest: Athenaeum, 1874. 261 p. p. 31.

⁹⁷ Sámuel PREPELITZAY. « Hazafiúi figyelemztetés magyar nemzeti játékszínünkre » [Avertissement patriotique sur notre théâtre national hongrois], *Tudományos Gyűjtemény*, n° 1822/11. pp. 36-55, repr. in *Tudományos Gyűjtemény* [Collection savante], Budapest : Magvető Könyvkiadó, coll. « Magyar Hírmondó », 1985. tome I, pp. 198-199.

⁹⁸ idem. pp. 203-204.

⁹⁹ Teréz KARACS. « Fáy András házassága : Jegyzetek Badics Ferenc Fáy életrajzához » [Mariage d'András Fáy : notes à la biographie de Fáy écrite par Ferenc Badics], in *Teleki Blanka és köre* [Blanka Teleki et son cercle], éd. par Györgyi Sáfrán, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », [1886] 1963. p. 188.

Théâtres de Hongrie et de Transylvanie : de la période absolutiste à l'ère des réformes

tournée à Buda, représente *Béla futása*, opéra de József Ruzitska qui sera étudié ci-dessous : ces représentations attirent un grand nombre de spectateurs¹⁰⁰.

3. Les compagnies hongroises à Kolozsvár dans les années 1810 et 1820

En 1814, la compagnie hongroise de Transylvanie avait dû quitter Kolozsvár pour s'installer à Marosvásárhely. Entre 1814 et 1819, la compagnie se produit à Marosvásárhely tout en faisant de nombreuses tournées dans les villes et villages de province de Transylvanie (dont Dés [Deesch, Dej], Nagyenyed et Fogaras [Fogarasch, Făgăraș]), et dans certaines villes de Hongrie¹⁰¹. En avril 1819, cette compagnie est rappelée à Kolozsvár, et la famille Rhédey lui propose de continuer les représentations dans la salle de l'hôtel Rhédey, en alternant avec la compagnie allemande¹⁰². Dans les deux années qui suivent, les compagnies allemande et hongroise coexistent dans la même salle. Le comte László Rhédey, propriétaire des locaux, est accusé par les contemporains de favoriser la compagnie allemande¹⁰³.

L'année 1821 correspond à un tournant dans l'histoire du théâtre en Transylvanie. La nouvelle salle de théâtre de Kolozsvár, le « Théâtre de la rue Farkas », ouvre ses portes le 12 mars 1821. La construction du théâtre national hongrois de Transylvanie avait été entreprise en 1803-1804, mais n'avait pas pu être achevée jusqu'en 1821 en raison des problèmes financiers¹⁰⁴. L'essentiel des fonds pour la construction provenait des contributions versées par des magnats et comitats de Transylvanie. La petite noblesse transylvaine, les roturiers, ainsi que certains magnats de Hongrie figuraient également sur la liste des donateurs¹⁰⁵. Par ailleurs, la Diète transylvaine de 1810-1811 avait décidé d'accorder 100 000 forints au fonds de construction du théâtre, mais cette

¹⁰⁰ *Hasznos Mulatságok*, le 17 février 1826, le 19 février 1826, cité par Marianne PÁNDI. *Hangászati mulatságok : A 19. század magyar zenei élete a kritikák tükrében* [Divertissements musicaux : la vie musicale hongroise du XIX^e siècle dans le miroir des critiques], éd. par Hajnalka Földvári & Ottó Waldstein, Budapest : Mágus, coll. « Élet-Képek », [1967] 2001. pp. 14-15.

¹⁰¹ Lázár KÁLI NAGY. p. 68.

¹⁰² *ibid.*

¹⁰³ *idem.* p. 68-69.

¹⁰⁴ Éva GURMAI. « Az első magyar operatársulattól a Nemzeti Színházig » [De la première compagnie hongroise d'opéra au Théâtre national], *Magyar Zene*, vol. 42, n° 1, février 2004. pp. 51-52.

¹⁰⁵ Ferenc KERÉNYI. « A vándorszínészet első szintje, az állandósulás kísérletei » [Premier niveau du théâtre itinérant, expériences de permanence], in *Magyar színháztörténet : első kötet, 1790-1873* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1790-1873], éd. par György Székely, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1990. pp. 158-159. Cf. également *Az erdélyi országgyűlések színháspolitikai vitái és iratai (1791-1847)* [Débats théâtraux des Diètes de Transylvanie (1825-1848)], éd. par Miklós Bényei, Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1990. pp. 39-41.

contribution devint insignifiante en raison de la dévaluation du forint en 1812. Par la suite, aucun financement au niveau national ne put être assuré, puisque la seule institution qui pouvait en décider, la Diète de Transylvanie, ne fut pas convoquée entre 1811 et 1834¹⁰⁶.

La salle du Théâtre national hongrois de Transylvanie inauguré en 1821 contient cinquante loges réparties en trois niveaux. Une grande loge est assignée au gouverneur. Le gouverneur et le juge sont exempts d'abonnement ; Mihály Szentkirályi bénéficie également de la gratuité d'accès à sa loge, en récompense de ses contributions pour l'accomplissement des travaux de construction. Les autres loges sont accessibles avec un abonnement annuel. Le prix de l'abonnement aux premières loges est le plus élevé ; viennent ensuite les baignoires et les loges du deuxième rang. La galerie est accessible sans abonnement. Certaines représentations se font hors abonnement¹⁰⁷.

Les Mémoires de Madame Déry rappellent que le public de Kolozsvár était un public éduqué, bon connaisseur de l'art¹⁰⁸. En effet, pendant les années 1820, c'est surtout à Kolozsvár que le théâtre hongrois se développe. À partir de 1821, grâce au départ de la compagnie allemande qui préfère ne plus jouer de manière alternée avec la compagnie hongroise, cette dernière bénéficie d'un monopole de représentations scéniques à Kolozsvár¹⁰⁹. Par ailleurs, la position de la compagnie hongroise est favorisée par l'existence de deux institutions artistiques à Kolozsvár : un conservatoire a été mis en place deux ans avant l'inauguration de la nouvelle salle, et un ensemble musical fonctionne également depuis deux ans¹¹⁰. À partir de 1821, ces institutions fournissent des effectifs à la compagnie hongroise pour les représentations de pièces lyriques.

Lázár Káli-Nagy est le premier impresario du nouveau théâtre hongrois. Il essaie d'élever le niveau des représentations, en signant des contrats avec József Ruzitska, chef d'orchestre, Elek Pály et son épouse, la cantatrice Jozefa Ecsedi, le chanteur Miklós Udvarhelyi et son épouse Julianna Juhász, ainsi que Júlia Kiss, enseignante au conservatoire. Le répertoire du drame et celui de l'opéra sont enrichis de nouvelles traductions. Dans le répertoire, les pièces lyriques occupent le premier plan¹¹¹. Si, dans

¹⁰⁶ Sándor ENYEDI. « A kolozsvári kőszínház első korszaka és az erdélyi vándorszínészet (1821-1849) : Vázlat » [La première période du théâtre en pierre de Kolozsvár et le théâtre itinérant en Transylvanie (1821-1849) : esquisse], *Színháztudományi Szemle*, n° 9, 1982. pp. 7-10.

¹⁰⁷ Lázár KÁLI NAGY. pp. 76-77, 83-84.

¹⁰⁸ Róza Széppataki-DÉRY. tome I, p. 219.

¹⁰⁹ Lázár KÁLI NAGY. p. 58.

¹¹⁰ Éva GURMAI. « Az első magyar operatársulattól a Nemzeti Színházig ». pp. 51-52.

¹¹¹ idem. pp. 51-52.

la semaine, la salle est à moitié pleine, les pièces célèbres ou les grands opéras attirent 1 200 ou 1 400 spectateurs, et dans ce cas, les représentations font salle comble¹¹². Dans les années 1820, à Kolozsvár, le public préfère plutôt les opéras ; cette préférence est prise en compte par la direction du théâtre pour la programmation¹¹³. *Pikkó Hertzeg és Jutka Perzsi* de József Chudy, première pièce lyrique hongroise, est une des pièces qui sont représentées à cette époque à Kolozsvár¹¹⁴.

En décembre 1822, deux opéras du compositeur hongrois József Ruzitska sont créés à Kolozsvár : *Béla futása* (La fuite de Béla) et *Kemény Simon* (Simon Kemény). Le développement du répertoire de l'opéra hongrois était souhaité depuis longtemps. En 1817, dans un article sur la « Vie de Mozart » publié dans la revue *Erdélyi Múzeum* (Musée de Transylvanie) en 1817, Gábor Döbrentei demandait quand allait voir le jour une pièce chantée (*énekes játék*) hongroise, dont la musique serait composée par un Hongrois et qui serait représentée par de bons chanteurs¹¹⁵. Il est possible de considérer *Béla futása*, dont la première représentation date du 26 décembre 1822, comme le premier opéra significatif en langue hongroise, et comme le premier exemple du répertoire romantique national d'opéra.

Le livret de *Béla futása* a été préparé à partir d'une pièce allemande d'August von Kotzebue, *Belas Flucht*, traduite en hongrois et adaptée par János Kótsi-Patkó. Kotzebue est un des dramaturges les plus célèbres de la période : comme il a été mentionné ci-dessus, ses pièces furent sélectionnées pour l'inauguration du Théâtre allemand de Pest. Le drame *Belas Flucht* de Kotzebue avait été aussi sélectionné pour l'ouverture du Théâtre de Pest, mais n'avait pas pu passer la censure en 1812 : il faut attendre l'année 1815 pour la création de cette pièce. Quant au compositeur József Ruzitska, il était né à Pápa vers 1775. Il dirigea l'orchestre du régiment « Joseph » à Nagyenyed en 1820. En 1821, il avait dirigé l'orchestre du Théâtre de Nagyvárad, avant de faire un séjour de trois mois à Kolozsvár, pendant lequel il servit de chef d'orchestre du nouveau théâtre de cette ville. Ses deux opéras, *Béla futása* et *Kemény Simon*, sont représentés lors de ce séjour. En 1823, Ruzitska part pour l'Italie : il ne reste aucune information à propos de la suite de sa carrière.

¹¹² Sándor ENYEDI. « A kolozsvári kőszínház első korszaka [...] ». p. 8.

¹¹³ idem. pp. 11-12.

¹¹⁴ Amadé NÉMETH. *Erkel*, Budapest : Gondolat, coll. « Zenei Kiskönyvtár », [1967] 1979. 254 p. 27.

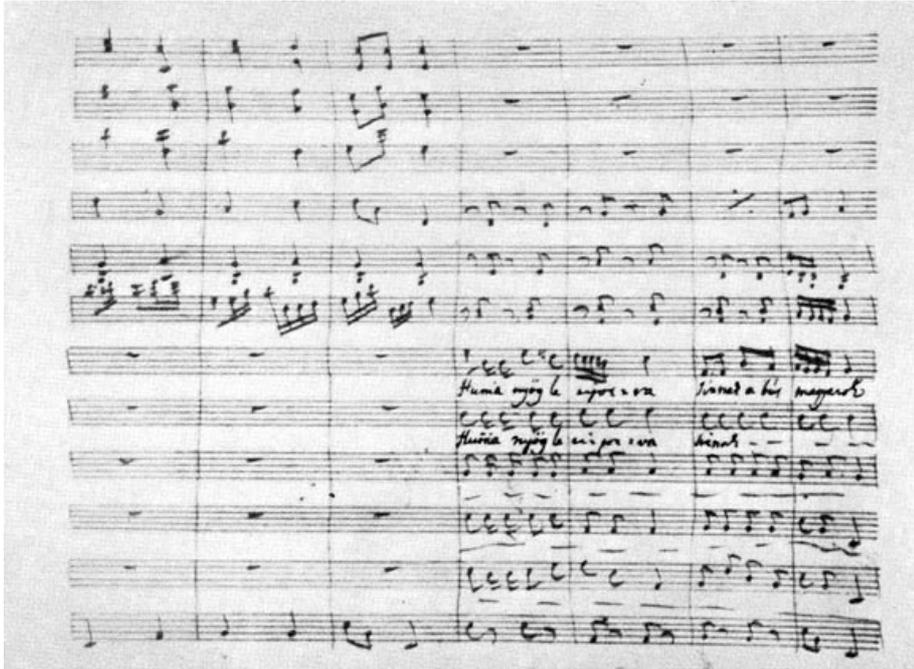
¹¹⁵ idem. p. 29.

Béla futása a pour sujet la fuite du roi Béla IV de Hongrie en Dalmatie en 1241-1242, pour échapper à l'invasion mongole. L'opéra comporte deux actes : le premier s'ouvre avec un chœur de chasseurs qui n'est pas sans rappeler les chœurs du *Freischütz* de Weber. Plusieurs airs et ariettes se succèdent, souvent sans rapport avec l'intrigue. À la fin du premier acte, Kálmán, seigneur du château où se sont réfugiés Béla IV et la famille royale, raconte que son fils, qui séjournait dans la cour royale, a été emprisonné par le roi pour avoir élevé la voix contre les fainéants étrangers de la cour, et qu'il est mort en prison. Maintenant que le roi est son hôte, Kálmán est incapable de se venger, et par ailleurs, en cette période d'invasion mongole, il ne serait pas convenable de chercher à se venger du roi pour des motifs personnels. Dans le deuxième acte, Kálmán réfléchit sur la loyauté envers le roi, et évoque ses ancêtres, qui avaient été tous fidèles aux rois de Hongrie. Il renonce à son désir de vengeance et se résout puis s'apprête à défendre son château siégé par les Mongols¹¹⁶.

L'orchestration de l'opéra est simple, et le style *verbunkos* est utilisé dans la plupart des numéros musicaux¹¹⁷. Dans d'autres cas, l'influence de Weber est discernable, comme le fait remarquer Amadé Németh. Le livret est intéressant à plusieurs égards. La thématique de l'opposition entre la noblesse hongroise et les résidents étrangers de la cour (corrompus, et éventuellement soutenus par le monarque), qui est un thème évoqué en filigrane dans *Béla futása*, est récurrente dans les œuvres majeures du répertoire de l'opéra hongrois que sont *Hunyadi László* (1844) et *Bánk bán* (1862) de Ferenc Erkel. Par ailleurs, comme c'est souvent le cas dans les opéras romantiques nationaux, ce n'est pas le monarque, mais un personnage noble qui est le héros de l'opéra. L'on constate que le livret contient les marques de la pièce originale, écrite lors des guerres napoléoniennes : le thème de l'alliance de la noblesse et du monarque contre l'invasion étrangère est un reflet de ce contexte historique.

¹¹⁶ Amadé NÉMETH. *A magyar opera története (1785-2000)*, [Histoire de l'opéra hongrois (1785-2000)], Budapest : Anno Kiadó, 2000. pp. 30-31.

¹¹⁷ Pour un exemple musical, cf. József RUZITSKA. Air de Kálmán (extrait de *Béla futása*), réduction piano-chant, in SZABOLCSI, Bence. *A magyar zenetörténet kézikönyve* [Manuel de l'histoire de la musique hongroise], Budapest : Zeneműkiadó, coll. « Szabolcsi Bence művei », [1947] 1979. pp. 250-251.



Partition de l'opéra *Béla futása*
(Bence Szabolcsi, *A magyar zene évszázadai : Tanulmányok* [Siècles de la musique hongroise : essais], Budapest : Zeneműkiadó Vállalat, 1961. tome II)

Béla futása bénéficie d'une grande popularité à sa création. Dès 1822, plusieurs éditions de variations sur les airs de *Béla futása* voient le jour¹¹⁸. L'opéra est repris par diverses compagnies de Transylvanie et de Hongrie ; en 1838, par exemple, il est monté au Théâtre hongrois de Pest qui vient d'être mise en place, mais cette représentation se fait sans grand succès, probablement en raison du changement des goûts stylistiques du public. À Kolozsvár, *Béla futása* est repris jusqu'en 1846.

Kemény Simon, deuxième opéra de Ruzitska, est créé à Kolozsvár en décembre 1822 ; la date exacte de la création reste inconnue. Le livret est préparé par le comédien István Göde à partir du drame homonyme de Károly Kisfaludy. L'action se déroule en 1442 : la noblesse de Transylvanie, sous la direction de János Hunyadi, s'apprête à contrecarrer l'attaque des Turcs ottomans. En apprenant que les Turcs ont pour but de tuer le commandant Hunyadi, le jeune Simon Kemény, fils d'une famille noble de Transylvanie, décide de le remplacer en mettant son uniforme de commandant. Le lendemain, les Turcs tuent le jeune Simon, qu'ils prennent pour Hunyadi. *Kemény*

¹¹⁸ Tibor TALLIÁN, « Nemzeti színház - nemzeti opera » [Théâtre national – opéra national], in *Képes magyar zenetörténet* [Histoire illustrée de la musique hongroise], éd. par János Kárpáti, Budapest : Rózsavölgyi és Társa, 2004. p. 142.

Simon n'atteint pas le niveau de popularité de *Béla futása* et n'est pas repris par la suite par les compagnies hongroises.

Un an après la représentation des deux opéras de Ruzitska, commence une période de véritable essor pour le Théâtre de Kolozsvár. En décembre 1823, Madame Déry est invitée à Kolozsvár. À sa première apparition, elle chante une chanson hongroise¹¹⁹. Le lendemain, le 27 décembre 1823, elle avait fait ses débuts dans *Die Schweizerfamilie* de Weigl, avec un grand succès. Ainsi commence l'âge d'or du Théâtre de Kolozsvár, caractérisé par la présence d'une prima donna de haute qualité, Déry, et d'un chef d'orchestre compétent, József Heinisch¹²⁰. Cette période dure jusqu'en 1828, année du départ de Déry.

Selon le témoignage de celle-ci, la compagnie de Kolozsvár avant 1823 souffrait de l'insuffisance des effectifs pour pouvoir représenter des pièces lyriques. Par exemple, la compagnie représente l'opéra *Agnès Sorel* d'Adalbert Gyrowetz avec des comédiens qui n'ont pas de formation en chant. Filep Sámuel Deáki, le passe-partout de la compagnie, remplace les instrumentistes et les chanteurs en cas de besoin : à défaut de cantatrice, il chante même le rôle d'Agnès Sorel. En l'absence de chef d'orchestre permanent, György Ruzitska, professeur de musique et compositeur, vient en appoint à la compagnie. Péter Grosz, directeur du conservatoire, lui porte aussi secours et donne des cours de chant aux comédiens¹²¹. À l'arrivée de Déry qui chante désormais comme prima donna, la compagnie hongroise ne dispose pas de seconda donna ou de troisième cantatrice. Les membres de la compagnie pensent que le chœur n'est pas nécessaire et que les comédiens de la compagnie peuvent en faire office¹²².

Ces difficultés sont surmontées sous la direction musicale de Joseph Heinisch et les représentations d'opéra à Kolozsvár atteignent un niveau relativement élevé vers la fin des années 1820. Heinisch, d'origine autrichienne, vit à Kolozsvár où il travaille, depuis 1812, comme maître de piano. À partir de 1824, il commence à assurer la direction de l'orchestre de la compagnie de Kolozsvár. Dès le début de sa direction, il entreprend un programme de répétitions rigoureuses pour la représentation du *Barbiere di Siviglia* :

¹¹⁹ Róza Széppataki-DÉRY. tome I, p. 437.

¹²⁰ István ALMÁSI. « Erkel és Kolozsvár » [Erkel et Kolozsvár], in *Erkel Ferencről és koráról* [Sur Ferenc Erkel et son époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1995. p. 97.

¹²¹ Róza Széppataki-DÉRY. tome I, p. 434.

¹²² idem. tome I, p. 446.

dans ses Mémoires, Déry note que les répétitions ont pris deux semaines, avec six heures de répétitions par jour¹²³. Il est possible d'affirmer que ces répétitions ont donné de la vigueur aux productions d'opéra, à une époque où les chanteurs d'opéra ne recevaient pas d'éducation musicale systématisée. En effet, à cette époque, même en Italie, une partie des chanteurs continuent à apprendre leurs rôles à l'oreille, sans savoir lire la musique¹²⁴. Par ailleurs, dans la Hongrie et dans la Transylvanie du début du XIX^e siècle, les chanteurs et les cantatrices ont très peu d'occasion d'assister aux représentations des compagnies italiennes : Déry n'assiste jamais à une représentation italienne, et n'entend donc jamais les cantatrices italiennes chanter¹²⁵. Cette situation rend difficile l'apprentissage des styles d'interprétation vocale à l'oreille.

À cette époque, le répertoire de l'opéra du Théâtre national hongrois de Transylvanie comprend, entre autres, *Il barbiere di Siviglia*, *Tancredi*, *La gazza ladra* et *L'Italiana in Algeri* de Rossini, *Der Freischütz* de Weber, *Jean de Paris* de Boieldieu, *Le porteur d'eau* de Cherubini, et *Joseph et ses frères* de Méhul¹²⁶. Ferenc Kerényi propose une classification des opéras représentés à Kolozsvár selon leurs genres¹²⁷ :

- Les opéras-comiques français : *Raoul Barbe-bleue* de Grétry (1822) ; *Le Prisonnier* de Dominique Della-Maria (1822) ; *Les Deux Mots* de Dalayrac (1823).
- Les « pièces à sauvetage » du répertoire français : *Jean de Paris* de Boieldieu (1825) ; *Le porteur d'eau* de Cherubini (1827). À ces deux titres, il est possible d'ajouter *La gazza ladra* de Rossini (1826), qui traite d'une thématique semblable à celle du répertoire des pièces à sauvetage.
- Les *Singspiele* historiques : à ce titre, il est possible de mentionner les deux pièces lyriques de József Ruzitska ; *Béla futása* et *Kemény Simon* (1822).

En 1826-1827, plusieurs opéras de Rossini sont donnés par la compagnie de Kolozsvár ; parmi ces opéras figurent *Il barbiere di Siviglia*, *La gazza ladra*, *Otello*, *Tancredi* et *L'Italiana in Algeri*. Parmi les opéras allemands, *Der Freischütz* de Weber et *Don Giovanni* de Mozart sont les plus populaires. Dans le répertoire français, *Jean de Paris* de Boieldieu et *Joseph de Méhul* sont les plus grands succès. Il est possible de constater

¹²³ idem. tome I, pp. 459-460.

¹²⁴ Frédéric VITOUX. *Gioacchino Rossini*, Paris : Editions du Seuil, 1986. p. 97.

¹²⁵ Róza Széppataki-DÉRY. tome I, pp. 469-470.

¹²⁶ Tibor TALLIÁN. « Nemzeti színház - nemzeti opera ». p. 142.

¹²⁷ Ferenc KERÉNYI. *A régi magyar színpadon, 1790-1849* [Sur l'ancienne scène hongroise], Budapest : Magvető, coll. « Elvek és utak », 1981. p. 214.

Théâtres de Hongrie et de Transylvanie : de la période absolutiste à l'ère des réformes

que, dans les années 1820, le répertoire du Théâtre national hongrois de Transylvanie comprend les œuvres principales du répertoire lyrique international de l'époque. Il est évident que ce répertoire a influencé le développement artistique de Ferenc Erkel, futur compositeur d'opéras, qui fait une partie de ses études à Kolozsvár à partir de 1827¹²⁸.

Les représentations d'opéra de Kolozsvár attirent un public varié : dans les années 1820, les Allemands et les Roumains ne manquent pas d'assister aux représentations d'opéra de la compagnie hongroise, puisque les pièces lyriques sont accessibles à la totalité du public, sans différence de langue¹²⁹.

Kolozsvár n'est pas le seul centre de représentations scéniques en Transylvanie. La compagnie de Kolozsvár fait des tournées régulières dans les villes et villages de province ; par ailleurs, les compagnies itinérantes allemandes et hongroises sont aussi actives en Transylvanie dans les années 1820. L'inventaire proposé par Sándor Enyedi¹³⁰ est révélateur de la largeur du réseau théâtral en Transylvanie dans les années 1820.

- En 1822, le Théâtre de Kolozsvár organise des tournées à Marosvásárhely, Nagyenyed, Gyulafehérvár (Karlsburg, Alba Iulia), Hermannstadt, Kronstadt. Quant à la compagnie de Dávid Kilényi, dont Madame Déry est membre à l'époque, elle se produit à Arad. Une autre compagnie, dirigée par Elek Pály, est présente à Marosvásárhely.
- En 1823, la compagnie de Kolozsvár passe par Marosvásárhely, Kronstadt, Hermannstadt et Nagyenyed. La compagnie hongroise qui est active à Debrecen et à Nagyvárad se produit à Arad en avril-juin 1823¹³¹. Une compagnie dirigée par György Éder fait des représentations à Nagyvárad, une autre, dirigée par Károly Nagy, est active à Szatmár.

¹²⁸ V. COSMA & I. LAKATOS. « Erkel Ferenc élete és munkássága, mint összekötő kapocs a magyar és román zenekultúra között » [Vie et travaux de Ferenc Erkel en tant que lien entre les cultures musicales magyare et roumaine], in *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*, dir. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1954. pp. 18-19.

¹²⁹ Sándor ENYEDI. « A kolozsvári kőszínház első korszaka [...] » p. 18.

¹³⁰ idem. p. 17.

¹³¹ Béla VÁLI. *Az aradi színház története* [Histoire de l'art dramatique à Arad], 1774-1889, Budapest : Fránklin-Társulat, 1889. p. 17.

- En 1824, alors que la compagnie de Kolozsvár organise des tournées à Marosvásárhely, Kézdivásárhely (Sekler-Neumarkt, Târgu Secuiesc), Sächsisch-Regen (Szászrégen, Reghin) et Nagyenyed, la compagnie de József Bányai, János Láng et Károly Megyeri se produit à Nagyvárad. Une compagnie est présente à Szatmár, et des comédiens amateurs font des représentations à Szamosújvár (Neuschloss, Gerla), ville à majorité arménienne.
- En 1825, la compagnie de Kolozsvár fait des tournées à Marosvásárhely, Nagyenyed, Zalatna (Klein-Schlatten, Zlatna), Abrudbánya (Gross-Schlatten, Abrud), Verespatak (Goldbach, Roşia Montană). La compagnie de Megyeri et de Láng passe par Nagyvárad, et celle de Bányai par Szatmár.
- En 1826, la compagnie de Kolozsvár fait des tournées à Hermannstadt, Kronstadt, Nagyenyed et Nagyvárad. D'autres compagnies sont présentes à Arad, Bistritz (Beszterce, Bistriţa), Marosvásárhely, Nagybánya (Frauenbach, Baia Mare) et Nagyvárad. Une compagnie d'amateurs fait des représentations à Sepsiszentgyörgy (Sankt Georgen, Sfântu Gheorghe).
- En 1827, une partie de la compagnie de Kolozsvár fait une tournée à Arad. La compagnie de Kilényi, rejointe par quelques comédiens de Kolozsvár (dont Déry) passe également par Arad. Une compagnie itinérante se produit la même année à Marosvásárhely.

Les Mémoires de Déry contiennent des informations importantes sur les tournées de la compagnie de Kolozsvár. En effet, Déry mentionne, entre autres, les passages de la compagnie par Miskolc, Kassa, Eger, Ungvár (actuel Užgorod en Ukraine), Abrudbánya, Verespatak, Zalatna, Nagynegyed, Pelsőc (Plešivec) et Kronstadt, entre autres. En principe, après avoir fait des tournées dans les villes de province, la compagnie rentre à Kolozsvár à la fin de chaque été¹³². En partant pour la tournée, la compagnie signe un contrat spécial avec quatre instrumentistes : ces derniers remplacent l'orchestre dans les représentations réalisées dans les petites villes qui ne disposent pas d'orchestre¹³³. Dans certains cas, les conditions défavorables des locaux donnent lieu à des situations inconfortables. À Ungvár, la compagnie doit monter *Der Freischütz*, mais, comme la production contient des jeux de feu, le public craint que le théâtre en bois ne prenne feu. Ainsi, la compagnie est contrainte de jouer au-dessus d'une grange

¹³² Róza Széppataki-DÉRY. tome I, p. 509.

¹³³ idem. tome I, p. 522.

Théâtres de Hongrie et de Transylvanie : de la période absolutiste à l'ère des réformes

aménagée pour la représentation¹³⁴. En certaines occasions, les représentations en tournée peuvent être réalisées devant les administrateurs locaux. À Kronstadt, la compagnie hongroise de Transylvanie trouve l'occasion de donner des représentations devant un illustre spectateur : Grigore IV Ghica, prince de Valachie¹³⁵.

Les Mémoires de Déry contiennent des informations précieuses sur la vie quotidienne et les rapports sociaux et politiques au Théâtre de Kolozsvár dans les années 1820. À son arrivée à Kolozsvár à la fin de 1823, Déry apprend que le gouverneur dispose d'une loge particulière. Sur ce, elle constate qu'il est dommage qu'un théâtre qui a un si bon public n'ait pas assez d'opéras dans son répertoire¹³⁶. Autrement dit, à cette époque, l'opéra est considéré comme un spectacle de grande qualité, digne d'un public de haute extraction. Lors de la première représentation d'opéra à laquelle Déry participe, le gouverneur et les hauts fonctionnaires sont présents dans la salle, mais les rideaux de leur loge sont fermés : les habitués de la loge d'honneur jouent aux cartes lors de la représentation. Au moment où Déry commence à chanter, le rideau s'ouvre et, chose inattendue, le gouverneur commence à porter une attention particulière au spectacle¹³⁷. De fait, jusqu'au début du XIX^e siècle, le public d'opéra est loin de porter une attention soutenue au spectacle et aux artistes ; l'écoute concentrée se développe progressivement au cours du XIX^e siècle. Dans la première moitié du siècle, les spectateurs ont toujours l'habitude de parler entre eux, de se déplacer, d'arriver en retard dans la salle et de partir tôt ; ce sont souvent les morceaux de bravoure qui attirent, ponctuellement, l'attention des spectateurs. Ainsi, le comportement du gouverneur de Kolozsvár rapporté par Déry correspond à un schéma hérité de la société aristocratique, mais qui est condamné à dépérir dans les décennies suivantes. Dès la fin du XVIII^e siècle, le développement de la conception romantique de l'art porte un coup à ce type de comportement : désormais, l'artiste commence à se définir comme un génie, et l'œuvre d'art commence à être considéré comme un produit à valeur intrinsèque et exceptionnelle, requérant une attention concentrée. La fin du système de patronage et de mécénat contribue à ce changement de comportement. Avec l'intégration de l'art dans le système de l'économie marchande, l'artiste devient propriétaire de sa propre création : il ne dépend plus de la volonté de son mécène, et demande un respect particulier pour son œuvre.

¹³⁴ idem. tome I, p. 507.

¹³⁵ idem. tome I, p. 535.

¹³⁶ idem. tome I, p. 435.

¹³⁷ idem. tome I, p. 438.

Cette transformation ne se réalise pas, bien entendu, par une rupture brusque ou nette : comme le montre l'exemple de Kolozsvár, les représentations des années 1820 peuvent toujours refléter la mentalité héritée de la société aristocratique.

Quel fut le rapport des compagnies allemandes à la population saxonne de Transylvanie ? Lors de leurs tournées dans les villes de Transylvanie, les membres de la compagnie hongroise de Kolozsvár traversent également les villes saxonnes, dont Hermannstadt et Kronstadt. Dans ses Mémoires, Déry parle de Kronstadt, ville à majorité allemande, tout en soulignant que la population de la ville n'avait pas de sentiments négatifs envers la compagnie hongroise. Comme la langue hongroise leur était incompréhensible, les habitants de Kronstadt ne fréquentaient pas les représentations de drame données en hongrois. Or, quand un opéra (en l'occurrence, *Il barbiere di Siviglia*) y était donné, la salle était comble¹³⁸. Par ailleurs, note Déry, à cette époque, même certains partisans hongrois du théâtre hongrois maîtrisaient mieux la langue allemande que le hongrois¹³⁹.

La compagnie de Déry quitte Kolozsvár le 19 mai 1827 : à partir de cette date, la troupe entreprend des activités itinérantes, en passant par diverses villes de Transylvanie et de Hongrie de l'Est et du Sud : Szeged, Szabadka (Subotica), Zobor (Zombor), Baja, Pécs et Székesfehérvár, entre autres. À Nagybecskerek (Zrenjanin), la compagnie donne des opéras, dont *Il barbiere di Siviglia* et *Jean de Paris*¹⁴⁰. Arad et Temesvár sont également sur son itinéraire. Dans plusieurs villes, les habitants honorent les comédiens en dédiant des poèmes à leur honneur¹⁴¹. Pendant l'hiver 1827-1828, aucune compagnie ne se produit à Kolozsvár ; par la suite, les compagnies itinérantes y font des représentations¹⁴². La compagnie transylvaine part pour Pest en 1828, avant d'être invitée à Kassa à l'initiative du baron Vince Berzeviczy, amateur d'art dramatique¹⁴³.

¹³⁸ idem. tome I, p. 517.

¹³⁹ idem. tome I, p. 501.

¹⁴⁰ idem. tome I, pp. 599-600.

¹⁴¹ idem. tome I, pp. 601-603.

¹⁴² Sándor ENYEDI. « A kolozsvári kőszínház első korszaka [...] ». p. 19.

¹⁴³ Éva GURMAI. « Az első magyar operatársulattól a Nemzeti Színházig ». pp. 51-52.

Dans les années 1810 et 1820, le développement des représentations d'opéra en Hongrie se fait à deux niveaux. L'activité des compagnies allemandes se concentre dans les grandes villes, et notamment à Pest qui dispose, depuis 1812, d'une salle de théâtre prestigieuse. Quant aux compagnies hongroises, elles mènent une activité pour la plupart itinérante. Si le centre de gravité de l'activité des compagnies itinérantes hongroises se situe à Kolozsvár dans les années 1820, cette ville est loin d'être un véritable point de concentration du théâtre magyarophone. D'une part, les tournées continuent d'occuper une place importante dans les activités de la compagnie hongroise de Transylvanie, ce qui empêche une véritable fixation et centralisation. D'autre part, il est clair que « l'âge d'or » du théâtre de Kolozsvár correspond à une période très limitée dans le temps.

Toutefois, il est possible de constater que la qualité des représentations scéniques s'élève considérablement à partir des années 1820, à la fois pour les compagnies allemandes et hongroises. Le Théâtre allemand de Pest, tout comme les autres théâtres allemands, produit les pièces majeures du répertoire lyrique (et du répertoire dramatique), ce qui permet au public des grandes villes de se familiariser avec le répertoire contemporain international. De même, grâce au zèle de leurs membres, les compagnies hongroises traduisent un grand nombre d'opéras en hongrois et essaient de rivaliser avec les compagnies allemandes. C'est dans ce contexte que la nouvelle génération de musiciens qui crée un répertoire national hongrois à partir des années 1840, se familiarise avec le répertoire lyrique international. Par ailleurs, les musiciens, chanteurs et cantatrices des troupes itinérantes des années 1810 et 1820, et surtout les membres de la compagnie de Kolozsvár, constituent la base de la première troupe d'opéra du Théâtre hongrois de Pest à partir de 1837¹⁴⁴. Autrement dit, du point de vue de leur personnel, les compagnies hongroises des années 1810 et de 1820 sont en continuité directe avec le Théâtre national hongrois. À titre d'exemple, il est possible de se référer au cas de Joseph Heinisch qui, après avoir servi comme chef d'orchestre du Théâtre de Kolozsvár, travaille au Théâtre de Kassa (1830-1835), au Théâtre du château de Buda (1835-1838) et enfin, au Théâtre hongrois de Pest (1838-1840)¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Tibor TALLIÁN. « Nemzeti színház - nemzeti opera ». p. 142.

¹⁴⁵ Amadé NÉMETH. *Az Erkelek a magyar zenében : Az Erkel-család szerepe a magyar zenei művelődésben* [Les Erkel dans la musique hongroise : le rôle de la famille Erkel dans le développement de la culture musicale hongroise], Békéscsaba : Békés M. Tcs., coll. « Fekete könyvek », 1987. p. 42.

Du point de vue de l'idéologie nationale, cette période ne manque pas de textes qui mettent en avant le rôle des arts du spectacle dans la formation de l'identité nationale et dans l'apprentissage linguistique du peuple. À la même époque les drames romantiques historiques galvanisent les cœurs des spectateurs. Dans le domaine de l'art lyrique, le développement est relativement lent, mais c'est toujours à la même époque que les premiers opéras hongrois à thème historique voient le jour : à l'instar des autres « opéras nationaux » du XIX^e siècle, ces opéras contiennent des éléments musicaux considérés comme nationaux. Toutefois, à cette époque, l'histoire n'est pas encore considérée comme la source privilégiée pour les opéras ; en 1827, dans son grand traité de stylistique, Lajos Bitnitz écrit que par rapport aux thèmes historiques, les thèmes mythologiques, romanesques ou idylliques conviennent davantage à l'opéra¹⁴⁶. La situation change au cours de la décennie suivante et le répertoire des opéras à thème historique se développe de façon considérable au niveau international. En Hongrie, le romantisme national n'en connaît pas moins une floraison à partir de la fin des années 1820 : « l'ère des réformes », pendant laquelle se consolide le réformisme libéral, présente un cadre politique favorable à ces développements culturels et artistiques.

¹⁴⁶ Lajos BITNITZ. *A' magyar nyelvbeli előadás tudománya* [Stylistique de la langue hongroise]. Pest : Petrózai Trattner Mátyás, 1827. pp. 396-397.

C. Vers la construction d'un théâtre national hongrois (1828-1837)

Au début de l'ère des réformes, la vie théâtrale en Hongrie, marquée par un double mouvement dans les décennies précédentes, celui de la centralisation à Pest du côté des théâtres hongrois et celui de la décentralisation du côté des compagnies hongroises, est en train de traverser une phase de restructuration. Au cours de cette période qui s'étend de la fin des années 1820 jusqu'à la fin des années 1830, le Théâtre allemand de Pest voit se consolider son statut de premier théâtre du royaume de Hongrie grâce à ses représentations de haute qualité. D'autre part, après le départ de Róza Déry et de plusieurs autres comédiens et chanteurs de Kolozsvár, la Transylvanie perd de l'importance dont elle avait brièvement bénéficié au cours des années 1820. À partir de 1828, les comédiens et chanteurs hongrois essaient de rivaliser avec la compagnie allemande de Pest. Dès le début des années 1830, les activités des comédiens hongrois se concentrent vers le Nord de la Hongrie, dans la ville de Kassa. Enfin, dans la deuxième moitié des années 1830, Buda devient le centre principal des représentations hongroises : dans la même période, les travaux de construction d'un théâtre hongrois dans la ville de Pest, promus par plusieurs hommes politiques et auteurs de la période, s'accélérent. Cette dernière période, qui aboutit, en 1837, à l'inauguration du Théâtre hongrois de Pest (qui devient le Théâtre national hongrois en 1840), correspond aussi aux débuts de la carrière de musicien de Ferenc Erkel, futur compositeur d'opéras nationaux hongrois.

Dans le domaine du répertoire lyrique, les années 1830 connaissent un grand essor au niveau international et au niveau des théâtres de la Hongrie et de la Transylvanie. En 1828, après la création mondiale de *La muette de Portici* de Daniel Auber, les standards de l'opéra français (déjà assez élevés depuis le début du siècle, grâce aux opéras de Jean-François Lesueur, Gaspare Spontini et Gioacchino Rossini) sont redéfinis : le style du grand opéra français est perfectionné par les compositeurs comme Giacomo Meyerbeer et Fromental Halévy, et par le librettiste Eugène Scribe. Quant aux compositeurs italiens, ils poursuivent l'œuvre de Rossini et redéfinissent la tradition du bel canto en la réinterprétant dans le cadre du romantisme. Les opéras de Vincenzo Bellini et de Gaetano Donizetti ne tardent pas à acquérir une renommée internationale. Ces développements sont suivis de près par les compagnies hongroises et allemandes de Hongrie et de Transylvanie. Même les grands opéras français qui requièrent une mise en

scène très développée sont traduits en allemand et en hongrois et représentés par ces compagnies. Les représentations sont parfois réalisées au prix de coupures dues à l'insuffisance des effectifs du chœur ou du corps de ballet. À cette époque, la qualité des représentations d'opéra en Hongrie et en Transylvanie atteint les standards internationaux. Jusqu'à la fin des années 1820, les compagnies hongroises continuaient à remplacer les récitatifs des opéras italiens et français par des sections parlées. Or, au cours des années 1830, les récitatifs commencent à être interprétés par ces compagnies : le premier exemple connu de la représentation d'un opéra avec des récitatifs est une représentation de l'opéra *Cordelia* de Conradin Kreutzer le 10 août 1830 à Kolozsvár¹.

Dans les trois sections suivantes consacrées à l'étude de la décennie 1828-1837, nous analyserons d'abord le développement du Théâtre allemand de Pest. Une importance particulière sera accordée, dans ce cadre, à l'étude des Mémoires des auteurs de l'époque sur la vie quotidienne au théâtre. La deuxième section sera consacrée à l'étude du Théâtre de Kassa dans la première moitié des années 1830. La dernière section implique une étude des activités de la compagnie hongroise au Théâtre de Buda et des travaux de construction du Théâtre hongrois de Pest au milieu des années 1830.

1. Les théâtres allemands de Hongrie dans les années 1830

Les théâtres continuent d'être les principaux centres de production musicale au cours des années 1830 dans une très grande majorité des villes européennes. Les grandes villes comme Paris ou Vienne bénéficient de la présence des théâtres spécialisés dans le domaine lyrique. Or, dans la plupart des villes européennes, les drames et les opéras sont représentés dans une même salle. Par ailleurs, les théâtres ne sont pas seulement des lieux de représentations de pièces lyriques, mais ils accueillent également des concerts proprement dits : pour l'ouverture des salles de concert, il faut attendre la deuxième moitié du XIX^e siècle. Autrement dit, pour la première moitié du XIX^e siècle, l'histoire des productions musicales est souvent directement liée à celle du théâtre.

Quelle place a le répertoire de l'opéra dans le programme du Théâtre de ville de Pest dans le deuxième quart du XIX^e siècle ? À la fin des années 1820 et au début des années 1830, les opéras français dominent le répertoire du Théâtre allemand. Les opéras créés

¹ Tibor TALLIÁN. « Nemzeti színház - nemzeti opera » [Théâtre national – opéra national], in *Képes magyar zenetörténet* [Histoire illustrée de la musique hongroise], éd. par János Kárpáti, Budapest : Rózsavölgyi és Társa, 2004. p. 142. Ferenc KERÉNYI. *A régi magyar színpadon, 1790-1849* [Sur l'ancienne scène hongroise], Budapest : Magvető, coll. « Elvek és utak », 1981. p. 217.

Vers la construction d'un théâtre national hongrois (1828-1837)

dans les décennies précédentes à Paris (les pièces lyriques de François-Adrien Boieldieu, Étienne Méhul, Ferdinand Hérold et Nicolas Isouard) bénéficient toujours d'une certaine popularité. En même temps, le genre du « grand opéra » français qui, grâce aux opéras parisiens de Rossini (*Le siège de Corinthe* et *Moïse et Pharaon*) et aux opéras d'Auber, de Meyerbeer et de Halévy, connaît un essor à Paris, commence à être apprécié à Pest. En 1827, les spectateurs du Théâtre allemand de Pest font la connaissance du *Siège de Corinthe*, grand opéra de Rossini ; cet opéra est représenté à 19 reprises à Pest entre 1827 et 1840. Six chefs d'œuvres de ce nouveau répertoire sont représentés, peu après leur création mondiale, à Pest. *La muette de Portici* d'Auber, créée en 1828 à Paris, est représentée la même année à Pest : elle est reprise à 57 occasions jusqu'en 1844, devenant ainsi un des opéras les plus populaires du répertoire du Théâtre allemand. Une autre œuvre-phare du style de grand opéra français, *Guillaume Tell*, le dernier opéra de Rossini, créé à Paris en 1829, est représenté à 36 reprises à Pest entre 1830 à 1846. D'autres exemples importants du grand opéra français sont représentés successivement à Pest dans les années 1830 : *Robert le Diable* de Meyerbeer (59 représentations entre 1834 et 1846), *La Juive* de Halévy (41 représentations entre 1836 et 1846), *Gustave III* d'Auber (42 représentations entre 1836 et 1846) et *Les Huguenots* de Meyerbeer (27 représentations entre 1839 et 1846). Un autre grand opéra de Halévy, *Guido et Ginevra*, est également donné à Pest, à seize occasions entre 1839 et 1843.

Le style du grand opéra français revêt une importance cruciale dans l'histoire de l'opéra au XIX^e siècle. Dans les opéras de ce style, les thèmes fantastiques ou historiques sont élaborés dans le cadre d'une œuvre d'art qui tend à unifier la dramaturgie, la musique, la danse et la décoration. Grâce au développement de l'écriture chorale, les foules sont représentées sur scène d'une façon efficace. Les livrets des grands opéras répondent aux goûts romantiques de leur époque. Dans certains cas, ces livrets sont marqués par un discours patriotique lié à des références historiques et contemporaines. *Le siège de Corinthe* de Rossini, version remaniée de l'opéra *Maometto II* du même compositeur, a pour sujet la résistance grecque contre l'invasion turque au XV^e siècle. Représenté pour la première fois à Paris en 1826, cet opéra fait écho à un sujet d'actualité, celui de la guerre d'indépendance grecque contre l'Empire ottoman dans les années 1820 ; il reflète le philhellénisme des milieux intellectuels européens de l'époque. Le livret de *Guillaume Tell* est également rempli d'attaques contre la tyrannie, la domination étrangère (à savoir la domination habsbourgeoise dans la Suisse du XIV^e siècle). Dans

La muette de Portici, un passage du « duo patriotique » du deuxième acte (« Amour sacré de la patrie ») traduit également l'exaltation patriotique ; par ailleurs, ce duo devient un facteur principal pour l'éclatement de la révolution belge de 1830. *Robert le Diable* de Meyerbeer traduit deux autres thématiques chères au public de l'époque : le surnaturel et le fantastique. *La Juive*, tout comme *Les Huguenots*, traite du fanatisme religieux dans un cadre historique : par ailleurs, les deux opéras font des tableaux extrêmement subtils des dilemmes devant lesquels se trouvent les personnages déchirés entre leurs obligations politiques ou sociales et leurs penchants individuels. Quant à l'opéra *Gustave III*, il met en scène un sujet emprunté à l'histoire récente : l'assassinat de Gustave III de Suède lors d'un bal masqué en 1792.

Le style du grand opéra est apprécié par le public des théâtres de Hongrie. Giacomo Meyerbeer était déjà connu par le public pestois au moment de la création de *Robert le Diable* à Pest : son *Il Crociato in Egitto*, composé sous l'influence rossinienne, avait remporté un médiocre succès en 1828 au Théâtre hongrois de Pest. En 1834, la création de *Robert le Diable* remporte un succès triomphal. Déjà avant la création pestoise, cette œuvre curieuse avait attiré l'attention de l'opinion publique². En effet, la première de *Robert le Diable* avait été le grand événement de l'année 1831 à Paris et l'opéra avait immédiatement connu un triomphe mondial : la reprise viennoise de 1833 avait fait sensation. Après la création pestoise de 1834, une critique précise que la musique de *Robert le Diable* est composée dans un grand style, mais qu'elle ne contient que « peu de mélodies » par rapport aux opéras italiens et français. Pourtant, selon la critique, il serait possible de penser que cette musique serait appréciée après plusieurs reprises. L'auteur note que les entractes étaient trop longs en raison du changement des grands décors³ ; cette remarque témoigne d'une production somptueuse. En 1836, le Théâtre allemand donne une production encore plus spectaculaire : *La Juive* de Halévy⁴.

Dans certains cas, le caractère spectaculaire de ces opéras peut poser un problème pour la mise en scène. En raison de sa longueur, *Guillaume Tell* est représenté en deux soirées à Pest⁵. De nombreuses coupures sont effectuées dans les grands opéras donnés

² Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A budai és pesti német színház története 1812-1847* [Histoire du théâtre allemand de Buda et de Pest, 1812-1847], Budapest, 1923. p. 55.

³ *Honművész*, n° 32, 1834, cité par Marianne PÁNDI. *Hangászati multságok : A 19. század magyar zenei élete a kritikák tükrében* [Divertissements musicaux : la vie musicale hongroise du XIX^e siècle dans le miroir des critiques], éd. par Hajnalka Földvári & Ottó Waldstein, Budapest : Mágus, coll. « Élet-Képek », [1967] 2001. p. 17

⁴ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A budai és pesti német színház története 1812-1847*. p. 69

⁵ idem. p. 54.

à Pest dans les années 1830 : une partie du ballet de *Gustave III* est coupée lors des représentations⁶. Dans certains cas, la censure peut jouer un rôle pour la modification du livret : à Vienne en 1839, *Les Huguenots* sont représentés sous le titre de *Die Ghibellinen in Pisa* : en effet, la censure autrichienne supporte mal la représentation d'un sujet sensible comme les guerres de religion, ainsi, le livret de l'opéra est réécrit pour transposer l'intrigue dans le contexte du conflit entre les guelfes et les gibelins dans l'Italie médiévale. La compagnie du Théâtre de Pest reprend cette version allemande la même année, en 1839⁷.

Mis à part le répertoire du grand opéra français, les opéras français du début du siècle continuent d'être repris au cours des années 1830. Les opéras d'Étienne Méhul (*Joseph*), François-Adrien Boieldieu (*Jean de Paris*), Nicolas Dalayrac (*Les deux mots*) peuvent être mentionnés à ce propos. Le genre de l'opéra-comique français, qui connaît un nouvel essor grâce à Auber, Halévy et Adolphe Adam à cette époque, est aussi bien représenté dans le répertoire du Théâtre allemand de Pest. *Le maçon* d'Auber est créé au Théâtre allemand de Pest en 1826, *La dame blanche* de Boieldieu en 1826, *La fiancée* d'Auber en 1831, *Zampa* de Hérold en 1832, *Le serment* d'Auber en 1834, *Fra Diavolo* du même compositeur en 1836 et *Le postillon de Longjumeau* d'Adam en 1837. Il faut souligner que les représentations pestoises de ces opéras suivent de très près leur création mondiale ; à peine une année sépare la création pestoise de *Zampa* de sa création parisienne et *Fra Diavolo* (à l'instar de *La muette de Portici*) est créé en Hongrie l'année de sa première mondiale⁸.

Dans le répertoire italien, les opéras de Rossini (notamment *Armida*, *La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*, *Matilde di Shabran*, *Otello*, *Semiramide* et *Tancredi*) qui avaient dominé le programme des années 1820, sont toujours présents dans le répertoire du Théâtre allemand de Pest dans les années 1830. D'autre part, à cette époque, un jeune compositeur italien, Vincenzo Bellini, est en train de faire une brillante carrière. Trois opéras de Bellini sont créés en 1832-1833 à Pest : *La Straniera*, *La Sonnambula* et *I Capuleti e i Montecchi*. Le dernier de ces opéras bénéficie d'un succès éclatant. En 1836, le dernier opéra de Bellini, *I Puritani*, est représenté à Pest. Quant à Gaetano Donizetti, bien que certains de ses opéras soient représentés à partir du début des années

⁶ *ibid.*

⁷ *idem.* p. 70

⁸ Marianne PÁNDI. p. 75.

Vers la construction d'un théâtre national hongrois (1828-1837)

1830 (dont *Anna Bolena* en 1833), il faut attendre la fin des années 1830 pour que ses œuvres bénéficient d'un vrai succès.

Le répertoire allemand, nettement moins fécond que les répertoires italien et français, est relativement peu présent dans la programmation du Théâtre allemand de Pest. *Faust*, opéra de Louis Spohr, est repris à Pest en 1821 et représenté à quelques occasions jusqu'en 1843. L'opéra *Jessonda* du même compositeur, représenté à Pest entre 1832 et 1839, n'a presque aucun écho. Parmi les compositeurs allemands, c'est Carl Maria von Weber qui recueille le plus grand succès, grâce à son *Freischütz* qui continue d'être apprécié par le public depuis 1822. Ses autres pièces lyriques, *Preziosa* et *Oberon*, remportent également du succès à Pest. Conradin Kreutzer (avec son *Nachtlager in Granada*) et Heinrich Marschner sont les autres compositeurs allemands dont les opéras sont représentés au cours des années 1830 au Théâtre de Pest. *Der Dorfbarbier* de Johann Baptist Schenk, pièce très appréciée dans les années 1810, est aussi représentée à quelques occasions jusqu'en 1845. En 1837, le Théâtre allemand de Pest crée *Aurelia*, un opéra composé par le musicien hongrois Endre Bartay sur un livret en allemand. Le correspondant du journal *Honművész* exprime son espoir de voir Bartay composer un opéra hongrois dans l'avenir⁹ : ce rêve se réalise plus tard, en 1839, avec la création de l'opéra *Csel* (Ruse) du même compositeur par le Théâtre hongrois de Pest.

Hormis ces opéras contemporains, certains opéras devenus déjà « classiques » figurent également dans le programme du Théâtre allemand. À ce titre, il faut notamment mentionner les opéras et *Singspiele* de Mozart. Si *La clemenza di Tito* n'est pas représentée après 1832, les autres opéras majeurs de Mozart (*Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*, *Die Entführung aus dem Serail* et *Le nozze di Figaro*) restent au répertoire du Théâtre allemand jusqu'aux années 1840, au même titre que *Fidelio* de Ludwig van Beethoven qui est repris à une douzaine d'occasions de 1816 à 1844.

De même que les grands opéras français, les productions d'opéras italiens ou allemands peuvent souffrir du manque de moyens du Théâtre. Dans la production de l'opéra *Semiramide* de Rossini, l'air d'entrée d'Arsace et le chœur le précédant sont supprimés, en raison du nombre insuffisant de choristes¹⁰. Or, certains opéras, dont *Norma* et *Don Giovanni*, sont représentés avec des productions brillantes dans les années 1830¹¹.

⁹ *Honművész*, n° 101, 1837, cité par Marianne PÁNDI. pp. 17-18.

¹⁰ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A budai és pesti német színészet története 1812-1847*. p. 54.

¹¹ *idem*. p. 69.

Le succès des grandes productions provient, en grande partie, de la qualité des décors. Au Théâtre allemand de Pest, à partir des années 1820, les décors sont préparés par des maîtres viennois. Johann Engerth, un peintre allemand établi à Pest, prépare les décors des productions de *Robert le Diable* (1834) et de *Gustave III* (1836). À partir de 1836, Hermann Neefe prépare les décors pour le Théâtre allemand. Originaire de Bonn, Neefe avait travaillé dans de nombreux théâtres allemands avant de s'établir à Vienne pour travailler au Josefstädter Theater. Il fut invité à Pest en 1836 par Alexander Schmidt, qui venait de prendre la direction du Théâtre allemand. C'est Neefe qui introduit les nouveaux décors romantiques, pour les opéras comme *Norma*, *Don Giovanni* et *La Juive*. Il convient de noter qu'à partir de 1837, Neefe et Engerth travaillent pour le Théâtre hongrois de Pest, ce qui prouve que la distinction entre le Théâtre allemand et le Théâtre hongrois n'était pas insurmontable.

Les mémoires des nobles magyars et les récits de voyage des étrangers sont révélateurs du rôle important que joue le Théâtre allemand pour les habitants de Pest dans les années 1830. John Paget a eu l'occasion d'assister aux représentations du Théâtre allemand en 1835. Selon le témoignage de Paget, le Théâtre allemand est presque aussi grand que les grands théâtres de Paris et Londres, mais la salle est sombre et son acoustique inadéquate. Paget trouve satisfaisante la compagnie permanente du Théâtre allemand et indique que plusieurs artistes étrangers viennent pour s'y produire en tant qu'artistes hôtes. Ainsi Paget assiste-t-il aux représentations d'opéra dans lesquelles chante Wilhelmine Schröder-Devrient, une des plus importantes cantatrices de l'époque, célèbre pour sa puissance dramatique¹². En effet, lors de sa tournée de 1835, Devrient chante les rôles de soprano dans *Fidelio*, *I Capuleti e i Montecchi*, *Norma*, *La Sonnambula*, *Otello*, *Euryanthe*, *Oberon* et *Der Freischütz*¹³.

Le baron Frigyes Podmaniczky, dans ses *Fragments de journal*, souligne que le Théâtre allemand était un lieu agréable qui attirait tout le public de Pest, surtout pour l'art lyrique. Toutefois, la décoration intérieure était quelque peu froide, la température devenait glaciale en raison des problèmes de chauffage. La puanteur causée par l'éclairage au gaz (difficulté commune à tous les théâtres de l'époque) posait également un problème pour les spectateurs¹⁴. Selon le Journal de Podmaniczky, au rez-de-

¹² John PAGET. *Hungary and Transylvania ; with Remarks on their Condition, Social, Political, and Economical*, London : John Murray, 1855. tome II, p. 469.

¹³ Marianne PÁNDI. p. 17.

¹⁴ Frigyes PODMANICZKY. *Naplótörédékek, 1824-1886* [Fragments de journal, 1824-1886], Budapest : Grill Károly, 1887. tome I, pp. 62-63.

Vers la construction d'un théâtre national hongrois (1828-1837)

chaussée, deux célèbres boutiques (un magasin de cigares et une pâtisserie) renforçaient le caractère de lieu de sociabilité du théâtre¹⁵. Podmaniczky ne se considère pas capable de juger les représentations d'opéras auxquelles il avait assisté dans les années 1830, puisqu'il était enfant à cette époque. Toutefois, il se rappelle bien des trois premiers opéras qu'il y avait vus : *Die Zauberflöte*, *Norma* et *Robert le Diable*. Il se souvient pourtant mieux des représentations de drame dont il comprenait bien la langue et dont il trouvait les sujets intéressants¹⁶.



Vue intérieure du Théâtre allemand de Pest, illustration de Carl Vasquez, 1837
(OSZK/Színháztörténeti Tár/KE/3.234)

Le Théâtre allemand tient une place importante dans les souvenirs d'enfance du baron Béla Splény, de la petite noblesse du comitat de Pest. C'est au Théâtre allemand de Pest que Splény a l'occasion d'assister à une représentation théâtrale dans les années 1830 : le premier spectacle auquel il assiste est un opéra comique, *Le Petit Chaperon rouge* de Boieldieu. Le sujet de l'opéra l'intéresse beaucoup, mais les rideaux peints (qui représentent les Muses et Apollon) attirent également son attention. Par la suite, son père l'amène souvent au théâtre ; par ailleurs, grâce à son jeune âge, il n'est pas tenu

¹⁵ idem. tome I, pp. 60-61.

¹⁶ idem. tome I, pp. 63-64.

d'être muni d'un billet d'entrée. Son père préfère acheter des billets de parterre : les places n'y sont pas numérotées. Splény assiste à des représentations de drames et d'opéras. Il se rappelle surtout d'une représentation du *Siège de Corinthe* de Rossini : en effet, pour la première fois dans sa vie, il voit un opéra qui est entièrement mis en musique, sans aucun dialogue parlé. De ce fait, il ne peut pas bien saisir l'argument de l'opéra. De plus, il ne parvenait pas à comprendre comment l'héroïne (Pamyre) pouvait aimer le commandant grec (Cléomène), vaincu lors des batailles contre les Turcs¹⁷. Selon le témoignage de Splény, les questions relatives au Théâtre allemand font partie des conversations quotidiennes de l'époque : en 1836, au moment où le mandat de Fedor Grimm arrive à son terme, la question de la succession au poste de directeur de théâtre est un sujet très discuté. La composition des troupes de théâtre fait également l'objet de débats¹⁸.

Les Mémoires de Frigyes Podmaniczky contiennent une remarque intéressante sur la nature sociale des représentations scéniques à Pest dans les années 1830. Podmaniczky souligne que le Théâtre allemand intéressait non seulement les classes moyennes, mais aussi les magnats ; selon lui, le fait que les comtes Ferenc Brunszvik et Pál Ráday en aient assuré la direction prouvait cet intérêt de l'aristocratie pour le Théâtre allemand¹⁹. Il est possible d'interpréter cette remarque de deux façons. D'une part, alors que le théâtre accompagne le processus d'urbanisation, sa fréquentation devient une affaire de la classe moyenne. D'autre part, à la même époque, l'opinion publique opère une distinction entre la nation allemande, identifiée à la population bourgeoise germanophone et la nation hongroise, identifiée à la noblesse hongroise. Cette approche dichotomique est exacerbée après l'ouverture du Théâtre hongrois de Pest en 1837 et à partir de cette date, les récits de voyage de l'époque font des allusions récurrentes à la rivalité entre le Théâtre allemand et le Théâtre hongrois, identifiés respectivement à la bourgeoisie et à la noblesse.

À partir de la fin des années 1820 et jusqu'en 1837, dans certaines occasions, les compagnies hongroises cohabitent avec la compagnie du Théâtre allemand de Pest. En octobre 1827, la compagnie transylvaine de Dávid Kilényi, qui avait quitté Kolozsvár

¹⁷ Béla SPLÉNY. *Splény Béla emlékiratai* [Mémoires de Béla Splény], éd. par Mária Kendi, Budapest : Magvető, 1984. tome I, pp. 28-29.

¹⁸ idem. tome I, p. 230.

¹⁹ Frigyes PODMANICZKY. tome I, p. 66.

Vers la construction d'un théâtre national hongrois (1828-1837)

pour donner des représentations dans le Sud de la Hongrie, décide de se produire à Pest et demande la permission de donner trois représentations au Théâtre allemand²⁰. Il s'agit d'un véritable enjeu pour la compagnie hongroise, selon les Mémoires de Madame Déry. Cette dernière se rappelle par ailleurs qu'elle avait remporté un grand succès en 1824 sur la scène du Théâtre allemand, quand elle s'y était produite en tant qu'artiste invitée²¹. En automne 1827, la compagnie hongroise de Kilényi se produit au Théâtre allemand, dans une représentation en langue allemande²². La première pièce représentée est *Il barbiere di Siviglia*²³. Le ton des Mémoires de Déry fait suggérer que le fait de chanter en allemand « chez les Allemands » fut une épreuve redoutable. À la fin, la compagnie réussit à remporter du succès et, suite à la proposition de Déry, la compagnie monte *La gazza ladra* de Rossini ; la compagnie hongroise remporte, une fois de plus, un succès considérable au Théâtre allemand²⁴. Par la suite, la compagnie hongroise décide de passer l'hiver à Pest et les représentations continuent entre le 17 octobre 1827 et le 14 février 1828.

Pál Szilágyi, un autre membre de la compagnie de Kilényi, relate dans ses Mémoires les représentations que la compagnie hongroise avait données à Pest en automne 1827. Szilágyi précise que la compagnie hongroise faisait deux représentations par semaine au Théâtre allemand et qu'il s'agissait surtout d'opéras. L'orchestre était dirigé par Joseph Heinisch, chef d'orchestre du Théâtre hongrois de Kolozsvár. Selon Szilágyi, ces représentations d'opéra étaient satisfaisantes pour le public du Théâtre de Pest : la voix de Déry était à son apogée et son jeu scénique était aussi de très bonne qualité²⁵.

Toutefois, les critiques de l'époque se montrèrent sévères à l'égard de la compagnie hongroise. La revue *Hasznos Mulatságok* publia une critique très sévère des chanteurs qui avaient participé à la représentation du *Barbiere di Siviglia* (Elek Pály, József Szerdahelyi, Miklós Udvarhelyi, Pál Szilágyi, Róza Déry et Klára Borsai, entre

²⁰ Róza Széppataki-DÉRY. *Déryné emlékezései* [Souvenirs de Madame Déry], Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », 1955. tome I, p. 607.

²¹ idem. tome I, pp. 608-609.

²² idem. tome I, pp. 610-611.

²³ Pál SZILÁGYI. *Egy nagyapa regéi unokájának (Kor-, jellemrajzok s adomák a régi színvilágból)* [Contes d'un grand-père à son petit-fils (Tableaux de mœurs et portraits de l'ancien monde de théâtre)], Pest, p. 52 [publié dans *Nefelejts* en 1859-1860 ; édition facsimilée : Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1975. 177-98 p.]

²⁴ Róza Széppataki-DÉRY. tome I, p. 612.

²⁵ Pál SZILÁGYI. p. 52.

autres²⁶). D'autres spectateurs furent satisfaits des représentations de la compagnie de Kilényi. Le comte István Széchenyi, après avoir assisté à une représentation de *La gazza ladra* en hongrois le 18 décembre 1827, note dans son Journal que le spectacle avait soulevé l'enthousiasme comme à Paris ou à Londres et il exprime sa propre satisfaction²⁷.

À cette époque, dans certains cas, les Hongrois eux-mêmes se montrent sceptiques à l'égard des représentations en langue hongroise. En 1827-1828, à Pest, Szilágyi discute avec « une des plus grandes dames de la patrie » sur ce sujet : selon la noble dame, le hongrois ne conviendrait ni à l'opéra, ni au drame. Szilágyi indique, dans ses Mémoires, qu'il était conscient du fait que la langue hongroise était, à cette époque, loin d'être dument codifiée. Néanmoins, il pensait que la langue hongroise était une langue tout à fait adaptée à l'art lyrique et qu'elle occupait la deuxième place, après l'italien, dans la liste des langues convenables pour l'opéra. Par ailleurs, les traductions de livrets réalisées par Filep Sámuel Deáki étaient particulièrement réussies, en comparaison avec les traductions allemandes et les airs hongrois pouvaient être chantés plus facilement par rapport aux airs en allemand. À la fin de la discussion, Szilágyi avait pu convaincre son interlocutrice grâce à ces arguments²⁸.

Bien entendu, à la fin des années 1820 et dans les années 1830, les théâtres de Buda et de Pest ne sont pas les seules salles de théâtre où se produisent les compagnies allemandes. Le Théâtre de Presbourg maintient, à cette époque, l'importance qu'il avait acquise depuis le XVIII^e siècle. Selon John Paget, ce théâtre serait « essentiellement allemand comme n'importe quel théâtre de Vienne »²⁹.

Dans certains cas, à Presbourg, les représentations d'opéra et la politique de la direction de théâtre peuvent causer de vrais scandales. En 1834, le Théâtre de Presbourg est dirigé par Madame Hoch. Cette dernière vient de renvoyer Károly (Carl) Turányi, chef d'orchestre très apprécié et de le remplacer par Franz Pokorny, musicien tchèque

²⁶ *Hasznos Mulatságok*, n° 43, 1827, cité par Ede SEBESTYÉN. *Budapest zenei múltjából : Első kötet : Magyar operajátszás Budapesten, 1793-1937* [Du passé musical de Budapest : tome I : représentations d'opéra hongroises à Budapest, 1793-1937]. Budapest : Somló Béla, 1937. pp. 26-27.

²⁷ István SZÉCHENYI. *Gróf Széchenyi István naplói. Harmadik kötet (1826-1830)* [Journaux du comte István Széchenyi : tome III (1826-1830), Budapest : Magyar Történelmi Társulat, coll. « Magyarország újabkori történetének forrásai », 1932. p. 185 (entrée du 18 décembre 1827).

²⁸ Pál SZILÁGYI. p. 53. Cf. également Lázár HORVÁTH PETRICHEVICH. *Az elbujdosott vagy Egy tél a fő városban* [Le proscrit ou Un hiver dans la capitale], Kolozsvár : Tilsch és Fia, 1836. tome I, p. 217.

²⁹ John PAGET. tome II, p. 21.

inconnu à l'époque. Pour quatre jeunes gentilshommes hongrois (le duc Ágost Odescalchi, le comte Károly Keglevich, le comte János Niczky et le comte Ferenc Pálffy), c'est l'occasion de manifester leur mécontentement envers la direction : ils font savoir à Madame Hoch qu'ils souhaitent le retour de Turányi, ainsi que la représentation de certains opéras, comme *Robert le Diable* ou *Norma*. La directrice du théâtre reste indifférente à ces revendications et les quatre gentilshommes décident d'organiser une « émeute » dans la salle de théâtre, suivant l'exemple des jeunes aristocrates parisiens. Ils finissent par jeter, pendant le spectacle, des œufs et des tomates sur la directrice. La direction est obligée alors d'interrompre le spectacle. Le public, peu soucieux des revendications des quatre gentilshommes, quitte la salle³⁰. Toutefois, ce sabotage ne tarde pas à donner lieu à une enquête policière. Trois fonctionnaires de la chancellerie de Vienne sont envoyés pour mener une investigation sur cette affaire ; en effet, les manifestants avaient renversé, sans le savoir, un portrait appartenant à une dame de la famille impériale (l'impératrice Caroline-Auguste ou la jeune archiduchesse Élisabeth, la fille cadette du Palatin). Or, comme le précise Dániel Kászonyi dans ses Mémoires, il était clair que les « insurgés » n'avaient nullement l'intention d'insulter une personne de la famille impériale³¹.

Dans les années 1830, les théâtres des villes de province de la Transylvanie et de la Hongrie continuent de proposer des représentations de drame et d'opéra aux spectateurs. Si le programme du théâtre de Sopron ne comporte pas d'opéras au cours des années 1830 (probablement en raison du manque d'effectifs pour les produire), le Théâtre de Temesvár propose un programme varié. En effet, les années 1830 correspondent à la belle époque du Théâtre de Temesvár, grâce à Theodor Müller, directeur de ce théâtre entre 1831 et 1840. Au début de la décennie, Müller dirige également les compagnies de Kronstadt et de Bucarest, mais par la suite, il concentre son activité à Temesvár et il y constitue une compagnie de théâtre de grande qualité. En 1834, le jeune musicien viennois Franz Limmer commence à travailler comme chef d'orchestre au Théâtre de Temesvár. Grâce aux efforts de Müller et Limmer, un grand nombre d'opéras sont représentés à Temesvár³². Cette activité théâtrale trouve un écho

³⁰ Dániel KÁSZONYI. *Magyarhon négy korszaka* [Quatre périodes de la Hongrie], trad. de l'allemand par Domokos Kosáry, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », [1868] 1977. p. 104.

³¹ *ibid.*

³² Franz METZ. « Die Oper als Institution im Südosten Europas unter besonderer Berücksichtigung der Banater Musikzentren Temeswar, Arad und Orawitz », in *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa : Heft 4*, Chemnitz : Schröder Verlag, 1999. p. 52.

dans l'activité éditoriale : à partir du 1^{er} novembre 1830, une revue théâtrale, *Thalia*, est publiée à Temesvár, en langue allemande. Son éditeur, József Klapka, est un personnage polyvalent : après avoir servi comme officier d'armée lors des guerres napoléoniennes, il avait dirigé le Théâtre de Temesvár entre 1814 et 1816. Il avait été nommé maire de Temesvár en 1819 et il avait publié plusieurs journaux locaux dans son imprimerie. Plus tard, dans les années 1840, son fils György Klapka fait une carrière d'officier et devient un des héros de la guerre d'indépendance de 1849.

Dans les années 1830, les troupes itinérantes allemandes continuent de traverser la Hongrie et la Transylvanie, au même titre que les compagnies hongroises³³. Bien que les activités des troupes itinérantes allemandes de Hongrie soient relativement peu étudiées dans l'historiographie du théâtre, on dispose de certaines sources qui donnent des indices sur leur présence. Béla Splény indique, dans ses Mémoires, qu'une petite compagnie allemande était passée par la commune de Páty du comitat de Pest en 1834. Le spectacle avait été réalisé dans la grande taverne de Páty : deux chanteurs et une cantatrice avaient représenté des scènes lyriques et avaient chanté des couplets. Le spectacle était assuré en allemand, devant un public magyarophone. Malgré cette situation, la salle était pleine de paysans lors du spectacle³⁴. Il est clair que les théâtres allemands jouent, à cette époque, un rôle considérable pour la réception du répertoire international d'opéra en Hongrie : les spectacles en langue allemande n'atteignent pas simplement la bourgeoisie allemande, mais également les spectateurs magyarophones. Même si la langue est inaccessible aux spectateurs, la musique est un truchement pour atteindre les spectateurs de toutes les classes et couches de la société.

Il convient de noter que les voyages présentent également un cadre important pour le développement du goût lyrique. Les voyageurs de l'époque assistent régulièrement à des représentations d'opéra dans les villes qu'ils visitent et mentionnent souvent leurs impressions sur ces représentations dans leurs récits de voyages, dans leurs Journaux intimes ou Souvenirs. Par ailleurs, la presse publie souvent des nouvelles relatives aux représentations d'opéra dans les pays étrangers. Autrement dit, à cette époque, un flux considérable d'informations circule entre divers lieux de représentation d'opéras, ce qui contribue au développement du goût musical. À Paris, István Széchenyi assiste, le 1^{er}

³³ Róza Széppataki-DÉRY. tome II, p. 96.

³⁴ Béla SPLÉNY. tome I, p. 154.

janvier 1834, à une représentation de *Gustave III* d'Auber³⁵, quelques mois après sa création mondiale. En mars-avril 1834, il voit à plusieurs reprises *La gazza ladra* à Londres et il a l'occasion d'assister aux représentations de la compagnie italienne établie à Londres qui compte à ses effectifs les plus grands chanteurs et cantatrices italiens de l'époque : Giulia Grisi, Giovanni Battista Rubini et Antonio Tamburini entre autres³⁶. La mobilité internationale de Széchenyi ne se réduit pas aux grands centres de la vie culturelle européenne comme Vienne, Londres et Paris, mais s'étend également aux villes de l'Europe centrale et orientale, comme Bucarest. Széchenyi assiste le 12 octobre 1834 à une représentation de *Die Zauberflöte* à Bucarest, dans la loge d'Alexandre II Ghica qui a été nommé Prince de Valachie en avril. Deux jours après ce spectacle qu'il qualifie de « pitoyable », Széchenyi voit une représentation du *Barbiere di Siviglia* dans la même salle³⁷. Ainsi, cette mobilité internationale, tout comme les comptes-rendus des représentations d'opéra de l'Europe entière, permet aux spectateurs d'adopter une approche comparative et critique pour évaluer le niveau de qualité des représentations d'opéra en Hongrie, non seulement pour les compagnies allemandes, mais également pour les compagnies hongroises.

2. Les compagnies hongroises à Kassa et à Buda (1828-1837)

Dans une lettre du 5 avril 1828, György Miskolczy, notable de la ville de Miskolc, annonce à Károly Fischer, premier juge de Kassa, l'arrivée prochaine de la compagnie hongroise de Transylvanie à Kassa³⁸. En effet, la compagnie de Kilényi, qui avait passé l'hiver 1827-1828 à Pest, vient de se diriger, à cette date, vers la ville de Kassa, au lieu de rentrer à Kolozsvár. L'année 1828 peut être considérée comme un des tournants de l'histoire du théâtre hongrois : si la décennie 1820 avait vu une floraison des arts du spectacle à Kolozsvár, Kassa allait être le principal centre de production théâtrale en langue hongroise à partir de 1828.

³⁵ István SZÉCHENYI. *Gróf Széchenyi István naplói. Negyedik kötet (1830-1836)* [Journaux du comte István Széchenyi : tome IV (1830-1836)], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, coll. « Magyarország újkortörténetének forrásai », 1934. p. 441 (entrée du 1^{er} janvier 1834).

³⁶ idem. p. 471 (entrée du 8 avril 1834).

³⁷ idem. pp. 498-499 (entrées du 12 et du 14 avril 1834).

³⁸ György MISKOLCZY, lettre à Károly Fischer, Miskolc, le 5 avril 1828, in *A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig* [Du théâtre itinérant au Théâtre national], éd. par Ferenc Kerényi, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar Levelestár », 1987. p. 134.

Vers la construction d'un théâtre national hongrois (1828-1837)

La compagnie hongroise qui arrive à Kassa en 1828 se compose de dix-huit comédiens, neuf comédiennes, un chef d'orchestre et un maître de danse. La compagnie dispose d'un important corpus de pièces de théâtre et de partitions d'opéras, ainsi que d'une importante collection de décors et costumes³⁹. La compagnie fait 25 représentations entre le 28 avril et le 28 mai 1828, réussissant à gagner l'estime du public de Kassa. Par la suite, la compagnie hongroise continue à donner des représentations jusqu'en 1840. À partir de sa fondation jusqu'en 1832, la « Compagnie lyrique et dramatique de Kassa » s'élargit en réunissant en son sein les artistes hongrois distingués de l'époque⁴⁰. Comme il a été rappelé à plusieurs reprises, dans les années 1820, les troupes de théâtre et d'opéra ne se distinguaient pas d'une manière claire⁴¹. Dans les années 1830, la compagnie de Kassa fournit l'un des premiers cas de spécialisation des troupes : au printemps 1833, la compagnie est divisée entre les sections de drame et d'opéra⁴². Toutefois, même en 1836, la distinction entre les deux troupes est loin d'être définitive. Márton Lendvay, « l'un des meilleurs comédiens » du théâtre hongrois à cette époque⁴³, chante occasionnellement dans les opéras, malgré le fait que sa voix n'ait pas assez de puissance. Dans une lettre de juin 1837, Elek Pály écrit que sa femme est tragédienne, mais qu'elle chante également des rôles d'opéra comme Tancredi (rôle éponyme de l'opéra de Rossini), Romeo (*I Capuleti e I Montecchi*), Sesto (*La clemenza di Tito*) et Pippo (*La gazza ladra*)⁴⁴.

Le programme de la compagnie hongroise de Kassa comportait un grand nombre d'opéras, grâce à l'activité des traducteurs de livrets. Elek Pály, ancien instituteur, avait rejoint la compagnie de Kilényi en 1819 ; en 1822, il faisait partie de la compagnie de Kolozsvár en 1822. À Kolozsvár, il chantait les rôles de ténor dans les opéras, mais il faisait également des traductions de livrets : il avait traduit, par exemple, *Der Freischütz* en hongrois. Ses activités de traduction s'intensifièrent après l'installation de la

³⁹ Ferenc KERÉNYI. « A vándorszínészet első szintje, az állandósulás kísérletei » [Premier niveau du théâtre itinérant, expériences de permanence], in *Magyar színháztörténet : első kötet, 1790-1873* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1790-1873], éd. par György Székely, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1990. p. 166.

⁴⁰ Éva GURMAI. « Az első magyar operatársulattól a Nemzeti Színházig » [De la première compagnie hongroise d'opéra au Théâtre national], *Magyar Zene*, vol. 42, n° 1, février 2004. p. 54.

⁴¹ Ferenc KERÉNYI. « Az operaháború : egy színháztörténeti jelenség komplex leírása » [La querelle d'opéra : description d'un fait complexe de l'histoire du théâtre], *Színháztudományi Szemle*, n° 1, 1977. p. 112.

⁴² Éva GURMAI. « Az első magyar operatársulattól a Nemzeti Színházig ». p. 54.

⁴³ *Szemléző*, le 2 décembre 1836, repr. in *A magyar színikritika kezdetei (1790-1837)* [Débuts de la critique théâtrale hongroise (1790-1837)], éd. par Ferenc Kerényi, Budapest : Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, coll. « A magyar irodalomtörténetírás forrásai », 2000. tome III, p. 1198.

⁴⁴ Elek PÁLY. lettre au Comité de théâtre du Comitatus de Pest, Érsekújvár le 27 juin 1837, in *A vándorszínészetől a Nemzeti Színházig*. p. 245.

compagnie à Kassa : Pály traduisit, pour la compagnie de Kassa, *La gazza ladra*, *Don Giovanni*, *La dame blanche*, *La neige* (d'Auber), *Die Zauberflöte*, *La clemenza di Tito*, *Die Schweizerfamilie* (de Joseph Weigl) et d'autres pièces de moindre importance⁴⁵. Dans ses Souvenirs, Pál Szilágyi note que la compagnie de Kassa montait chaque mois un nouvel opéra. Szilágyi lui-même traduisait des livrets : il avait traduit, entre autres, *La muette de Portici*⁴⁶. Bien entendu, la compagnie de Kassa mettait en scène également des drames : la première représentation de *Bánk bán* de József Katona eut lieu à Kassa le 15 février 1833.

Plusieurs partitions d'opéras utilisées par la compagnie de Kassa dans les années 1830 ont été conservées dans les archives du Comitat de Kassa : y figurent les opéras de Daniel Auber (*Le maçon*, *La neige*, *La muette de Portici*), Luigi Cherubini (*Faniska*, *Les Deux Journées*), Nicolas Dalayrac (*Adolphe et Clara*, *Deux Mots*), André Grétry (*Raoul*), Adalbert Gyrowetz (*Agnes Sorel*), Ferdinand Hérold (*Marie*), Conradin Kreutzer (*Cordelia*), Étienne Méhul (*Joseph*), Saverio Mercadante (*Elisa e Claudio*), Mozart (*Don Giovanni*), Rossini (*La gazza ladra*, *L'Italiana in Algeri*, *Tancredi*), József Ruzitska (*Kemény Simon*), ainsi que plusieurs *Singspiele*⁴⁷.

À partir d'une analyse de la programmation du Théâtre de Kassa, il est possible de constater que Rossini, Auber, Boieldieu et Mercadante sont les compositeurs les plus populaires de l'époque ; Bellini et Hérold bénéficient également d'une grande estime de la part du public⁴⁸. Les opéras de Mozart, qui ont le statut de « classiques », figurent aussi dans le programme. Probablement en raison du manque d'effectifs, les grands opéras français sont relativement peu représentés. Le théâtre doit programmer *La muette de Portici* en deux soirées, en raison de la longueur de l'opéra et la création hongroise a lieu en deux soirées successives, le 23 et le 24 mars 1833, à Kassa.

L'hebdomadaire *Nemzeti játékszíni tudósítás* (Information sur le théâtre national), publiée par le comte Tivadar (Theodor) Csáky entre décembre 1831 et mars 1832 à Kassa, constitue une source importante pour l'histoire des représentations d'opéra de la compagnie de Kassa. La première critique publiée dans la revue est celle de la représentation de *La clemenza di Tito* ; selon l'auteur, il s'agit d'un opéra très bien écrit,

⁴⁵ Ede SEBESTYÉN. pp. 13-17.

⁴⁶ Pál SZILÁGYI. pp. 67-68.

⁴⁷ Éva GURMAI. « Die Notenbestände der ersten ungarischen Operngesellschaft im Bezirksarchiv von Kaschau : Beiträge zur Geschichte der Opernpflege von Ferenc Erkel », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungariae*, vol. 46, n° 1-2, 2005. p. 147.

⁴⁸ Éva GURMAI. « Az első magyar operatársulattól a Nemzeti Színházig ». pp. 52-53.

mais qui n'est « plus apprécié de nos jours », le public étant plutôt habitué à des goûts faciles. Par ailleurs, l'auteur souligne que l'opéra de Mozart est plus difficile à chanter que les opéras de Rossini et écrit que la performance de Madame Déry est digne d'éloges⁴⁹. En janvier 1831, à propos d'une représentation de *Don Giovanni*, le critique fait une comparaison entre le style de Mozart et celui des nouveaux compositeurs (Rossini, Mercadante, Giovanni Pacini, Giovanni Simone Mayr, Meyerbeer, Weber, Auber et Boieldieu). Selon le critique, la différence entre les styles serait évidente et le fait que les opéras de Mozart continuent d'être représentés bien après leur création serait digne d'intérêt : le nom de Mozart devrait continuer à être connu dans les siècles à venir⁵⁰. Ces constats montrent que la notion d'opéra de répertoire est toujours à l'état de genèse à cette époque : en effet, jusqu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle, les répertoires d'opéra sont dominés par les opéras contemporains ; les opéras des compositeurs des époques précédentes ne sont représentés qu'exceptionnellement, comme c'est le cas pour les opéras de Mozart.

Si Mozart bénéficie du statut de « classique », d'autres compositeurs des décennies précédentes sont considérés comme dépassés dans les années 1830. Le théâtre de Kassa monte *Der Dorfbarbier* de Schenk le 8 décembre 1830 : selon la critique publiée dans la *Nemzeti játékszíni tudósítás*, il s'agirait d'un opéra daté, qui, par ailleurs, ne conviendrait pas tout à fait au « caractère sérieux de la nation hongroise »⁵¹. Quelques semaines plus tard, le 15 janvier 1831, *Jean de Paris* de Boieldieu est représenté à Kassa : selon le critique, il s'agirait d'un opéra plaisant du « vieux goût français », de nature différente des œuvres des compositeurs contemporains⁵². Quant à l'opéra *Agnès Sorel* de Gyrowetz, il a un accueil tiède de la part du public, la musique n'étant pas tout à fait réussie⁵³. *Die Schweizerfamilie* de Schenk est un opéra très connu à l'époque et le critique juge inutile de parler de sa musique. Pourtant il souligne le fait que la musique de Gyrowetz est plutôt conforme aux goûts des amateurs de la musique allemande ; les amateurs de la musique française et italienne ne seraient pas satisfaits de cet opéra⁵⁴. Quant à la représentation de *Joseph et ses frères* de Méhul le 27 février 1831, elle serait

⁴⁹ *Nemzeti játékszíni tudósítás*, n° 1, le 11 décembre 1830. p. 1.

⁵⁰ *Nemzeti játékszíni tudósítás*, n° 9, le 5 février 1831. p. 35.

⁵¹ *Nemzeti játékszíni tudósítás*, n° 2, le 18 décembre 1830. p. 8.

⁵² *Nemzeti játékszíni tudósítás*, n° 7, le 22 janvier 1831. p. 27.

⁵³ *Nemzeti játékszíni tudósítás*, n° 10, le 12 février 1831. p. 38.

⁵⁴ idem. pp. 39-40.

réussie dans son ensemble, malgré quelques scènes « longues et ennuyeuses » qui ont mis à l'épreuve la patience du public⁵⁵.

Les opéras de Rossini sont toujours présents dans le répertoire du Théâtre de Kassa dans les années 1830. *Otello* de Rossini est représenté avec une précision minutieuse le 30 décembre 1830. La critique ne manque pas d'attirer l'attention sur la romance de Desdemona au troisième acte, en faisant allusion à sa musique touchant le cœur⁵⁶. En effet, cette romance (la « chanson du saule ») a une place importante dans le développement stylistique de la musique de Rossini : alors que la plupart de la musique d'*Otello* relève du conventionnel, cette romance (à l'instar du reste du troisième acte) se distingue par ses éléments novateurs en matière harmonique, stylistique et orchestral, éléments qui sont développés dans les opéras novateurs de Rossini composés ultérieurement pour Naples⁵⁷. *La gazza ladra*, un autre opéra de Rossini, pourrait rivaliser avec *Otello* selon la critique ; cet opéra se caractérise, selon l'auteur, par l'abondance de belles mélodies⁵⁸. Parmi les autres compositeurs italiens de l'époque, Saverio Mercadante est présent avec son *Elisa e Claudio*⁵⁹, dont la musique est marquée par l'influence rossinienne.

Béla futása de József Ruzitska, le plus important exemple des opéras hongrois jusqu'à la fin des années 1830, est parmi les pièces lyriques représentées par la compagnie de Kassa. En mars 1831, *Nemzeti játékszíni tudósítás* écrit que cette pièce, reprise à plusieurs occasions, garde son importance pour le public, puisque son sujet (tiré de l'histoire hongroise) et sa musique « nationale » ont une bonne influence sur le cœur des Hongrois⁶⁰.

Dans la même période, un nouvel opéra hongrois est créé à Kassa : *Mátyás királynak választása* (L'élection du roi Mátyás) de József Heinisch et György Arnold. On manque de données précises sur la date de création de cet opéra ; il était représenté au moins depuis le 1^{er} décembre 1829 à Kassa. Dans les années 1830, d'autres représentations de cet opéra ont lieu à Kolozsvár, Debrecen, Hódmezővásárhely et Buda⁶¹. Heinisch,

⁵⁵ *Nemzeti játékszíni tudósítás*, n° 14, le 12 mars 1831. p. 53.

⁵⁶ *Nemzeti játékszíni tudósítás*, n° 5, le 8 janvier 1831. p. 20.

⁵⁷ Piotr KAMINSKI. *Mille et un opéras*, Paris : Fayard, coll. « Les Indispensables de la musique », 2003. p. 1341. Cf. également Peter OSBORNE. *Rossini : His Life and Works*, Oxford : Oxford University Press, coll. « The Master Musicians », 2007. pp. 240-244.

⁵⁸ *Nemzeti játékszíni tudósítás*, n° 6, le 18 janvier 1831. p. 24.

⁵⁹ *Nemzeti játékszíni tudósítás*, n° 8, le 29 janvier 1831. p. 31.

⁶⁰ *Nemzeti játékszíni tudósítás*, n° 14, le 12 mars 1831. pp. 55-56.

⁶¹ Amadé NÉMETH. *A magyar opera története (1785-2000)*, [Histoire de l'opéra hongrois (1785-2000)], Budapest : Anno Kiadó, 2000. p. 34. Cf. également Zdravko BLAŽEKOVIĆ. « György (Đuro) Arnold

musicien d'origine autrichienne qui s'était illustré comme chef d'orchestre au Théâtre de Kolozsvár dans les années 1820, est l'auteur de la plupart de la musique de l'opéra. György (Đuro) Arnold, maître de chapelle à Szabadka, composa la musique de trois numéros. Le livret de l'opéra a pour source littéraire une pièce de László Szentjóbi-Szabó, *Mátyás király*, écrite en l'honneur du couronnement de François I^{er} comme roi de Hongrie en 1792. L'opéra a pour sujet l'élection royale qui a porté le jeune roi Matthias au trône de la Hongrie en 1458. L'élection de Matthias a lieu à la fin du premier acte. Dans le deuxième acte, le jeune roi déclare qu'il ne va pas se venger de l'assassinat de son frère aîné, László Hunyadi. Dans le troisième acte, Matthias épouse Catherine Poděbrady, fille du roi Georges de Bohême.

Dans certains cas, les distributions des opéras représentés dans les années 1830 sont loin de satisfaire les critiques de Kassa. En 1831, dans *Tancredi* de Rossini, le rôle-titre, écrit pour un contralto, est chanté par un baryton, József Szerdahelyi. Les critiques de l'époque trouvent que le chanteur est dépassé par la tessiture du rôle, notamment dans son air d'entrée⁶². Déry, qui est, à cette époque, la prima donna incontestable de la compagnie hongroise, se vante de chanter à la fois les rôles de soprano et de contralto. Toutefois, les critiques font entendre que son registre grave fut loin d'être satisfaisant⁶³. Malgré ces remarques, Déry allait continuer à chanter des rôles de contralto, donc celui d'Isabella dans *L'Italiana in Algeri* de Rossini et de Romeo dans *I Capuleti e I Montecchi* de Bellini⁶⁴. Déry interprète également le rôle de Fenella (le rôle-titre de *La muette de Portici*), ce qui lui donne l'opportunité de démontrer ses capacités dans le mime⁶⁵. Au cours des années 1830, elle chante des rôles beaucoup plus difficiles, dont le rôle-titre de *Norma*⁶⁶.

Quelle était la composition « nationale » du public de Kassa ? Dans ses Mémoires, Déry écrit que la population allemande était prédominante à Kassa à cette époque et qu'il y avait également un important nombre de Slovaques. En effet, les statistiques fournies par Elek Fényes justifient le constat de Déry : au milieu des années 1830, les langues allemande, hongroise et slovaque sont parlées par les habitants de la ville de Kassa,

(1781-1848), the Musician with Two Homelands », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 44, n° 1-2, 2003. p. 77.

⁶² *Nemzeti játékszini tudósítás*, n° 16, le 26 mars 1831. p. 62.

⁶³ *Nemzeti játékszini tudósítás*, n° 5, le 8 janvier 1831. p. 17.

⁶⁴ Róza Széppataki-DÉRY. tome II, p. 171.

⁶⁵ idem. tome I, p. 501 ; tome II, pp. 195-196.

⁶⁶ *Szemlélő*, le 25 novembre 1836, repr. in *A magyar színikritika kezdetei (1790-1837)*, tome III, p. 1192.

mais l'allemand est la langue majoritaire dans la ville⁶⁷. Selon le témoignage de Déry, les Allemands et les Slovaques de Kassa assistaient indifféremment aux représentations scéniques, qu'elles soient en allemand ou en hongrois⁶⁸. Une lettre du comte József Dessewffy confirme ce constat. Dessewffy écrit que le théâtre hongrois attirait aussi le public slovaque et allemand : la salle était toujours pleine, mais les loges restaient plutôt vides pendant le printemps et l'été, étant donné que les nobles partaient pour leurs maisons de campagne dans ces saisons⁶⁹. Par ailleurs, Déry note que la compagnie avait représenté *Il barbiere di Siviglia* en slovaque, probablement en traduction partielle⁷⁰.

Si Kassa est le centre principal des représentations hongroises au cours des années 1830, les autres villes de Hongrie et de Transylvanie bénéficient également de la présence (souvent temporaire) des compagnies hongroises. Conformément à la tradition des compagnies itinérantes, la compagnie de Kassa part en tournée pendant les mois d'été. Déry évoque, dans ses Mémoires, les périodes d'alternance entre Kolozsvár et Kassa. Après avoir passé l'été à Kolozsvár, la compagnie regagnait Kassa, vers octobre, pour y passer l'hiver ; au total, Déry aurait voyagé trois fois de Kassa à Kolozsvár⁷¹. En outre, la compagnie de Kassa partait également pour Arad et Temesvár, comme c'était le cas en 1832 ; leur programme contenait, entre autres, les opéras de Rossini et de *Mercadante*⁷².

En 1833, Déry et ses compagnons passent par Nagyvárad où ils représentent le *Freischütz* et *Preziosa* de Weber, et par Szeged où ils montent *Béla futása*. Dans certains cas, les désaccords entre comédiennes peuvent donner lieu à des divisions au sein des compagnies. En 1834-1835, les problèmes entre Déry et Antónia Éder-Kubay causent une scission au sein de la compagnie hongroise qui se produisait à Kolozsvár à l'époque⁷³.

⁶⁷ Elek FÉNYES. *Magyar országnak, és a' hozzá kapcsolt tartományoknak mostani állapotja statistikai és geographiai tekintetben* [L'état actuel de la Hongrie et des provinces associées, du point de vue statistique et géographique], Pest : Trattner Károly, 1837. tome III, p. 18.

⁶⁸ Róza Széppataki-DÉRY. tome II, p. 24.

⁶⁹ József DESEWFFY. lettre à István Széchenyi, Pest, le 5 février 1830, in *A vándorszínészetől a Nemzeti Színházig*. p. 135.

⁷⁰ Róza Széppataki-DÉRY. tome II, p. 13.

⁷¹ idem. tome II, pp. 116-117, 187.

⁷² Mihály FEKETE. *A temesvári színészet története* [Histoire de l'art dramatique à Temesvár], Temesvár, [1911]. p. 45.

⁷³ Ferenc KERÉNYI. « Az operaháború ». p. 112.

Vers la construction d'un théâtre national hongrois (1828-1837)

Les tournées continuent dans les années suivantes. En 1835, la compagnie à laquelle appartient Déry donne *La Somnambula* à Presbourg ; *Die Zauberflöte* à Eperjes (Preschau, Prešov) et à Kassa ; *Béla futása* à Győr⁷⁴. À Debrecen, le 27 octobre 1836, une compagnie hongroise représente *Il barbiere di Siviglia* devant plus d'une centaine de spectateurs⁷⁵. À Ungvár, une cantatrice allemande, Miller, chante des airs de *Tancredi* ou du *Barbiere di Siviglia* ; elle chante également un duo de *La muette de Portici* en traduction hongroise, avec Celesztin Pergő, comédien hongrois⁷⁶.

La mobilité de la vie théâtrale est assurée à deux niveaux : d'une part, les compagnies ou les détachements de troupes font des tournées dans diverses villes de province et d'autre part, les musiciens font, à titre individuel, des tournées en se déplaçant entre les théâtres. À Kassa en janvier 1835, le jeune Ferenc Erkel, au début de sa carrière, dirige un opéra, *Marie* de Ferdinand Hérold ; dans les mois prochains de la même année, il travaille comme chef d'orchestre aux théâtres de Nagyváradi et de Buda.

Le Théâtre de Kolozsvár compte parmi les salles les plus prestigieuses de l'époque. Entre le 15 mai 1834 et le 20 août 1835, le théâtre accueillit la plupart des chanteurs hongrois de grande renommée, dont Miklós Udvarhelyi, Zsigmond Szentpétery, József Szerdahelyi, Márton Lendvay et Pál Szilagyi. John Paget, lors de son séjour en Transylvanie en 1835, assiste, à plusieurs occasions, aux représentations de théâtre à Kolozsvár. Il constate que le jeu scénique des membres de la compagnie n'est pas de meilleure qualité, mais ne néglige pas pour autant d'ajouter que la situation est loin d'être meilleure dans les théâtres provinciaux des autres pays. Par ailleurs, Paget rappelle que Kolozsvár est la première ville à accueillir un théâtre régulier hongrois et que ce théâtre a un rôle considérable pour la diffusion et l'épuration de la langue magyare⁷⁷.

Au début des années 1830, le Théâtre de Buda, occupé par les compagnies allemandes, traverse une période de crise. Selon les contemporains, cette crise est due à une mauvaise gestion de directeurs de compagnies allemandes qui ont pris le bail du théâtre. Au début de l'année 1833, la compagnie hongroise de Kassa décide de se rendre à Buda pour s'y installer. À partir de juin 1833, elle commence à se produire au Théâtre du

⁷⁴ Marianne PÁNDI. p. 18.

⁷⁵ *Honművész*, le 8 novembre 1836, repr. in *A magyar színikritika kezdetei (1790-1837)*. tome III, p. 1175.

⁷⁶ *Szemlélő*, le 14 novembre 1836, repr. in *A magyar színikritika kezdetei (1790-1837)*. tome III, p. 1172.

⁷⁷ John PAGET. tome II, p. 435.

château de Buda⁷⁸. Cette compagnie hongroise est bientôt placée sous la direction de Gábor Döbrentei. En 1833, le programme du Théâtre de Buda ne comporte aucun opéra. Dans l'année suivante, la direction essaie de combler cette lacune en montant des ballets⁷⁹. La situation change en 1835, avec l'arrivée des comédiens de Kolozsvár à Buda⁸⁰. Par ailleurs, une partie de la compagnie de Kassa, qui était restée à Kassa, rejoint bientôt les comédiens hongrois à Buda⁸¹ ; ce qui augmente considérablement les effectifs de la compagnie et ce qui rend possible la programmation des pièces lyriques.

En avril 1835, le Théâtre du château de Buda commence la saison de printemps. Le 11 avril 1835, la compagnie hongroise représente *Il barbiere di Siviglia*. L'orchestre est dirigé par un jeune musicien qui est en train de commencer sa carrière à Buda : Ferenc Erkel. Quelques semaines après, le 7 juin 1835, Erkel accompagne Déry au piano lors d'un récital au Casino national de Pest. Déry avait chanté, dans ce récital, un air de *Zampa*. Les journaux soulignent qu'il s'agit de la première occasion où le Casino accueille un récital en hongrois donné une cantatrice hongroise⁸².

Au printemps et en été 1835, la compagnie continue à représenter des opéras à côté des drames : *Jean de Paris*, *Der Freischütz* et *Le porteur d'eau* sont parmi les premiers opéras produits par la compagnie⁸³. Toutefois, ces représentations remportent de médiocres succès : les opéras représentés par la compagnie hongroise ne sont pas satisfaisants pour le public de Pest-Buda qui connaît, grâce au Théâtre allemand, les œuvres tardives de Rossini, les opéras contemporains de Bellini et de Donizetti, ainsi que les grands opéras d'Auber et de Meyerbeer. Qui plus est, la troupe hongroise de Buda manque d'effectifs pour entreprendre de grandes productions. Le rôle-titre de *Tancredi*, composé pour un contralto, est chanté par un baryton, József Szerdahelyi⁸⁴. Les représentations ont lieu dans des situations peu favorables : la salle de Buda est trop

⁷⁸ Antal VÁRADI. *Képek a magyar író- és színészvilágból* [Tableaux du monde d'écrivains et de comédiens hongrois], Budapest : Pesti Könyvnyomda Részvény-Társaság, 1911. tome I, pp. 113-114.

⁷⁹ Elek PÁLY. Lettre au Comité théâtral du comitat de Pest, Érsekújvár, le 27 juin 1837, in *A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig*. p. 245.

⁸⁰ Pál SZILÁGYI. p. 94.

⁸¹ Róza Széppataki-DÉRY. tome II, p. 143.

⁸² *Honművész*, 1835, cité par Amadé NÉMETH. *Erkel Ferenc életének krónikája* [Chronique de la vie d'Erkel Ferenc], Budapest : Zeneműkiadó, coll. « Napról napra ; Nagy muzsikások életének krónikája », 1973. p. 32.

⁸³ Amadé NÉMETH. *Erkel*, Budapest : Gondolat, coll. « Zenei Kiskönyvtár », [1967] 1979. pp. 39-40 ; Marianne PÁNDI. p. 20.

⁸⁴ Gábor MÁTRAY. « Még néhány szó a paródiázásról budapesti magyar színpadunkon » [Encore quelques mots sur la parodisation sur notre scène hongroise de Budapest], *Honművész*, 1839, pp. 41-46, repr. in *Tollharcok : Irodalmi és színházi viták* [Combats de plume : débats littéraires et théâtraux], textes recueillis par Anna Szalai, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981. p. 387.

chaude en été, trop froide en hiver, ce qui réduit, à un certain point, le nombre de spectateurs. Dans la salle, la question d'éclairage reste un problème important⁸⁵. Par ailleurs, le départ de Déry pour Kassa en novembre 1835 cause également la baisse dans le nombre de spectateurs. Devant cette situation défavorable, Erkel finit par rompre avec la compagnie de Buda⁸⁶.

Les mémoires et lettres de l'époque témoignent de la situation défavorable que devait subir la compagnie hongroise de Buda. Selon Frigyes Podmaniczky, la « pauvre muse hongroise » trouvait difficilement sa place dans les représentations du Théâtre du château de Buda⁸⁷. Cependant, les habitants de Buda et de Pest montraient un intérêt considérable pour les représentations en hongrois : même dans les mois d'hiver, les spectateurs traversaient le Danube glacé pour aller assister aux représentations au Théâtre de Buda⁸⁸. De même, en novembre 1836, les représentations de *Zampa* à Buda pouvaient attirer des spectateurs d'un nombre surprenant, « malgré le temps pluvieux⁸⁹ ».

Dans les années 1830, à l'instar de toutes les salles de théâtre de l'époque, les loges du Théâtre de Buda sont accessibles par abonnement, ce qui peut, dans certains cas, empêcher les habitants d'assister aux représentations. En effet, la petite noblesse et la bourgeoisie sont susceptibles de manquer de moyens pour se permettre un abonnement au théâtre. Au milieu des années 1830, par exemple, le jeune Béla Splény et son frère, de la petite noblesse magyare, souhaitent assister aux représentations hongroises du Théâtre de Buda. Or, il est difficile de trouver une place dans les loges, puisque celles-ci sont très souvent occupées par les abonnés et lorsqu'une occasion se présente pour l'achat d'un abonnement, leur mère refuse d'en acquitter les frais, prétextant que cela coûte trop cher. Béla Splény note, dans ses Mémoires, que cette anecdote est révélatrice du fait que sa famille n'était pas tout à fait enthousiaste pour soutenir le développement de la langue et de la littérature hongroise. De surcroît, selon le témoignage de Splény, l'abonnement à la loge fut considéré, à l'époque, comme un luxe réservé aux « riches ».

⁸⁵ Elek PÁLY. Lettre à András Fáy, Buda, août 1834 ; in *A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig*. p. 168.

⁸⁶ Mihály CENNER. « Erkel Ferenc a Pesti Városi (német) Színházban » [Ferenc Erkel au Théâtre (allemand) de ville de Pest], in *Erkel Ferencről és koráról* [Sur Ferenc Erkel et son époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1995. p. 41.

⁸⁷ Frigyes PODMANICZKY. tome I, pp. 66-67.

⁸⁸ idem. tome I, p. 46.

⁸⁹ *Honművész*, le 10 novembre 1836, repr. in *A magyar színikritika kezdetei (1790-1837)*. tome III, pp. 1178-1179, 1182.

Quant à la possibilité d'abonnement semestriel ou trimestriel, cela fut jugée peu digne pour une famille de descendance noble⁹⁰.

Selon les témoignages de l'époque, la direction du Théâtre allemand de Pest se montre peu coopérative à l'égard de la compagnie hongroise : le directeur Fedor Grimm ne permet pas à la compagnie hongroise de se produire au Théâtre de Pest et les Hongrois doivent limiter leurs activités au Théâtre de Buda⁹¹. Le Palatin est plutôt solidaire avec la compagnie hongroise et loue trois loges du Théâtre de Buda, « pour soutenir le développement de la langue hongroise », si l'on se réfère aux Souvenirs de Pál Szilágyi⁹². D'autre part, l'État exerce un contrôle assez strict sur les activités de la compagnie. Le 30 janvier 1837, le roi Ferdinand V demande un rapport sur la pièce *Vazul* d'Ede Szigligeti, qui avait apparemment beaucoup plu au public par ses allusions libérales et anti-allemandes⁹³.

Dans certains cas, le faible degré de fréquentation des représentations de Buda pousse les contemporains à s'indigner contre la situation défavorable que subirait la compagnie de Buda. En janvier 1837, Ferenc Turner, poète et écrivain, assiste à une représentation du drame *Lucrece Borgia* de Victor Hugo au Théâtre de Buda et se plaint du fait qu'un très petit nombre de spectateurs aient été présents au spectacle, bien qu'il n'y ait pas eu d'autres divertissements au même temps. Selon l'auteur, si un théâtre hongrois doit donner des représentations en permanence, il est indispensable d'en assurer le soutien financier. Par ailleurs, les Tchèques, les Russes, les Polonais et d'autres peuples bénéficient de la présence de théâtres qui leur permettent de développer leur langue maternelle ; les capitales de la Valachie et de la Moldavie s'approprient également à mettre en place des institutions similaires. Or, la Hongrie manque d'une telle institution et de fonds qui permettraient son financement⁹⁴.

En effet, la mise en place d'un théâtre national hongrois est un sujet d'actualité à cette époque. En 1835, Paget note qu'il y avait un théâtre hongrois à Buda et qu'un nouveau théâtre était en construction à Pest : ce nouveau théâtre devrait être réservé exclusivement aux représentations en hongrois. Selon le témoignage de Paget, la mise

⁹⁰ Béla SPLÉNY. tome I, pp. 148-149.

⁹¹ Károly MEGYERI. Lettre à András Fáy, Buda, 19 novembre 1835 ; in *A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig*. p. 207.

⁹² Pál SZILÁGYI. p. 100.

⁹³ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. « A Nemzeti Színház Levéltára » [Archives du Théâtre national], *Levéltari Közlemények*, vol. 16, 1938. p. 190.

⁹⁴ TRNR [Ferenc TURNER], *Honművész*, le 19 janvier 1837, pp. 45-46, repr. in *A magyar színikritika kezdetei (1790-1837)*. tome III, pp. 1223-1224.

en place de ce théâtre était considérée comme une question de grand intérêt, d'importance nationale ; c'était grâce à ce théâtre que la langue allait être diffusée et cultivée⁹⁵. Or, il faut attendre le mois d'août 1837 pour l'inauguration du Théâtre hongrois de Pest.

Pour étudier le processus de mise en place du Théâtre hongrois de Pest, il convient de reculer dans la chronologie et étudier ce processus à partir du début des années 1830.

3. La construction du Théâtre hongrois de Pest

Le dramaturge Sándor Kisfaludy, dans une lettre du 9 août 1830 adressée au Comitat de Zala, fait remarquer, sur un ton amer, que la langue de Hans Sachs de Nuremberg règne en Hongrie. Par la suite, Kisfaludy reprend un argument récurrent des décennies précédentes et précise que l'un des moyens les plus influents pour le développement de la langue, de la culture nationale et de la nationalité en général, c'est le théâtre ; autrement dit, c'est par patriotisme que le théâtre doit être développé⁹⁶. Kisfaludy propose la constitution d'un théâtre à Zala et non pas à Pest ; en effet, selon l'auteur, si ce projet était réalisé, les habitants de Zala n'ayant pas l'occasion de se déplacer à Pest pourraient aussi bénéficier de la présence des représentations scéniques en langue hongroise⁹⁷.

Sándor Kisfaludy n'est pas le seul écrivain de l'ère des réformes à exprimer son impatience pour la mise en place d'un théâtre national hongrois. Mais, contrairement à Kisfaludy, la plupart de ses contemporains mettent l'accent sur l'importance de Pest pour le développement du théâtre hongrois. En 1830, le baron Vince Berzeviczy, intendant de la Compagnie de Kassa, exprime son désir de voir se développer le théâtre hongrois dans la capitale⁹⁸. D'autres présentent Pest comme la seule ville capable d'accueillir un véritable théâtre national hongrois. En 1832, József Benke, comédien et théoricien du théâtre, écrit que le théâtre hongrois devrait être institué à Buda-Pest : n'est-ce pas à Buda-Pest que se concentrent les magnats, les nobles et les organes

⁹⁵ John PAGET. tome II, pp. 469-470.

⁹⁶ Sándor KISFALUDY. Lettre au comitat de Zala, Zalaegerszeg, 9 août 1830, in *A vándorszínésztől a Nemzeti Színházig*. p. 137.

⁹⁷ idem. p. 142.

⁹⁸ József DESEWFFY. Lettre à István Széchenyi, Pest, 5 février 1830, in *A vándorszínésztől a Nemzeti Színházig*. pp. 135-136.

législatifs du pays ? De plus, c'est également à Pest-Buda que se développe la science⁹⁹. Benke ne manque pas de rappeler qu'un seul théâtre national devrait être mis en place pour la Hongrie¹⁰⁰. Par la suite, l'auteur souligne que les difficultés financières ne devraient pas être un prétexte pour ne pas instituer le théâtre national. Le théâtre allemand de Pest n'a pas de capital à intérêt depuis les années 1780 ; le meilleur capital de ce théâtre est un public ample et permanent¹⁰¹. Autrement dit, pour Benke, la question de théâtre est une question d'ordre public, qui dépasse toute préoccupation d'intérêt économique.

La même année, en 1832, le comte István Széchenyi, personnage primordial de l'ère des réformes, commence à élaborer un projet de construction d'un théâtre hongrois. Le théâtre national fait partie d'un ensemble de plans proposés par Széchenyi pour le réaménagement de la ville de Pest : parmi ces projets, il est possible d'énumérer, entre autres, la mise en place d'un club (« casino ») pour le rassemblement de la haute société hongroise et la construction d'un pont permanent entre Pest et Buda¹⁰². Le Casino de Pest avait été fondé en 1827 et rebaptisé « Casino national » en 1830. Quant au pont, bien que le projet ait été conçu au cours des années 1830, il fallut attendre l'année 1839 pour que débutent les travaux de construction. En ce qui concerne le théâtre, Széchenyi développe son projet dès 1832. Le 23 février 1832, il commence à rédiger un mémoire sur le théâtre hongrois¹⁰³. Le texte est déjà prêt le 29 mars 1832¹⁰⁴ : l'opuscule *Sur le Théâtre hongrois (Magyar játékszínről)* paraît le 18 avril 1832¹⁰⁵.

Dans cet opuscule, Széchenyi rappelle que la création du théâtre hongrois était désirée depuis longtemps en Hongrie¹⁰⁶. Selon l'auteur, le théâtre hongrois ne pourrait être institué qu'à Buda-Pest, centre de la patrie (*a hon közepé*)¹⁰⁷ ; par ailleurs, l'existence d'un théâtre permanent à Buda-Pest assurerait le succès des théâtres de province. Après avoir souligné l'importance de la centralisation de la vie théâtrale hongroise, Széchenyi précise qu'il est nécessaire de bien établir le cadre matériel, financier de ce projet, pour

⁹⁹ József BENKE. *A' Pesten felállítandó magyar játékszínről* [Sur le théâtre hongrois qui doit être mis en place à Pest], Pest : Trattner J. M. & Károlyi István, 1832. p. 5.

¹⁰⁰ idem. p. 17.

¹⁰¹ ibid.

¹⁰² John PAGET. tome I, p. 217.

¹⁰³ István SZÉCHENYI. *Gróf Széchenyi István naplói. Negyedik kötet.* p. 246 (entrée du 23 février 1832).

¹⁰⁴ idem. p. 255 (entrée du 29 mars 1832).

¹⁰⁵ idem. p. 258 (entrée du 18 avril 1832).

¹⁰⁶ István SZÉCHENYI. *Magyar játékszínről* [Sur le théâtre hongrois], Pest : Föskúti Landerer, 1832. p. 5.

¹⁰⁷ idem. p. 16.

éviter tout échec. Pour cela, il propose un système de société en actions. Le prix d'une action serait fixé à 500 forints. Une somme de 200 000 forints pourrait être prévue comme capital total. La moitié de cette somme, qui devrait être mise en hypothèque, aurait constitué le capital fixe du théâtre ; l'autre moitié serait destinée à couvrir les dépenses courantes¹⁰⁸.

Széchenyi réfute les arguments de ceux qui proposent la coexistence des troupes hongroise et allemande dans le Théâtre allemand pour éviter le coût de construction d'un théâtre hongrois. Selon l'auteur, cette solution nuirait à la fois au théâtre allemand et au théâtre hongrois¹⁰⁹. Selon Széchenyi, le choix du lieu de construction du théâtre revêt une importance particulière. Les bâtiments de théâtre devraient être intégrés à la ville, à son paysage, et en cela contribuer à la beauté du panorama urbain¹¹⁰. Cette remarque reflète les préoccupations propres de l'époque. Dans les siècles précédents, les théâtres se situaient plutôt dans l'espace des cours aristocratiques. Or, à partir de la fin du XVIII^e siècle, les bâtiments de théâtre se placent progressivement dans les quartiers centraux des villes. De ce fait, il est possible de lire les remarques de Széchenyi à la lumière du double phénomène d'embourgeoisement progressif de la société et de l'urbanisation du théâtre.

Dans les mois suivant la publication de son opuscule, Széchenyi s'efforce de réaliser ce projet. Mais les travaux n'avancent pas comme prévu. En 1834, la question qui se pose est de trouver un terrain pour la construction du nouveau théâtre. À une époque où le Théâtre allemand occupe un emplacement dans le centre-ville, la question du choix de terrain devient un problème primordial. Bien que peu adapté, un terrain *extra muros* en face de la porte de Hatvan (qui se trouve près de l'emplacement de l'actuel hôtel Astoria) est désigné pour la construction du théâtre. Ce terrain, propriété des Grassalkovich, avait été légué au comitat de Pest. Pour les contemporains, le terrain en question est inapproprié et mal situé¹¹¹. Széchenyi pense pouvoir récupérer, grâce au soutien du Palatin, un terrain au bord du Danube, en face du Casino de Pest, à côté du

¹⁰⁸ idem. pp. 21-24.

¹⁰⁹ idem. pp. 73-74.

¹¹⁰ idem. p. 42-44.

¹¹¹ István SZÉCHENYI. Lettre à Antal Apponyi, Presbourg, le 9 décembre 1835, in *A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig*. pp. 211-212.

pont à construire (emplacement actuel du bâtiment de l'Académie)¹¹². Mais ce projet tourne court.

Széchenyi pense également au plan du bâtiment à construire. Selon lui, le théâtre devrait être assez grand, bien chauffé et frais en été, et convenable pour encourager la sociabilité. Le comte souligne l'importance de ce dernier point : en effet, jusqu'à ce que la compagnie hongroise développe et enrichisse son répertoire, les principaux motifs qui pousseraient le public pestois à se rendre au Théâtre hongrois seraient de se montrer, de faire des rencontres et de causer¹¹³.

Du point de vue du plan intérieur du théâtre, Széchenyi préfère le modèle des théâtres parisiens. Pour la grandeur, sa préférence va du côté du Kärntnertortheater de Vienne. Selon Széchenyi, le bâtiment lui-même remplirait une fonction d'instruction publique : il faudrait construire un bâtiment qui pourrait élever le niveau du bon goût en Hongrie. Pour cela, dans une lettre de 1835, il demande au comte Antal Apponyi de se procurer, par ses connaissances, le plan d'un théâtre parisien¹¹⁴. Dans sa réponse, Apponyi affirme qu'il est en mesure de procurer les plans du Théâtre italien de Paris¹¹⁵ ; Széchenyi accepte volontiers les plans du Théâtre italien et il continue à rechercher, entre-temps, d'autres plans de théâtre, comme celui de l'Opéra-comique de Paris¹¹⁶. Széchenyi envisage que le projet de théâtre soit confié à József Hild, un des plus grands architectes hongrois de l'époque et principal représentant du néoclassicisme en Hongrie. Or, le comitat retient le projet préparé par György Telepi, comédien, scénographe et mécanicien au Théâtre de Buda. Le projet de Telepi est modifié par Mátyás Zitterbarth en suivant l'exemple des plans des théâtres parisiens de l'Odéon et Feydeau, récupérés par le comitat en 1834¹¹⁷.

Le problème du financement de la construction du Théâtre se pose d'une façon délicate. Depuis 1808, c'était le comitat de Pest qui se chargeait de la question de la mise en place du théâtre hongrois, mais, en raison de la situation financière défavorable des

¹¹² István SZÉCHENYI. Lettre à Antal Apponyi, Pest, le 22 octobre 1835, in *A vándorszínészetől a Nemzeti Színházig*. p. 202.

¹¹³ idem. p. 203.

¹¹⁴ ibid.

¹¹⁵ István SZÉCHENYI. Lettre à Antal Apponyi, Presbourg, le 9 décembre 1835, in *A vándorszínészetől a Nemzeti Színházig*. p. 211.

¹¹⁶ István SZÉCHENYI. Lettre à Antal Apponyi, Presbourg, le 1^{er} février 1836, in *A vándorszínészetől a Nemzeti Színházig*. p. 213.

¹¹⁷ Ferenc KERÉNYI. « A Pesti Magyar Színház építése és megszervezése » [Construction et organisation du Théâtre hongrois de Pest], in *Magyar színháztörténet : első kötet, 1790-1873* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1790-1873], éd. par György Székely, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1990. pp. 224-225.

années 1810, les fonds de financement n'avaient pas pu être constitués. Au début des années 1830, trois options se présentent pour le financement de la construction¹¹⁸. Une possibilité consiste à construire le théâtre avec un capital de base versé par les institutions nationales, voire par la Diète. Une autre possibilité est de mettre le théâtre sous la tutelle de la ville de Pest. Une troisième option est de financer la construction avec les donations, encadrées par une société par actions. La première option est celle proposée par Széchenyi, mais l'administration locale, « soucieuse de préserver les sensibilités locales et de ne pas s'attirer les foudres de Vienne »¹¹⁹, ne la retient pas. La deuxième possibilité est aussi délicate : la ville de Pest, à majorité allemande, dispose déjà d'un théâtre de ville, le Théâtre allemand. Toutefois, dès 1834, la ville de Pest coopère avec le comitat pour la construction du théâtre : par ailleurs, une commission est mise en place pour ce but¹²⁰. Or, en raison du manque de ressources de la municipalité, c'est la troisième option qui est adoptée pour la construction du théâtre.

Dans une lettre d'octobre 1834, András Fáy, membre du Conseil du comitat de Pest et figure importante de l'ère des réformes en Hongrie, loue Széchenyi pour son action en faveur de la « formation nationale » (*nemzetesedés*). La création d'un théâtre national serait, pour Fáy, un pas d'importance primordiale pour ce processus de formation nationale¹²¹. Par la suite, Fáy informe Széchenyi sur l'avancement de la question de la construction du théâtre au sein du comitat. Selon les propos de Fáy, le comitat aurait même l'idée de se retirer de la construction et de laisser la gestion de celle-ci à la seule ville de Pest¹²². Selon Fáy, cela reviendrait à renoncer à la vocation nationale du théâtre, ce qui n'était pas souhaitable¹²³.

Dans les mois suivants, la construction ne peut pas être entreprise en raison des problèmes concernant l'emplacement du bâtiment et le financement des travaux. Entre-temps, Széchenyi ne manque pas de faire des démarches pour faire avancer le projet. Il rencontre le Palatin, participe aux réunions de la commission de théâtre ou du Conseil

¹¹⁸ Ferenc KERÉNYI. « Az operaháború ». p. 120.

¹¹⁹ Catherine HOREL. *Histoire de Budapest*, Paris : Fayard, coll. « Histoire des Grandes Villes du Monde », 1999. p. 113.

¹²⁰ La ville de Pest au comitat de Pest, lettre du 23 août 1834, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[1-80].

¹²¹ András FÁY. Lettre à István Széchenyi, Pest, 21 octobre 1834, in *A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig*. p. 174.

¹²² idem. pp. 174-177.

¹²³ idem. p. 178.

municipal¹²⁴. En même temps, il fait, les démarches pour la préparation de la construction du pont qui devrait relier Pest à Buda.

Étant donné que le terrain au bord du Danube ne peut pas être obtenu, le comitat, soucieux de ne plus retarder la construction du théâtre, décide pour le commencement de la construction du nouveau théâtre sur le terrain des Grassalkovich¹²⁵. À la suite de cette décision prise le 26 août 1835, le Palatin donne son accord, le 24 octobre 1835, pour la construction du théâtre¹²⁶. En effet, il s'agit, au départ, d'un bâtiment conçu comme provisoire : dès que l'emplacement au bord du Danube serait récupéré, un nouveau théâtre devrait être bâti pour accueillir le Théâtre national.

Au début de 1836, la Diète devait voter une proposition de loi pour la donation d'une somme de 400 000 forints pour le nouveau théâtre¹²⁷, conformément aux plans de Széchenyi. À la suite de longs débats, la chambre basse retient cette proposition. Reste à convaincre les magnats de la chambre haute : en février-mars 1836, à plusieurs reprises, Széchenyi essaie d'obtenir leur accord¹²⁸. Toutefois, en raison de l'opposition de deux magnats, les comtes Antal Cziráky et Fidél Pálffy, ses efforts tournent court¹²⁹. La Chambre haute rejette la proposition le 13 avril 1836.

La loi n° 41, promulguée par la Diète et sanctionnée par le roi le 2 mai 1836, prévoit la suite des travaux de construction du nouveau théâtre. L'article unique de cette loi souligne l'importance d'un théâtre bien organisé pour le développement national et linguistique et confie au comité de construction du pont de Pest-Buda la tâche de suivre, sous la présidence du Palatin, le projet de construction du Théâtre national hongrois. Le comité recueille de l'argent à cet objectif : le théâtre devrait être construit dès que le financement serait d'un niveau satisfaisant. Si l'objectif n'était pas atteint, la question devrait être discutée à la convocation de la Diète prochaine¹³⁰. Autrement dit, le

¹²⁴ István SZÉCHENYI. *Gróf Széchenyi István naplói. Negyedik kötet.* pp. 517, 520-521. (entrées des 20, 27 et 30 janvier 1835)

¹²⁵ Extrait des minutes de la réunion du conseil du Comitat de Pest, le 26 août 1835, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[1-80]/4.

¹²⁶ Le palatin Joseph à Gábor Földváry, résumé du dépêche du 31 octobre 1835, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[81-160]/86.

¹²⁷ Extrait des minutes de la réunion du Comitat de Pest, le 19 novembre 1835, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[81-160]/90, f. 3.

¹²⁸ István SZÉCHENYI. *Gróf Széchenyi István naplói. Negyedik kötet.* p. 646. (entrée du 14 mars 1836)

¹²⁹ idem. p. 642 (entrée du 22 février 1836).

¹³⁰ « XLI. törvény-cikkely: A Pesten országos költségen felállítandó nemzeti Játékszinről » [Loi n° XLI sur le Théâtre national qui doit être mis en place à Pest], in *Magyar törvénytár 1000-1895 : milleniumi emlékkiadás : 1836-1868* [Collection de lois hongroises 1000-1895 : édition de millenium : 1836-1868], éd. par Dezső Márkus, Budapest : Franklin-Társulat, coll. « Corpus Juris Hungarici », 1896. p. 75.

Vers la construction d'un théâtre national hongrois (1828-1837)

financement du théâtre devrait être assuré, en vertu de la loi n° 36 de 1836, grâce aux donations individuelles.

Depuis novembre 1835, les magnats et magistrats versaient des donations pour contribuer au fonds de construction du théâtre hongrois. En premier lieu, Gábor Földvály, préfet du comitat de Pest avait versé 500 forints. Son exemple fut suivi par les magnats et bientôt par les comitats. Le duc Antal Grassalkovich, propriétaire du terrain, accorda 1 000 forints pour le fonds ; il reçut une loge particulière en hommage à ses contributions¹³¹. Puis, le 16 novembre 1836, la Chambre royale hongroise donna 15 000 forints. Quant au roi, il versa une somme de 500 forints pour le théâtre¹³².

À partir d'avril 1836, la direction du futur théâtre hongrois de Pest est mise en place. Dans la même période, le Théâtre allemand connaît un essor grâce à une nouvelle direction. En effet, depuis le 4 avril 1836 un nouveau directeur, Alexander Schmidt, attirait un nombreux public grâce à un programme qui incluait, entre autres, *Guillaume Tell* de Rossini. Les rénovations effectuées dans le bâtiment de théâtre contribuaient à améliorer la qualité des représentations. Les décors, les chanteurs, l'orchestre et le corps de ballet étaient les autres facteurs qui permettaient d'attirer l'attention du public¹³³. Johann Grill était le premier chef d'orchestre du Théâtre allemand ; Ferenc Erkel, qui venait de rompre avec la compagnie hongroise de Buda, assurait le poste de second chef d'orchestre.

C'est dans ce contexte qu'est organisée la direction du Théâtre hongrois. La première solution était de donner le théâtre à bail. Une offre de bail est émise en avril 1837, mais aucun candidat ne se présente. En conséquence, le théâtre est placé sous la tutelle d'une société par actions pour une durée de trois ans. Une grande partie des actions de cette société est achetée par des aristocrates hongrois ; de même, certains comitats et villes, ainsi que des bourgeois de Pest-Buda, achètent des actions. Dans un premier temps, le directeur du Théâtre allemand, Grimm, qui avait été conseillé dans le processus d'organisation du Théâtre hongrois de Pest, se voit proposer le poste de directeur du Théâtre hongrois – proposition qu'il rejette sous prétexte qu'il n'est pas

¹³¹ Extrait des minutes de la réunion du Comitat de Pest, le 30 août 1836, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[81-160]/106.

¹³² Extrait des minutes de la réunion du Comitat de Pest, le 30 mars 1837, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[81-160]/114.

¹³³ Mihály CENNER. p 42.

Vers la construction d'un théâtre national hongrois (1828-1837)

magyarophone¹³⁴. Enfin, le poète József Bajza, qui vient de lancer la revue *Athenaeum* au début de l'année 1837 avec Mihály Vörösmarty et Ferenc Toldy, est désigné directeur du Théâtre hongrois.

Le personnel du théâtre commence à être réuni grâce aux soins du comité du théâtre. Les comédiens et chanteurs ont déjà été contactés en août 1836¹³⁵. Le 15 janvier 1837, le Comité décide, qu'il est nécessaire de représenter un prologue pour l'ouverture programmée pour le 1^{er} août 1837. C'est Mihály Vörösmarty, célèbre poète de l'ère des réformes, qui est choisi pour écrire cette pièce d'occasion¹³⁶. En juillet 1837, Elek Pály, à l'époque directeur d'une compagnie qui se produit à Révkomárom (faubourg de la ville de Komárom), se voit proposer la direction musicale du Théâtre hongrois de Pest. Dans sa réponse, il écrit qu'il serait nécessaire d'embaucher, pour la direction musicale, plusieurs personnes, dont un chef d'orchestre, un répétiteur du chœur, un metteur en scène d'opéras¹³⁷. Plus tard, la délégation choisit Gábor Mátray comme inspecteur de la section de musique du nouveau théâtre¹³⁸.

En août 1837, le principal souci de Mátray est de se procurer des partitions d'opéra. Le chanteur Miklós Udvarhelyi fournit le matériel nécessaire, en vendant au théâtre sa collection de partitions¹³⁹. Dans le même temps, Mátray essaie d'obtenir des instruments de musique et notamment un piano¹⁴⁰. Dans un rapport du 10 août 1837, il écrit au Comité de théâtre qu'il faut établir une école de chant pour former les chanteurs du futur Théâtre hongrois. Dans le court terme, il a besoin de deux professeurs de chant : l'un pour le perfectionnement des comédiens qui ont déjà l'expérience de chant ; l'autre pour enseigner le chant aux comédiens débutants. Selon Mátray, il serait préférable d'inviter un maître italien pour qu'il enseigne la vraie méthode italienne de chant ; pour cela, il serait aussi utile d'enseigner l'italien aux comédiens-chanteurs. Une autre possibilité serait de faire appel aux musiciens hongrois qui font carrière à l'étranger. À ce point, Mátray reformule le point de vue qu'il avait émis en 1832 dans

¹³⁴ Antal VÁRADI. tome I, pp. 137-138.

¹³⁵ Márton LENDVAY & Anikó HIVATAL-LENDVAY. lettre au Comité de théâtre du Comitat de Pest, Buda, 21/04/1836 ; in *A vándorszínésztől a Nemzeti Színházig*. pp. 222-227.

¹³⁶ Pál NYÁRY. Lettre à Mihály Vörösmarty, Pest, le 15 janvier 1837 ; in *A vándorszínésztől a Nemzeti Színházig*. p. 239.

¹³⁷ Elek PÁLY. Lettre au Comité de théâtre du Comitat de Pest, Révkomárom, le 13 juillet 1837, in *A vándorszínésztől a Nemzeti Színházig*. p. 250.

¹³⁸ Gábor Rothkrepf [Mátray] au Comité de théâtre, rapport du 10 août 1837, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[81-160]/140, f. 1.

¹³⁹ idem, f. 2.

¹⁴⁰ idem. f. 3.

son « Deuxième appendice à l'Histoire de la musique hongroise ». Dans ce texte, il exprimait sa volonté de voir les musiciens hongrois vivant à l'étranger revenir en Hongrie pour éduquer les jeunes générations de musiciens hongrois¹⁴¹. En outre, Mátray précise qu'il est nécessaire de recourir au corps de ballet pour pouvoir représenter les nouveaux grands opéras. Or, il n'y a pas de maître de danse à Pest. La solution serait de transférer un maître de Vienne ou de Paris. La deuxième solution serait préférable, puisque, selon Mátray, les maîtres français ont une attitude plus accessible¹⁴².

La dizaine d'années qui s'étend de 1828 à l'ouverture du Théâtre hongrois de Pest est caractérisée par une tendance du théâtre hongrois à s'institutionnaliser. Si les années 1810 et 1820 étaient marquées par une décentralisation des activités théâtrales en Hongrie et en Transylvanie, les années 1830 voient Kassa et Buda s'imposer comme deux centres principaux du théâtre hongrois. De l'autre côté, les théâtres allemands continuent à se développer dans les villes majeures de la Hongrie et de la Transylvanie et notamment à Pest. Pendant les années 1830, les compagnies allemandes montent un nombre important d'opéras du répertoire de l'époque. Si ces opéras à coloration romantique sont avant tout importés par les Théâtres allemands, les compagnies hongroises ne tardent pas à les reprendre en hongrois. Ainsi, pendant cette décennie, le public des théâtres de Hongrie et de Transylvanie se familiarise avec le répertoire international de l'époque et surtout avec le grand opéra français, qui exerce, dans les décennies ultérieures, une influence considérable sur les « opéras nationaux ».

¹⁴¹ Gábor ROTHKREPF [MÁTRAY]. « Második toldalék a Magyarországi Muzsika Történetéhez » [Deuxième appendice à l'Histoire de musique de Hongrie], *Tudományos Gyűjtemény*, 1832/7, pp. 3-38 ; 1832/8, pp. 87-101. [reéd. in MÁTRAY, Gábor. *A muzsikának közönséges története és egyéb írások* [Histoire générale de la musique et autres écrits], éd. par György Gábry, Budapest : Magvető Könyvkiadó, coll. « Magyar Hírmondó », 1984. pp. 242-246

¹⁴² Gábor Rothkrepf [Mátray] au Comité de théâtre, rapport du 10 août 1837, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[81-160]/140, ff. 4-5.

Dans un cadre plus général, l'histoire du théâtre et de l'opéra avant l'année 1837 s'inscrit dans le contexte de l'ère des réformes en Hongrie. C'est surtout dans les débats sur la constitution du Théâtre national que l'histoire du théâtre rejoint les grandes thématiques de l'ère des réformes. À l'instar des décennies précédentes, le théâtre est considéré comme un moyen important pour la codification et la propagation de la culture nationale. Si les grands personnages de la période (Széchenyi en tête) s'intéressent aux questions relatives au théâtre, c'est notamment par le biais de la fonction nationale du théâtre qu'ils le font. Dans ce cadre, les questions strictement liées aux opéras ne trouvent pas leur place dans les discussions politiques. Néanmoins, cela ne veut pas dire que l'opéra est sous-estimé par les auteurs et les hommes politiques de l'époque : en principe, dans la Hongrie de la première moitié du XIX^e siècle, le mot « théâtre » sous-entend à la fois le théâtre parlé et le théâtre lyrique.

De l'autre côté, il est possible de constater que le théâtre, en tant que lieu de rassemblement de toutes les couches de la société urbaine de l'époque, remplit également un rôle social. À propos de la mise en place du Théâtre hongrois de Pest, Kornél Ábrányi écrit que le théâtre répondait au besoin d'un lieu de rassemblement pour attirer à la fois le riche, le pauvre, le bourgeois, l'agriculteur, le magnat, le savant, l'écrivain, l'artiste, l'homme et la femme, sans différence de nationalité¹⁴³. Cet esprit peut être considéré comme révélateur de la volonté des acteurs principaux de l'ère des réformes de mettre en avant l'idéal d'une société civile bourgeoise pour dépasser la stratification rigide de la société d'ordres. De ce fait, le Théâtre hongrois de Pest, ouvert en août 1837 (rebaptisé « Théâtre national hongrois » en 1840), incarne à la fois un idéal social et un idéal national. C'est également dans ce théâtre que les nouvelles générations de compositeurs produisent les pièces majeures du répertoire lyrique hongrois à partir du début des années 1840.

¹⁴³ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése : Kulturtörténeti korrajz* [Vie et œuvres de Ferenc Erkel : tableau d'histoire culturelle], Budapest : Schunda József, 1895. p. 20.

III. Le Théâtre national à l'ère des réformes : les débuts difficiles du « temple de la nation »

A. Du Théâtre hongrois de Pest au Théâtre national hongrois : débuts, crises et consolidation

L'inauguration du Théâtre hongrois de Pest en août 1837 est l'aboutissement d'un long processus déclenché au début du XIX^e siècle. Avec l'inauguration du bâtiment situé sur l'avenue de Kerepes (actuellement, à l'intersection de l'avenue Rákóczi et du boulevard du Musée), nombre d'auteurs hongrois voient leur rêve se réaliser. Avec la mise en place de ce théâtre, les représentations scéniques en langue magyare bénéficient d'une institution permanente à Pest, la plus grande ville du royaume de Hongrie, ce qui permet, dans l'esprit de l'époque, le développement et le perfectionnement de la langue magyare, voire la propagation de la culture nationale magyare. Toutefois, le bâtiment et son emplacement sont loin de satisfaire les contemporains. En 1840, István Gorove, jeune noble, trouve l'emplacement du Théâtre hongrois indigne d'une institution nationale ; il devrait être construit à un endroit plus central, de préférence au bord du Danube¹.

De surcroît, le Théâtre hongrois de Pest doit faire face à plusieurs problèmes dans la première décennie de son existence. En premier lieu surgissent les problèmes financiers et les questions relatives à l'encadrement institutionnel du théâtre. La population de la ville de Pest reste majoritairement germanophone dans les années 1840. Au milieu des années 1830, la ville de Pest compte environ 67 000 habitants. Ceux-ci sont majoritairement germanophones : la portion des magyarophones ne dépasse pas les 20% de la population totale². Dans ce contexte, les spectateurs pestois sont plutôt attirés par le Théâtre allemand de Pest, qui dispose par ailleurs de meilleurs effectifs de chanteurs et de comédiens. Les revenus de guichet s'avèrent donc insuffisants et la subvention de l'État est improbable, puisque, en vertu de la loi n° 41 promulguée par la Diète en 1836, le théâtre ne peut bénéficier d'une subvention au niveau national. La situation change en 1840. À partir de cette année, le Théâtre hongrois de Pest, qui dépendait jusqu'alors du

¹ István GOROVE. *Gattajai Gorove István emlékezete : gyűjtemény irodalmi s szónoklati hagyatékaiból* [Mémoire d'István Gorove de Gattaja : collection de son héritage d'écrits et de discours], Budapest : Athenaeum, 1882. pp. 28-31.

² Elek FÉNYES. *Magyar országnak, és a' hozzá kapcsolt tartományoknak mostani állapotja statistikai és geographiai tekintetben* [L'état actuel de la Hongrie et des provinces associées, du point de vue statistique et géographique], Pest : Trattner Károly, 1836-1837. tome II, pp. 384-385.

comitat de Pest, devient le Théâtre national hongrois, conformément à la décision de la Diète.

C'est à la même période que survient un grand débat littéraire, la « Querelle de l'opéra », qui oppose les adversaires et les partisans du genre lyrique. Cette situation peu favorable n'empêche pas Ferenc Erkel de composer pour le Théâtre national ses premiers opéras, *Bátori Mária* et *Hunyadi László*, créés respectivement en 1840 et 1844.

Pour étudier cette première décennie de l'histoire du Théâtre hongrois de Pest / Théâtre national hongrois, seront d'abord exposés les débuts de cette institution. La mise en place de l'appareil administratif du Théâtre est parmi les sujets qui seront abordés sous ce titre. Dans une deuxième section seront analysés les débats de la « Querelle de l'opéra », ce qui nous permettra de dévoiler les arguments avancés par les contemporains sur le rôle de l'opéra dans la construction de l'identité nationale en Hongrie. Dans la troisième section, le Théâtre national hongrois sera situé par rapport aux théâtres de province et par rapport au Théâtre allemand de Pest.

1. Direction et personnel du Théâtre hongrois de Pest et du Théâtre national

Le Théâtre hongrois de Pest a ouvert ses portes le 22 août 1837. La salle du Théâtre national pouvait accueillir 1 460 spectateurs³. Elle est considérablement plus petite que la salle du Théâtre allemand, puisque cette dernière a la capacité d'accueillir 3 000 personnes⁴. Or, les deux théâtres se mesurent par la beauté de leurs bâtiments. Selon les contemporains, le Théâtre national est « un des plus beaux et des plus grands de l'Europe »⁵.

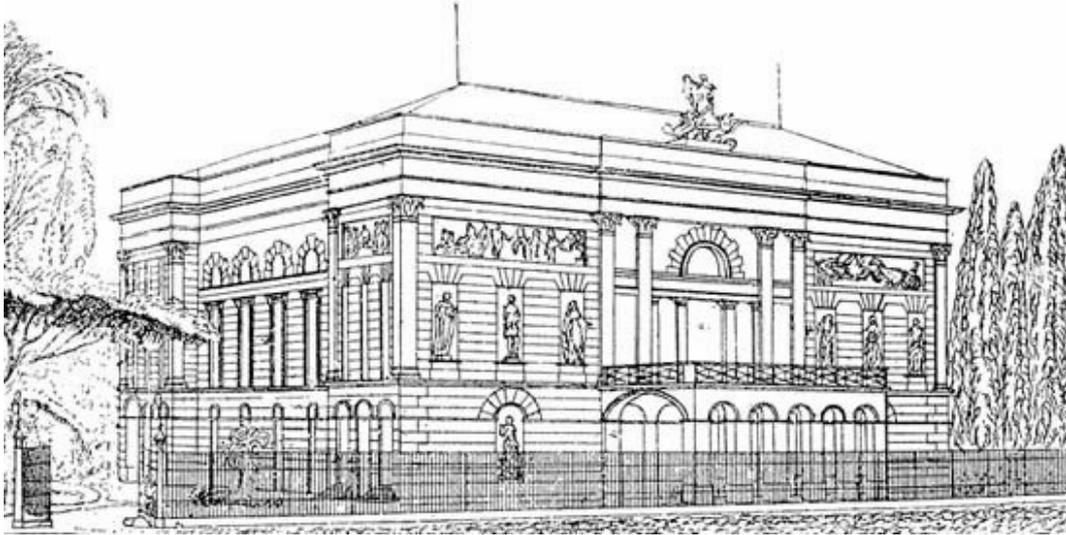
Le Théâtre hongrois est ouvert par une pièce d'Eduard von Schenk, *Bélisaire*. La pièce du dramaturge allemand est précédée d'un prologue écrit par Mihály Vörösmarty à cette occasion : *Árpád ébredése* (Le réveil d'Árpád). Deux pièces musicales sont également incluses au programme : une ouverture composée par Joseph Heinisch (« *Thalia*

³ Géza STAUD. « Előzmények » [Prémisses], in *A budapesti Operaház 100 éve* [Cent ans du Théâtre de l'Opéra de Budapest], éd. par Géza Staud, Budapest : Zeneműkiadó, 1984. p. 32.

⁴ Elek FÉNYES. tome II, pp. 382, 404.

⁵ Adriano BALBI. *Abrégé de géographie, rédigé sur un nouveau plan d'après les derniers traités de paix et les découvertes les plus récentes*, Paris : Jules Renouard, 1842. p. 317.

diadalma az előítéleteken » - La Victoire de Thalia sur les préjugés) et une composition de Márk Rózsavölgyi (« *Nemzeti öröm hangok* » – Chants nationaux joyeux)⁶.



Théâtre hongrois de Pest, 1838
(Lajos Dézsi. *Báró Jósika Miklós, 1794-1865, Budapest : A Magyar Történelmi Társulat, 1916*)

Une semaine après l'inauguration de la nouvelle salle, le 29 août 1837, la compagnie du Théâtre national monte un opéra, *Il barbiere di Siviglia* de Gioacchino Rossini. La plupart des comédiens-chanteurs importants des scènes hongroises de l'époque participent à la représentation de l'opéra : le rôle de Rosina est chanté par Róza Déry ; Márton Lendvay est Almaviva, Figaro est interprété par József Szerdahelyi, Basilio par Miklós Udvarhelyi. L'orchestre est dirigé par Joseph Heinisch ; Rózsavölgyi, un des derniers représentants du style *verbunkos*, est le premier violon. Les critiques sont loin d'être satisfaits par la qualité de la représentation⁷. La prochaine occasion pour représenter des opéras se présente en septembre 1837 : la compagnie du Théâtre hongrois donne deux opéras comiques français, *Les deux mots* de Nicolas Dalayrac et *Zampa* de Ferdinand Hérold. Par la suite, le 4 novembre, l'une des futures stars de l'opéra hongrois, Rozália Schodel, fait ses débuts au Théâtre hongrois.

⁶ Tibor TALLIÁN. « Nemzeti színház - nemzeti opera » [Théâtre national – opéra national], in *Képes magyar zenetörténet* [Histoire illustrée de la musique hongroise], éd. par János Kárpáti, Budapest : Rózsavölgyi és Társa, 2004. p. 142.

⁷ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése : Kulturtörténelmi korrajz* [Vie et œuvres de Ferenc Erkel : tableau d'histoire culturelle], Budapest : Schunda József, 1895. pp. 23-24.

Du Théâtre hongrois de Pest au Théâtre national hongrois (1837-1848)

Schodel, née à Kolozsvár, s'était produite à Presbourg, à Berlin, à Hambourg, avant de chanter au Kärntnertheater de Vienne entre 1833 et 1836. En 1837, elle avait fait ses débuts pestois au Théâtre allemand de Pest. Le soir du 4 novembre 1837, au Théâtre hongrois de Pest, Schodel chante de grands extraits des *Capuleti e i Montecchi* de Vincenzo Bellini. Plus tard, le 30 octobre 1837, Schodel interprète, en tant qu'artiste invitée, le rôle-titre de *Norma* de Bellini.

L'opéra acquiert une place importante dans le programme du Théâtre national dès le début de l'année 1838, malgré les difficultés causées par le coût élevé des représentations d'opéra⁸. En janvier 1838, la direction du Théâtre contacte Ferenc Erkel, deuxième chef d'orchestre du Théâtre allemand, ainsi que Rozália Schodel, pour les engager au Théâtre hongrois. Erkel, dans une lettre du 14 janvier 1838, énumère ses conditions pour avoir un pouvoir absolu dans le domaine de l'opéra au Théâtre hongrois⁹. Erkel et Schodel signent leur contrat avec le Théâtre hongrois le 17 janvier 1838¹⁰. L'organisation de la direction de la troupe d'opéra du Théâtre hongrois est bientôt renouvelée sous la direction musicale d'Erkel. Joseph Heinisch est désormais deuxième chef d'orchestre, János Schodel (époux de Rozália Schodel) répétiteur de chant, József Glötzer répétiteur du chœur. Les mises-en-scènes sont réalisées par János Schodel, assisté par Udvarhelyi¹¹. Au début de 1838, une série d'opéras populaires est montée, dont *La Straniera* de Bellini, *Fra Diavolo* de Daniel Auber et *L'elisir d'amore* de Gaetano Donizetti.

Le Théâtre hongrois fait face, de façon récurrente, à des problèmes financiers. Erkel, au lieu des 1 250 forints qu'il avait demandés, ne reçoit que 1 000 forints par mois¹², somme qui équivaut au salaire moyen d'un préfet de comitat¹³. Le comte István Széchenyi essaie d'inciter les magnats de Hongrie à apporter leur aide financière. Pendant une réunion au Casino national, le 28 janvier 1838, il propose une donation de 1 000 forints, ainsi que l'achat d'un abonnement annuel de 400 forints pour acquérir une

⁸ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet* [Histoire centenaire du Théâtre national : Volume I], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, 1938. pp. 56-57.

⁹ Ferenc BÓNIS. *Mozarttól Bartókig : Írások a magyar zenéről* [De Mozart à Bartók : écrits sur la musique hongroise], Budapest : Püski Könyvkiadó, 2000. pp. 60-61.

¹⁰ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet*. pp. 55-56.

¹¹ Ferenc KERÉNYI. « Az operaháború : egy színháztörténeti jelenség komplex leírása » [La querelle d'opéra : description d'un fait complexe de l'histoire du théâtre], *Színháztudományi Szemle*, n° 1, 1977. p. 124.

¹² Amadé NÉMETH. *Erkel*, Budapest : Gondolat, coll. « Zenei Kiskönyvtár », [1967] 1979. p. 46.

¹³ Zoltán FÓNAGY. « A bomló feudalizmus gazdasága » [Économie du féodalisme en décomposition], in *Magyarország története a 19. században* [Histoire de la Hongrie au XIX^e siècle], dir. par András Gergely, Budapest : Osiris Kiadó, 2003. p. 34.

loge au nom du Casino. La proposition de Széchenyi est votée et elle est acceptée avec 66 voix contre 43¹⁴. Toutefois, les revenus d'abonnements et les donations de moindre importance étaient loin d'être suffisants pour assurer un financement satisfaisant au Théâtre hongrois et la subvention de la Diète n'est pas envisageable, puisque le théâtre n'est pas reconnu comme une institution nationale. La Diète est convoquée à nouveau en juin 1839. Széchenyi ne manque pas l'occasion de faire une proposition pour faire accepter à la Diète une subvention au niveau national, d'une somme de 600 000 forints, mais il faut attendre l'année 1840 pour que la Diète puisse émettre une décision officielle¹⁵.

Malgré les difficultés financières, des innovations sont réalisées à l'intérieur de la salle. Széchenyi notait dans son Journal intime, le 9 mars 1838, qu'un nouvel éclairage au gaz devrait être installé au Théâtre hongrois dès ce soir-là, à la satisfaction de tout le monde¹⁶. Toutefois, quatre jours après, le 13 mars 1838, une catastrophe naturelle frappe la ville de Pest. Le Danube déborde et provoque une crue qui frappe la très grande majorité des bâtiments pestois, dont le Théâtre hongrois. Au moment où l'inondation commence, le Théâtre national est en train de donner l'opéra *Beatrice di Tenda* de Bellini. Deux cantatrices de l'ancienne et de la jeune génération, Róza Déry et Rozália Schodel, chantent dans cette production. La salle doit être évacuée en plein spectacle et il faut attendre deux semaines pour la réouverture du théâtre¹⁷.

Après la réouverture du théâtre, Erkel reprend un ancien opéra hongrois, *Béla futása* de József Ruzitska, sans obtenir de succès. De même, les opéras hongrois comme *Csel* (La ruse) d'Endre Bartay ou *Tündérlak* (Le lac des fées) de József Szerdahelyi ne satisfont pas tout à fait les goûts du public hongrois de Pest¹⁸. À cela s'ajoute l'attitude défavorable adoptée par József Bajza, directeur du Théâtre hongrois, à l'égard de l'opéra. Le directeur ne dissimule pas son hostilité au théâtre lyrique et favorise ouvertement le drame contre l'opéra¹⁹. Après la démission de Bajza, le 6 juin 1838, la société par actions qui détient le bail du théâtre souligne qu'il convient de développer le

¹⁴ István SZÉCHENYI. *Gróf Széchenyi István naplói. Ötödik kötet (1836-1843)* [Journaux du comte István Széchenyi : cinquième volume], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, coll. « Magyarország újabtkori történetének forrásai », 1937. p. 150 (entrée du 28 janvier 1838).

¹⁵ idem. p. 253 (entrée du 13 mars 1839).

¹⁶ idem. p. 165 (entrée du 9 mars 1838).

¹⁷ Pál SZILÁGYI. *Egy nagyapa regéi unokájának (Kor-, jellemrajzok s adomák a régi színvilágból)* [Contes d'un grand-père à son petit-fils (Tableaux de mœurs et portraits de l'ancien monde de théâtre)], Pest. [publié dans *Nefelejts* en 1859-1860 ; édition facsimilée : Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1975. p. 130].

¹⁸ Amadé NÉMETH. *Erkel*, p. 48.

¹⁹ Géza STAUD. « Előzmények », p. 33.

théâtre lyrique sur la scène hongroise et de dépasser le Théâtre allemand dans ce domaine. L'engagement de chanteurs et de cantatrices de grand talent serait un pas important pour cela, Rozália Schodel en étant un exemple important²⁰.

Schodel est un des nombreux artistes d'origine hongroise ou transylvaine qui avaient commencé leur carrière dans les pays d'Europe occidentale. En décembre 1839, un autre « Hongrois illustre vivant à l'étranger », Franz Liszt, vient faire une visite en Hongrie, en passant d'abord par Presbourg et en arrivant ensuite à Pest. Si Liszt était né sur le territoire hongrois, il avait vécu à Paris et dans les autres grandes villes d'Europe dès sa jeunesse et il avait très peu de liens directs avec son pays d'origine. Toutefois, en 1839, cela ne l'empêche pas d'être accueilli par une ovation lors d'une représentation de *Fidelio* au Théâtre hongrois, à laquelle il assiste comme spectateur. Liszt donne plusieurs concerts au Théâtre hongrois lors de cette visite et le 4 janvier 1840, il reçoit un sabre d'honneur au Théâtre hongrois²¹.

Dans la même période, au début de l'année 1840, un détachement de la compagnie du Théâtre hongrois de Pest fait une tournée à Presbourg, où la Diète hongroise est alors réunie. Cette troupe, qui inclut, entre autres, Rozália Schodel, Mária Felbér, Miklós Udvarhelyi et József Erkel, y représente *Norma* le 14 janvier 1840 devant un public qui provient, en grande partie, de la Diète²². Quatre mois plus tard, le 13 mai 1840, la Diète est close. Parmi les nouvelles lois promulguées par la Diète et sanctionnées par le roi, le n° 44 place le Théâtre hongrois de Pest sous la tutelle nationale. Une somme de 400 000 forints est accordée à cette institution dont la direction est désormais soumise à un Comité national²³. En vertu de cette loi, le Théâtre hongrois de Pest est rebaptisé « Théâtre national hongrois » le 8 août 1840, le jour de la création du premier opéra de Ferenc Erkel, *Bátori Mária*.

²⁰ Rapport de la Société en actions sur la première année du Théâtre, le 6 juin 1838, manuscrit de Pál Nyáry, in *A Nemzeti Színház százéves története : II. kötet : Iratok a Nemzeti Színház történetéhez* [Histoire centenaire du Théâtre national : volume II : documents pour l'histoire du Théâtre national], éd. par Jolán Kádár-Pukánszky, Budapest : Magyar Történelmi Társulat, 1938. pp. 86-87.

²¹ Serge GUT. *Franz Liszt*, Paris : Éditions de Fallois / L'Âge d'Homme, 1989. pp. 68-69.

²² Pál SZILÁGYI. p. 146.

²³ « XLIV. törvény-cikkely: A pesti magyar színházról » [Loi n° XLIV sur le Théâtre hongrois de Pest], in *Magyar törvénytar 1000-1895 : milleniumi emlékkiadás : 1836-1868* [Collection de lois hongroises 1000-1895 : édition de millenium ; 1836-1868], éd. par Dezső Márkus, Budapest : Franklin-Társulat, coll. « Corpus Juris Hungarici », 1896. pp. 184-186. Cf. également *Reformkori országgyűlések színházi vitái (1825-1848)* [Débats théâtraux des Diètes de l'ère des réformes (1825-1848)], éd. par Miklós Bényei, Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1985.

À partir de 1841-1842, il est possible de constater une accélération dans le processus d'institutionnalisation du Théâtre national. Dès la période de la direction de Bajza (1837-1838), le Théâtre hongrois avait été soumis à une stricte réglementation. Un statut de 77 articles régissait le Théâtre hongrois sous Bajza²⁴. Un système de punitions avait été déjà mis en place pour les infractions commises par le personnel du Théâtre (article 4). À partir de 1842, un statut élargi de 221 articles entre en vigueur²⁵. Une réglementation très détaillée de la procédure de discipline est preuve du très haut niveau d'institutionnalisation du Théâtre national. L'article 31 réglemente, par exemple, les amendes applicables à ceux qui viennent en état d'ébriété aux répétitions. En 1847 est préparé un statut, encore plus détaillé que le précédent, avec 235 articles²⁶.

Le statut de 1842 donne des informations précises sur la structure de la direction du Théâtre national. Un directeur du drame et un directeur de l'opéra assurent respectivement la direction des troupes de drame et d'opéra. Chaque directeur désigne quatre artistes des domaines concernés (drame et opéra). Ces quatre personnes, avec le directeur et le commissaire, constituent le comité de mise en scène (*Rendező Bizottság*) d'opéra et de drame. Ce sont ces comités qui décidaient du choix des pièces ou des opéras à monter, ainsi que de la distribution des rôles (art. 52 à 59). La programmation est décidée par le directeur, la commission, les chefs d'orchestre et les secrétaires (art. 60). Pour le choix des pièces, sont pris en compte l'équilibre des genres et l'équilibre de la distribution pour les artistes : il convient d'éviter qu'un artiste joue trois rôles principaux fatigants par semaine.

Le compositeur Endre Bartay prend le bail du Théâtre national à partir du 1^{er} janvier 1843 et sous sa direction, le niveau des représentations du Théâtre national se relève considérablement, grâce à un renouvellement du stock de décors et costumes et grâce au recrutement d'artistes de grande qualité. C'est également sous la direction de Bartay que sont organisés les grands concours musicaux pour la mise en musique du *Szózat* (Appel) de Mihály Vörösmarty et de l'*Hymnus* (Hymne) de Ferenc Kölcsey²⁷. Pour chercher

²⁴ « A pesti magyar színésztársaság törvényei Bajza József igazgatása alatt 1837-1838 » [Statuts de la compagnie de théâtre hongroise de Pest sous la direction de József Bajza, 1837-1838], in BAJZA, József. *Szózat a Pesti Magyar Színház ügyében* [Manifeste sur l'affaire du Théâtre hongrois de Pest], Budapest : Magvető, coll. « Gondolkodó Magyarok », 1986.

²⁵ *A Nemzeti Színház bővített törvény-könyve 1842-től* [Statuts augmentés du Théâtre national à partir de 1842], Pest : Beimel József, [1842].

²⁶ *A Nemzeti Színház törvénykönyve 1848. ápril 1-től kezdve* [Statuts du Théâtre national à partir du 1^{er} avril 1848], Pest : Beimel József, 1847.

²⁷ István KASSAI. « Néhány szó Bartay Endréről » [Quelques mots sur Endre Bartay], *Magyar Zene*, vol. 32, n° 3, septembre 1991. p. 331.

une solution aux problèmes financiers persistants, Bartay décide de demander des subventions supplémentaires à la Diète qui est en train de se réunir à Presbourg. En effet, la somme des 400 000 forints accordée en 1840 devrait servir de capital de base au Théâtre national. Or les comitats qui devraient contribuer à ce capital de base sont loin d'être conséquents dans leurs versements ; en 1844, le capital de base du Théâtre national dépasse à peine les 340 000 forints. Le capital courant du Théâtre est constitué des revenus de guichet des spectacles ; il s'élève à 7 971,58 forints pour l'ensemble de l'année 1844. Cette somme ne suffit pas pour couvrir les dépenses courantes du Théâtre. Pour obtenir la subvention supplémentaire, la compagnie du Théâtre national fait une tournée à Presbourg²⁸. Elle s'y produit entre le 18 et le 26 mai 1844 et elle y donne, entre autres, les opéras d'Erkel, *Bátori Mária* et *Hunyadi László*, avec un grand succès. Toutefois, la Diète n'accorde pas de subvention au Théâtre national. Bartay démissionne de son poste de directeur le 18 janvier 1845.

La Diète de 1844 avait créé un nouveau poste de direction pour le Théâtre national, celui de surintendant. En novembre 1844, le comte Gedeon Ráday avait été nommé à ce poste. Selon Ferenc Kerényi, historien du théâtre, le Théâtre national serait ouvertement passé aux mains de l'opposition réformiste à partir de la nomination de Ráday à la surintendance²⁹. En effet, le comte Ráday est l'un des représentants les plus radicaux de la noblesse libérale hongroise. Certains artistes contemporains voient en Ráday une figure héroïque. Le comédien Pál Szilágyi indique, dans ses Souvenirs, que le comte avait accepté le poste de surintendant en 1844 par seul souci de patriotisme, étant donné qu'il n'en recevait aucun salaire³⁰.

Ráday assume ses fonctions jusqu'à sa démission lors de la guerre d'indépendance, à la fin du mois de juin 1849. Il reprend la direction du théâtre à partir de décembre 1854 jusqu'à sa démission en 1859. Frigyes Podmaniczky fait l'éloge de Ráday dans ses Mémoires, en soulignant qu'il a considérablement élevé le niveau du théâtre hongrois à Pest et qu'il a remis à la mode l'art dramatique hongrois³¹.

C'est à l'époque où Ráday assurait la surintendance du Théâtre national qu'Hector Berlioz fait un voyage à Pest. Parti de Vienne le 6 février 1846, Berlioz arrive à Pest en

²⁸ Pál SZILÁGYI, p. 161.

²⁹ Ferenc KERÉNYI. « A nemzeti romantika színhaza (1837-1849) » [Théâtre du romantisme national (1837-1849)], in *A Nemzeti Színház 150 éve* [Cent cinquante ans du Théâtre national], dir. par Ferenc Kerényi, Budapest : Gondolat, 1987. pp. 31-32.

³⁰ Pál SZILÁGYI, p. 163.

³¹ Frigyes PODMANICZKY. *Naplótöredékek, 1824-1886* [Fragments de journal, 1824-1886], Budapest : Grill Károly, 1887. tome I, p. 88.

bateau et il y reste jusqu'au 20 février. À Pest, il dirige deux concerts composés de ses propres œuvres les 15 et 20 février³². Mis à part les deux concerts, Berlioz assiste à une soirée organisée en l'honneur de Ferenc Deák dans la grande salle du Casino national le 12 février, à une représentation de *Hunyadi László* d'Erkel le 17 février et à un bal d'artistes organisé dans la petite salle de la Redoute (*Vigadó*)³³. Dans ses Mémoires, Berlioz observe, non sans une certaine surprise, les sensibilités nationales des Hongrois :

Il est défendu d'admettre dans le Théâtre-National aucun artiste du Théâtre-Allemand, chanteur, choriste ou instrumentiste, quel que soit le besoin que l'on puisse avoir de son concours. Bien plus, il est permis de chanter au théâtre hongrois dans toutes les langues anciennes et modernes, à la seule exception de la langue allemande, dont l'usage est formellement interdit.

Berlioz pense que cette « exclusion étrange et hardie, dans un pays soumis à l'empire d'Autriche » tient « à une imitation du système continental de Napoléon, pratiquée à l'égard de l'Allemagne en général et de l'Autriche en particulier par la nation hongroise »³⁴. Par la suite, il indique qu'il se mit à la composition de la Marche de Rákóczy suite au conseil d'un amateur de Vienne, qui lui fit remarquer que s'il voulait plaire aux Hongrois, il devrait composer un morceau de leurs thèmes nationaux³⁵.

Quel était le profil du personnel du Théâtre hongrois de Pest et du Théâtre national hongrois de 1837 à 1848 ? À cette époque, la quasi-totalité du corps de comédiens et chanteurs du Théâtre de l'avenue de Kerepes est formée de comédiens de province et du Théâtre de Buda invités à Pest en 1837. Róza Déry, prima donna des compagnies itinérantes dans les années 1820 et 1830, est engagée par le nouveau théâtre hongrois en 1837. Les problèmes commencent dès le moment de la signature de son contrat. András Fáy, représentant du comitat de Pest à la Diète, n'accorde pas le paiement mensuel de 300 forints que Déry avait demandé et il lui dit qu'elle devrait faire des sacrifices pour

³² Mária ECKHARDT. « Berlioz látogatása Magyarországon 1846-ban » [Visite de Berlioz en Hongrie en 1846], *Magyar Zene*, vol. 42, n° 2, mai 2004. p. 95.

³³ idem. p. 106.

³⁴ Hector BERLIOZ. *Mémoires de Hector Berlioz comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, 1803-1865*, Paris : Calmann-Lévy, 1878. p. 209.

³⁵ idem. p. 210.

la patrie. Par la suite, Déry doit accepter une somme plus réduite ; de surcroît, elle ne voit proposer que des rôles de duègne³⁶.

Alors que les cantatrices de l'ancienne génération tombent en disgrâce, une nouvelle star, Rozália Schodel, fait entendre son nom. La cantatrice transylvaine s'était déjà produite au Théâtre allemand de Pest en tant qu'artiste invitée. En 1837, Szerdahelyi, qui la connaissait, lui propose de signer un contrat avec le Théâtre hongrois de Pest³⁷. Dans ses Mémoires, Déry se plaint constamment du fait que Schodel était toujours favorisée au Théâtre hongrois. Ses Mémoires sont pleines d'allusions aux caprices, à la jalousie, à l'ambition excessive et aux incapacités vocales de Schodel – preuves de la volonté de la mémorialiste de rabaisser sa rivale.

Après avoir essayé, au cours de l'année 1838, de coexister avec Schodel, Déry part, en octobre 1838, pour la province. Si elle n'avait reçu qu'un accueil mitigé à Pest en 1837-1838, elle a l'occasion de retrouver sa gloire dès son retour à Kassa³⁸. Après Kassa, elle se rend à Kolozsvár où elle rejoint la compagnie de Kilényi. Elle chante dans plusieurs opéras donnés par cette compagnie³⁹. Elle revient une dernière fois à Pest au printemps 1841, avant de quitter définitivement la ville au mois de novembre de la même année, pour continuer sa carrière dans les compagnies de Transylvanie jusqu'en 1846.

Comment expliquer le déclin de la popularité de Déry ? À cette période, en Hongrie comme dans les autres pays d'Europe, les spectateurs ne se contentent plus de la beauté du timbre de la voix et de la virtuosité vocale, ils réclament également un dramatisme soutenu et véridique de la part des chanteurs et cantatrices. En France, dans un article paru le 22 octobre 1838, Théophile Gautier reproche aux chanteurs et cantatrices du Théâtre des Italiens (sauf Giulia Grisi et Luigi Lablache) d'oublier qu'ils donnent des représentations dramatiques :

C'est que les pièces ne doivent pas être des concerts, et que la musique dramatique exige autre chose qu'une belle voix et un chant parfait [...] ; il faut que le chanteur soit aussi acteur ; un rossignol perché sur un tragédien ; une fauvette dans la bouche de marbre de Melpomène⁴⁰.

³⁶ Róza Széppataki-DÉRY. *Déryné emlékezései* [Souvenirs de Madame Déry], Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », 1955. tome II, p. 220.

³⁷ idem. tome II, p. 231.

³⁸ idem. tome II, pp. 312-317.

³⁹ Sándor ENYEDI. *Déryné az erdélyi színpadokon* [Madame Déry sur les scènes de Transylvanie], Bukarest Kriterion Könyvkiadó, 1975. p. 59.

⁴⁰ Cité par Damien COLAS. « De quelle couleur était le gilet de Théophile Gautier au Théâtre royal italien ? », in *À travers l'opéra : parcours anthropologiques et transferts dramaturgiques sur la scène théâtrale européenne du XVIII^e au XX^e siècle*, Paris : L'Harmattan, coll. « Arts & Sciences de l'Art », 2007. pp. 155-156.

Du Théâtre hongrois de Pest au Théâtre national hongrois (1837-1848)

Le jeu scénique surchargé de sentimentalité qui avait régné dans les décennies précédentes commence à ne plus satisfaire le public éduqué qui tend à préférer voir un jeu scénique simple mais non dépourvu de passions. Dans la Hongrie, en 1836, Bajza avait publié un article intitulé *Dramaturgiai és logikai leczkék magyar szinbirálók számára* (Leçons dramaturgiques et logiques à l'usage des critiques de théâtre hongrois). La catégorie conceptuelle centrale dont se sert Bajza dans cet article est la *naturalité*⁴¹.

De même, les techniques de chant des générations précédentes commencent à ne plus satisfaire le public. Ede Szigligeti, qui assiste à une représentation du *Barbiere di Siviglia* en 1837, fait remarquer que les chanteurs jouent au lieu de chanter⁴². Une « École publique de chant » est mise en place en 1840 sous la tutelle de l'Association des Chanteurs de Pest-Buda (*Pestbudai Hangászegyesület*); en l'absence d'un conservatoire, cette école assure l'encadrement des jeunes chanteurs et cantatrices au niveau de l'enseignement secondaire.

Dans ce contexte où les effectifs de chanteurs hongrois s'avèrent insuffisants, les chanteurs et cantatrices invités maintiennent leur importance pour le Théâtre hongrois de Pest et pour le Théâtre national hongrois. À la fin des années 1830, des compagnies italiennes se produisent au Kärntnertortheater de Vienne aux mois de mai et de juin de chaque année. Les chanteurs de ces compagnies passent aussi à Pest, ainsi les spectateurs pestois peuvent assister aux représentations de ces excellents chanteurs⁴³. Bien entendu, ces chanteurs chantent leur rôle en italien ; dans certains cas, le spectacle entier se fait en italien, comme c'est le cas pour une représentation de *Linda di Chamounix* de Donizetti au début des années 1840⁴⁴. Par ailleurs, les statuts du Théâtre national précisent que les chanteurs du théâtre doivent être capables de pouvoir chanter en langue étrangère⁴⁵. Or, comme l'une des raisons d'existence du Théâtre national est de promouvoir la langue magyare, les représentations en langue étrangère peuvent ne pas plaire au public. Sophie Schoberlechner-Dall'Occa, cantatrice berlinoise, ne gagne

⁴¹ Ferenc KERÉNYI. « A Nemzeti Színház és a reformkor társadalmi mozgalmi » [Le Théâtre national et les mouvements sociaux de l'ère des réformes], *Színháztudományi Szemle*, n° 7, 1980. pp. 16-17.

⁴² Ferenc KERÉNYI. « A nemzeti romantika színhaza (1837-1849) ». p. 19.

⁴³ Frigyes PODMANICZKY. *Naplótöredékek, 1824-1886*. tome II, p. 131.

⁴⁴ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet*. p. 104.

⁴⁵ *A Nemzeti Színház törvénykönyve 1848. april 1-től kezdve*. p. 23

les faveurs du public pestois qu'après avoir chanté, en hongrois, un air de *Bátori Mária* de Ferenc Erkel⁴⁶.

Dans certains cas, les représentations d'opéra en hongrois peuvent déplaire aux spectateurs étrangers qui assistent au spectacle. Ismaïl Ivanovitch Sreznevsky, linguiste russe, fait un séjour à Pest en 1841, durant lequel il assiste à une représentation de *Lucrezia Borgia* de Donizetti au Théâtre national. Selon son témoignage, Henriette Carl, célèbre cantatrice allemande, y chante d'une façon impeccable et l'orchestre est également parfait ; pourtant, souligne-t-il, la langue hongroise ne convient pas à l'opéra⁴⁷.

Parmi les événements importants de l'année 1846, József Madarász énumère l'engagement de la jeune cantatrice Kornélia Hollósy par le Théâtre national. Selon les termes du contrat, elle doit recevoir un salaire annuel de 4 000 forints. Jusqu'à cette période, c'était Schodel qui était la favorite du public⁴⁸, écrit Madarász, laissant entendre que l'arrivée de la jeune Hollósy avait quelque peu éclipsé la gloire de Schodel. Au début, Hollósy et Schodel se complètent : la première excelle dans les rôles de soprano dramatique, la deuxième dans les rôles lyriques. Mais bientôt, les partisans de chacun des deux sopranos se constituent en deux camps adverses⁴⁹.

Le statut du Théâtre national publié en 1841 donne des indices importants sur les limites apportées aux libertés prises par les chanteurs et cantatrices dans l'interprétation des opéras. Au XVII^e et au XVIII^e siècle, les chanteurs bénéficient de la liberté de chanter leurs propres cadences et d'improviser des ornements dans les airs. À partir de la période romantique, avec la redéfinition du statut de l'artiste, la partition commence à être considérée comme un produit fini : elle est désormais l'œuvre incontestable du compositeur. Dans ce contexte, les chanteurs, les cantatrices et les interprètes en général, voient leur marge de liberté se réduire progressivement. C'est dans cet esprit que le statut du Théâtre national interdit aux chanteurs d'intervertir des airs ou des d'ornementer des passages sans prévenir le metteur en scène et le chef d'orchestre et demander leur permission (art. 128)⁵⁰. Cette sensibilité peut aussi être considérée

⁴⁶ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet*. p. 103.

⁴⁷ Lajos TARDY. « Orosz utazók Budán és Pesten » [Voyageurs russes à Buda et à Pest], *Tanulmányok Budapest Múltjából*, n° 18, 1971. p. 205.

⁴⁸ József MADARÁSZ. *Emlékirataim, 1831-1881* [Mes Mémoires, 1831-1881], Budapest : Franklin Társulat, 1883. p. 100.

⁴⁹ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet*. p. 105.

⁵⁰ *A Nemzeti Színház bővített törvény-könyve 1842-től*. pp. 19-20.

comme un résultat du développement progressif du concept de droits intellectuels. Certains articles du statut de 1848 du Théâtre national laissent entendre que les partitions étaient considérées comme les propriétés du Théâtre. L'article 37 interdit la sortie des partitions sans l'autorisation de la direction. Les réductions piano-chant ne peuvent être sorties du Théâtre national qu'avec l'autorisation du conservateur des pièces musicales⁵¹. Un autre article interdit de copier ou de faire copier les œuvres originales hongroises (art. 45)⁵². À l'instar des opéras, les improvisations sont aussi interdites dans les drames sérieux ; elles sont tolérées dans les pièces comiques⁵³.

Selon la réglementation du Théâtre national, les costumes et les accessoires doivent être strictement indiqués par le metteur en scène ; les artistes n'ont pas le droit de faire des modifications dans leurs costumes⁵⁴. Au cas où le public exprime son mécontentement lors de la représentation, il est interdit à l'artiste de réagir⁵⁵. Cette interdiction est également preuve d'un développement propre au XIX^e siècle : l'apparition progressive de la distance virtuelle entre la scène et la salle. Dans les années 1820, Déry pouvait encore dialoguer avec un spectateur qui lui demandait de chanter un air lors de la représentation d'un drame. Une vingtaine d'années plus tard, cette sorte d'interaction entre la scène et la salle n'est plus tolérée.

L'orchestre du Théâtre hongrois de Pest est en évolution permanente à partir de 1837. En août 1837, le Théâtre hongrois fait appel à des instrumentistes de Vienne et de Kassa pour mettre en place un nouvel orchestre. En 1837-1838, l'orchestre du Théâtre hongrois compte vingt-sept instrumentistes. Après l'engagement d'Erkel en 1838 s'ouvre une nouvelle période. Comme les grands opéras montés grâce aux soins du nouveau chef d'orchestre et de la nouvelle prima donna, les effectifs de l'orchestre sont augmentés d'une dizaine d'instrumentistes et leur nombre atteint ainsi trente-sept en 1839⁵⁶. Cinq musiciens sont invités de Vienne pour rejoindre l'orchestre du Théâtre hongrois ; parmi ces musiciens figure le violoniste Georg Kaiser (György Császár), futur compositeur d'opéras⁵⁷. En 1841, deux flûtistes originaires de Lemberg, Franz

⁵¹ idem. p. 7.

⁵² *A Nemzeti Színház törvénykönyve 1848. april 1-től kezdve*. p. 9.

⁵³ *A Nemzeti Színház bővített törvény-könyve 1842-től*. p. 17.

⁵⁴ idem. pp. 16-17.

⁵⁵ idem. p. 19.

⁵⁶ Tibor TALLIÁN. « Nemzeti színház - nemzeti opera ». pp. 142, 147.

⁵⁷ Tibor TALLIÁN. « A Nemzeti Színház zenekara Erkel Ferenc idejében » [L'orchestre du Théâtre national à l'époque de Ferenc Erkel], in *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról* [Sur Ferenc Erkel, Zoltán Kodály et leur époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 2001. p. 28.

(Ferenc) et Karl (Károly) Doppler, rejoignent l'orchestre du Théâtre national. La langue hongroise est à peine utilisée parmi les membres de l'orchestre, qui sont pour la plupart originaires d'Autriche, d'Allemagne ou de Bohême-Moravie. Dans ce cas, les instrumentistes communiquent en allemand entre eux et avec le chef d'orchestre. La situation reste la même au cours du XIX^e siècle : en 1883, le Théâtre national organise un cours de langue hongroise à destination des membres de l'orchestre⁵⁸.

Malgré l'augmentation du nombre des instrumentistes après l'arrivée d'Erkel, les difficultés subsistent en ce qui concerne les effectifs de l'orchestre. En 1846, Hector Berlioz indique que l'orchestre du Théâtre national était « si peu nombreux qu'il n'y avait pas moyen de songer à monter [ses] symphonies avec sa petite bande de violons seulement » (de même, le chœur du Théâtre national était « très-faible, tant par le nombre que par la nature et le peu d'exercice des voix »)⁵⁹.

Jusqu'en 1846, année où une harpiste est transférée de Vienne à Pest, il n'y a pas de harpe au Théâtre national et les parties de harpe des partitions ne sont pas jouées ; sinon, elles étaient jouées avec d'autres instruments, notamment par le piano⁶⁰. Dans le cas où les partitions d'orchestre ne pouvaient être obtenues, les opéras étaient réorchestrés à partir des réductions piano-chant. Ainsi, *Il Giuramento* de Saverio Mercadante est instrumenté par Erkel pour sa représentation pestoise en janvier 1839. Erkel y utilise l'ophicléide, instrument dont il se sert également dans sa *Bátori Mária*⁶¹.

Certains opéras du XIX^e siècle, notamment les opéras de Donizetti et du jeune Giuseppe Verdi, ainsi que les grands opéras français, requièrent la présence de fanfare sur scène (*banda sul palco*). Pour répondre à ce besoin, le Théâtre recourt occasionnellement à l'aide des orchestres militaires⁶².

Au moment de sa mise en place, le Théâtre hongrois de Pest ne prive pas d'engager les scénographes du Théâtre allemand, ce qui montre que l'espace allemand et l'espace hongrois ne sont pas des univers clos et imperméables et que des passerelles existent entre les Théâtres allemand et hongrois. En 1837, les décors du nouveau Théâtre

⁵⁸ Tibor TALLIÁN. « A Nemzeti Színház zenekara Erkel Ferenc idejében ». pp. 28-29.

⁵⁹ Hector BERLIOZ. pp. 209, 215.

⁶⁰ Tibor TALLIÁN. « Átváltozások, avagy a Nemzeti Színház kottatárának néhány tanulsága » [Métamorphoses, ou quelques témoignages de la collection de partitions du Théâtre national], *Zenetudományi Dolgozatok*, 1999. pp. 284-285.

⁶¹ Tibor TALLIÁN. « A Nemzeti Színház zenekara Erkel Ferenc idejében ». p. 30.

⁶² Pál KARCH. *Pest-Buda katonazenéje 1848-ban (Katonazenekarok és karmesterek)* [Musique militaire de Pest-Buda en 1848 (orchestres militaires et chefs d'orchestre)], Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, coll. « Műhelytanulmányok a magyar zenetörténehez », 1983. p. 8.

hongrois sont préparés par le scénographe du Théâtre allemand de Pest, Hermann Neefe. Ce dernier peint vingt-cinq décors pour ce théâtre et il prépare également le rideau principal. Pour la préparation de la machinerie, Ferdinand Schütz, technicien du Théâtre royal de Bavière, est appelé de Munich. Après l'ouverture du théâtre, plusieurs scénographes allemands, dont Johann Engerth et Karl Otto, collaborent avec le Théâtre hongrois de Pest, pour en préparer les décors⁶³. Dans certains cas, les scénographes prennent pour modèle les décors des grandes productions étrangères. Ainsi, Karl Otto prépare les décors du *Giuramento* en s'inspirant de la production du Teatro alla Scala de Milan⁶⁴.

Dans son ensemble, la troupe d'opéra est loin d'être satisfaisante à la fin des années 1830. En août 1838, Erkel se plaint des problèmes concernant l'opéra. Cinquante-quatre répétitions orchestrales sont faites pour *La Vestale* et le *Freischütz* en l'espace de deux mois et demie, mais les deux opéras ne sont toujours pas représentés. Erkel considère que la faute en incombe à la régie, assurée par Udvarhelyi⁶⁵. De plus, selon Erkel, l'apprentissage des opéras se réalise dans un désordre complet⁶⁶. Selon le compositeur, le Théâtre national devrait donner de nouveaux opéras pour se mesurer avec le Théâtre allemand. Mais, souligne-t-il, la régie évite de mettre en scène des opéras sans les voir dans un autre théâtre, ce qui empêche le Théâtre hongrois de monter des opéras qui n'ont pas été représentés précédemment au Théâtre allemand.

En 1842, le statut du Théâtre national accorde une place particulière à la réglementation des répétitions : la durée d'étude des nouvelles pièces lyriques est limitée à six semaines pour les grands opéras, à trois semaines pour les opéras de moindre envergure et à dix jours pour les vaudevilles. Celui qui cause un retard dans la représentation pour avoir dépassé ces délais est pénalisé du quart de son salaire mensuel⁶⁷. Le statut procède également à une standardisation du temps pour empêcher les retards ou désaccords

⁶³ Pour les biographies des scénographes, cf. Géza STAUD. « A Magyarországon működött jelentősebb díszlet- és jelmeztervezők » [Les scénographes et costumiers les plus importants qui ont travaillé en Hongrie], in *A magyar opera- és balettszenika* [Scénographie hongroise d'opéra et de ballet], sous la dir. de Dezső Keresztury, Géza Staud & Zoltán Fülöp, Budapest : Magvető Könyvkiadó, 1975.

⁶⁴ Géza STAUD. « A színpadi díszlet története Magyarországon 1884-ig » [Histoire du décor théâtral en Hongrie jusqu'en 1884], in *A magyar opera- és balettszenika* [Scénographie hongroise d'opéra et de ballet], sous la dir. de Dezső Keresztury, Géza Staud & Zoltán Fülöp, Budapest : Magvető Könyvkiadó, 1975. p. 14.

⁶⁵ Ferenc ERKEL. « Erkel Ferenc beadványa Pest vármegye színészeti választmányához » [Requête de Ferenc Erkel à la délégation de théâtre du comitat de Pest], Pest, le 28 août 1838, in *77 ismeretlen dokumentum a régi Nemzeti Színházból (1838-1885)* [Soixante dix-sept documents inconnus de l'ancien Théâtre national (1838-1885)], éd. par Géza Staud, Budapest : Múzsák Közművelődési Kiadó, 1989. p. 15.

⁶⁶ Ferenc ERKEL. « Erkel Ferenc beadványa Pest vármegye színészeti választmányához ». p. 16.

⁶⁷ *A Nemzeti Színház bővített törvény-könyve 1842-től*. p. 12.

éventuels : pour le commencement des répétitions, c'est l'horloge de la Mairie qui est prise en compte⁶⁸. Par ailleurs, les retards dans les répétitions sont aussi strictement pénalisés. L'ouverture doit être reprise en cas de retard de l'une des personnes qui participent à la représentation d'un opéra et la personne qui est en retard est pénalisée à hauteur de 1/8^e de son salaire⁶⁹.

2. La Querelle de l'opéra

Après l'ouverture du Théâtre hongrois de Pest, la vie littéraire hongroise est secouée par une querelle littéraire, la « Querelle de l'opéra », qui dure jusqu'au début des années 1840. Certains historiens et musicologues, dont István Kassai, font commencer la Querelle de l'opéra par la démission de József Bajza de la direction du Théâtre hongrois de Pest en juin 1838 ; selon ce point de vue, la Querelle finirait avec le départ de Rozália Schodel à la fin de l'année 1840⁷⁰. Selon d'autres historiens, ce n'est qu'avec la création de *Hunyadi László* de Ferenc Erkel que la querelle prend fin. Dans la deuxième moitié du siècle, plusieurs auteurs reprennent les arguments avancés dans cette querelle pour critiquer l'opéra.

Selon Jolán Kádár-Pukánszky, la littérature anti-opéra dans la Hongrie du XIX^e siècle est l'œuvre de deux catégories de protagonistes : les écrivains et les comédiens. Leurs arguments sont strictement liés aux problématiques nationales :

- Le drame, comparé à l'opéra, est un meilleur moyen pour construire la nation.
- Le drame sert mieux au développement de la langue hongroise.
- Le public (non seulement les classes populaires des villes, mais également la moyenne noblesse des provinces) est peu éduqué du point de vue musical ; en conséquence, il est peu réceptif aux opéras.

En supplément à ces trois arguments principaux, certains écrivains et surtout les comédiens, avancent un argument financier, mettant en avant le déséquilibre des paiements des comédiens et des chanteurs, les cantatrices et chanteurs d'opéra étant beaucoup mieux rémunérés que les membres de la troupe de drame⁷¹.

⁶⁸ idem. p. 13.

⁶⁹ idem. p. 17.

⁷⁰ István KASSAI. « Néhány szó Bartay Endréről ». p. 329.

⁷¹ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet*. pp. 91-93.

Du Théâtre hongrois de Pest au Théâtre national hongrois (1837-1848)

Les questions relatives à l'opéra occupaient les journaux avant l'inauguration du Théâtre hongrois de Pest. Gábor Mátray avait publié dans le *Honművész* du 29 juin 1837 un article anonyme sur les possibilités d'organiser une compagnie d'opéra au sein de la compagnie du Théâtre hongrois. Le 26 juillet 1837, Mátray était nommé, par le Comité de direction du théâtre, organisateur et directeur de la compagnie d'opéra. Le premier opéra au Théâtre hongrois de Pest était représenté le 29 août. Rozália Schodel avait fait ses débuts le 30 octobre dans *Norma* et elle avait signé un contrat avec le Théâtre hongrois le 17 janvier 1838. L'arrivée d'Erkel et de Schodel avait eu pour conséquence une augmentation du nombre d'opéras au programme du Théâtre hongrois, ce qui était critiqué par les auteurs de la revue *Athenaeum* et par le directeur du Théâtre hongrois lui-même, József Bajza. Ce dernier, qui n'avait pas été capable d'imposer son point de vue, démissionna le 1^{er} juin 1838. Le Comité de direction du Théâtre se réunit à plusieurs reprises pour discuter la question des places respectives de l'opéra et du drame dans le programme du Théâtre hongrois ; deux semaines plus tard, le 16 juin 1838, Mátray démissionna de la direction de l'opéra.

En juillet-septembre 1838, un nouveau débat littéraire a lieu sur la production de *La Vestale* de Gaspard Spontini, créé le 26 juin 1838 au Théâtre hongrois. La mise en scène de la scène du triomphe de Licinius, qui éblouit les spectateurs pestois, est attribuée à János Schodel par le *Honművész*. L'*Athenaeum* publie un article qui affirme qu'elle est l'œuvre de Glötzer, répétiteur du chœur. Or la direction du Théâtre hongrois déclare que Schodel n'est pas à l'origine de cette mise en scène. Cette déclaration augmente l'impopularité du couple Schodel⁷².

Au cours de ces débats, Gábor Egressy, célèbre comédien, adversaire de János Schodel dans cette affaire, démissionne le 12 juillet 1838. Cette démission est suivie par celle de Rozália Schodel le 13 juillet. La direction du Théâtre hongrois n'accepte pas la démission de Rozália Schodel⁷³. Le 14 juillet 1838, Egressy écrit une lettre à l'attention de la direction, dans laquelle il souligne que le théâtre hongrois devrait devenir une école pour le développement de la langue et pour l'éducation populaire. Cela pourrait se réaliser, selon Egressy, par le développement du théâtre parlé. Or, au Théâtre hongrois de Pest, c'était l'opéra qui occupait la première place au détriment du drame⁷⁴.

⁷² Ferenc KERÉNYI. « Az operaháború : egy színháztörténeti jelenség komplex leírása ». p. 130.

⁷³ État des revenus et dépenses du Théâtre hongrois de Pest, le 1^{er} juin 1838 – le 31 mai 1840, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[161-240]/177.

⁷⁴ « Egressy Gábor nyilatkozata Schodellel való összeütközéséről » [Déclaration de Gábor Egressy sur sa dispute avec Schodel], le 14 juillet 1838, in *A Nemzeti Színház százéves története : II. kötet*. pp. 91-92.

Dans la même période commence à s'intensifier le débat public entre les partisans et les adversaires de l'opéra. Un article du journaliste János Munkácsy, publié dans le *Honművész*, provoque une série de polémiques. Dans son article, Munkácsy se plaint du fait que les drames tiennent une trop grande place dans le programme du Théâtre hongrois, alors que de bons opéras et de bonnes parodies attirent également le public. La direction du Théâtre hongrois agit, selon l'auteur, pour des motifs de patriotisme, mais le patriote hongrois, bien qu'il veuille aller au Théâtre hongrois, préférerait le programme du Théâtre allemand, plus attractif⁷⁵. L'auteur ne manque pas de souligner que si le public devait s'éloigner progressivement du Théâtre hongrois, la faute en incomberait à Bajza, qui vient de démissionner de la direction du Théâtre⁷⁶.

Bajza ne tarde pas à répondre publiquement à l'article de Munkácsy dont il réfute les accusations dans un article écrit sur un ton extrêmement violent, intitulé « Les vingt-six mensonges de Munkácsy ». Dans cet article publié dans l'*Athenaeum*, Bajza souligne que Munkácsy mentait quand il affirmait que Bajza avait laissé le Théâtre hongrois dans le plus grand désordre au moment de sa démission⁷⁷. De plus, Munkácsy prétendait que la direction de Bajza était contre l'opéra. Bajza, dans son article, affirme avoir toujours dit que l'opéra était nécessaire pour élever le niveau du théâtre. Autrement dit, Bajza aurait même contribué au développement de l'opéra, tout en essayant d'éviter que l'opéra cause un préjudice financier au Théâtre⁷⁸. Bajza écrit qu'il a plutôt joué un rôle de modérateur dans l'affaire Egressy-Schodel⁷⁹. Bajza continue à polémiquer avec Munkácsy dans d'autres articles⁸⁰. Munkácsy répond avec un article écrit sur un ton encore plus violent et accuse Bajza de tenir des propos mensongers. Selon Munkácsy, ce seraient Bajza et sa direction qui auraient fait siffler Rozália Schodel le 27 septembre 1838 lors de la représentation de *La Straniera* de Bellini. Or, deux mois plus tard, le 2 décembre de la même année, Schodel avait fait une apparition victorieuse dans le rôle-titre de *Beatrice di Tenda* de Bellini ; lors de cette représentation, Schodel avait reçu les

⁷⁵ János MUNKÁCSY. « Egy pár szó a színésetről és színigazgatásról » [Quelques mots sur l'art dramatique et la direction de théâtre], *Századunk*, 1838. pp. 81-85, repr. in *Tollharcok : Irodalmi és színházi viták* [Combats de plume : débats littéraires et théâtraux], textes recueillis par Anna Szalai, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981. p. 350.

⁷⁶ idem. p. 351.

⁷⁷ József BAJZA. « Munkácsy 26 hazugsága » [Vingt-six mensonges de Munkácsy], *Athenaeum*, 1838. pp. 517-520, 533-536, repr. in *Tollharcok*. pp. 355-356.

⁷⁸ idem. pp. 358-359.

⁷⁹ idem. p. 359.

⁸⁰ József BAJZA. « Még egy szó Munkácsy 26 hazugságáról » [Encore un mot sur les vingt-six mensonges de Munkácsy], *Athenaeum*, 1839. p. 126, repr. in *Tollharcok*. p. 370

applaudissements de la salle comble. Par ailleurs, dans son article, Munkácsy accuse Bajza et ses amis d'avoir écrit des lettres anonymes pour critiquer Schodel⁸¹.

À la fin de l'année 1838, un nouveau scandale ranime les débats sur l'opéra. Le 27 et le 30 décembre 1838, le Théâtre hongrois donne *Ludas Matyi*, vaudeville d'István Balog. Szerdahelyi, qui joue le rôle-titre du vaudeville, parodie Rozália Schodel en chantant une version modifiée d'un air des *Capuleti e i Montecchi* de Bellini dans laquelle il imite le style et les manières de la prima donna hongroise⁸². Ce n'est pas la première fois que le Théâtre hongrois donne une parodie ; les parodies, héritages du théâtre viennois, y étaient souvent jouées⁸³. Selon les membres du Comité de direction du théâtre, le problème proviendrait du fait que la cantatrice dont les manières ont été parodiées fasse partie de la même compagnie que le parodiste. En partant de ce constat, le Comité de direction accuse Szerdahelyi d'avoir nui non seulement à Rozália Schodel mais aussi au Théâtre hongrois, en moquant les manières d'une cantatrice de la compagnie de ce théâtre⁸⁴. Le Comité décide d'interdire toute parodie de comédiens ou de chanteurs dans les prochaines représentations de théâtre⁸⁵.

L'affaire de la parodie a bientôt des répercussions dans la presse hongroise et allemande de Pest. Le *Pesther Tagblatt* publie le 6 janvier 1839 une dépêche sur la parodie de Schodel et souligne, dans un style ironique, le problème posé par le fait que cette parodie ait été donnée dans un établissement qui aspire à devenir une institution nationale⁸⁶. Le débat principal a lieu entre les journaux hongrois de Pest. Au début du mois de janvier 1839, le *Honművész* critique Szerdahelyi, dont l'*Athenaeum* prend la défense. Mátray, dans le *Honművész*, accuse les critiques de l'*Athenaeum* de méconnaître les valeurs artistiques de Schodel. Un article anonyme publié dans le *Honművész* questionne l'utilité de la parodie au Théâtre hongrois. Selon l'auteur anonyme, les théâtres de province ou de faubourg représentent les parodies, mais cela

⁸¹ János MUNKÁCSY. « Harc és háború ! » [Combat et guerre !], *Rajzolatok*, 1839. vol. I, pp. 62-64, repr. in *Tollharcok*. p. 373.

⁸² Pour le texte manuscrit de *Ludas Matyi*, cf. OSZK/Színháztörténeti tár/ NSzL40, NSzL40/1, NSzL40/2.

⁸³ « Színészeti választmány ülésének jegyzőkönyve, mely Szerdahelyi Józsefet Schodelnét parodizáló játéka miatt megrója s állást foglal a színpadi rögtönzések ellen » [Minutes de la réunion de la délégation de théâtre, dans laquelle József Szerdahelyi est blâmé en raison de sa parodie de Madame Schodel et dans laquelle (la Délégation) prend position contre les improvisations sur scène], le 4 janvier 1839, in *A Nemzeti Színház százéves története : II. kötet*. p. 93.

⁸⁴ idem. p. 94.

⁸⁵ idem. p. 95.

⁸⁶ Gábor MÁTRAY. « Még néhány szó a paródiázásról budapesti magyar színpadunkon » [Encore quelques mots sur la parodie sur notre scène hongroise de Budapest], *Honművész*, 1839, pp. 41-46, repr. in *Tollharcok*. p. 386.

ne se fait pas dans les théâtres de cour⁸⁷. Par la suite, l'article fait état de la campagne de critiques menée contre Schodel et accuse les détracteurs d'ignorance, tout en rappelant que c'est à la cantatrice parodiée que le public pestois doit les représentations si réussies de *Beatrice di Tenda*, de *L'elisir d'amore*, du *Giuramento*, de *La Juive*, de *Belisario* et de *Gustave III*. L'article fait une critique sévère de Szerdahelyi, qu'il surnomme « Monsieur Ludas Matyi » et rappelle que Szerdahelyi avait chanté le rôle de Dulcamara dans une production de *L'elisir d'amore*, dans laquelle Schodel incarnait l'héroïne⁸⁸.

Szerdahelyi répond à ces critiques en publiant un article dans l'*Athenaeum*. Il souligne qu'il avait l'intention de parodier le livret de Felice Romani et la musique de Bellini et pas Schodel. Par ailleurs, contrairement à ce qu'affirmait l'article de *Honművész* (que Szerdahelyi attribuait à Mátray), il n'avait pas imité les gestes de Schodel auxquels il n'avait aucune objection à faire. Selon Szerdahelyi, les gestes de Schodel n'avaient rien d'original et ils ressemblaient à ceux des cantatrices allemandes Wilhelmine Schröder-Devrient et Sabine Heinefetter⁸⁹. Mátray, dans sa réponse à Szerdahelyi, critique ce dernier en précisant que l'article sur la parodie était un article anonyme et nie en avoir été l'auteur. Selon Mátray, Szerdahelyi écrit en vain que dans sa parodie les gestes étaient semblables à ceux de Schröder-Devrient et Heinefetter ; Mátray avait entendu ces deux artistes dans le rôle de Romeo, mais ni l'une ni l'autre ne le chantaient de la manière parodiée par Szerdahelyi⁹⁰.

Le comité éditorial de l'*Athenaeum* ne tarde pas à émettre son avis sur « l'affaire de théâtre ». Les éditeurs se réfèrent à la Société savante et soulignent que le théâtre national est l'un des moyens pour l'affinement de la langue hongroise. Autrement dit, le théâtre ne serait pas un simple lieu de divertissement, mais aussi un lieu d'éducation⁹¹. Ainsi, l'*Athenaeum* justifie sa prise de parti pour l'opéra en se référant à un argument concernant le rôle du théâtre dans la formation de la culture nationale et dans l'éducation du peuple. Cet argument est repris de façon systématique par Bajza dans son pamphlet sur « l'affaire du Théâtre hongrois de Pest ».

⁸⁷ « A parodiázás budapesti magyar színpadunkon » [La parodie sur notre scène hongroise de Budapest], *Honművész*, 1839, pp. 10-16, repr. in *Tollharcok*, pp. 375-376.

⁸⁸ idem, pp. 377-378.

⁸⁹ József SERDAHÉLYI. « Válasz a *Honművész* szerkesztetőjének » [Réponse à l'éditeur du *Honművész*], *Athenaeum*, 1839, pp. 95-96, repr. in *Tollharcok*, p. 381.

⁹⁰ Gábor MÁTRAY. « Még néhány szó a parodiázásról budapesti magyar színpadunkon ». p. 385.

⁹¹ Éditeurs d'*Athenaeum*. « Nyilatkozás a Pesti Magyar Színház ügyében » [Déclaration sur l'affaire du Théâtre hongrois de Pest], *Társalkodó*, 1839, repr. in *Tollharcok*, p. 394.

Dans son pamphlet publié en automne 1839, Bajza souligne l'importance du théâtre, qui ne serait pas seulement un divertissement, mais surtout un moyen pour le développement de la langue et de la nation, des sentiments nationaux⁹². En soi, le théâtre n'aurait pas d'importance centrale et cruciale ; à l'époque de la rédaction du pamphlet, l'importance du théâtre proviendrait du fait qu'il joue un rôle important pour le développement de la langue et de la nationalité (*nemzetiség*) hongroise⁹³. Par ailleurs, le Théâtre hongrois de Pest devrait servir à une affaire de grande importance : la magyarisation de Pest-Buda⁹⁴. En partant de ces constats généraux sur le rôle du théâtre dans la formation de l'identité hongroise, Bajza fait plusieurs critiques. Il vise, par exemple, ceux qui préfèrent aller au Théâtre allemand au lieu du Théâtre hongrois. Ces gens « qui préfèrent l'amour de l'art au patriotisme » sont assez nombreux. Selon l'auteur, il n'y aurait pas de très grande différence artistique entre les deux établissements ; de ce fait, aller au Théâtre hongrois ne serait pas un grand sacrifice pour les amateurs de l'art⁹⁵. Bajza critique sévèrement les gens qui donnent plus d'importance à leurs intérêts personnels par rapport aux intérêts de la patrie. Et ce seraient justement ces gens qui auraient amené à l'ordre du jour la question de la situation de l'opéra dans le théâtre hongrois. La présence des représentations d'opéra dans le Théâtre hongrois poserait un problème financier. Au Théâtre hongrois comme au Théâtre allemand, l'opéra ne pourrait pas être considéré comme un facteur contribuant aux revenus ; au contraire, l'opéra serait un fardeau considérable pour les budgets de théâtre⁹⁶. C'est à ce point que Bajza commence à discuter la figure principale qui stimula la Querelle de l'opéra : Madame Schodel.

Bajza rappelle que plusieurs discussions ont lieu après l'ouverture du Théâtre hongrois et que de nombreux amateurs d'opéra souhaitaient que Rozália Schodel fût engagée par le Théâtre hongrois. Pour Bajza, Schodel est une artiste exceptionnelle et elle est d'une très grande importance pour le théâtre lyrique hongrois⁹⁷. Toutefois, le salaire mensuel de Schodel est plus élevé que les salaires de Róza Laborfalvi, Károly Megyeri,

⁹² József BAJZA. *Szózat a Pesti Magyar Színház ügyében* [Manifeste sur l'affaire du Théâtre hongrois de Pest], Budapest : Magvető, coll. « Gondolkodó Magyarok », [1839] 1986. p. 29.

⁹³ idem. p. 25.

⁹⁴ idem. pp. 26-27.

⁹⁵ idem. pp. 13-14.

⁹⁶ idem. p. 20.

⁹⁷ idem. p. 30.

Zsigmond Szentpétery, Márton Lendvay, Anikó Hivatal-Lendvay et Gábor Egressy réunis. Or, selon Bajza, Schodel considérerait qu'elle est au-dessus de tout ; son attitude serait comparable à celle de Louis XIV et si le Roi-Soleil avait dit « l'État, c'est moi », Schodel dirait « le théâtre hongrois, c'est moi » (« *A magyar játékszín én vagyok* »)⁹⁸. Pour Bajza, en Allemagne, en France ou en Italie, la présence d'une cantatrice comme Schodel serait acceptable. En Hongrie, la situation est totalement différente et en discutant les questions de théâtre, il faut prendre en compte les objectifs supérieurs, autrement dit, les objectifs nationaux. Bajza accuse la direction en place (celle de Ráday) de trop favoriser l'opéra⁹⁹. Selon lui, avec des opéras comme *Norma*, *Beatrice di Tenda* et *L'elisir d'amore*, il ne serait pas possible d'atteindre un objectif national ; ces opéras ne développeraient ni la langue, ni la nation hongroise. Les opéras sont tous d'origine étrangère, souligne Bajza. Les livrets des opéras traitent de sujets et de mondes étrangers, leur musique traduit des voix et des sentiments étrangers. De ce fait, les opéras pourraient avoir un effet néfaste sur le public hongrois et ils pourraient transformer les goûts de ce public en des goûts allemand, français ou italien. Les propos de Bajza sont clairs à ce sujet : il faudrait d'abord devenir une nation et penser ensuite à l'art et au raffinement du goût artistique. Il faudrait tout soumettre à une idée principale, celle de la nationalité¹⁰⁰.

Pour Bajza, un autre problème proviendrait du fait que l'opéra utilise une langue universelle. Il en veut pour preuve le nombre de spectateurs non-magyarophones. Une langue internationale ne pourrait pas développer la langue hongroise¹⁰¹. Les opéras pourraient servir à accroître le nombre de spectateurs non-magyarophones dans le spectacle, mais la nécessité d'une telle augmentation serait contestable. Que les Allemands prennent l'habitude d'aller voir des opéras au Théâtre hongrois, n'était pas un objectif du Théâtre hongrois de Pest. Par ailleurs, bien que les opéras soient représentés en langue magyare au Théâtre hongrois, il est difficile d'en comprendre le texte. Le théâtre publie certes un résumé de l'argument des opéras représentés, mais le spectacle reste incompréhensible. De ce fait, il deviendrait indifférent que les opéras fussent chantés en hongrois ou en espagnol, en italien ou en allemand¹⁰².

⁹⁸ idem. p. 31.

⁹⁹ idem. pp. 31-33.

¹⁰⁰ idem. p. 34.

¹⁰¹ idem. pp. 34-35.

¹⁰² idem. p. 36.

Avec une réflexion poussée plus loin, Bajza fait des développements sur les effets des opéras représentés au Théâtre hongrois sur le public hongrois. Comme l'opéra est favorisé au Théâtre hongrois, le répertoire de l'opéra deviendrait plus intéressant, ce qui ferait habituer les spectateurs à préférer assister aux représentations d'opéra. Et pour les soirées où le Théâtre ne donne pas d'opéra, les spectateurs, habitués à voir des opéras, commencent à aller au Théâtre allemand¹⁰³. Pour tous ces motifs, le Théâtre hongrois de Pest, qui devrait être le temple de la nation et de la langue, serait devenu un lieu de divertissement¹⁰⁴.

Après ce réquisitoire contre le théâtre lyrique, Bajza souligne que l'opéra pourrait développer les sentiments nationaux dans l'avenir. Toutefois, pour développer le sentiment national hongrois, les opéras devraient être d'esprit hongrois et d'origine hongroise et non comme les opéras actuels, qui n'ont aucune signification pour la nation hongroise¹⁰⁵.

Au moment de la parution du pamphlet de Bajza, un jeune dramaturge et étudiant en droit, Imre Vahot, prépare un texte traitant du même sujet, avec des arguments similaires. Ce texte, dont l'introduction date d'août 1840, a pour titre *Un Autre Manifeste sur l'affaire du Théâtre hongrois de Pest*. Dans l'introduction, Vahot déclare être d'accord avec ce qu'a écrit Bajza dans son *Manifeste*¹⁰⁶. Comparé au pamphlet de Bajza, le texte de Vahot contient un réquisitoire encore plus fort contre l'opéra. Selon l'auteur, les représentations d'opéra se caractériseraient par le chaos. Dans les opéras, tout est exprimé par la musique, souligne Vahot et les arguments des pièces ne sont pas vraiment compris par les spectateurs. Ceux qui vont à l'opéra n'ont besoin d'aucune capacité morale car pour assister à l'opéra, les oreilles et les yeux (sinon les lunettes) suffisent¹⁰⁷.

Vahot prend la défense de Bajza à plusieurs reprises. Selon Vahot, Bajza n'est pas hostile à la musique (musique religieuse ou concerts), mais il est contre l'opéra¹⁰⁸. Son

¹⁰³ idem. pp. 39-40.

¹⁰⁴ idem. p. 40.

¹⁰⁵ idem. pp. 37-38.

¹⁰⁶ Imre VAHOT. *Még egy szózat a Pesti Magyar Színház ügyében* [Encore un manifeste dans l'affaire du Théâtre hongrois de Pest], Pest: Beimel József, 1840. p. 2.

¹⁰⁷ idem. p. 17.

¹⁰⁸ idem. p. 18.

antipathie pour l'opéra pourrait prendre fin si les opéras étaient représentés dans un bâtiment séparé, par de bons chanteurs, voire par des chanteurs italiens¹⁰⁹.

Vahot souligne, dans son texte, que le fondement de l'opéra est la musique. Or, « grâce à Dieu », les Hongrois n'ont pas de musique d'opéra. Les chanteurs du Théâtre hongrois sont, selon Vahot, majoritairement allemands. L'opéra *Csel* de Bartay est, selon l'auteur, le seul opéra hongrois d'une certaine importance, mais même cet opéra n'exprime pas le caractère national hongrois¹¹⁰. Dans une longue note, Vahot parle de *Bátori Mária* d'Erkel, créé après la rédaction du pamphlet. Selon Vahot, la musique de cet opéra serait puissante, riche, noble, originale, mais elle n'exprimerait pas tout à fait le caractère hongrois¹¹¹. Vahot note que beaucoup d'Allemands seraient devenus artistes d'opéra pour profiter des salaires élevés ; parmi ces « Allemands », il énumère les noms de Ferenc Erkel (qui, en réalité, était de souche magyare), le ténor József Sátorfi (né Zettelmann), la basse Ferenc Váray et la soprano Mária Felbér¹¹².

Après ces constats, Vahot fait état de la Querelle de l'opéra, en catégorisant les journaux selon leur prise de position en faveur de l'opéra ou du drame. *Athenaeum*, en général, prend parti pour le drame. « Le petit *Honművész* » est pour l'opéra. Dans les *Hasznos Mulatságok*, Elek Nagy prend position pour le drame, mais ce journal est peu lu. Le *Jelenkor* (Temps présent) se contente de donner de simples nouvelles du théâtre. Quant aux *Rajzolatok* (Tableaux), cette revue était pour la direction qui avait succédé à Bajza¹¹³. Après avoir exposé ce tableau, Vahot critique le public pestois qui va rarement au théâtre si ce dernier ne donne pas de représentations d'opéra. Le public dédaignerait, selon Vahot, les drames représentés au Théâtre hongrois, qu'il considérerait comme mal choisis et mal produits ; même les motifs patriotiques ne pourraient pas lui faire changer d'avis. Les mêmes spectateurs vont trois fois par semaine au Théâtre hongrois pour voir les opéras où Schodel se produit, parce que la qualité des représentations d'opéra est trois fois supérieure à celle des représentations de drame. De plus, dans les représentations d'opéra, il n'est pas nécessaire de réfléchir sur la signification des paroles chantées de manière incompréhensible¹¹⁴. Autrement dit, l'opéra serait un art qui ne demanderait pas d'effort intellectuel de la part des spectateurs. Cependant, Vahot

¹⁰⁹ idem. p. 19.

¹¹⁰ idem. pp. 20-21.

¹¹¹ idem. pp. 29-31.

¹¹² idem. p. 31.

¹¹³ idem. p. 39.

¹¹⁴ idem. pp. 42-43.

nuance son propos en rappelant que le Théâtre national dispose également d'habitues de bonne volonté, qui ne font pas de différence entre l'opéra et le drame¹¹⁵.

Après ces jugements sur le comportement du public, Vahot fait remarquer que l'art dramatique hongrois manque de public, la bourgeoisie pestoise n'étant pas magyare. Par là, il rejoint Bajza en soulignant que le drame, à la différence de l'opéra, est nécessaire pour la magyarisation de ce public germanophone¹¹⁶.

Par la suite, l'auteur donne des informations sur le comportement des spectateurs lors des représentations. En général, les dimanches, un grand public assiste aux représentations. Sinon la salle est pleine, mais les loges sont peu fréquentées et la jeunesse (que Vahot qualifie de « l'âme de notre public ») ne peuple pas le parterre. Parfois, des spectateurs chics se montrent à la galerie. Les stalles d'orchestre, préférées d'habitude par les femmes, sont toujours fermées. Les dames hongroises qui ne peuvent pas se permettre de louer une loge refusent également de s'asseoir dans les stalles ; elles finissent par ne pas aller au théâtre, ce qui prouve, selon Vahot, qu'elles ne sont pas d'esprit aristocrate. Quant aux bourgeoises de Pest, elles ne fréquentent pas le Théâtre national hongrois, étant donné qu'elles ne sont pas Magyares¹¹⁷.

Le pamphlet de Bajza ne tarde pas à susciter des critiques après sa publication. József Orosz, éditeur du journal *Századunk* (Notre Siècle), accuse Bajza de vouloir l'élimination complète des représentations d'opéra au Théâtre hongrois. Bajza réfute cette accusation¹¹⁸ et répète ses thèses sur les rapports entre l'art et la nation. Viendraient d'abord la langue et la nation, et ensuite l'art. Dans l'art, c'est au drame que reviendrait la première place et l'opéra n'aurait qu'une place secondaire dans ce cadre. « La langue et la nationalité », écrit Bajza, « sont le pain, sans lequel il n'y a pas d'existence nationale, l'art est le sucre, qui est bon, utile, qui conduit à la culture, mais dont l'existence n'est pas obligatoire »¹¹⁹. La polémique entre Orosz et Bajza continue

¹¹⁵ idem. p. 44.

¹¹⁶ idem. pp. 43-44.

¹¹⁷ idem. p. 45.

¹¹⁸ József BAJZA. « Orosz bajnok » [Orosz le Champion], *Figyelmező*, 1840. pp. 122-127, repr. in *Tollharcok*. pp. 445-446.

¹¹⁹ idem. p. 450.

par la suite¹²⁰. Pál Nyáry, qui avait été directeur du Théâtre hongrois pour trois mois en 1839, publie lui aussi un article contre Bajza, en prenant la défense de Schodel¹²¹.

À la fin du mois de novembre 1840, l'*Athenaeum* publie un article qu'Egressy avait rédigé à Szeged le 17 octobre 1840. Dans cette lettre, le célèbre comédien expose ses accusations « contre les adversaires du drame¹²² ». Cette lettre ouverte n'est pas sans susciter des polémiques ; Hiadór Dunaközy rappelle que peu de gens connaissent et aiment Egressy, alors que Schodel est la favorite du public¹²³. Quant à Tivadar Radnay (pseudonyme d'Ambrus Gerenday), il polémique avec Egressy et fait remarquer qu'il est indispensable d'accorder de l'importance à l'opéra pour rivaliser avec le Théâtre allemand et pour attirer un grand public¹²⁴. Radnay rappelle, par ailleurs, que la revue *Athenaeum*, adversaire principal de l'opéra, avait publié des éloges pour Schodel dans son numéro du 30 octobre 1837¹²⁵. Selon Radnay, il était évident que les opéras français, italiens ou allemands avaient une place prépondérante dans le répertoire de l'opéra du Théâtre hongrois, mais le nombre des opéras hongrois devrait augmenter dans l'avenir. Par ailleurs, la situation n'était pas radicalement différente pour le drame ; peu de drames originaux méritaient l'éloge et les meilleurs drames étaient des traductions d'œuvres étrangères¹²⁶. Quant à *Athenaeum*, il publie un article que Lajos Tarczy avait écrit deux ans auparavant, en 1838. L'auteur y faisait l'éloge du drame et dans le dernier paragraphe, faisait une critique du genre lyrique. Selon Tarczy, les opéras pourraient être considérés comme des drames dans leur contenu. Mais du point de vue des représentations, il s'agirait d'œuvres musicales. La musique exprimerait les sentiments, en revanche, dans le drame, l'action se joindrait aux sentiments. Pour

¹²⁰ József BAJZA. « Az álnevű 45 ellen » [Contre les quarante-cinq soussignés], *Figyelmező*, 1840. pp. 252-256, 265-272, repr. in *Tollharcok*. p. 460.

¹²¹ József BAJZA. « Nyolc előleges kérdés Nyáry Pálhoz » [Huit questions en avance, à Pál Nyáry], *Figyelmező*, 1840. pp. 379-383, repr. in *Tollharcok*. p. 473.

¹²² Gábor EGRESSY. « Végszavam a' dráma' ellenségeihez » [Mon dernier mot contre les adversaires du drame], *Athenaeum*, le 26 novembre 1840, repr. in *Egressy Gábor válogatott cikkei (1838-1848)* [Articles choisis de Gábor Egressy], éd. par Ferenc Kerényi, Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1980. 210 p.

¹²³ Hiadór DUNAKÖZY. « Végszó az opera-drámai perben és még valami » [Dernier Mot dans le procès entre le drame et l'opéra et encore quelque chose], *Hírnök*, 1840, p. 80, repr. in *Tollharcok*. p. 480.

¹²⁴ Tivadar RADNAY. « Hozzátok, kiket érdekel ! » [À vous, qui s'y intéressent !], *Századunk*, 1840. pp. 641-646, repr. in *Tollharcok*. p. 485.

¹²⁵ *ibid.* p. 487.

¹²⁶ *ibid.* pp. 489-490.

Tarczy, la musique ne serait pas suffisante pour exprimer l'action, ce qui serait la raison expliquant la faiblesse de l'opéra¹²⁷.

Le 5 décembre 1840, un nouveau scandale secoue le Théâtre national. Lors de la représentation, le ténor Ignác Bognár, figurant parmi les principales cibles des adversaires de l'opéra, est sifflé. Sur ce, Schodel, pour se montrer solidaire avec son collègue, lui offre la couronne qu'elle vient de recevoir du public. Suite à ce geste provocateur, les spectateurs se dressent contre la cantatrice et les protestations augmentent¹²⁸. Un demi-siècle plus tard, Frigyes Podmaniczky, dans ses Mémoires, raconte une différente version de l'histoire. Selon Podmaniczky, Schodel, qui aurait été applaudie lors d'une représentation de *Lucrezia Borgia* de Donizetti, aurait été conspuée par un spectateur qui aurait jeté une couronne d'oignons à ses pieds. Schodel, après s'être emparée de la couronne, serait allée devant le trou du souffleur et y aurait placé la couronne, en murmurant « je le mets sur l'autel de la patrie ! ». À ces mots, même ses amis s'étaient tournés contre elle et la cantatrice avait dû quitter la scène¹²⁹. Schodel ne put pas chanter au Théâtre national jusqu'en septembre 1843.

Le départ de Schodel apaise pour un temps les adversaires de l'opéra. Toutefois, les journaux continuent de publier des articles contre l'opéra. Dans un article de 1841, András Fáy, écrivain et homme politique libéral, rappelle la loi n° 41 de 1832 et la loi n° 44 de 1840 et souligne qu'en vertu de ces lois, la question du théâtre national est une affaire nationale. Ces deux lois démontrent, selon Fáy, le fait que le Théâtre national de Pest joue un rôle plus important par rapport à celui des autres théâtres européens ; le Théâtre national doit servir à des objectifs nationaux sacrés¹³⁰. Fáy propose l'amélioration de la qualité de la troupe d'opéra par l'enseignement de la musique ou par d'autres moyens et souligne que pour les objectifs nationaux, il est toujours préférable de donner la priorité au drame¹³¹.

Le poète Mihály Vörösmarty considère la préférence pour l'opéra comme la raison du bas niveau des représentations scéniques au Théâtre national. Cette préférence pour

¹²⁷ Lajos TARCZY. « A költészet s különösen a dráma becse : Töredékek egy nagyobb terjedelmű értekezésből » [La valeur de la poésie et en particulier, du drame : fragments d'une dissertation plus ample], *Athenaeum*, 1840. vol. II, pp. 737-743, repr. in *Tollharcok*. p. 501.

¹²⁸ Tibor TÁLLIÁN. « A magyar opera másik alapítója : Schodel Rozália » [L'autre fondateur de l'opéra hongrois : Rozália Schodel], *Holmi*, vol. 21, n° 7, juillet 2009. p. 938.

¹²⁹ Frigyes PODMANICZKY. *Naplótöredékek, 1824-1886*. tome IV, pp. 191-192.

¹³⁰ András FÁY. « Nyílt szó az országos színház ügyében » [Lettre ouverte sur l'affaire du théâtre national], *Pesti Hírlap*, n° 19-20, 1841, repr. in *Tollharcok*. p. 538.

¹³¹ *ibid.* p. 540.

l'opéra se manifeste, selon Vörösmarty, à la fois par la direction, par le public et par les critiques¹³². Cette préférence n'élève pas, non plus, la qualité des représentations d'opéra ; la prima donna est placée au-dessus de tout. L'apprentissage de nouveaux opéras a progressivement cessé et le nombre de nouveautés a baissé. Pendant toute l'année 1840, seuls *Marino Faliero* de Donizetti et deux opéras hongrois (*Bátori Mária* d'Erkel et le *Tündérlak* [Lac des fées] de Szerdahelyi) ont plu au public¹³³. Par la suite, Vörösmarty fait un éloge des qualités de Schodel, en précisant qu'elle est de Transylvanie et fait remarquer que sa présence pourrait être très importante pour le Théâtre national, en raison de ses qualités artistiques¹³⁴. Toutefois, Vörösmarty et la revue *Athenaeum* restent dans le camp adversaire de l'opéra.

De son côté, Imre Vahot continue à publier des articles contre l'opéra. Dans un article paru en 1842, il distingue trois « tendances opposées » au Théâtre national » : l'opéra, le drame et la parodie. Certains artistes seraient difficiles à classer ; Szerdahelyi, par exemple, est à la fois chanteur et comédien¹³⁵. Dans un autre article publié la même année, Vahot souligne que les représentations d'opéra ont un public non-magyarophone¹³⁶. D'autre part, si les représentations d'opéra attirent un grand public, les représentations de drames sont peu fréquentées. Vahot parle d'une représentation de drame où seulement une centaine de spectateurs étaient présents dans la salle du Théâtre national, nombre extrêmement limité pour une salle d'une capacité de 2 000 places¹³⁷.

Les attaques des adversaires de l'opéra se traduisent par deux manifestations au Théâtre national, le 3 et le 19 février 1842. Une pétition anonyme (signée « Le public offensé du Théâtre national hongrois de Pest ») adressée au monarque accuse la revue *Athenaeum* et les comédiens de la troupe de drame d'avoir été à l'origine de ces manifestations. Les spectateurs ont commencé à chanter à tue-tête le 19 février et ont lancé des slogans contre l'opéra, en finissant « par tourner le temple de l'art en un bordel¹³⁸ ».

¹³² Mihály VÖRÖSMARTY. « Visszapillantás bevezetésül » [Regard en arrière, en guise d'introduction], in *Athenaeum*, 1841. vol. I, pp. 29-32, 43-48, repr. in *Tollharcok*. p. 550.

¹³³ idem. p. 552.

¹³⁴ idem. p. 553.

¹³⁵ Imre VAHOT. « Magyar színészek daguerréotypei » [Daguerréotypes des comédiens hongrois], *Regélő Pesti Divatlap*, vol. I, n° 48, 1842, repr. in *Vahot Imre válogatott színházi írásai* [Écrits choisis d'Imre Vahot sur le théâtre], éd. par Gábor Szigethy, Budapest: Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1981.

¹³⁶ Imre VAHOT. « Nincs közönség ; - be kell zárni a' nemz. színházat ! » [Il n'y a pas de spectateurs : il faut fermer le Théâtre national !], *Regélő Pesti Divatlap*, 1842, repr. in *Vahot Imre válogatott színházi írásai*.

¹³⁷ ibid.

¹³⁸ « Névtelen felségfolyamodvány a drámai színészek és állítólagos felbujtóik, főképp Vörösmarty és Bajza ellen », [Pétition anonyme adressée à sa Majesté, contre les comédiens de drame et leurs soi-disant

Malgré la permanence des tensions entre les partisans et les adversaires de l'opéra, il est possible de constater un apaisement progressif dans la Querelle de l'opéra. Dans ce contexte d'apaisement, Schodel, qui était au centre des débats sur l'opéra à la fin des années 1830, peut rejoindre à nouveau le Théâtre national après avoir signé, le 20 septembre 1843, un contrat pour la saison 1843-1844¹³⁹. En effet, le Théâtre national traversait une période difficile depuis le départ de Schodel en 1841¹⁴⁰. Par ailleurs, à la même époque, le Comité d'inspection du Théâtre national constatait, dans un rapport, que la querelle entre les partisans des drames et ceux des opéras avait considérablement fait baisser le nombre des spectateurs du Théâtre national¹⁴¹. Le retour de Schodel permet une relance et la création de *Hunyadi László* d'Erkel en 1844 met fin aux débats sur l'utilité de l'opéra pour la formation de l'identité nationale.

Parallèlement à cet apaisement des débats littéraires, les spectateurs montrent un intérêt de plus en plus vif pour le Théâtre national. Béla Splény, dans ses Mémoires, parle d'un regain d'intérêt pour le Théâtre national à partir de 1843. Toutefois, Splény fait remarquer qu'à cette époque, le Théâtre allemand reste le théâtre principal de Pest. C'est à ce dernier que les habitants de Pest se réfèrent quand ils parlent du « Théâtre »¹⁴². Or, au cours des années 1840, le Théâtre allemand perd progressivement de son importance et à la veille de la Révolution de 1848, le Théâtre national hongrois confirme son statut de théâtre principal dans l'espace hongrois.

3. Le Théâtre allemand de Pest et les théâtres de province à la veille de la révolution de 1848

Le théâtre allemand de Pest continue d'éblouir les spectateurs étrangers au début des années 1840. Le guide Reichard le décrit comme un théâtre de belle architecture, pouvant contenir 3 000 personnes et renfermant « une superbe salle de redoutes »¹⁴³.

instigateurs, en particulier Vörösmarty et Bajza], le 1^{er} mars 1842, in *A Nemzeti Színház százéves története : II. kötet*, p. 157.

¹³⁹ « Schodelné Klein Rozália szerződése [1843-44-re] » [Contrat de Rozália Klein-Schodel [pour la saison 1843-1844]], [Pest, le 12 septembre 1843], in *77 ismeretlen dokumentum a régi Nemzeti Színházról (1838-1885)*, p. 31.

¹⁴⁰ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet*, pp. 109-110.

¹⁴¹ « Az Országos Választmány jelentése » [Rapport de la Délégation nationale], le 23 avril 1843, in *A Nemzeti Színház százéves története : II. kötet*, p. 181.

¹⁴² Béla SPLÉNY. *Splény Béla emlékiratai* [Mémoires de Béla Splény], éd. par Mária Kendi, Budapest : Magvető, 1984, tome I, p. 486.

¹⁴³ Heinrich-August-Ottokar REICHARD. *Le Voyageur en Allemagne et en Suisse, à Amsterdam, à Bruxelles, à Copenhague, à Londres, à Milan, à Paris, à St Pétersbourg, à Pesth, à Stockholm, à Venise et à Varsovie : tome premier*, éd. revue par F. A. Herbig, Berlin : Herbig, 1844, p. 441.

Hans Christian Andersen, qui séjourne à Pest en 1841, décrit le « Théâtre royal de ville » comme « grand et beau », malgré les problèmes d'éclairage¹⁴⁴. Non seulement les voyageurs ordinaires, mais également les diplomates de passage à Pest assistent aux représentations du Théâtre allemand ; en 1845, un ambassadeur turc, parti de Constantinople, passe par Pest et assiste à une représentation de *Norma* au Théâtre allemand¹⁴⁵.

À cette époque, le Théâtre national hongrois est considéré comme une institution subventionnée par la noblesse, par les membres de l'aristocratie hongroise habitant à Pest¹⁴⁶, alors que le Théâtre allemand est, pour les contemporains, le théâtre de la bourgeoisie pestoise. Les voyageurs constatent une certaine rivalité entre les deux classes sociales et les deux théâtres. William Rey, voyageur suisse, écrit dans son récit de voyage : « Le bourgeois a des privilèges spéciaux dans les villes où il habite et cependant la noblesse y vient dicter la loi ; ainsi quoiqu'il y ait un théâtre en langue magyare à Pesth, la noblesse prétend dominer despotiquement celui de la bourgeoisie où l'on joue en allemand¹⁴⁷ ». Toutefois, le public des deux théâtres ne se distingue pas d'une façon nette. Bien entendu, les bourgeois allemands, majoritairement non-magyarophones, n'assistent pas régulièrement aux représentations du Théâtre hongrois et notamment aux représentations de drame. Néanmoins, les Pestois allemands ne se font pas les adversaires des Magyars, comme en témoigne le nombre de tirage élevé des journaux allemands hungarophiles comme *Der Ungar*, animé par Hermann Klein, rédacteur en chef juif qui promeut ouvertement l'assimilation¹⁴⁸. Quant à la noblesse magyare, elle continue de fréquenter systématiquement le Théâtre allemand. Même le comte István Széchenyi, principal promoteur du Théâtre national hongrois, assiste aux représentations d'opéra du Théâtre allemand¹⁴⁹. De même, les membres de la petite noblesse, comme Béla Splény, vont alternativement aux Théâtres allemand et hongrois de Pest¹⁵⁰. Toutefois, certains auteurs comme József Bajza, ainsi que la jeunesse des

¹⁴⁴ Hans Christian ANDERSEN. « Andersen a magyar akropoliszon » [Andersen sur l'acropole hongrois], in *Útikalandok a régi Magyarországon*, textes recueillis par Sándor Haraszti et Tibor Pethő, Budapest : Táncsics Könyvkiadó, coll. « Útikalandok », 1963. pp. 321-322.

¹⁴⁵ William REY. *Autriche, Hongrie et Turquie, 1839-1848*. Paris : Joël Cherbuliez, 1849. pp. 91-92.

¹⁴⁶ Frigyes PODMANICZKY. *Naplótöredékek, 1824-1886*. tome II, p. 128.

¹⁴⁷ William REY. p. 91.

¹⁴⁸ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet*. pp. 46-47. Cf. également Julia RICHERS. *Jüdisches Budapest : kulturelle Topographien einer Stadtgemeinde im 19. Jahrhundert*, Köln : Böhlau Verlag, 2009.

¹⁴⁹ Cf. par exemple, István SZÉCHENYI. *Gróf Széchenyi István naplói. Ötödik kötet (1836-1843)*. pp. 207, 629. entrées des 19 septembre 1838 et 19 septembre 1842.

¹⁵⁰ Béla SPLÉNY. tome I, p. 447.

écoles et les jeunes magistrats, ont tendance à concevoir une rivalité entre les deux théâtres. Alajos Degré indique, dans ses Mémoires, que le Théâtre national était l'enfant chéri de la jeunesse, contrairement au Théâtre allemand et il ne manque pas de souligner que les jeunes juristes n'allaient jamais au Théâtre allemand¹⁵¹.

Un scandale rapporté par plusieurs mémorialistes et voyageurs mérite d'être analysé sous le prisme des rapports du public pestois avec le Théâtre allemand. En 1845, une jeune cantatrice originaire de Prague, Francilla Pixis, qui chante comme artiste invitée au Théâtre allemand, gagne les faveurs de l'aristocrate hongroise. Therese Mink, prima donna du Théâtre allemand, qui voit en elle une menace pour sa propre gloire, est soutenue par Josef Forst, le directeur du Théâtre allemand. Lors d'une représentation, Pixis est sifflée par des spectateurs de la galerie ; les contemporains pensent immédiatement que Forst et Mink sont à l'origine de cette protestation¹⁵². La jeune aristocratie pestoise organise une revanche lors d'une représentation de *Norma*, dans laquelle Mink chantait le rôle-titre. Dès l'apparition de Mink sur la scène, les spectateurs commencent à siffler la cantatrice et à jeter des pommes de terre et des œufs sur la scène. Malgré tout le vacarme, Mink, « presque mutilée »¹⁵³, peut pourtant terminer son air d'entrée et par la suite, la direction doit annoncer que le spectacle est annulé¹⁵⁴.

En effet, même les jeunes magistrats, qui ne s'intéressent pas aux problèmes concernant le Théâtre allemand, pénètrent dans la salle du Théâtre allemand pour accorder leur soutien à l'un des manifestants, après avoir entendu que le baron Béla Wenckheim, figure très populaire pour la jeunesse de l'époque, est parmi les manifestants¹⁵⁵. Selon les propos rapportés par William Rey dans son récit de voyage, le comte György Károlyi aurait montré, de sa loge, deux pistolets chargés et il aurait menacé « de brûler la cervelle au premier assez osé pour applaudir ». « La bourgeoisie allemande se leva tout entière, et ce fut une sauvage mêlée », écrit Rey¹⁵⁶.

Alajos Degré voit dans cette affaire une manifestation de la fureur des « grands aristocrates hongrois qui soutenaient le Théâtre allemand, ou plutôt les comédiennes

¹⁵¹ Alajos DEGRÉ. *Visszaemlékezéseim* [Mes souvenirs], éd. par Aranka Ugrin, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », [1883] 1983. pp. 91-92, 99.

¹⁵² Béla SPLÉNY. pp. 523-525.

¹⁵³ William REY. pp. 91-92.

¹⁵⁴ Béla SPLÉNY. tome I, pp. 523-525.

¹⁵⁵ Alajos DEGRÉ. pp. 89-90.

¹⁵⁶ William REY. pp. 91-92.

allemandes¹⁵⁷ ». Quant à William Rey, il considère ce scandale comme une expression de la volonté des aristocrates hongrois de prendre le contrôle du Théâtre allemand, théâtre de la bourgeoisie pestoise. Dans tous les cas, les modes d'interprétation de cet événement par les contemporains sont les preuves de la nature complexe des rapports entre le Théâtre allemand et le Théâtre national hongrois. S'il y a des conflits entre les deux établissements, ceux-ci ne sont pas de simples manifestations d'un antagonisme entre la nation allemande et la nation hongroise ; les motifs personnels ou sociaux jouent un rôle important dans la rivalité de ces deux théâtres.

Xavier Marmier, homme de lettres français qui séjourne en Hongrie au milieu des années 1840, écrit que le Théâtre allemand jouissait d'une grande vogue auparavant, tout en soulignant qu'il est « à présent fort délaissé ». « Il est cependant établi, écrit-il, dans une très-belle salle et possède de bons acteurs. Mais les œuvres originales lui manquent et ce qui lui nuit surtout, c'est le voisinage du théâtre hongrois »¹⁵⁸. Selon d'autres témoins, s'il est question d'une certaine décadence du Théâtre allemand dans les années 1840, celle-ci est à relativiser. Dans ses Mémoires, Béla Splény écrit que le directeur Forst dirigeait le théâtre en autocrate et malgré l'impopularité évidente du directeur, le théâtre continuait à prédominer¹⁵⁹.

Au cours des années 1840, il devient de plus en plus difficile, pour le Théâtre allemand, de se mesurer avec le Théâtre hongrois, notamment dans le domaine lyrique. Le Théâtre allemand commence à manquer de bons chanteurs, alors que des cantatrices comme Schodel ou Hollósy font le succès du Théâtre hongrois¹⁶⁰. De plus, comme le souligne aussi Xavier Marmier, le répertoire du Théâtre allemand manque de nouveautés. Selon Jolán Kádár-Pukánszky, historienne du théâtre, cette situation serait le résultat d'une crise plus générale touchant le répertoire de l'opéra au niveau international. Les années 1840 correspondent à une période de transition où les répertoires français, allemand et italien manquent de nouvelles créations. Dans le domaine italien, Rossini ne compose plus d'opéras depuis 1829, Bellini est mort en 1835. La renommée des opéras de Saverio Mercadante, Giovanni Pacini et du jeune Giuseppe Verdi n'arrivent pas encore

¹⁵⁷ Alajos DEGRÉ. pp. 89-90.

¹⁵⁸ Xavier MARMIER. *Du Rhin au Nil : Tyrol – Hongrie – Provinces danubiennes – Syrie – Palestine – Égypte : souvenirs de voyage*, Ixelles Lez Bruxelles : Delevingne et Callewaert, 1852. tome I, p. 136.

¹⁵⁹ Béla SPLÉNY. tome I, p. 549.

¹⁶⁰ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A budai és pesti német színészet története 1812-1847* [Histoire du théâtre allemand de Buda et de Pest, 1812-1847], Budapest, 1923. p. 71.

à dépasser les frontières de l'Italie. Donizetti est le seul compositeur italien à créer des opéras à grand succès. En France, les nouveaux opéras de Daniel Auber et de Fromental Halévy n'ont pas de grand retentissement au niveau international. Si les opéras de Meyerbeer continuent de remporter un grand succès à Paris et sur les scènes étrangères, le compositeur ne produit pas de nouvel opéra pour la scène parisienne jusqu'à la création du *Prophète* en 1849. Ainsi, le Théâtre allemand de Pest n'a pas d'autre choix que de reprendre les opéras fameux des années 1830, en montant des œuvres comme *Robert le Diable* ou *Les Huguenots*¹⁶¹.

Dans la plupart des cas, les nouveaux opéras sont d'abord représentés par le Théâtre allemand, mais le Théâtre hongrois le suit de près. *Nabucco*, dont la première mondiale a lieu le 9 mars 1842, est monté au Théâtre allemand de Pest le 31 août 1846 ; le Théâtre national hongrois le représente le 2 janvier 1847. *Ernani*, créé le 9 mars 1844, est repris au Théâtre allemand de Pest le 6 août 1846 ; le Théâtre national hongrois représente cet opéra le 3 février 1847.

Par rapport au Théâtre national, le Théâtre allemand bénéficie d'un avantage considérable : les opéras étant déjà traduits par les théâtres viennois, il peut donner les opéras en langue allemande, alors que le Théâtre national hongrois doit faire traduire les opéras en hongrois avant de les produire. Toutefois, le Théâtre national fait des progrès considérable dans ce domaine. *Macbeth*, opéra de Verdi, est représenté par le Théâtre national le 26 février 1848, soit moins d'une année après sa création mondiale qui a lieu le 14 mars 1847¹⁶².

À cette époque, le Théâtre allemand donne également des créations mondiales des opéras. Louis Schindelmeisser, ami de jeunesse de Richard Wagner, travaille depuis 1838, au Théâtre allemand de Pest comme chef d'orchestre. Il assure ce poste jusqu'en 1847. Schindelmeisser s'illustre également en tant que compositeur ; son style d'écriture musicale suit l'école romantique allemande de Carl Maria von Weber et de Louis Spohr¹⁶³. Dans la décennie durant laquelle il travaille à Pest, il compose quatre opéras qui sont créés par la compagnie du Théâtre allemand¹⁶⁴. La première de *Die*

¹⁶¹ idem. p. 81.

¹⁶² Ferenc KERÉNYI. *A régi magyar színpadon, 1790-1849* [Sur l'ancienne scène hongroise], Budapest : Magvető, coll. « Elvek és utak », 1981. p. 472.

¹⁶³ Klaus RÖNNAU. « Schindelmeisser, Louis », in *The New Grove Dictionary of Opera : Volume Four*, éd. par Stanley Sadie, New York : The Macmillan Press, 1997. p. 225.

¹⁶⁴ François-Joseph FÉTIS. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris : Firmin Didot Frères, 1864. tome VII, p. 463. Cf. également Renate FEDERHOFER-

Giftmischerin, oder Die Marquise von Brinvilliers a lieu en septembre 1838. Une année plus tard, le 8 août 1839, son *Peter von Szapáry* est créé au Théâtre allemand. Cet opéra en trois actes est composé sur un sujet de l'histoire de la Hongrie : un épisode de la vie de Péter Szapáry (1657-1699), noble hongrois qui s'était illustré dans les guerres contre les Turcs ottomans à la fin du XVII^e siècle. *Malwina*, créé le 20 décembre 1841, est un opéra romantique en quatre actes. *Der Rächer*, « opéra héroïque-romantique », est une adaptation du *Cid* de Corneille.

Pendant une représentation de *Zampa*, le 2 février 1847, un incendie détruit le Théâtre allemand¹⁶⁵. Étant donné que le théâtre n'était pas assez bien chauffé, Forst avait introduit le chauffage à air pulsé. Selon Béla Splény, ce fut la cause de l'incendie. Splény écrit, dans ses Mémoires, qu'il est invraisemblable que l'incendie ait été causé par un des ennemis de Forst, mais il rappelle que l'incendie avait été considéré comme un événement heureux par les contemporains¹⁶⁶. Splény et d'autres contemporains pensaient que le théâtre serait rapidement rebâti sur le même emplacement. Or, le Conseil municipal attribue à la compagnie allemande un terrain sur la place du Nouveau marché (actuelle Erzsébet). Le Théâtre allemand perd ainsi sa prédominance dans la vie sociale tout comme sa centralité topographique.

La centralisation de l'activité théâtrale autour du Théâtre national hongrois de Pest n'éclipsait pas seulement le Théâtre allemand de Pest, mais aussi les théâtres de province. Ces derniers n'ont plus l'importance dont ils bénéficiaient au début du XIX^e siècle. Par ailleurs, dans les années 1840, le Théâtre national devient un centre d'attraction non seulement pour les habitants de Pest, mais également pour les habitants de province qui séjournent à Pest. Iván Nagy, élève au séminaire à Vác dans les années 1840, va, à chaque fois qu'il passe par Pest, au Théâtre national ; ainsi, il y assiste à une représentation de *Hunyadi László* le 29 septembre 1846¹⁶⁷.

Toutefois, malgré cette prédominance incontestable du Théâtre hongrois, les compagnies de province hongroises ou allemandes continuent leurs activités dans la Hongrie et dans la Transylvanie.

KÖNIGS. « Louis Schindelmeisser und Robert Schumann in ihrer Korrespondenz », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 38, n° 1-2, 1997.

¹⁶⁵ Frigyes PODMANICZKY. *Naplótöredékek, 1824-1886*. tome II, p. 152.

¹⁶⁶ Béla SPLÉNY. tome I, p. 549.

¹⁶⁷ Iván NAGY. *Nagy Iván Naplója (Visszaemlékezések)* [Journal d'Iván Nagy (Souvenirs)], Balassagyarmat, coll. « Nagy Iván könyvek », 1998. p. 41.

Du Théâtre hongrois de Pest au Théâtre national hongrois (1837-1848)

Les chanteurs et comédiens de l'ancienne génération, qui se trouvent déçus au Théâtre hongrois de Pest, cherchent refuge en province et en Transylvanie, devant un public qui continue à apprécier leurs qualités. Róza Déry, qui fait plusieurs tentatives pour s'illustrer au Théâtre hongrois de Pest, finit toujours par retrouver les villes comme Kassa ou Kolozsvár, pour y reprendre sa carrière brillante¹⁶⁸. József Szerdahelyi rejoint la compagnie itinérante de Mihály Havi et József Szabó à Kolozsvár après avoir quitté le Théâtre national en 1844.

Le Journal intime du comédien Károly Szuper est une source de grande importance pour l'histoire des compagnies itinérantes hongroises après l'ouverture du Théâtre hongrois de Pest. Né en 1821, Szuper avait fait preuve d'un grand intérêt pour le théâtre dès son jeune âge. Son père, propriétaire terrien et conseiller municipal à Kiskunhalas, qui pensait, « même à cette époque-là », que le théâtre était un moyen pour développer la langue hongroise, l'avait encouragé à poursuivre une carrière de comédien¹⁶⁹. Après avoir fait ses débuts à Kiskunhalas en 1838, il commence à se produire à Szabadka, dans la compagnie de Gábor Fekete qui est, selon Szuper, le plus célèbre des directeurs de théâtre en 1841¹⁷⁰. Au début des années 1840, les acteurs qui quittent le Théâtre national (Márton Lendvay, Gábor Egressy et plus tard Anikó Hivatal-Lendvay, Róza Laborfalvi, Róza Déry, Béni Egressy) font leur apparition en tant qu'artistes invités de la compagnie de Gábor Fekete¹⁷¹. Dans certains cas, les compagnies doivent faire face à la résistance du clergé local qui pouvait considérer le théâtre (qu'il s'agisse de drame ou d'opéra) comme source de péché et d'immoralité. En octobre 1845, à Kalocsa où se trouve le siège de l'archevêché, la compagnie de Fekete ne peut faire que deux représentations en raison de l'abstinence du public détourné du théâtre par les prêtres¹⁷². Selon Szuper, les troupes d'opéra et de drame sont clairement séparées dans les compagnies ambulantes de cette époque. Les chanteurs et les cantatrices refusent désormais de jouer des drames¹⁷³. Toutefois, les compagnies s'efforcent de produire des opéras, malgré les effectifs limités.

¹⁶⁸ Róza Széppataki-DÉRY. tome II, pp. 344-358.

¹⁶⁹ Károly SZUPER. *Szuper Károly színészeti naplója 1830-1850* [Journal de théâtre de Károly Szuper], éd. par Béla Váli, Budapest : Aigner Lajos, 1889. p. 3.

¹⁷⁰ idem. p. 13.

¹⁷¹ idem. pp. 11-13.

¹⁷² idem. p. 46.

¹⁷³ idem. p. 47.

Au début des années 1840, dans la région de Transdanubie, József Szigeti, qui y avait fait ses débuts comme baryton, est applaudi surtout « parce qu'il parlait hongrois »¹⁷⁴. Or, dans les grandes villes de Transdanubie les habitants sont majoritairement germanophones, ce qui implique la prédominance des théâtres allemands dans ces villes. Franz Pokorny prend le bail du Théâtre de Sopron qui vient d'être inauguré en octobre 1841 par une représentation de *Norma*. Pokorny est une figure centrale des théâtres populaires autrichiens des années 1830 et 1840. Il est le directeur du Théâtres de Presbourg depuis 1830 ; il dirige le Théâtre de Bade et le Theater in der Josephstadt de Vienne depuis 1837¹⁷⁵. Grâce à la direction de Pokorny, les représentations d'opéra connaissent une floraison à Sopron dans les années 1840. Après *Norma*, la deuxième pièce représentée au Théâtre de Sopron est aussi un opéra : *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. Dans les quatre mois suivants, la compagnie du Théâtre de Sopron monte vingt-deux opéras, dont *Don Giovanni*, *Robert le Diable*, *Die Zauberflöte*, *Der Freischütz*, *Fra Diavolo*, *Die Schweizerfamilie*, *Les Huguenots*, *Zampa* et *Le postillon de Longjumeau*¹⁷⁶. Rossini domine le programme du Théâtre de Sopron au début des années 1840, avec des opéras comme *La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia* et *Tancredi*. Les opéras de Boieldieu (*Jean de Paris*), d'Auber (*Le concert à la cour*), de Grétry (*Richard Cœur de Lion*), de Mozart (*Die Zauberflöte*) et de Weber (*Der Freischütz*, *Preciosa*) peuvent être énumérés parmi les pièces lyriques représentées à cette époque à Sopron¹⁷⁷. Franz von Suppé, musicien originaire de Split en Dalmatie, y fait ses débuts en tant que chanteur : en 1842, il chante dans le rôle de Dulcamara dans une production de *L'elisir d'amore* de Donizetti. C'est grâce à la protection de Pokorny qu'il poursuit sa carrière de chef d'orchestre et de compositeur à Vienne et dans les autres villes de l'empire des Habsbourg avant de retrouver à partir des années 1860, une renommée mondiale comme compositeur d'opérettes.

C'est à cette époque qu'un autre futur compositeur, Károly (Karl) Goldmark, va pour la première fois au théâtre. Né à Keszthely, le jeune Goldmark fait ses études à l'école de la Société musicale de Sopron entre 1842 et 1844. Après avoir marché pendant deux heures et après avoir attendu pendant quatre heures l'ouverture des portes du Théâtre de

¹⁷⁴ idem. p. 113.

¹⁷⁵ *Der Österreichische Zuschauer*, n° 87, le 21 juillet 1837. p. 879.

¹⁷⁶ Endre CSATKAI. *A soproni színház története* [Histoire de l'art dramatique à Sopron], Sopron : Soproni Szemle, 1960. p. 7.

¹⁷⁷ Antal GANTNER. *A soproni színház és színház története* [Histoire du théâtre et de l'art dramatique à Sopron], Sopron, 1941. p. 26.

Sopron, il assiste à une représentation de *Der Verschwender*, pièce de Ferdinand Raimund mise en musique par Conradin Kreutzer. Goldmark, très enthousiasmé par cette première expérience, assiste bientôt à une représentation de *Die Schweizerfamilie*¹⁷⁸.

Les théâtres de Presbourg et Sopron, dirigés par Pokorny dans la première moitié des années 1840, entretiennent des relations étroites renforcées par la proximité géographique des deux villes. En 1844, par exemple, une compagnie d'opéra qui part de Presbourg arrive à Sopron. La compagnie, qui contient trente et un musiciens, y monte seize opéras en l'espace de trois mois.

Dans certains cas, l'activité théâtrale étant saisonnière en raison de l'itinérance des troupes, même les théâtres de villes sans aucune proximité géographique peuvent être dirigés par un même directeur. Ainsi, les villes de Hongrie sont reliées par un véritable réseau théâtral. Le directeur allemand du Théâtre de Pécs, August Karlitzky, prend le bail du Théâtre de Győr à partir d'avril 1837. Sous sa direction, le public de Győr peut assister à la représentation d'un grand nombre d'opéras de Rossini, Boieldieu, Bellini, Carafa, Hérold, Mozart, Isouard, Auber et Weber. La presse de l'époque souligne que les habitants de Győr sont de grands amateurs d'opéra¹⁷⁹. C'est toujours à cette époque que plusieurs associations sont mises en place pour soutenir le développement du Théâtre hongrois à Győr¹⁸⁰.

Temesvár, contrairement aux villes de proximité comme Szeged et Nagyvárád, est une ville allemande. « Théâtre allemand, public allemand, hôtel allemand, tzigane allemand », écrit Alajos Degré dans ses Mémoires pour les débuts des années 1840, « j'ai senti que même l'atmosphère était allemande¹⁸¹ ». Theodor Müller est le directeur du Théâtre de Temesvár pendant la saison 1839-1840 : dix opéras y sont montés sous sa direction¹⁸². En 1840, Alexander Schmidt, directeur du Théâtre allemand de Pest, prend le bail du Théâtre de Temesvár¹⁸³. Après 1846, plusieurs troupes se produisent dans ce théâtre où les compagnies hongroises bénéficient du droit de pouvoir jouer sans frais.

¹⁷⁸ Károly GOLDMARK. *Emlékek életemből* [Mémoires de ma vie], trad. de l'allemand par István Kecskeméti, Budapest : Zeneműkiadó, 1980. pp. 11-12.

¹⁷⁹ Frigyes LÁM. *A győri német színház története (1742-1885)* [Histoire de l'art dramatique allemand à Győr], Győr, 1938. p. 84

¹⁸⁰ idem. pp. 89-90.

¹⁸¹ Alajos DEGRÉ. p. 61.

¹⁸² Béla VÁLI. *Az aradi színház története* [Histoire de l'art dramatique à Arad], 1774-1889, Budapest : Franklin-Társulat, 1889. p. 33.

¹⁸³ Mihály FEKETE. *A temesvári színház története* [Histoire de l'art dramatique à Temesvár], Temesvár, [1911]. pp. 46-47.

Du Théâtre hongrois de Pest au Théâtre national hongrois (1837-1848)

Une troupe hongroise y fait des représentations en juin 1847 et une troupe serbe s'y produit en juillet 1847¹⁸⁴.

L'établissement du Théâtre hongrois de Pest est une étape cruciale de l'histoire des arts du spectacle en Hongrie. Bien que le Théâtre de Kassa utilise, encore en 1838, la dénomination de « Théâtre national »¹⁸⁵, le Théâtre hongrois de Pest s'affirme comme le théâtre national hongrois à partir de 1837. Ce statut est confirmé en 1840 par la Diète hongroise, qui met le Théâtre hongrois de Pest sous la tutelle nationale. Dans la dizaine d'années qui suivent la crue de 1838, la ville de Pest, reconstruite et embellie, devient le centre commercial et industriel du pays. Le Théâtre national est, avec les autres constructions monumentales comme le Musée national et le pont des chaînes, l'un des bâtiments qui marquent la topographie de la ville¹⁸⁶. Le Théâtre national retrouve, dans les années 1840, sa position au centre de la société¹⁸⁷. À Pest, dans les années 1840, les théâtres forment, avec les casinos, « les lieux où éclatent les opinions du jour », affirme le voyageur William Rey, « ou plutôt des espèces de mêlées, car le manque d'ordre est la plaie universelle »¹⁸⁸.

Malgré le développement favorable du point de vue institutionnel et urbain, les crises financières et les querelles littéraires secouent le Théâtre national. À la même époque, le Théâtre allemand traverse, de son côté, une crise intérieure, tout en gardant son statut prestigieux et même les grandes figures qui promeuvent le théâtre hongrois, comme István Széchenyi, continuent à fréquenter le Théâtre allemand, dont l'importance est définitivement entamée suite à l'incendie qui dévore le bâtiment en 1847.

À partir de la fin des années 1830, la fonction de l'opéra dans la formation de l'identité nationale hongroise devient, pour la première fois en Hongrie, sujet d'un débat public. Une grande partie des hommes de lettres, surtout l'influente « triade d'*Athenaeum* »

¹⁸⁴ idem. p. 49.

¹⁸⁵ *A Kassai magyar Színész-társaság Törvényei 1838-ik - 1839-ik évre* [Statuts de la Compagnie de théâtre hongroise de Kassa pour les années 1838-1839], le 13 novembre 1838, MOL/R 269, f. 54.

¹⁸⁶ George BARANY. « The Age of Royal Absolutism, 1790-1848 », in *A History of Hungary*, dir. par Peter F. Sugar, Bloomington : Indiana University Press, 1994. p. 206

¹⁸⁷ Cf. Philipp THER. *In der Mitte der Gesellschaft : Operntheater in Zentraleuropa, 1815-1914* [Au centre de la société : théâtre d'opéra en Europe centrale, 1815-1914], Wien : Oldenbourg Verlag, 2006.

¹⁸⁸ William REY. p. 91.

Du Théâtre hongrois de Pest au Théâtre national hongrois (1837-1848)

(Vörösmarty, Bajza et Toldy) oppose le drame à l'opéra dans le processus de formation de l'identité nationale. L'opéra est critiqué à plusieurs niveaux, notamment à travers les arguments financiers et parce qu'il utilise le langage musical, jugé peu efficace pour la culture de la langue. D'un autre côté, l'opéra bénéficie du soutien d'un petit nombre d'hommes de lettres groupés autour du journal *Honművész*, mais surtout du public qui préfère les pièces lyriques aux drames. La création des opéras hongrois de haute qualité renforce progressivement les arguments des partisans de l'opéra. La création de *Bátori Mária* d'Erkel en 1840 pousse les adversaires d'opéra à modérer leurs propos. La création de *Hunyadi László* en 1844 marque la fin de la « Querelle de l'opéra » pour la période précédant la révolution de 1848 : les débats sur l'opéra et le drame sont repris à partir des années 1850 dans des contextes et modalités différentes.

B. Le style romantique dans l'opéra et le répertoire du Théâtre national dans les années 1840

L'opéra traverse une phase importante dans les années 1830 et 1840. C'est dans ces deux décennies que les opéras à coloration typiquement romantiques voient le jour. Le répertoire français présente les chefs d'œuvres d'un style grandiose, le grand opéra. Bien entendu, les compositeurs de grand opéra (Daniel Auber, Giacomo Meyerbeer et Jacques Fromental Halévy) ne sont pas les premiers à composer des pièces lyriques d'inspiration romantique. En ce qui concerne la musique proprement dite, le style romantique commence à évoluer bien avant les années 1830, à partir du dernier quart du XVIII^e siècle. Quant aux livrets à coloration romantique, ils existent et évoluent déjà depuis quelques décennies avant 1830. En France, le Consulat et l'Empire donnent naissance à deux opéras composés sur des livrets ossianiques : *Ossian, ou Les Bardes* (1804) de Jean-François Lesueur et *Uthal* (1806) d'Étienne Méhul. Les années 1830 marquent pourtant un tournant dans l'histoire du romantisme dans le domaine lyrique et musical : c'est à partir de cette époque que le romantisme se consolide dans ces domaines. En Italie, de jeunes compositeurs comme Vincenzo Bellini et Gaetano Donizetti composent les opéras qui sont considérés comme les chefs d'œuvres du style postérieurement appelé « bel canto romantique » par certains historiens de la musique¹. Selon le musicologue Christian Goubault, *Lucrezia Borgia* de Donizetti serait le « premier opéra italien véritablement romantique, nocturne, macabre et 'gothique'² ».

Une nouvelle génération de musiciens nés vers le début des années 1810, la « génération de 1810³ », composent les principales œuvres romantiques dans la période qui s'étend du début des années 1830 à 1848. Le musicologue allemand Carl Dahlhaus souligne l'importance de la période 1830-1848 dans l'histoire de la musique. Felix Mendelssohn, Donizetti et Frédéric Chopin vécurent jusque dans les années 1847-1849. Robert Schumann et Meyerbeer créèrent leurs œuvres principales avant 1848. Giuseppe Verdi, Richard Wagner et Franz Liszt continuent à composer après 1848, mais ils

¹ Quoique Rudolfo Celletti considère qu'il serait erroné de parler de belcantisme pour les compositeurs après Rossini, nombre de musicologues et musicographes considèrent les opéras italiens des années 1830 et 1840 dans le cadre du bel canto. Cf. Rodolfo CELLETTI. *Histoire du bel canto*, trad. de l'italien par Hélène Pasquier avec le concours de Roland Mancini, Paris : Fayard, 1987. pp. 21-22.

² Christian GOUBAULT. *Vocabulaire de la musique romantique*, Paris : Minerve, 1997. p. 121.

³ Emmanuel REIBEL. *Les musiciens romantiques : fascinations parisiennes*, Paris : Fayard, coll. « Mirare », 2003. p. 13.

développent alors un style différent. Il est donc question d'une période spécifique et cette spécificité provient non seulement de l'écriture musicale, mais aussi du contexte politique et social. Les années 1830-1848 correspondent à la période de la monarchie de Juillet en France : il s'agit de l'époque du « roi bourgeois », celle du règne du « juste milieu ». À cette époque, plusieurs groupes, dont les cercles romantiques de Paris et la Jeune Allemagne pour n'en citer que deux, souhaitent voir la fusion de l'art et de la politique⁴. C'est également à cette période que les styles « nationaux » s'approprient le langage romantique : pendant les années 1830 et 1840, Ferenc Erkel en Hongrie, Mikhaïl Glinka en Russie et Vatroslav Lisinski en Croatie, composent les opéras caractéristiques de ce « romantisme national ».

Pour situer le Théâtre national hongrois dans ce courant romantique, il convient d'analyser son répertoire de la fin des années 1830 jusqu'à la révolution de 1848. Seront donc exposés d'abord les traits généraux du développement de l'opéra en dehors de la Hongrie à cette époque. Pour ce faire, nous analyserons en particulier les répertoires français, italien ou allemand dont les œuvres sont fréquemment représentées au Théâtre national, mais également les opéras « nationaux » des pays d'Europe centrale et orientale. Dans la deuxième section sera étudié le « répertoire international » du Théâtre national et les modes d'adaptation des opéras de ce répertoire. Enfin, nous analyserons le répertoire hongrois du Théâtre national jusqu'en 1848. Étant donné que les opéras de Ferenc Erkel méritent une attention particulière, une analyse détaillée de ces opéras sera faite dans le chapitre suivant, au risque de ne pas respecter la chronologie de la date de création des opéras.

1. Développement des styles lyriques : consolidation de l'opéra du XIX^e siècle

Les principaux thèmes récurrents des livrets du XIX^e siècle ont des liens directs avec la formation culturelle et la pensée politique de leur époque. En ce qui concerne les livrets, l'un des développements les plus importants du XIX^e siècle est la mise en valeur de l'individualité, qui remplace la Raison dans la place prédominante qu'elle occupait au siècle précédent. Si le rationalisme a une importance-clé pour la période des Lumières,

⁴ Carl DAHLHAUS. *Nineteenth-century Music*, trad. de l'allemand par J. Bradford Robinson, Berkeley : University of California Press, 1989. p. 114.

la pensée du XIX^e siècle se caractérise par une mise en valeur de l'individualité⁵. Parallèlement à cette importance nouvelle de l'individu, les sujets des opéras du XIX^e siècle sont axés sur le rôle de l'individu qui est redéfini, à cette époque, dans le cadre des transformations sociales de l'Europe du XIX^e siècle. Le psychologue Eric A. Plaut rappelle que les thèmes récurrents de l'opéra du XIX^e siècle sont atemporels : l'amour et la haine, le pardon et la vengeance, la loyauté et la trahison, les liens familiaux et les dissensions familiales. Pour l'auteur, ces thèmes seraient liés aux caractéristiques de la culture de l'époque : ouest-européenne, chrétienne, porteuse d'une conscience de classe, nationaliste, patriarcale⁶.

Les dilemmes de l'individu moderne sont souvent au cœur des arguments des opéras du XIX^e siècle. Les personnages d'opéra vivent leur individualité d'une manière intense : cette intensité est révélée dans leurs sentiments, passions et désirs. D'autre part, ces passions individuelles sont contrariées par des obstacles, qui peuvent provenir d'une raison privée ou publique, familiale, politique, religieuse. Les personnages des opéras du XIX^e siècle sont, en grande partie, écartelés entre leur liberté individuelle et leurs obligations familiales, religieuses ou politiques. Une caractéristique semblable peut être constatée pour les époques précédentes de l'histoire de l'opéra, notamment dans les livrets de Métastase. Toutefois, le rapport entre l'individu et la réalité qui l'entoure acquiert une nature différente au XIX^e siècle. Dans l'opéra du XIX^e siècle, à l'instar du drame bourgeois qui se développa à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les individus, incapables de contrôler leur destinée, sont absorbés par la réalité. Dans les livrets métastasiens, en revanche, les personnages ont la capacité de contrôler la réalité et de changer leur destinée en fonction de leur volonté⁷. Ainsi, un « consensus » entre la société et l'individu devient possible. Selon Paul Robinson, historien de l'opéra, la réconciliation rationnelle des parties conflictuelles est une caractéristique de l'opéra de l'époque des Lumières⁸. En revanche, à partir de la période romantique, les opéras se terminent rarement par une réconciliation. Les raisons de ce changement peuvent être

⁵ Brian PRIMMER. « Unity and Ensemble : Contrasting Ideals in Romantic Music », *Nineteenth Century Music*, vol. 6, n° 2, automne 1982. p. 98.

⁶ Eric A. PLAUT. *Grand Opera : Mirror of the Western Mind*, Chicago : Ivan R. Dee, 1993. p. xiii.

⁷ Arnold HAUSER. *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004. p. 512 ; Anselm GERHARD. *The Urbanization of Opera : Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, trad. de l'allemand par Mary Whittall, Chicago : University of Chicago Press, 1998. p. 18.

⁸ Paul ROBINSON. *Opera & Ideas : From Mozart to Strauss*, Ithaca : Cornell University Press, [1986] 1995. p. 15.

cherchées dans la réalité matérielle de l'époque, où l'individu devient dépendant des règles du marché, sur lesquelles il n'a aucun pouvoir.

Un autre phénomène apparu au XVIII^e siècle et trouvant son point culminant dans la première moitié du XIX^e siècle est la redéfinition et la revalorisation de l'Histoire. À cette époque qui voit s'établir progressivement l'étude de l'histoire en tant que discipline scientifique, les artistes s'inspirent très fréquemment de l'histoire dans leurs œuvres. Bien entendu, les opéras historiques existaient depuis le début de la période baroque, mais à cette époque-là, l'histoire remplissait plutôt un rôle de décor. Avec le développement de l'esthétique romantique, les opéras sont historicisés à plusieurs niveaux, notamment par l'utilisation des décors, costumes et mise en scène⁹. C'est au XIX^e siècle que la recherche d'une précision archéologique commence à prédominer dans la préparation des décors et costumes : par désir d'introduire la vérité artistique et archéologique, les décors et les costumes commencent à être préparés à partir des exemples historiques¹⁰. Dès lors, les références historiques ne sont plus extérieures à l'argument du livret : elles font partie intégrante de la destinée des personnages. D'autre part, dans certains opéras, l'arrière-plan historique reste peu lié au thème principal. Des opéras à sujets antiquisants continuent d'être composés jusqu'à la fin du XIX^e siècle¹¹, mais ce sont le Moyen Âge et l'époque moderne qui sont les principaux centres d'intérêt dans la production de livrets au XIX^e siècle. Dans ce contexte de formation des nations modernes, les références historiques et les éléments unificateurs de la nation sont recherchés dans le Moyen Âge et dans la modernité et, à la limite, dans les « antiquités nationales ».

Dans ce contexte, l'histoire devient un moyen efficace pour projeter les sensibilités politiques de l'époque. Les opéras historiques de la période de jeunesse de Verdi sont souvent considérés comme un ciment important du mouvement national italien des années 1840, le *Risorgimento*. Les livrets de la plupart de ses opéras de jeunesse traitent des mouvements de libération d'un peuple contre un pouvoir étranger et tyrannique. Le

⁹ Alfred EINSTEIN. *La musique romantique*, trad. de l'anglais par Jacques Delalande, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2001. p. 130.

¹⁰ David KIMBELL. *Italian Opera*, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « National Traditions of Opera », [1991] 1995. pp. 410-411.

¹¹ Cf. Emmanuelle BOUSQUET. « L'écriture scénique de sujets antiquisants à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle dans les livrets d'opéra », *Ostinato rigore: revue internationale d'études musicales*, n° 19, 2001.

cas de *Nabucco* (1842) est souvent évoqué par les historiens du *Risorgimento* et de l'opéra italien. Cet opéra met en scène l'exil des juifs à Babylone au VI^e siècle av. J.-C., mais cet argument est plutôt un prétexte, une allégorie pour faire allusion à la domination étrangère (c'est-à-dire autrichienne) sur l'Italie du XIX^e siècle. Pour cette raison, l'historiographie traditionnelle de l'opéra italien considéra *Nabucco* comme l'exemple typique de l'opéra politique du *Risorgimento* et même comme un élément central pour la cristallisation du sentiment national italien. Or, les recherches plus récentes remettent en cause cette interprétation : selon cette vision qui repose sur une relecture de l'histoire de l'opéra italien, il existe, à l'époque où *Nabucco* est créé, des opéras dont le message indépendantiste est beaucoup plus explicite (certains opéras de Saverio Mercadante pourraient être cités dans ce cadre), par ailleurs, l'impact de *Nabucco* sur le public italien n'est pas si significatif¹². Il faut souligner que d'autres opéras de jeunesse de Verdi évoquent les thèmes patriotiques d'une façon beaucoup plus directe : *La battaglia di Legnano* (1848), par exemple, a pour sujet l'affrontement entre la Ligue lombarde et le Saint Empire au XII^e siècle, de ce fait, cet opéra évoque d'une manière beaucoup plus évidente la confrontation entre les Italiens et la puissance impériale.

À côté des thèmes historiques et politiques, les sujets pris à la mythologie nationale dans l'esprit des poèmes d'Ossian sont en vogue depuis la fin du XVIII^e siècle, mais il faut attendre la deuxième moitié du XIX^e siècle pour voir la multiplication des opéras traitant des mythes d'origine des nations. Les sujets fantastiques sont également populaires, parallèlement à l'intérêt soulevé par la vogue du roman noir lancée par Horace Walpole. Les sujets fantastiques, ainsi que les « scènes de folie » insérées dans les livrets non-fantastiques, permettaient de créer une atmosphère mettant en valeur l'irrationalité, les événements surnaturels, les passions intenses, conformément à l'esprit romantique¹³. Dans cet esprit, la nature trouve une place aussi prépondérante que le surnaturel : source d'inspiration, lieu de méditation et objet d'idéalisation pour les romantiques, la nature commence à acquérir une fonction centrale dans les opéras du XIX^e siècle. Les opéras de l'époque baroque ou classique avaient souvent des décors

¹² Roger Parker est l'un des principaux représentants de la thèse « révisionniste ». Cf. Roger PARKER. « The Opera Industry », in *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, éd. par Jim Samson, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « The Cambridge History of Music », [2001] 2002. p. 113. Pour une remise en cause de cette thèse, cf. George MARTIN. « Verdi, Politics, and 'Va, Pensiero' : The Scholars Squabble », *Opera Quarterly*, vol. 21, n° 1, 2005.

¹³ Stephen A. WILLIER. « Madness, the Gothic, and Bellini's *Il pirata* », *Opera Quarterly* vol. 6, n° 4, été 1989. p. 8.

naturels. Or, à partir de la période romantique, la nature commence à faire partie intégrante des opéras. David Pountney illustre cet aspect du romantisme par l'exemple de *Guillaume Tell* de Gioacchino Rossini (1829) : dans cet opéra, l'évocation de l'arrière-plan naturel n'est pas simplement picturale et les éléments naturels sont présents dans la musique de l'opéra, depuis le début jusqu'à la fin¹⁴.

Joseph Kerman, dans son ouvrage sur les rapports entre l'opéra et le drame, souligne que « [d]e nombreux détails de structure de l'opéra du dix-neuvième siècle correspondent à des effets et à des techniques fondamentalement littéraires. » Pour Kerman, le grand nombre d'opéras importants tirés de pièces de théâtre est révélateur de ce fait. En effet, au cours du XIX^e siècle, les œuvres littéraires, notamment les pièces de théâtre, sont souvent adaptées en livrets d'opéra ; c'est en partie pour cela que Gottfried R. Marschall qualifie le XIX^e siècle de « siècle de l'union étroite entre littérature et musique »¹⁵. Les pièces de théâtre de Schiller, Shakespeare et Hugo servent notamment sources d'inspiration pour les librettistes. En analysant le cas particulier de Shakespeare, Emmanuel Reibel souligne que l'auteur de *Macbeth* fascine les librettistes du XIX^e siècle par sa modernité : « La noirceur de ses drames, ses multiples changements de registres, sa liberté de discours, l'enchevêtrement de ses actions sont autant d'éléments jugés *a posteriori* 'romantiques'¹⁶ ».

L'une des principales différences entre le drame et l'opéra consiste dans le fait que ce dernier puisse contenir des sections lyriques à côté des sections dramatiques¹⁷. À l'origine, à l'époque de Claudio Monteverdi, cette distinction entre le lyrique et le dramatique n'était pas claire. Or, dans les styles baroque et classique, cette distinction se fait d'une façon très nette : aux « récitatifs » (séquences où s'avance l'action dramatique), s'opposaient les airs et les ensembles où les personnages (et parfois le chœur), accompagnés de l'orchestre, exprimaient leur état d'âme et leurs pensées. Au XVIII^e siècle, certaines tentatives furent entreprises pour le dépassement de cette

¹⁴ David POUNTNEY. « Directing Grand Opera : *Rienzi* and *Guillaume Tell* at the Vienna State Opera », in *The Cambridge Companion to Grand Opera*, sous la dir. de David Charlton, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

¹⁵ Gottfried R. MARSCHALL. « L'opéra romantique », in *Histoire de la Musique*, sous la dir. de Marie-Claire Beltrando-Patier, Paris : Larousse, coll. « In extenso », [1982] 1998. p. 692.

¹⁶ Emmanuel REIBEL. p. 143.

¹⁷ Cf. Carl DAHLHAUS. « Dramaturgie de l'opéra italien », in *Histoire de l'opéra italien. Deuxième partie : les systèmes : 6 : Théories et techniques, images et fantasmes*, trad. de l'allemand par Dominique de Laguionie, Liège : Mardaga, 1995. p. 95-99.

distinction rigide¹⁸. Il est possible de constater que ces rénovations stylistiques et formelles commencèrent à se faire jour dans le répertoire comique avant le répertoire sérieux¹⁹. Si les conventions devaient être respectées de façon plus stricte dans les opéras sérieux, fréquentés notamment par un public aristocratique, les compositeurs et les librettistes pouvaient réaliser ces innovations stylistiques dans les genres plus populaires.

L'une des plus importantes caractéristiques de l'opéra du XIX^e siècle est la redéfinition du rôle de l'artiste et la reconnaissance de son génie créateur. Au XIX^e siècle, la musique était conçue comme une expression de la nature et plus précisément, de la nature humaine. Les propos de E. T. A. Hoffmann sont révélateurs de cette conception de l'art musical : « [...] pour nous émouvoir, pour nous affecter profondément, l'artiste doit être profondément affecté dans son propre cœur » ; « effectivement, l'art de composer est d'employer l'habileté de capturer les idées conçues inconsciemment dans un état d'extase et les écrire ensuite par les hiéroglyphes du son musical (la notation) ». Pour Hoffmann, le vrai génie ne devrait suivre que ce que lui dicterait son esprit intérieur, en traduisant les situations dramatiques en musique²⁰.

Dans ce contexte, la musique et le compositeur gagnent progressivement de l'importance devant le livret et le librettiste. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'opéra était considéré comme un sous-genre du théâtre et le compositeur avait une moindre importance par rapport au librettiste, créateur littéraire de l'œuvre²¹. Cette situation change au cours du XIX^e siècle ; à la fin du siècle, c'est le compositeur qui est considéré comme le principal créateur de l'œuvre. Par ailleurs, pour la même période, il est possible de parler d'une spécialisation des domaines de composition. Dans les périodes baroque et classique, les compositeurs pouvaient exceller dans plusieurs genres, instrumentaux ou lyriques, religieux ou profanes. Au XIX^e siècle, on tend vers une spécialisation du métier de « compositeur d'opéra²² ». Rien n'empêche les compositeurs d'opéra d'exceller dans d'autres genres musicaux ; mais un Verdi ou un Rossini, en

¹⁸ Roger PARKER. « The Opera Industry », in *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, éd. par Jim Samson, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « The Cambridge History of Music », [2001] 2002. pp. 99-100.

¹⁹ Marco BEGHELLI. « Morphologie de l'opéra italien de Rossini à Puccini », in *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle - T. 4: Histoire des musiques européennes*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Le Méjan : Actes Sud, 2006. pp. 1174-1175.

²⁰ Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN. « On a Remark of Sacchini's, and on So-Called Effect in Music », *Opera : A History in Documents*, sous la dir. de Piero Weiss, Oxford : Oxford University Press, 2002. pp. 166-171.

²¹ Roger PARKER. pp. 87-88.

²² Alfred EINSTEIN. p. 126.

dépit de leurs compositions religieuses, sont plutôt connus comme « compositeurs d'opéra ». D'autre part, certains compositeurs comme Antonín Dvořák peuvent établir un équilibre entre leurs compositions lyriques et instrumentales.

Le Théâtre hongrois de Pest est mis sur pied à une époque où le répertoire de l'opéra traverse une période pendant laquelle ces caractéristiques de l'opéra du XIX^e siècle sont en train de se consolider. La plupart des opéras « romantiques » de l'époque étaient déjà connus du public grâce aux représentations du Théâtre allemand et, dans un moindre degré, à celles des compagnies itinérantes. Le Théâtre national s'approprie ce répertoire, qui a constitué la principale source d'inspiration pour les compositeurs d'opéras « nationaux » hongrois.

2. Le répertoire international du Théâtre national hongrois (1837-1848)

Dans les années qui suivent l'ouverture du Théâtre hongrois de Pest, les choix de répertoire étaient dictés par des problèmes pratiques. Comme à l'époque des compagnies itinérantes, les partitions sont souvent introuvables. En 1837, Miklós Udvarhelyi lègue sa collection de partitions qui provient des compagnies de Kassa et de Kolozsvár. Cette collection contient les opéras, *Singspiele* et pièces musicales populaires des décennies précédentes : *Le maçon* et *La dame blanche* d'Auber, *Le porteur d'eau* de Luigi Cherubini, *Raoul Barbe-bleue* d'André Grétry, *Norma* de Bellini, *Hélène* et *Joseph* de Méhul, *Das Gespenst* et *Agnes Sorel* d'Adalbert Gyrowetz, *Une heure* du baron Édouard de Lannoy, *Preciosa* de Weber, *Das unterbrochene Opferfest* de Peter Winter, *Zampa* de Ferdinand Hérold, *Les deux mots* de Nicolas Dalayrac. De plus, la collection contient un certain nombre de partitions d'airs ou de chœurs, de chansons hongroises²³. Une grande partie de cette collection est composée d'opéras qui n'attirent plus l'attention du public. Les œuvres de Gyrowetz, de Grétry et de Winter n'ont pas été retenues sur le programme du Théâtre hongrois de Pest. *Les deux mots* y connaissent une seule représentation et *La dame blanche* n'est montée qu'en 1864²⁴. Par ailleurs, même les opéras choisis sont loin de satisfaire le public

²³ Liste des œuvres légués par Miklós Udvarhelyi au Théâtre hongrois de Pest, août 1837, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[81-160]/144.

²⁴ Péter VÁRNAI. « Adalékok a XIX. századi magyar operajátszás történetéhez (levéltári dokumentumok) » [Contributions pour l'histoire des représentations d'opéra hongroises au XIX^e siècle], in *Az opera történetéből* [De l'histoire de l'opéra], éd. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zene tudományi tanulmányok », 1961. p 199.

Le répertoire du Théâtre national dans les années 1840

pestois, qui est déjà habitué aux œuvres du nouveau répertoire romantique donnés systématiquement par le Théâtre allemand. Ainsi, le Théâtre national est critiqué pour produire des opéras d'une époque révolue, comme *Le porteur d'eau* (1842), *Joseph* (1843) et *Le maçon* (1846)²⁵.

Pour gagner les faveurs du public pestois, le Théâtre national doit monter les nouveaux opéras des répertoires italien et français, mais il est difficile pour le théâtre de se procurer les partitions. En 1838, la cantatrice Rozália Schodel doit se procurer elle-même les partitions de *Beatrice di Tenda* de Bellini, de *L'elisir d'amore* et de *Belisario* de Donizetti, du *Giuramento* de Mercadante, de *La Juive* de Halévy et de *Gustave III* d'Auber. Le théâtre monte ces opéras pendant toute la saison 1838-1839²⁶.

Dans les premières années qui suivent l'ouverture du Théâtre hongrois, Bellini domine le programme du théâtre avec trois opéras : *Norma* et *I Capuleti e i Montecchi* créés en 1837 au Théâtre hongrois, ainsi que *Beatrice di Tenda* créée le 13 mars 1838, le jour où commença la crue du Danube de 1838. *La Straniera* de Bellini est aussi représentée à plusieurs occasions à partir de 1838. En 1841, un autre opéra de Bellini, *La Sonnambula*, remporte un succès considérable avec dix représentations en six mois : cet opéra se maintient au programme durant les années suivantes. Quant aux *Puritani* de Bellini, représenté au Théâtre allemand dans les années 1830 et jugé « peu original » du point de vue musical par une critique publiée dans le journal *Honművész* en 1836²⁷, il n'est pas représenté au Théâtre national jusqu'en 1849. Il convient de souligner que la « vogue de Bellini²⁸ » n'est pas propre au Théâtre hongrois : à cette époque, les opéras de Bellini sont connus et représentés dans tous les théâtres européens, y compris le Théâtre allemand de Pest. En effet, les opéras de Bellini frappent le public à la fois par leur richesse mélodique, par leurs livrets qui mettent en avant les passions humaines dans toute leur puissance et par leur dramaturgie musicale qui démontre l'habileté du compositeur à exprimer les sentiments et les passions à travers la musique.

²⁵ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet* [Histoire centenaire du Théâtre national : Volume I], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, 1938. p. 108.

²⁶ Pour le programme détaillé du Théâtre hongrois de Pest et du Théâtre national, cf. Algernon László Hajdu. *A nemzeti Színház műsora 1837.VIII.22-től 1941.VI. 21-ig* [Le Programme du Théâtre national du 22 août 1837 au 21 juin 1841], texte dactylographié inédit, OSZK/Színháztörténeti tár /MS 192/1-4 et OSZK/Színháztörténeti tár /MS 240. Pour les opéras représentés au Théâtre allemand de Pest, cf. *Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770-1850 : Normativer Titelkatalog und Dokumentation*, éd. par Herwig Belitska-Scholtz & Olga Somorjay, Budapest : Argumentum, 1995.

²⁷ *Honművész*, n° 10, 1836, cité par Marianne PÁNDI. *Hangászati mulatságok : A 19. század magyar zenei élete a kritikák tükrében* [Divertissements musicaux : la vie musicale hongroise du XIX^e siècle dans le miroir des critiques], éd. par Hajnalka Földvári & Ottó Waldstein, Budapest : Mágus, coll. « Élet-Képek », [1967] 2001. p. 17.

²⁸ CASTIL-BLAZE, « Chronique musicale », *Revue de Paris*, tome 10, 1834. p. 191.

Parmi les autres compositeurs italiens, Mercadante est représenté par un seul opéra, *Il Giuramento*, qui remporte un grand succès en 1839 grâce à la présence de Rozália Schodel dans la distribution. Or, cet opéra est vite oublié. En 1842, un opéra belcantiste du compositeur allemand Otto Nicolai, *Il Templario*, est représenté au Théâtre national, mais cet opéra ne connaît pas de succès continu. Quant à Rossini, son *Il barbiere di Siviglia*, qui est le premier opéra à être monté au Théâtre hongrois de Pest en août 1837, est systématiquement repris. Mais en dehors de cet opéra *buffa*, un seul opéra rossinien, *Otello*, est monté au Théâtre national avant 1848. Cette absence des œuvres de Rossini ne doit pas surprendre : si les opéras que Rossini avait composés pour Naples entre 1815 et 1822 étaient novateurs pour leur époque, ils étaient devenus peu intéressants pour le public des années 1840 du point de vue stylistique.

C'est un compositeur de la génération de Bellini, Gaetano Donizetti, qui marque l'opéra italien de cette époque. Il convient de souligner que Donizetti bénéficiait d'une renommée internationale dans les années 1840. Après avoir été nommé premier chef d'orchestre de la cour de Vienne en 1842, il séjourne alternativement à Paris et à Vienne. La plupart de ses opéras célèbres ont été représentés au Théâtre hongrois de Pest, à commencer par *L'elisir d'amore* en 1838. La musique de Donizetti n'a pas la richesse mélodique et sentimentale de celle de Bellini, cependant la dramaturgie et l'écriture musicale de ses opéras répondent aux exigences du public de l'époque. Par ailleurs, Donizetti excellait à la fois dans les domaines comique et sérieux ; si *L'elisir d'amore* est un chef d'œuvre du genre de l'opéra *buffa*, ses *Gemma di Vergy* et *Lucrezia Borgia*, représentées au Théâtre hongrois de Pest à partir de 1839, sont des mélodrames tragiques par excellence. Dans les années suivantes, d'autres opéras dramatiques de Donizetti sont créés au Théâtre national : *Marino Faliero* (1840), *Roberto Devereux* (1841), *Belisario* (1841) et plus tard, *Lucia di Lammermoor* (1846) et *Maria di Rohan* (1847). À la fin de 1841, *Anna Bolena* de Donizetti a été programmé afin de servir la vocalité de Madame Schodel, mais cette représentation n'eut pas lieu²⁹. Parmi les opéras du genre *semiserio* de Donizetti, *Alina regina di Golconda* n'est représenté qu'à trois occasions en 1842, mais sa *Linda di Chamounix* (dont la création mondiale avait eu lieu à Vienne en 1842) remporte un succès continu à partir de sa première hongroise en 1844. Dans le domaine comique, *Il borgomastro di Saardam* connaît un succès médiocre en 1839 ; en revanche, *La fille du régiment* (une pièce dans la lignée des

²⁹ Péter VÁRNAI. p. 206.

opéras comiques français) et *Don Pasquale* (l'un des derniers exemples de l'opéra *buffa* à l'italienne) connaissent un succès considérable les années de leur création, respectivement en 1844 et 1846. Quant à *Dom Sébastien, roi de Portugal* de Donizetti, il peut être analysé comme appartenant au genre du grand opéra français.

En janvier 1847, le nom d'un jeune compositeur italien, Giuseppe Verdi, apparaît sur le programme du Théâtre national hongrois. Selon Tibor Tallián, musicologue hongrois, l'année 1847 marque le début du « culte de Verdi » en Hongrie, culte qui continue dans les décennies suivantes³⁰. Au cours de cette année, deux opéras de Verdi, *Nabucco* et *Ernani*, sont créés au Théâtre national, à dix et onze reprises respectivement, devenant ainsi les deux opéras les plus représentés de cette année. Marianne Pándi et Jolán Kádár-Pukánszky, historiennes du théâtre, soulignent que *Nabucco* ne remporta qu'un accueil tiède à sa création. En revanche, *Ernani* fut un franc succès³¹. Le Théâtre national acquiert en automne 1846 les partitions de *Nabucco* et d'*Ernani*, ainsi que celle d'*Attila*. Or, contrairement aux deux précédents opéras, *Attila* ne peut être monté au Théâtre national³², probablement pour des raisons historiques : le livret de Temistocle Solera, qui faisait un portrait peu héroïque d'Attila, ne répondait pas aux exigences de l'historiographie hongroise qui fait du roi des Huns un héros national.

Après l'opéra italien, ce sont des œuvres françaises qui dominent le répertoire de l'opéra du Théâtre national hongrois entre 1837 et 1848. Avant de passer à l'analyse des opéras français représentés à cette époque au Théâtre national, il convient de situer l'opéra français dans le contexte intellectuel et culturel de l'époque. Selon l'historienne Françoise Mélonio, la francophilie est un phénomène de société dont se nourrissent les identités nationales en émergence au XIX^e siècle. Elle cite, à ce titre, l'exemple de la bourgeoisie francophile en Bohême, qui s'oppose à la noblesse anglophile, pour affirmer l'identité nationale tchèque. Le cas de la Pologne, de l'Italie et des États allemands est similaire : la francophilie est un phénomène évident dans ces contextes, malgré l'existence, en Allemagne, d'une hostilité à l'impérialisme français qui date de

³⁰ Tibor TALLIÁN. « Nemzeti színház - nemzeti opera » [Théâtre national – opéra national], in *Képes magyar zenetörténet* [Histoire illustrée de la musique hongroise], éd. par János Kárpáti, Budapest : Rózsavölgyi és Társa, 2004. p. 147.

³¹ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet.* p. 110. Marianne PÁNDI. p. 29.

³² Ferenc KERÉNYI. *A régi magyar színpadon, 1790-1849* [Sur l'ancienne scène hongroise], Budapest : Magvető, coll. « Elvek és utak », 1981. p. 462.

l'époque napoléonienne³³. Dans le domaine musical, la francophilie ou la prédominance française s'exprime d'une façon nette. Paris est un centre d'attraction incontestable dans les années 1830 : les musiciens de la « génération 1810 » viennent systématiquement faire des séjours à Paris à cette période³⁴. De même, le grand opéra français est, à cette époque, un modèle stylistique pour les compositeurs européens. La réception des opéras français dans la Hongrie des années 1830 et 1840 peut être analysée dans ce cadre général.

En effet, le grand opéra français, style apparu au début des années 1800 avec les compositions parisiennes de Gaspare Spontini et de Rossini, trouve son apogée avec les opéras d'Auber, de Halévy et de Meyerbeer à partir de la fin des années 1820. Ce style révolutionne l'art en réalisant une unification du drame, de la mise en scène et de la musique, pour créer un ensemble esthétique cohérent³⁵ – idéal cher aux artistes romantiques. Par ailleurs, le grand opéra traduit les spécificités de la société française sous Louis-Philippe, le « roi bourgeois ». D'une part, les grands opéras français reflètent la sensibilité et la morale bourgeoise³⁶ et d'autre part, l'Opéra reste une institution aristocratique, traduisant ainsi les ambiguïtés du régime de Louis-Philippe³⁷.

Le grand opéra, genre qui appartient à cette époque transitoire entre la société aristocratique et la société bourgeoise, influence les « compositeurs nationaux ». « Au moment où l'identité politique de l'Italie et de l'Allemagne se joue en partie à travers l'image nationale qu'exaltent leurs opéras, les compositeurs multiplient paradoxalement les infidélités à leurs pays respectifs en se tournant vers Paris », souligne Emmanuel Reibel³⁸. Les compositeurs italiens ou allemands passent fréquemment par Paris et pour la plupart du temps, ces séjours s'accompagnent de créations d'œuvres répondant aux goûts du public français de l'époque. En 1847, Verdi doit adapter son opéra *I Lombardi alla Prima Crociata* pour l'Opéra de Paris, en remaniant la musique (en ajoutant notamment un ballet) : le résultat de cette adaptation, *Jérusalem*, est créé à l'Opéra Le Peletier en novembre 1847. Certains compositeurs italiens écrivent directement des

³³ Françoise MÉLONIO. *Naissance et affirmation d'une culture nationale : la France de 1815 à 1880*, Paris : Éditions du Seuil, 2001. p. 32.

³⁴ Emmanuel REIBEL. p. 15.

³⁵ James H. JOHNSON. *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley : University of California Press, coll. « Studies on the History of Society and Culture », 1995. p. 240.

³⁶ idem. p. 240 et sq. Cf. également Françoise MÉLONIO. p. 32.

³⁷ Emmanuel PEDLER. *Entendre l'opéra : une sociologie du théâtre lyrique*, Paris : L'Harmattan, 2003. pp. 43-46.

³⁸ Emmanuel REIBEL. p. 101.

grands opéras pour l'Académie royale de Musique, tel Donizetti avec son *Dom Sébastien, roi de Portugal* (1843). Dans d'autres cas, les compositeurs italiens ou allemands peuvent composer des opéras sous l'influence directe du grand opéra à la française, tel *Rienzi* de Wagner, créé à Dresde en 1842. De même, les « compositeurs nationaux » de l'Europe centrale, notamment Ferenc Erkel, subissent l'influence considérable du genre du grand opéra.

Comment expliquer ce lien stylistique entre le grand opéra français et les opéras nationaux du XIX^e siècle ? En effet, comme le souligne le musicologue Anselm Gerhard, Rossini, avec ses opéras parisiens, « introduit à l'opéra français l'image des masses comme une sublime manifestation de l'identité collective de la nation »³⁹. L'utilisation effective des chœurs dans les grands opéras permet de représenter la manifestation de l'identité collective. Quant aux livrets des grands opéras, ils mettent en avant les principaux concepts politiques et sociaux de l'époque, qui peuvent servir au développement du discours national et patriotique. L'emploi du concept de *liberté* mérite une attention particulière. Surtout dans les contextes où l'identité nationale était en formation, le romantisme était identifié à la liberté et *Guillaume Tell* de Rossini (1829), un grand opéra par excellence, célèbre cette identification⁴⁰. Un autre exemple typique du grand opéra français, *La muette de Portici* d'Auber (1828) est un cas qui mérite d'être évoqué à part : cet opéra, antirévolutionnaire dans la mesure où son argument illustre les effets néfastes de la révolte populaire, peut donner l'impression d'une œuvre révolutionnaire dans certains passages du livret⁴¹. En été 1830, des agitations ont lieu lors de la représentation de cet opéra à Bruxelles, au Théâtre de la Monnaie : les spectateurs ne sont pas insensibles aux slogans patriotiques du livret, notamment au duo de Masaniello et Pietro dont le texte paraphrase, en partie, la Marseillaise :

Amour sacré de la patrie,
Rends-nous l'audace et la fierté ;
À mon pays je dois la vie ;
Il me devra sa liberté.

³⁹ Anselm GERHARD. p. 227.

⁴⁰ David POUNTNEY. p. 142.

⁴¹ Anselm GERHARD. p. 131.

Cette agitation vaut l'interdiction de *La muette de Portici* à Bruxelles. La représentation est autorisée à nouveau le 25 août 1830 et c'est à la suite de cette soirée qu'une foule se réunit à la place de la Monnaie, en faisant débiter la révolte belge contre le royaume des Pays-Bas qui aboutit à l'indépendance de la Belgique⁴².

Une autre raison qui facilitait l'appropriation du grand opéra français par les styles nationaux, c'est le statut de l'opéra français qui dépasse les limites d'un cadre strictement national. Parmi les compositeurs importants du grand opéra français, Auber et Halévy sont de nationalité française, mais un Italien comme Rossini ou un Prussien comme Meyerbeer sont aussi les piliers incontestables de ce genre. De plus, le musicologue Emmanuel Reibel souligne que, du point de vue stylistique, l'école française repose sur le principe du juste milieu :

Les critiques parisiens ne cessent d'attiser l'opposition entre l'école italienne, qui sacrifierait la partie instrumentale au chant soliste, donc aux caprices du public, et l'école allemande qui, par absolutisme de l'artiste, compromettrait au contraire la voix au profit des effets orchestraux. L'opéra français cherche à s'élever au-dessus de ces tensions⁴³.

Cette neutralité nationale relative du style français peut être considérée comme l'une des raisons qui facilitèrent l'appropriation de l'opéra français par les compositeurs avides de créer un répertoire national d'opéra.

Le public pestois connaît le répertoire de grand opéra grâce aux représentations données par le Théâtre allemand de Pest dans les années 1830. Le Théâtre hongrois de Pest s'efforce, bien entendu, de rivaliser le Théâtre allemand en montant des grands opéras, toutefois, les effectifs et les moyens limités du Théâtre hongrois rendent difficile la représentation de ce répertoire qui requiert un grand nombre de choristes, solistes, danseurs ainsi qu'une mise en scène somptueuse. Le premier grand opéra typique à être représenté au Théâtre hongrois est *Gustave III* d'Auber. Cet opéra y est donné à quinze reprises en 1839, devenant ainsi l'opéra le plus fréquemment représenté de cette année ; il continue d'être repris dans les années suivantes. Par ailleurs, *Gustave III* est l'un des plus francs succès du Théâtre allemand de l'époque : il est représenté à quarante-deux occasions entre 1836 et 1846 dans ce théâtre.

⁴² Cf. Vincent ADOUMIÉ. « Du chant à la sédition : *La muette de Portici* et la révolution belge de 1830 », in *Le chant, acteur de l'histoire : actes du colloque tenu à Rennes du 9 au 11 septembre 1998*, sous la dir. de Jean Quéniart, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 1999.

⁴³ Emmanuel REIBEL. p. 120.

La muette de Portici est au répertoire du Théâtre allemand de Pest depuis 1828, l'année de la création mondiale de l'opéra. Elle a été également jouée par la compagnie hongroise de Kassa dans les années 1830. Au Théâtre national de Pest, cet opéra ne peut pas être monté en 1840, étant donné qu'aucun des chanteurs du Théâtre national n'est capable de chanter le rôle de Masaniello et qu'il n'y a pas d'artiste de mime qui pourrait interpréter le rôle-titre⁴⁴. Une fois ces difficultés surmontées, l'opéra peut être représenté à plusieurs reprises au Théâtre national, à partir de 1841 jusqu'en 1844, pour n'être repris qu'en 1857. Un autre grand opéra français, *La Juive* de Halévy, franc succès du Théâtre allemand, qui l'avait représentée à une quarantaine de représentations entre 1836 et 1846, n'est programmé que pour quatre soirées entre 1842 et 1844 ; cet opéra connaît une véritable popularité après 1853.

Robert le Diable de Meyerbeer est repris au Théâtre national à sept occasions en 1843, pour n'être repris qu'une dizaine d'années plus tard, en 1853. Toutefois, le public connaissait déjà cet opéra grâce au Théâtre allemand, depuis 1834. Pour Lajos Kúthy, dramaturge hongrois et secrétaire de Lajos Batthyány, *Robert le Diable* représente la perfection indépassable⁴⁵. En effet, comme le souligne le musicologue Matthias Brzoska, *Robert le Diable* peut être considéré comme une incarnation des idéaux esthétiques développés à partir des années 1820 : il s'agit d'une œuvre d'art totale, d'un ensemble cohérent sur le plan musical et dramatique. De plus, le thème caractérise l'homme moderne avec tous ses antagonismes. Enfin, Meyerbeer combine le chant virtuose, opère une intégration habile des motifs musicaux, de l'harmonie et de l'orchestration⁴⁶. La réunion de ces divers motifs explique le succès retentissant de *Robert le Diable* dans les années 1830.

Les Huguenots de Meyerbeer, que le Théâtre allemand donne sous le titre de *Die Ghibellinen in Pisa* depuis 1839, ne sont pas représentés au Théâtre national hongrois avant 1852, probablement en raison du manque d'effectifs. Malgré ce nombre relativement limité des représentations des opéras de Meyerbeer au Théâtre national hongrois, le compositeur de *Robert le Diable* peut assurer sa renommée en Hongrie. Par

⁴⁴ Compte-rendu de la réunion de la délégation, 16/11/1840, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[241-320]/268, f. 3.

⁴⁵ Kornél ÁBRÁNYI. *Életemből és emlékeimből : A történelem, irodalom és művészet köréből* [De ma vie et de mes souvenirs : autour de l'histoire, de la littérature et de l'art], Budapest : Franklin Társulat, 1897. p. 74.

⁴⁶ Matthias BRZOSKA. « Meyerbeer : *Robert le Diable* and *Les Huguenots* », trad. par Christopher Smith, in *The Cambridge Companion to Grand Opera*, sous la dir. de David Charlton, Cambridge : Cambridge University Press, 2003. p. 191.

ailleurs, les opéras de jeunesse de Meyerbeer (*Margherita d'Anjou* et *Il Crociato in Egitto*), composés dans un style italien, étaient représentés dans les théâtres allemands de Pest et de Buda dans les années 1810 et 1820. Ses compositions françaises ne font qu'accroître sa renommée. Les voyageurs hongrois ne manquent pas d'assister aux représentations des opéras de Meyerbeer dans les villes européennes où ils séjournent. En hiver 1845-1846, le baron Frigyes Podmaniczky voit une représentation de *Robert le Diable* à Dresde et il peut écouter, dans le rôle-titre, Josef Tichatschek, célèbre ténor allemand qui avait été le premier Tannhäuser en 1845 à Dresde. Dans la même période, Podmaniczky a l'occasion d'assister à une représentation d'*Ein Feldlager in Schlesien* de Meyerbeer et ensuite à la première de *L'étoile du Nord* du même compositeur, mise en scène avec une pompe militaire qui éblouit⁴⁷.

En hiver 1846-1847, un nouveau grand opéra, *Dom Sébastien, roi de Portugal* de Donizetti, est donné à plusieurs occasions au Théâtre national et gagne les faveurs du public⁴⁸. Le succès de *Dom Sébastien* est comparable, dans cette période, à celui de *Lucia di Lammermoor* du même compositeur. *Dom Sébastien* est créé la même année au Théâtre allemand et au Théâtre national, ce qui montre le développement des capacités et des effectifs de ce dernier, qui peut désormais rivaliser avec le Théâtre allemand.

Simultanément, un autre genre français, l'opéra comique, est aussi présent dans le programme du Théâtre national. *Zampa* de Hérold, qui était l'un des premiers opéras à être représentés au Théâtre hongrois de Pest, peut se maintenir à l'affiche du Théâtre national jusqu'au début des années 1870. En 1838, *Fra Diavolo* d'Auber est représenté sans pourtant remporter de grand succès⁴⁹, toutefois, cet opéra connaît plusieurs reprises tout au long du XIX^e siècle. Un autre opéra comique d'Auber, *Le domino noir*, est repris à huit occasions en 1842 ; retiré de l'affiche du Théâtre national en 1845, il connaît de nouveau le succès à partir de 1867. *La fille du régiment* de Donizetti, opéra comique créé à Paris en 1840, est représenté pour la première fois au Théâtre hongrois de Pest en 1844. Le succès de cet opéra amène József Szerdahelyi, qui chante dans le rôle de Sulpice dans la production pestoise, à préparer une version mélodramatique « magyarisée » de cet opéra, sous le nom de *Marcsa, az ezred lánya* (Marcsa/Marion, la

⁴⁷ Frigyes PODMANICZKY. *Naplótöredékek, 1824-1886* [Fragments de journal, 1824-1886], Budapest : Grill Károly, 1887. tome II, p. 89.

⁴⁸ Béla SPLÉNY. *Splény Béla emlékiratai* [Mémoires de Béla Splény], éd. par Mária Kendi, Budapest : Magvető, 1984. tome I, p. 560.

⁴⁹ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet*. p. 109.

filles du régiment)⁵⁰. Cette version est représentée à Kolozsvár par la compagnie itinérante de Mihály Havi et József Szabó à laquelle Szerdahelyi se joint en 1844, après avoir quitté le Théâtre national⁵¹. En 1847, le Théâtre national monte un opéra comique de Halévy, *Les mousquetaires de la reine*, dont la création mondiale avait eu lieu à peine un an auparavant, en 1846, à Paris.

Comparé à la vogue que connaissent les opéras italiens et français, le répertoire allemand est peu présent dans la programmation du Théâtre national, sauf pour les pièces lyriques devenues des classiques. En 1839, le Théâtre hongrois monte *Fidelio* de Beethoven et *Don Giovanni* de Mozart, mais ces opéras remportent peu de succès malgré la présence de Schodel comme prima donna. Il convient de noter que Franz Liszt, lors de son séjour en Hongrie, assiste à une représentation de *Fidelio* au Théâtre national⁵². Deux compositeurs allemands contemporains figurent dans la programmation d'opéra du Théâtre national : Otto Nicolai et Albert Lortzing. Parmi ces compositeurs, Nicolai n'est représenté qu'avec *Il Templario*, opéra composé dans la tradition belcantiste italianisante. Quant à Albert Lortzing, son opéra *Zar und Zimmermann* connaît un succès médiocre en 1848 et 1849. Parmi les compositeurs allemands, c'est Carl Maria von Weber qui domine le programme du Théâtre hongrois : à partir de 1838 jusqu'en 1847, *Der Freischütz* est systématiquement repris au Théâtre national. Il faut attendre l'été 1847 pour qu'un nouvel opéra allemand, *Martha* de Friedrich von Flotow, égale, voire dépasse le succès du *Freischütz*.

Avant de passer à l'analyse du répertoire d'opéras hongrois du Théâtre national, il convient d'étudier les modes d'interprétation des opéras dans la décennie qui suit l'ouverture du Théâtre hongrois de Pest. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les opéras sont considérés comme des œuvres en devenir : même les compositeurs ne s'empêchent pas d'effectuer fréquemment des coupures, des modifications et des ajouts dans leurs opéras⁵³. De même, les théâtres font souvent des modifications dans le texte ou dans la musique des opéras, pour des raisons diverses. Dans les premières années du Théâtre

⁵⁰ Ferenc KERÉNYI. « A vándorszínészet országos helyzete (1837-1848) » [Situation générale du théâtre itinérant (1837-1848)], in *Magyar színháztörténet : első kötet, 1790-1873* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1790-1873], éd. par György Székely, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1990. p. 342.

⁵¹ Ferenc KERÉNYI. « Petőfi-versek a színházi zsebkönyvekben (1845-1880) » [Poèmes de Petőfi dans les almanachs de théâtre], *Irodalomtörténeti Közlemények*, vol. 97, n° 2, 1993. p. 238.

⁵² Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet*. p. 109.

⁵³ Cf. Hervé LACOMBE. *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, [Paris]: Fayard, coll. « Les Chemins de la musique », 1997. pp. 27-30.

hongrois, il est souvent impossible de représenter les opéras dans leur totalité : dans certains cas, surtout dans l'année de l'ouverture du Théâtre, la compagnie se contente de donner des extraits des opéras⁵⁴, sinon, des coupures peuvent aussi s'imposer. Plusieurs opéras, comme par exemple *Beatrice di Tenda*, sont traduits en hongrois à partir des adaptations réalisées pour les scènes allemandes ou autrichiennes⁵⁵, ainsi, nombre de modifications sont effectuées dans la musique et le livret des opéras. L'air de *Lucrezia Borgia* de Donizetti est transformé en un air pour la seconda donna de *Beatrice di Tenda* de Bellini. Pour cette raison, au moment de la création de *Lucrezia Borgia* en août 1839 au Théâtre hongrois, l'air du rôle-titre doit être supprimé, puisque le public en connaît déjà la musique grâce aux représentations de *Beatrice di Tenda*. Cette version remaniée de *Lucrezia Borgia* reste au programme jusqu'au début des années 1870⁵⁶.

Dans les théâtres allemands, les récitatifs des opéras italiens sont souvent interprétés comme des dialogues parlés. Étant donné que la plupart des partitions hongroises sont traduites à partir des versions allemandes des partitions, le Théâtre hongrois, à son tour, remplace souvent les récitatifs par des dialogues parlés. De plus, les partitions des compagnies itinérantes omettent en grande partie les récitatifs qu'elles remplacent par des dialogues parlés : le Théâtre hongrois, qui acquiert les collections de partitions des compagnies itinérantes, perpétue cet usage. Il faut attendre le dernier tiers du XIX^e siècle pour que *Il barbiere di Siviglia* soit représenté dans une version intégralement musicale⁵⁷.

L'orchestration des partitions utilisées par le Théâtre national peut aussi différer de l'orchestration des partitions originales. *Norma* était donnée avec une orchestration non-authentique depuis 1837⁵⁸. En 1839, le Théâtre ne peut se procurer que la réduction piano-chant du *Giuramento* de Mercadante : Erkel doit réorchestrer cet opéra à partir de la réduction piano-chant et c'est avec cette nouvelle orchestration que l'opéra peut être représenté au Théâtre hongrois⁵⁹.

⁵⁴ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése : Kulturtörténeti korrajz* [Vie et œuvres de Ferenc Erkel : tableau d'histoire culturelle], Budapest : Schunda József, 1895. p. 29.

⁵⁵ Tibor TALLIÁN. « Átváltozások, avagy a Nemzeti Színház kottatárának néhány tanulsága » [Métamorphoses, ou quelques témoignages de la collection de partitions du Théâtre national], *Zenetudományi Dolgozatok*, 1999. p. 283.

⁵⁶ *ibid.*

⁵⁷ *idem.* p. 282.

⁵⁸ *idem.* p. 284.

⁵⁹ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet.* p. 108.

Les sections de ballet des opéras sont difficiles à représenter au Théâtre national : à l'époque de son ouverture, le Théâtre national n'a pas de corps de ballet, ainsi, le ballet de *Zampa* de Hérold doit être supprimé. Par la suite, le corps de ballet est constitué, ce qui permet la représentation de grands opéras français comme *Gustave III* ou *Robert le Diable*, dans lesquels les danses tiennent une place importante. Au début du cinquième acte de *Gustave III*, il était usage d'insérer des danses célèbres de l'époque. Ainsi, à Zagreb, en 1838, une danse hongroise fut jouée dans la scène de bal de *Gustave III*⁶⁰. En 1842, la presse pestoise réclame l'insertion d'une danse hongroise dans la production du Théâtre national, mais cette modification n'est pas effectuée⁶¹.

La quasi-totalité des opéras sont représentés dans leur traduction hongroise au Théâtre hongrois. Les traductions de livret souffrent très souvent de problèmes de prosodie, dont les critiques et le public sont conscients. En 1838, les versions hongroises du *Freischütz* et de *L'elisir d'amore* sont sévèrement critiquées en raison des problèmes de prosodie de leurs livrets⁶². Parmi les traducteurs de livrets de l'époque, rares sont ceux qui, comme István Jakab, étaient capables de surmonter ce problème de prosodie⁶³.

Les livrets d'opéras conservés à la Bibliothèque nationale hongroise constituent un corpus de sources d'une importance primordiale pour l'observation des modifications effectuées sur le texte original des livrets. Nous proposons, ci-dessous, une analyse des livrets hongrois de *La muette de Portici*, de *La Juive* et de *Robert le Diable* pour voir dans quelle mesure les versions représentées au Théâtre national diffèrent des versions originales.

Pour *La muette de Portici*, on dispose d'un livret imprimé à Kassa dans les années 1830. Cette traduction, préparée par Pál Szilágyi pour la compagnie hongroise de Kassa, avait été utilisée lors de la création de *La muette de Portici* au Théâtre national hongrois en 1841. Cet opéra se caractérise par sa longueur, jugée exceptionnelle pour l'époque, qui contraint la compagnie de Kassa à le représenter en deux soirées distinctes dans les années 1830. Ainsi, certaines coupures doivent être effectuées dans l'opéra. Le livret imprimé réduit toute une scène (acte I, scène 2) à deux vers et omet le duo Alphonse-

⁶⁰ *Lombok*, n° 38, le 10 août 1838.

⁶¹ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet*. p. 120.

⁶² Marianne PÁNDI. p. 21.

⁶³ Ferenc KERÉNYI. « Az operaháború : egy színháztörténeti jelenség komplex leírása » [La querelle d'opéra : description d'un fait complexe de l'histoire du théâtre], *Színháztudományi Szemle*, n° 1, 1977. p. 126.

Elvire (acte III, scène 1)⁶⁴. Un certain nombre de changements sont visiblement effectués pour des raisons de traduction ou de prosodie : si le livret hongrois ne reproduit pas littéralement la phrase « Amour sacré de la patrie », il en reproduit pourtant le sens⁶⁵. Certains mots sont omis probablement pour rassurer la censure du conseil de Lieutenance. Ainsi, le mot « étranger » est souvent remplacé par « tyran » dans le texte hongrois. Dans la version originale de la première scène du deuxième acte, au moment de l'apparition de Masaniello, le chœur de pêcheurs s'exclame « quel air sombre et sauvage ! Qui l'afflige ? », question à laquelle Borella répond : « Notre esclavage ». Dans la traduction hongroise, la réponse de Borella devient « La situation de notre patrie » (*Állapotja hazánkna*)⁶⁶.

La version hongroise de *La Juive* de Halévy est préparée par István Jakab en 1838. Le livret est soumis à la censure royale : le conseil de Lieutenance approuve le livret qui lui parvient en 1842⁶⁷ et la première représentation de cet opéra au Théâtre national a lieu le 6 août 1842. L'exemplaire manuscrit du livret soumis à la censure est conservé par la Bibliothèque nationale hongroise.

Dans la version hongroise de *La Juive*, une série de modifications sont effectuées pour des raisons pratiques. Le premier tableau du troisième acte est supprimé dans la version hongroise, probablement pour raccourcir la durée du spectacle. De même, plusieurs coupures sont effectuées dans les scènes festives du troisième acte : notamment, la scène de ballet est supprimée. La modification principale concerne les personnages. Le livret original met en scène, entre autres, Léopold, prince de l'empire, le cardinal de Brogny et la princesse Eudoxie, nièce de l'empereur Sigismond I^{er}. Dans la version hongroise, l'action est transférée de l'année 1414 au XIII^e siècle. Il n'est plus question de la famille de l'empereur, mais de celle du « gouverneur royal ». Le prince Léopold devient le comte Arnold et la princesse Eudoxie est rebaptisée Izabella. Quant au cardinal, il devient Gilbert de St-Mars, grand-maître des Templiers. La version initiale de la liste des personnages fait mention au « gouverneur impérial », mais le mot

⁶⁴ Eugène SCRIBE. *A' Portici néma : Nagy hős dalljáték 5 felvonásban* [La muette de Portici : grand opéra héroïque en cinq actes], trad. par Pál Szilágyi, musique de Daniel Auber, Kassa, [sans date]. p. 27. Pour la version originale, cf. SCRIBE, Eugène. « La muette de Portici », musique de Daniel Auber, in *Théâtre complet de M. Eugène Scribe*, [1828] 1835. tome XIV, pp. 5-63.

⁶⁵ idem. pp. 19-20.

⁶⁶ idem. p. 16.

⁶⁷ Eugène SCRIBE. *Zsidó hölgy : Nagy opera öt felvonásban* [La Juive : grand opéra en cinq actes], trad. par István Jakab, musique de Jacques Fromental Halévy, 1838. OSZK/Színháztörténeti tár/MM 13.993. Pour la version originale du livret, cf. Eugène SCRIBE. « La Juive », musique de Jacques Fromental Halévy, in *Théâtre complet de M. Eugène Scribe*, 1835. tome XIV, pp. 385-459.

« impérial » est rayé dans la version définitive, et remplacé par « royal ». Ainsi, pour rassurer le gouvernement impérial habsbourgeois, Jakab évite toute allusion à l'empire et à l'empereur. Dans le finale du premier acte, la version originale contient des exclamations glorifiant et saluant l'empereur, chantées par le chœur ; la version hongroise réduit ces vers et ne retient que le *Te Deum*. « Vive l'empereur » du livret de Scribe est remplacé par « Vive notre vaillant Albert » dans la version hongroise. Dans le texte original du deuxième acte, Eudoxie fait allusion à l'empereur, alors que dans la version hongroise, Izabella mentionne « le comte Hubert » au lieu de l'empereur. Dans le troisième acte, le livret original met en scène l'empereur, rôle muet ; dans le livret original, c'est le Gouverneur qui honore les fêtes de sa présence. D'autres opéras représentés à la même époque en Hongrie évitent, d'une façon similaire, les allusions directes au pouvoir royal ou impérial. Le rôle éponyme de *Gustave III*, le roi Gustave III de Suède, devient, dans la version hongroise réalisée par József Szerdahelyi, « Gustave, duc suédois », pour éviter de mettre en scène le régicide⁶⁸. Il convient de noter que *La Juive*, dont l'argument pourrait être dérangeant pour l'Église et les gouvernements conservateurs, est souvent représentée en version modifiée en dehors de la France dans la première moitié du XIX^e siècle. En Italie, le librettiste Giacomo Saccherò et le compositeur Giovanni Pacini coopèrent pour créer un nouvel opéra, *L'Ebreja* (Milan, 1844), qui transfère l'action de *La Juive* à Antioche au I^{er} siècle après J.-C.⁶⁹.

À une époque postérieure, probablement à la veille de la reprise de *La Juive* en 1853, Lajos Fánecsy corrige la traduction initiale de Jakab, en restituant les personnages originaux, ainsi que la quasi-totalité des allusions à l'empereur⁷⁰. De même, Fánecsy restitue une partie des chœurs du troisième acte, ainsi que le ballet, ce qui montre le développement des effectifs du chœur et du corps de ballet.

La traduction de *Robert le Diable* est réalisée par Károly Asztalos pour la production de 1843. Dans cette version hongroise de l'opéra, il est possible d'observer les efforts du traducteur pour éviter les objections de la censure sur les passages concernant l'Église. Dans la version originale, le cinquième acte a pour décor le vestibule de la cathédrale de Palerme. Dans la version hongroise de 1843, le décor de la cathédrale est remplacé par

⁶⁸ Eugène SCRIBE. *Bálj : Igaz történeten épült opera 5 felvonásban* [La Nuit de bal : opéra basé sur une histoire vraie, en cinq actes], trad. par József Szerdahelyi, musique de Daniel Auber, [1839]. OSZK/Színháztörténeti tár/MM 13.534 et MM 13.535.

⁶⁹ Gloria STAFFIERI. « *Grand Opéra* in Preunified Italy : Metamorphoses of a Political Genre », *The Opera Quarterly*, vol. 25, n° 3-4, 2009. p. 217.

⁷⁰ Cf. OSZK/Színháztörténeti tár/MM 13.534.

« la portique du palais des Templiers⁷¹ ». À l'instar de la traduction hongroise de *La Juive*, la version hongroise de *Robert le Diable* remplace les allusions à l'Église par des allusions aux Templiers, pour éviter la réaction de la censure. Ce n'est qu'à partir des années 1860 que l'action du cinquième acte peut être située dans la cathédrale⁷². Malgré ces modifications pour éviter la censure, la version hongroise de 1843 retient la scène la plus hardie de l'opéra, celle des nonnes maudites (acte III, scène 7 de la version originale) en en faisant un acte séparé. Plusieurs autres modifications sont effectuées pour des raisons pratiques. Sur le livret manuscrit de cet opéra conservé à la Bibliothèque nationale hongroise, il est possible d'observer des citations de la version italienne de l'opéra et des modifications effectuées probablement par le ténor chantant le rôle-titre de l'opéra, pour corriger les fautes de prosodie.

3. Les opéras nationaux au Théâtre national hongrois : compositeurs contemporains de Ferenc Erkel

David Pountney souligne que dans l'imaginaire du XIX^e siècle, la présence d'un répertoire indigène de l'opéra est souvent considérée comme une des conditions de l'indépendance nationale. Ce répertoire doit se baser, pour la plupart des contemporains, sur un langage – musical – réinventé⁷³. À l'instar de leurs homologues européens, les défenseurs de la cause nationale hongroise sont à la recherche d'un répertoire d'opéra magyar. Avec l'établissement du Théâtre hongrois de Pest, cette nécessité de créer des « opéras originaux » reflétant « l'esprit national » devient une question encore plus brûlante. En 1838, Erkel reprend l'opéra de József Ruzitska, *Béla futása*, mais cet opéra, qui ne répond plus aux goûts du public pestois, ne rencontre pas le succès⁷⁴. Parmi les compositeurs hongrois de l'époque, Endre Bartay avait déjà produit un opéra original, *Aurelia*. Cet opéra, composé sur un livret en allemand, avait été créé au Théâtre allemand de Pest en 1837. Bien que cet opéra soit composé dans un style

⁷¹ Eugène SCRIBE & Germain DELAVIGNE. *Ördög Róbert : Nagy regényes dalmű (: opera :) 5 felvonásban* [Robert le Diable : grand opéra romantique en cinq actes], trad. par Károly Asztalos, musique de Giacomo Meyerbeer, 1843 ; OSZK/Színháztörténeti tár/MM 13.857. Pour la version originale, cf. Eugène SCRIBE. « Robert-le-Diable », musique de Giacomo Meyerbeer, in *Théâtre complet de M. Eugène Scribe*, [1831] 1835. tome XIV, pp. 217-286.

⁷² Cf. Eugène SCRIBE & Germain DELAVIGNE. *Ördög Róbert : Nagy regényes dalmű 5 felvonásban* [Robert le Diable : grand opéra romantique en cinq actes], trad. par Károly Asztalos, musique de Giacomo Meyerbeer, 1864 ; OSZK/Színháztörténeti tár/MM 13.858. Eugène SCRIBE. *Ördög Róbert : Regényes dalmű 5 felvonásban* [Robert le Diable : opéra romantique en cinq actes], trad. par Károly Asztalos, Pest : Pfeifer Ferdinánd, coll. « A nemzeti színház könyvtára », 1872.

⁷³ David POUNTNEY. p. 142.

⁷⁴ Amadé NÉMETH. *Erkel*, Budapest : Gondolat, coll. « Zenei Kiskönyvtár », [1967] 1979. p. 48.

musical cosmopolite, le fait qu'il soit produit par un musicien magyar aurait pu susciter l'intérêt du public du Théâtre hongrois. Toutefois, cet opéra n'a pas pu être représenté au Théâtre hongrois faute d'un effectif de chanteurs suffisant⁷⁵.

Une pièce de Xavéri Ferenc Hazucha (László Kelmenfi), *Visegrádi kincskeresők* (Les chasseurs de trésor de Visegrád), est créée au Théâtre hongrois de Pest le 16 avril 1839. L'auteur de la musique était Márk Rózsavölgyi (né Rosenthal), célèbre violoniste juif hongrois. Rózsavölgyi avait commencé à travailler comme premier violon à l'orchestre du Théâtre national en 1837, mais il avait démissionné de ce poste en février 1838, probablement en raison de son désaccord avec Ferenc Erkel sur le style d'interprétation⁷⁶. Le genre des *Visegrádi kincskeresők* n'est pas facile à déterminer : l'affiche originale porte la mention de « vaudeville » (*bohózat*), alors que la partition relève du *Singspiel* (*dalljáték*). Selon Amadé Németh, il serait possible de considérer cette pièce comme un opéra composé dans la lignée de l'opéra *buffa* à l'italienne, avec des passages dans le style *verbunkos*⁷⁷. L'opéra connaît une seule représentation, le 16 avril 1839 et il est retiré du programme après avoir été hué par les spectateurs à la fin de la représentation. Selon Zoltán Réti, biographe de Rózsavölgyi, la compagnie du Théâtre hongrois, qui se prépare en même temps à créer un autre opéra hongrois, *A Csel* (La ruse) d'Endre Bartay n'avait pu faire assez de répétitions pour la création de l'opéra de Rózsavölgyi. Selon Réti, le texte de Hazucha, qui contenait un nombre de barbarismes, a aussi contribué à l'échec des *Visegrádi kincskeresők*⁷⁸.

A Csel, opéra d'Endre Bartay, est créé le 29 avril 1839 au Théâtre hongrois. Le livret de cet opéra comique a été préparé par István Jakab. Bartay avait commencé à composer son opéra en 1838. Une composition pour cor et piano de Ferenc Erkel, « Adagio sur un thème tiré de l'opéra *Csel* de Bartay » avait vu le jour avant la première représentation de l'opéra, en décembre 1838. Par ailleurs, Erkel avait composé des « Variations de *Csel* » pour piano et violoncelle : la première représentation connue de ces variations date du 5 avril 1839⁷⁹.

⁷⁵ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése*. p. 25.

⁷⁶ Amadé NÉMETH. *A magyar opera története a kezdetektől az Operaház megnyitásáig* [Histoire de l'opéra hongrois des débuts jusqu'à l'ouverture du Théâtre de l'Opéra], Budapest : Zeneműkiadó, 1987. p. 44.

⁷⁷ idem. p. 43.

⁷⁸ Zoltán RÉTI. *Rózsavölgyi Márk* [Márk Rózsavölgyi], Budapest : Zeneműkiadó, 1975. pp. 78-79.

⁷⁹ István KASSAI. « Adatok az Erkel-kutatáshoz I. rész : A 'Csel'-váriációk. Kapcsolat két szerzői kapcsolat között » [Contribution aux recherches sur Erkel : 1^{re} partie : les Variations de « Csel »], *Magyar Zene*, vol. 32, n° 3, 1991. p. 295.

En mai 1839, l'*Allgemeiner Musikalischer Anzeiger* de Vienne informe ses lecteurs de la première représentation de *A Csel*, en soulignant qu'il s'agit du « premier opéra hongrois » (*sic*)⁸⁰. Selon le correspondant du journal viennois, dans la musique de l'opéra, l'influence des compositeurs allemands (Mozart, Weber, Spohr) serait évidente ; l'influence de l'opéra *buffa* (notamment celle de *L'elisir d'amore*) serait aussi discernable dans la musique de Bartay⁸¹. Selon une critique publiée dans le *Honművész*, la musique de *Csel* était belle, mais ne pouvait pas s'approcher des styles italien ou français. Selon l'auteur de cette critique, il s'agirait d'un opéra de style allemand, vu la primauté de l'orchestre sur le chant : ce style n'était pas très populaire à cette époque où régnaient les opéras italiens et français⁸². La première représentation de l'opéra de Bartay remporte un grand succès mais l'opéra est retiré du programme après la deuxième représentation qui ne recueille qu'un succès médiocre. Selon Ferenc Kerényi, historien du théâtre, l'atmosphère défavorable engendrée par la Querelle de l'opéra peut être considérée comme l'une des raisons expliquant le fait que l'opéra ait été retiré du programme du Théâtre hongrois⁸³.

La création de *Bátori Mária* (1840), dont l'analyse littéraire et musicale sera effectuée dans le chapitre suivant, est un tournant dans l'histoire de l'opéra hongrois. Dans les années 1840, Erkel s'impose progressivement comme *le* compositeur national hongrois. Kornél Ábrányi, dans ses Mémoires, décrit la fin des années 1830 comme l'époque où l'opéra hongrois était « au berceau » et, dans une conception romantique du processus, il confère à Erkel un rôle crucial dans ce contexte. Selon Ábrányi, Erkel combattait à cette époque le courant allemand avec une force surhumaine, sans pourtant obtenir de réels résultats contre la suprématie étrangère dans le domaine lyrique⁸⁴. Cette image, quoiqu'elle relève d'une vision plutôt idéalisée d'Erkel, est révélatrice de l'importance que le compositeur acquiert à partir de cette période.

Erkel a, bien entendu, des concurrents dès cette période. Károly Thern est parmi les compositeurs qui rivalisent avec Erkel dans les années 1840, sans obtenir de grand succès. Thern s'était déjà illustré comme compositeur de musique dramatique. Il avait

⁸⁰ *Allgemeiner Musikalischer Anzeiger*, vol. 11, n° 18, le 2 mai 1839. p. 123.

⁸¹ Ferenc KERÉNYI. *A régi magyar színpadon, 1790-1849*. p. 471.

⁸² *Honművész*, n° 36, 1839, cité par Marianne PÁNDI. p. 22.

⁸³ István KASSAI. « Néhány szó Bartay Endréről » [Quelques mots sur Endre Bartay], *Magyar Zene*, vol. 32, n° 3, septembre 1991. p. 329.

⁸⁴ Kornél ÁBRÁNYI. *Életemből és emlékeimből*. p. 253.

composé la musique d'accompagnement pour plusieurs drames hongrois qui avaient été présentés à cette époque. Dans la saison 1841-1842, il assure le poste de second chef d'orchestre du Théâtre national, aux côtés d'Erkel. Son premier opéra, *Gizul*, composé sur un livret de Dániel Lengyel, est créé le 21 décembre 1841 au Théâtre national. L'action de l'opéra se passe en Transylvanie et met en scène les conflits entre les brigands roumains dirigés par le notable Gizul, et Kend, le commandant hongrois du château de Hátszeg (Hotzing, actuel Hateg en Roumanie). La musique de *Gizul* est en grande partie sous l'influence du style italien, toutefois, les éléments hongrois se font entendre dans certains passages, ce qui ne suffit pas à satisfaire le public et les critiques qui considèrent que l'opéra de Thern ne peut se mesurer avec *Bátori Mária* d'Erkel. L'opéra ne connaît que trois représentations en 1841 et 1842. Pour la postérité, Thern est surtout connu pour avoir mis en musique un poème de Vörösmarty, la *Fóti Dal* (La chanson de Fót) en 1842⁸⁵.

Si Thern est considéré comme un concurrent d'Erkel, Endre Bartay a toutes les faveurs du compositeur de *Bátori Mária*. En 1842, Bartay fait savoir au Théâtre national qu'il est en train de composer un nouvel opéra, *Magyarok Nápolyban* (Les Hongrois à Naples)⁸⁶. Ferenc Erkel et Károly Konti, qui évaluent le livret et probablement des passages musicaux de cet opéra, émettent un avis favorable, en notant que l'opéra devrait être représenté avec de beaux décors pour attirer un grand public et que le rôle de l'héroïne devrait être chanté par Henrietta Carl, célèbre cantatrice allemande⁸⁷. Par la suite, l'opéra ne peut jamais être représenté dans sa totalité, mais son ouverture est jouée à Pest en 1847⁸⁸.

Dans la première moitié des années 1840, le Théâtre hongrois organise plusieurs concours pour encourager de nouvelles compositions hongroises. C'est suite à un concours ouvert en 1843 par le Théâtre national que Béni Egressy compose l'hymne *Szózat* (L'appel) sur un poème de Mihály Vörösmarty. En juillet 1843, le Théâtre organise un concours pour développer l'art orchestral et pour promouvoir les compositions destinées à être jouées pendant les entractes des drames. La date limite est fixée au 15 août 1843. Sur les quatre ouvertures soumises à l'examen, toutes sont

⁸⁵ Cf. *Zenészeti Lapok*, vol. 3, n° 44, le 30 juillet 1863. pp. 347-348.

⁸⁶ Comte-rendu de la 30^e réunion du Comité national, le 2 février 1842, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[241-320]/304, f. 3.

⁸⁷ Avis de Ferenc Erkel et de Károly Konti sur l'opéra de Bartay, *Les Hongrois à Naples*, le 19 février 1842, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[241-320]/305, f. 1.

⁸⁸ István KASSAI. « Néhány szó Bartay Endréről » p. 331.

retenues pour le concours. Ensuite, les compositions sont évaluées par un comité présidé par le comte Leó Festetics et composé de Michael Brand (Mihály Mosonyi), Ferenc Erkel, Lajos Fánecy, Lázár Horváth-Petrichevich, Károly Konti, Gábor Mátray et József Szerdahelyi entre autres. Deux ouvertures composées par Franz Doppler remportent les deux premiers prix et la composition d'Adolf Ellenbogen gagne le troisième prix⁸⁹. En 1844, un autre concours est organisé pour la mise en musique du *Hymnusz*, poème de Ferenc Kölcsey : avec la musique de Ferenc Erkel, qui remporte le premier prix, l'*Hymnusz* devient l'hymne national hongrois. La même année, le 27 janvier 1844, a lieu la création de *Hunyadi László* d'Erkel, ce qui consolide la gloire du compositeur.

Tihany ostroma (Le siège de Tihany), deuxième opéra de Károly Thern, est créé le 12 avril 1845 au Théâtre national. Le librettiste Ferenc Császár avait choisi comme sujet un épisode décisif de l'histoire de la Hongrie : la conquête de la Hongrie par les tribus magyares au début du X^e siècle. Le château de Tihany, sur la côte nord du Lac Balaton, est occupé par les Italiens. Les Magyars, commandés par Uzub, assiègent le Château. Keled, lieutenant d'Uzub, est amoureux d'Izolda, fille du commandant italien Prokop. Izolda, promise à l'Italien Ricardo, aime à son tour Keled. L'opéra s'achève par la victoire hongroise et le mariage de Keled et d'Izolda. Amadé Németh attire l'attention sur l'utilisation de la caractérisation nationale dans la musique de *Tihany ostroma*. Izolda, dont le chant est caractérisé par un style italianisant, commence à chanter avec un style hongrois à partir du moment où elle rompt définitivement avec son père dans le troisième acte⁹⁰. L'opéra, qui n'obtient qu'un succès médiocre, est critiqué, à l'époque de sa création, pour sa confusion des styles musicaux italien et hongrois⁹¹.

Le plus populaire des opéras hongrois créés avant 1848 est, après *Hunyadi László* d'Erkel, une œuvre de Franz (Ferenc) Doppler : *Benyovszky, vagy A kamcsatkai száműzött* (Benyovszky, ou L'exilé du Kamtchatka). Le compositeur Franz Doppler, né à Lemberg en 1821, avait étudié la flûte sous la direction de son père à Varsovie. Après avoir étudié la composition à Vienne, il avait fait des visites à Lemberg, Kiev, Bucarest, avant de se fixer à Pest où il avait commencé à travailler, à partir de 1841, comme

⁸⁹ Rapport d'Ede Szigligeti, Pest, le 2 octobre 1843, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[321-400]/339.

⁹⁰ Amadé NÉMETH. *A magyar opera története a kezdetektől az Operaház megnyitásáig*. p. 77.

⁹¹ *ibid.*

premier flûte au Théâtre national⁹². Le livret de *Benyovszky* avait été préparé par Rudolf Köffinger à partir d'un drame d'August von Kotzebue. Doppler avait composé son opéra sur ce livret en allemand, que Béni Egressy avait traduit en hongrois par la suite. La création de l'opéra a lieu le 29 septembre 1847 au Théâtre national⁹³.

***Benyovszky, vagy A kamcsatkai száműzött* [Benyovszky, ou L'exilé du Kamtchatka]**

Livret : Rudolf Köffinger. **Musique :** Franz Doppler. **Création :** Pest, 29 septembre 1847.

Le gouverneur (Károly Kószeghy, baryton) ; Afanasia (Kornélia Hollósy, soprano) ; Feodora (Mária De Caux-László, mezzo-soprano) ; Ivan Fedrovitch (Károly Benza, basse) ; Benyovszky (Károly Wolf-Farkas, ténor) ; Krustikov (Mihály Füredi, baryton) ; Kudrin (Ignác Bognár, ténor).

Acte I. Premier tableau. Bolsheretz (Kamtchatka, Russie), 1771. Le village des exilés. Au fond, le palais du gouverneur. Un exilé, Krustikov, chante son mal du pays et son désir de revoir sa femme et son enfant, dans une romance *andante molto*, très lyrique et composée sur une belle mélodie (I, 1). Les exilés entrent, en tenue de chasse ; Krustikov leur annonce les festivités qui vont avoir lieu plus tard au château, en l'honneur de la Tsarine. Les chasseurs sont ravis à l'idée de revoir le comte Benyovszky, un exilé hongrois. Krustikov chante sa joie dans sa cabalette avec *pericchini* du chœur : les exilés, pleins d'espoir de revoir leur famille, se préparent à s'insurger (I, 2). Le chœur sort, entre Benyovszky. Suit un duo dans lequel Benyovszky parle à Krustikov de son amour pour Afanasia, la fille du gouverneur. Krustikov le met en garde. Par la suite, Benyovszky interroge son ami sur l'avancement des plans pour la libération des exilés. Krustikov lui répond que les exilés vont se réunir à l'église le soir même. Les deux amis, ravis de la perspective de rentrer à leur pays, chantent leur joie (I, 3). **Deuxième tableau.** Ivan Fedrovitch, hetman cosaque et l'exilé Kudrin, tous les deux épris de Fedora, amie d'Afanasia, chantent un duo comique (I, 4). **Troisième tableau.** Une longue introduction orchestrale ouvre le tableau. Après une brève conversation avec Fedora, Afanasia chante son amour pour Benyovszky dans une cabalette *andante*. De loin, on entend les voix des invités qui se préparent à aller à la fête organisée en l'honneur de la Tsarine. Afanasia chante une cabalette virtuose avec des cadences à doubles croches (I, 5). Les deux amies sortent. Après un passage orchestral, l'hetman envoie son valet pour demander à Afanasia de l'accompagner à la fête, conformément aux vœux du gouverneur (I, 6). Fedora fait savoir à l'hetman, que son invitation a été acceptée par Afanasia. L'hetman aborde Feodora, qui lui dit qu'elle aime Kudrin (I, 7). Suit le finale du premier acte. Le chœur des invités chante la joie des fêtes. Le gouverneur, qui salue les invités, annonce qu'il s'agit d'une fête pour célébrer l'anniversaire de la Tsarine. Le chœur chante ses louanges à la Tsarine. Kudrin et Feodora ont une brève conversation. Les invités entrent dans l'église, un chœur a capella (*andante religioso*) résonne de l'intérieur de l'église. Les invités sortent de l'église. Une partie du chœur chante un éloge pour la Tsarine, alors que le chœur des exilés invoque Dieu dans l'espoir de revoir leur patrie bien-aimée. Après une section de danse, le gouverneur loue les mérites de Benyovszky. Le

⁹² Albert SOWIŃSKI. *Les Musiciens polonais anciens et modernes*, Paris : Librairie Adrien Le Clere & Cie, 1857. p. 160.

⁹³ Pour la partition manuscrite de *Benyovszky*, cf. OSZK/Zeneműtár/B38/a/1. Pour le livret de l'opéra, cf. OSZK/Színháztörténeti tár/MM 13.505. L'opéra a été transcrit pour piano par Mihály Brand (Mosonyi) : Franz DOPPLER. *Benyovszky : Nagy Opera 3 felvonásban* [Benyovszky : grand opéra en trois actes], transcription pour piano réalisée par Mihály Brand [Mosonyi], Pest : Treichlinger József, [1848].

chœur de femmes chante un éloge au Tsar, alors que le chœur d'hommes proteste contre l'oppression exercée par le pouvoir impérial.

Acte II. *Premier tableau.* Appartements de Benyovszky. L'acte est ouvert par une introduction orchestrale *allegro agitato*. Benyovszky, seul dans sa modeste chambre, médite et exprime son envie de revoir son fils et son épouse. Après un bref récitatif, il chante un air andantino con moto : « J'entends les voix de mon bel et doux pays » (*Hallom édes szép hazámnak hangjait*) (II, 1). Krustikov entre et annonce l'arrivée des exilés (II, 2). Benyovszky et les exilés s'unissent dans une longue scène de serment (II, 3). *Deuxième tableau.* Afanasia confesse à son père son amour pour Benyovszky. Le gouverneur finit par consentir et donner son accord pour cette union entre son fils et le comte exilé. Afanasia chante sa joie dans une cabalette avec des cadences virtuoses et des notes suraiguës (contre-mi et contre-fa) (II, 4). Suit le duo Benyovszky-Afanasia dans lequel le comte dit qu'il aime Afanasia, mais qu'il est marié et qu'il doit partir (II, 5). *Troisième tableau.* La place devant le château. Air de l'hetman (II, 6), suivi du duo de ce dernier avec son rival Kudrin qui fait une sérénade à Feodora (II, 7). Feodora apparaît au balcon, Kudrin lui parle du plan de fuite prévu pour le lendemain. Feodora décide de le rejoindre dans la fuite. L'hetman, qui entend cette conversation, menace les amants. L'acte est clos par un duo entre l'hetman et Kudrin. Les soldats portent secours à l'hetman (II, 8).

Acte III. *Premier tableau.* Une salle dans le château. L'hetman informe le gouverneur du plan de fuite des exilés. Le gouverneur, rejoint par l'hetman, jure vengeance (III, 1). *Deuxième tableau.* Benyovszky et les exilés chantent les « délices de la sainte liberté » (*A szent szabadság kéje*). Benyovszky, à part, exprime sa tristesse : il devra quitter Afanasia en quittant son lieu d'exil (III, 2). Krustikov entre et appelle les exilés aux armes : l'hetman s'approche de la maison où ils se trouvent. Benyovszky, exalté, chante un appel aux armes (III, 3). L'hetman entre, il est vite fait prisonnier par les exilés (III, 4). Afanasia entre, déguisée en cosaque et met en garde Benyovszky et les exilés : le gouverneur a mobilisé ses forces pour empêcher la fuite des exilés. L'hetman demande grâce. Le chœur jure vengeance et se prépare à combattre le gouverneur. *Troisième tableau.* Le bord de la mer, avec un bateau. Le gouverneur est capturé par les exilés (III, 6). Afanasia entre, elle est maudite par son père pour le secours qu'elle a apporté à ses ennemis. Les accords des cordes et une phrase *legato* de cor anglais introduisent un ensemble *concertato*, conduit par Afanasia, auquel se joignent tour à tour Krustinov, Benyovszky, le gouverneur, Feodora, Kudrin et le chœur. Le gouverneur supplie sa fille de ne pas partir avec les exilés. La jeune fille demande à Benyovszky de rester. Le comte finit par monter au bateau avec ses amis. Le chœur chante la joie de revoir le pays. Afanasia reste au Kamtchatka.

Benyovszky réunit la plupart des éléments conventionnels de l'opéra italien du deuxième quart du XIX^e siècle : alternance entre récitatifs accompagnés et numéros musicaux ; utilisation de la *solita forma* dans les airs, duos et ensemble ; grands ensembles avec *concertato* et *strette*. Les scènes d'entrée de Krustikov (acte I, scènes 1 et 2) et d'Afanasia sont des exemples typiques d'air à *solita forma* : un récitatif, qui ouvre la scène, est suivi par la cavatine ; un développement dramatique survient (*tempo di*

mezzo), ce qui conduit le chanteur ou la cantatrice à chanter sa cabalette *allegro* avec des cadences de bravoure. Dans certains numéros, Doppler n'observe pas strictement la *solita forma*. Ainsi, le duo entre le gouverneur et sa fille, au lieu de terminer avec une strette conventionnelle, est suivi par une cabalette en solo d'Afanasia (acte II, scène 4). De même, la sérénade de Kudrin n'est pas un numéro conventionnel et elle est coupée par les interventions (*perticchini*) de l'hetman.

La dramaturgie de l'opéra est très solide : les personnages comiques allègent le ton dramatique ou tragique de l'opéra, ils sont toutefois bien intégrés dans l'argument général. L'hetman, principal personnage comique, joue un rôle important dans le développement dramatique. Dans le troisième acte, les exilés qui capturent l'hetman dialoguent avec ce dernier sur un ton ironique, en « l'invitant » à entrer dans la maison de Benyovszky (un jeu semblable est utilisé en 1875 par Georges Bizet à la fin du deuxième acte de *Carmen*). Dans certains passages, la dramaturgie musicale n'est pas sans rappeler celle des opéras comiques italiens de l'époque : ainsi, le duo entre Feodora et l'hetman (acte I, scène 7) est comparable, du point de vue de la dramaturgie musicale, au duo Adina-Dulcamara de *L'elisir d'amore* de Donizetti.

Dans une partie du finale du premier acte, Doppler s'inspire clairement du premier finale de *Hunyadi László* d'Erkel : dans les deux cas, le chœur entre dans l'église et chante, hors scène, un chœur *andante religioso*. L'insertion d'une danse au finale du premier acte peut être considérée comme une influence du grand opéra français, mais aussi de *Bátori Mária* d'Erkel, qui comporte, à son tour, une section dansante au premier finale [Extrait musical : CD 07]. L'écriture chorale, très développée, traduit également l'influence du grand opéra français. L'utilisation du double chœur au premier finale n'est pas sans rappeler les chœurs du troisième acte de *Guillaume Tell* de Rossini : dans les deux cas, le chœur d'hommes fait contraste avec le chœur de femmes par la prise de parti à l'égard du pouvoir. Dans le cas de *Benyovszky*, le chœur de femmes glorifie le pouvoir impérial, alors que le chœur d'hommes critique la répression. Dans *Guillaume Tell*, ce sont les hommes qui exaltent le gouverneur Gessler et le pouvoir impérial qu'il incarne, alors que les femmes préfèrent chanter pour la princesse Mathilde, qui exerce le « pouvoir qu'on aime ». Un procédé semblable est utilisé plus tard par Erkel, dans le premier acte de *Bánk bán*. La scène de serment (acte II, scène 3) de *Benyovszky* rappelle les grands opéras français, *Les Huguenots* en particulier. Mis à part l'influence du grand opéra français, *Benyovszky* peut être

considéré, comme le souligne Ferenc Kerényi⁹⁴, en filiation avec la tradition des « pièces à sauvetage » ou « opéras sauvetage », qui mettent en scène un héros ou un groupe injustement capturés et sauvés de l'injustice à un moment critique. Le livret de *Benyovszky* peut être considéré comme un avatar de ce genre connu en Europe centrale grâce aux opéras de Luigi Cherubini (*Le Porteur d'eau*) ou de Beethoven (*Fidelio*).

Les allusions « nationales » directes sont rares dans le livret de *Benyovszky*. L'hetman, qui s'apprête à se rendre aux festivités en l'honneur de la Tsarine, se réjouit de l'idée de boire du vin de Chypre et du Tokaji : allusion qui, très probablement, réjouit le public hongrois. Dans le reste, les personnages se réfèrent souvent à leur désir de revoir leur pays (*haza*), sans pourtant attribuer de sens patriotique particulier à ce terme : il s'agit plutôt du pays natal que les exilés ont envie de retrouver. Toutefois, l'utilisation fréquente de ce terme dérange les autorités impériales après 1849 et, pour les productions des années 1850, la censure réécrit tous les passages contenant le mot *haza*, en les remplaçant par des mots plus neutres.

L'affiliation nationale des personnages est peu claire dans le livret. Sauf *Benyovszky*, les personnages portent un nom russe. Quant à *Benyovszky*, il s'agit d'un personnage historique. Le comte Maurice (Móric) *Benyovszky*, noble aventurier du nord du royaume de Hongrie, avait commencé sa carrière comme soldat à l'armée impériale, mais il s'était très vite installé en Lituanie et il avait participé à l'insurrection nobiliaire polonaise de 1767. Capturé par les Russes en 1768, il avait été envoyé en exil au Kamtchatka, d'où il s'évada en 1771, avant de se mettre au service du roi de France. À partir de 1773, il poursuivit ses aventures à Madagascar et en Amérique, en faisant de brefs retours en Europe.

Benyovszky n'était pas un personnage inconnu des amateurs de théâtre dans la première moitié du XIX^e siècle. La première représentation *Graf Benjowsky, oder Die Verschwörung aus Kamtschatka*, drame de Kotzebue, avait eu lieu en 1794 à Hambourg. Ce drame avait fait l'objet d'une publication à Leipzig en 1795⁹⁵. Le drame a été traduit en hongrois par József Wesselényi. En 1799, la compagnie hongroise de Kolozsvár représenta cette version hongroise. Par la suite, les compagnies hongroises le représentèrent dans plusieurs villes de Hongrie et de Transylvanie. En 1820, par exemple, la pièce fut montée à Presbourg par la compagnie de Kilényi ; c'était Madame

⁹⁴ Ferenc KERÉNYI. *A régi magyar színpadon, 1790-1849*. pp. 469-470.

⁹⁵ August von KOTZEBUE. *Graf Benjowsky, oder Die Verschwörung aus Kamtschatka*, Leipzig : Paul Gotthelf Rummer, 1795.

Déry qui jouait le rôle d'Afanasia. Le public du Théâtre allemand de Pest connaissait également ce drame : le Théâtre allemand avait donné *Graf Benjowsky* à dix-neuf reprises entre 1813 et 1841⁹⁶. Le drame de Kotzebue avait été représenté au Théâtre hongrois de Pest peu après l'ouverture de ce théâtre, le 18 décembre 1837⁹⁷.

La réception triomphale de l'opéra *Benyovszky* peut être reliée aux développements politiques de l'époque. En effet, depuis l'insurrection polonaise de novembre 1830, l'opinion publique hongroise montrait un vif intérêt pour les Polonais. L'historien Károly Kecskeméti souligne que « [la] passivité de toutes les puissances européennes devant l'écrasement de la Pologne, leur propre impuissance d'agir » provoquèrent « une déception amère chez les Hongrois⁹⁸ ». Après l'écrasement de l'insurrection par la Russie, une partie des exilés polonais s'étaient réfugiés en Hongrie, où ils avaient gagné les sympathies des patriotes hongrois. Ces développements expliquent, selon István Csapláros, l'intérêt croissant des sujets polonais dans les théâtres de Hongrie dans les années 1830 et 1840⁹⁹. L'insurrection paysanne de 1846 avait aussi contribué à ce regain d'intérêt. Suite au soulèvement de Cracovie, le Théâtre national n'avait pas tardé à programmer un drame évoquant un sujet polonais, *Zolky, a vén diák* (Zolky, l'étudiant éternel), traduction du drame *Der alte Student* (1828) d'un dramaturge prussien polonophile, Gotthilf August von Maltitz. Le palatin de Hongrie avait décidé d'interdire cette pièce, mais le Théâtre national ne reçut l'ordre d'interdiction qu'après la représentation¹⁰⁰. Selon Csapláros, la réception triomphale de l'opéra *Benyovszky* serait aussi liée à ce contexte politique : l'histoire de l'exil de Benyovszky, noble hongrois qui avait pris part au soulèvement polonais, aurait dû séduire les spectateurs qui sympathisaient avec les Polonais insurgés¹⁰¹. De plus, Doppler, né à Lemberg et élevé à Varsovie, était un bon connaisseur de la musique polonaise et la musique de *Benyovszky* contenait des éléments polonais, notamment l'utilisation des rythmes de mazurka¹⁰². Il convient de noter que l'intérêt de l'opinion publique hongroise pour la Pologne continue dans les mois qui suivent la création de *Benyovszky*. La première représentation

⁹⁶ István CSAPLÁROS. « Lengyelek a régi magyar színpadon : Régi magyar színpadunk lengyel repertoárja » [Les Polonais sur l'ancienne scène hongroise : le répertoire polonais de l'ancienne scène hongroise], *Színháztudományi Szemle*, n° 18, 1985. pp. 97-98, 104.

⁹⁷ idem. p. 111.

⁹⁸ Károly KECSKEMÉTI. *La Hongrie et le réformisme libéral : problèmes politiques et sociaux (1790-1848)*, Roma : Il Centro di Ricerca, coll. « Fonti e Studi di Storia moderna e contemporanea », 1989. p. 138

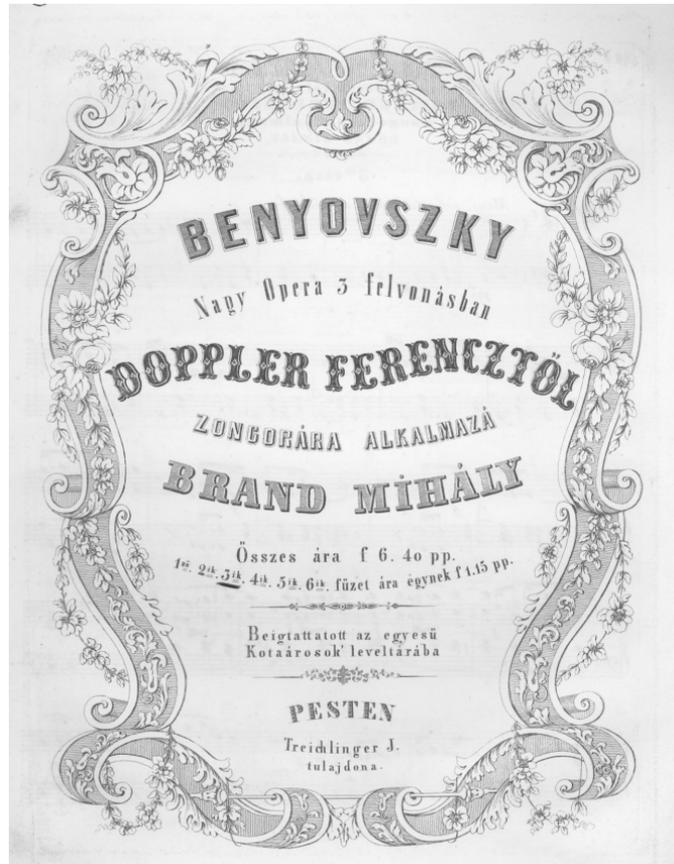
⁹⁹ István CSAPLÁROS. p. 95.

¹⁰⁰ idem. pp. 122-123.

¹⁰¹ idem. p. 125.

¹⁰² Ferenc KERÉNYI. *A régi magyar színpadon, 1790-1849*. pp. 469-470.

mondiale de *Mazeppa*, drame de l'écrivain et poète polonais Juliusz Słowacki, a lieu le 13 décembre 1847 au Théâtre national hongrois, en traduction hongroise ; la première polonaise du drame de Słowacki ne peut avoir lieu qu'en 1851¹⁰³. Le rapprochement entre les Polonais et les Hongrois se consolide à l'époque de la guerre d'indépendance hongroise de 1849 et l'insurrection polonaise de 1863¹⁰⁴.



***Benyovszky* (Franz Doppler), couverture de la transcription pour piano, 1848.
(Franz Doppler. *Benyovszky : Nagy Opera 3 felvonásban* [Benyovszky : grand opéra en trois actes],
transcription pour piano réalisée par Mihály Brand [Mosonyi], Pest : Treichlinger József, [1848].)**

Benyovszky reçoit des critiques positives après sa création du 29 septembre 1846. Une critique anonyme publiée dans la *Magyar Szépirodalmi Szemle* (Revue hongroise des Belles-Lettres) en 1847 considère que la musique de *Benyovszky* unifie habilement la musique folklorique hongroise (caractérisée par la mélancolie), le style de l'opéra français et le style national polonais¹⁰⁵. L'opéra est donné à cinq occasions l'année de sa création et à dix occasions en 1847. Représenté trois fois en 1848, *Benyovszky* ne peut pas être monté après la défaite de la guerre d'indépendance hongroise en 1849 : il faut

¹⁰³ István CSAPLÁROS. p. 129.

¹⁰⁴ Kornél ÁBRÁNYI. *Életemből és emlékeimből*. pp. 15-16.

¹⁰⁵ István CSAPLÁROS. p. 128.

Le répertoire du Théâtre national dans les années 1840

attendre l'année 1852 pour que l'opéra soit à nouveau repris au Théâtre national sous le titre d'*Afanázia*, dans une version largement censurée.

Les années 1840 ne sont pas seulement celles de l'institutionnalisation du Théâtre national : elles correspondent également à une période pendant laquelle les standards du répertoire de l'opéra du Théâtre national se relèvent progressivement. Dès la fin des années 1830, la compagnie du Théâtre hongrois de Pest se montre capable de monter les opéras du grand répertoire français et italien. Toutefois, les difficultés matérielles subsistent et par le nombre de solistes, de choristes et d'instrumentistes, le Théâtre national ne peut toujours pas dépasser le Théâtre allemand. Le Théâtre national a pu monter *Robert le Diable*, *La Juive* et *La muette de Portici* dans les années 1840, mais pour la systématisation des représentations de grands opéras, il faut attendre les années 1850. Malgré les difficultés, le Théâtre national, dans la première décennie de son existence, a un répertoire d'opéra qui reflète les goûts romantiques de l'époque. En effet, les opéras français et italiens du deuxième quart du XIX^e siècle, par les choix thématiques de leurs livrets et par leur style musical, font partie intégrante de la formation sociale de leur époque, faisant écho aux transformations sociopolitiques de leur époque. La réception de ce répertoire dans la Hongrie de cette époque peut aussi être considérée en rapport dialectique avec le contexte social et politique de l'ère des réformes. Si le discours directement politique des livrets est souvent éliminé par la censure habsbourgeoise, les arguments, la dramaturgie et la structure musicale des opéras représentés au Théâtre national sont révélateurs d'un certain contexte social et politique, celui d'un embourgeoisement progressif. L'historicisme des opéras du XIX^e siècle, la mise en valeur des masses populaires à travers les chœurs, la prédominance des passions humaines dans la structure dramatique et musicale des opéras sont parmi les éléments qui reflètent et alimentent le développement de ce contexte.

Ce contexte, celui de l'évolution progressive de la société aristocratique vers la société civile bourgeoise, favorise la formation des identités nationales modernes. C'est à partir de la fin des années 1830 que peut se constituer le répertoire « d'opéras nationaux » en Hongrie. La quasi-totalité de ces opéras sont basés sur des livrets dont les sujets sont tirés de l'histoire de la Hongrie. La plupart des livrets de ces opéras mettent en scène la

confrontation historique entre les Magyars et une puissance étrangère¹⁰⁶ : les Roumains dans le cas de *Gizul*, les Italiens dans le cas de *Tihany ostroma*. De même, *Hunyadi László* de Ferenc Erkel, qui sera analysé dans le chapitre suivant, met en scène la confrontation entre la noblesse magyare et la cour impériale habsbourgeoise.

Les opéras de ce nouveau répertoire « national » sont souvent composés sous l'influence des styles musicaux italien, français ou allemand ; toutefois, l'utilisation du style *verbunkos* dans la structure mélodique et dans les danses devient systématique. Dans ce corpus d'opéras nationaux, les opéras de Ferenc Erkel ont une importance particulière, qui confère à Ferenc Erkel le titre de « compositeur national » hongrois dans cet âge des mouvements nationaux.

¹⁰⁶ Ferenc KERÉNYI. *A régi magyar színpadon, 1790-1849*. p. 467.

C. Ferenc Erkel : débuts de carrière d'un compositeur national

Si Franz Liszt reste, pour le mélomane du début du XXI^e siècle, le plus important des compositeurs hongrois avec Béla Bartók, son rapport à la « musique nationale hongroise » était considéré comme une relation problématique par la plupart de ses contemporains hongrois. Au XIX^e siècle, malgré les nombreux séjours qu'il effectue en Hongrie et malgré la coloration hongroise de certaines de ses œuvres, Liszt reste un « étranger » sur les terres de la Couronne de Saint-Étienne : par ailleurs, la publication de son ouvrage *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859), où il soutient la thèse que la musique hongroise aurait été essentiellement développée par les Tsiganes, lui vaut l'inimitié d'une partie de l'opinion publique hongroise. Dans la Hongrie du XIX^e siècle, le « compositeur national » hongrois par excellence est Ferenc Erkel, contemporain de Liszt. Les opéras d'Erkel font écho à la « cause nationale » hongroise du XIX^e siècle et établissent un standard de haut niveau artistique dans la musique nationale hongroise¹.

La carrière d'Erkel suit un cours tout à fait différent de celle de Liszt : contrairement à Liszt, Erkel ne quitte pratiquement jamais la Hongrie et ses œuvres sont très rarement représentées au-delà des frontières hongroises tout au long du XIX^e siècle. Or, il contribue à la création d'un style national hongrois dans l'opéra. De ce point de vue, il est possible de comparer Liszt et Erkel à leurs homologues polonais : Frédéric Chopin et Stanisław Moniuszko². Alors que l'influence de Chopin sur les musiciens polonais reste limitée tout au long du XIX^e siècle, Moniuszko contribue au développement du style polonais dans l'art lyrique, sans pourtant bénéficier d'une renommée internationale. Il est aussi possible de faire une comparaison au niveau des genres musicaux préférés des compositeurs : si Erkel et Moniuszko excellent dans la composition d'opéra, Liszt et Chopin sont plutôt connus pour leurs œuvres instrumentales, ainsi que par l'usage virtuose qu'ils font du piano.

¹ David E. SCHNEIDER. *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition : Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley : University of California Press, coll. « California Studies in 20th-Century Music », 2006. pp. 69-70.

² Jim SAMSON. « Nations and Nationalism », in *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, éd. par Jim Samson, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « The Cambridge History of Music », [2001] 2002. pp. 589-590 ; Piotr S. WANDYJCZ. *The Lands of Partitioned Poland, 1795-1918*, Seattle : University of Washington Press, [1974] 1993. p. 188.

Le premier opéra d'Erkel, *Bátori Mária* (1840), est l'archétype des opéras « nationaux » hongrois. Ses deux principaux opéras, *Hunyadi László* (1844) et *Bánk bán* (1861), sont les œuvres-phares du répertoire hongrois du XIX^e siècle : ces deux opéras sont fréquemment représentés en Hongrie depuis leur création jusqu'à nos jours. Il est, par ailleurs, le compositeur de l'*Hymnusz*, hymne national hongrois. Erkel est connu non seulement pour ses compositions, mais aussi pour ses activités de chef d'orchestre, pour son rôle dans la fondation de l'Orchestre philharmonique de Pest (1854) et de l'Académie de musique (1875), ainsi que pour son action en faveur du mouvement des sociétés chorales hongroises dans les années 1860 et 1870. Ainsi, il est possible d'affirmer qu'Erkel incarnait la plupart des aspects de la construction des musiques « nationales »³.

Quelle méthode faudrait-il adopter dans ce chapitre consacré à une période de la vie de Ferenc Erkel ? Michael M. Harrison énumère trois approches possibles pour l'analyse du rôle politique des compositeurs⁴ :

- 1 À un premier niveau, il est possible d'analyser le rôle direct du compositeur dans les événements politiques principaux de son époque.
- 2 Un deuxième niveau consiste dans l'analyse de la place de l'artiste dans le contexte historique, de sa position par rapport aux préoccupations de son époque.
- 3 Enfin, dans une perspective plus générale, il est possible d'analyser la place du compositeur dans l'imaginaire national des périodes postérieures.

Dans ce chapitre, en suivant une méthode qui s'inscrit dans le cadre de la deuxième approche, nous essaierons d'analyser la vie et l'œuvre de Ferenc Erkel dans le contexte historique. La première section sera consacrée à une étude du développement de la carrière de Ferenc Erkel jusqu'en 1848. Dans les deux sections suivantes sera effectuée une analyse littéraire et musicale des deux premiers opéras d'Erkel : *Bátori Mária* et *Hunyadi László*.

1. Carrière de Ferenc Erkel jusqu'en 1848

Ferenc Erkel naît le 7 novembre 1810 à Gyula, ville du sud-est de la Hongrie actuelle, près de la Transylvanie. István Kereszty avance la thèse selon laquelle la famille Erkel

³ Cf. Didier FRANCFORT. *Le chant des nations : musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris : Hachette, coll. « Littératures », 2004.

⁴ Michael M. HARRISON. « Composers as Political Artists : Verdi, Wagner, and the Legacy of Politics in the Nineteenth Century », *Opera Quarterly*, vol. 2, n° 1, printemps 1984. p. 96.

Le répertoire du Théâtre national dans les années 1840

serait d'origine noble, en provenance des Pays-Bas⁵. Or, cette thèse n'a pas été prouvée par les sources. À la fin du XVIII^e siècle et jusqu'aux alentours de 1806, les Erkel vivaient à Presbourg. Ils faisaient partie des familles d'origine allemande assimilées à la population hongroise⁶. Le premier musicien connu de la famille est Vilmos Erkel (1765-1782), arrière-grand-père de Ferenc Erkel⁷. Le fils de Vilmos Erkel, József Erkel *senior* (1757-1830) était entré au service du comte József Antal Wenckheim, propriétaire foncier de la région de Gyula et il avait commencé à y travailler comme maître de musique dans le château de Gyula à partir de 1806. Son fils, József Erkel *junior* (1787-1855) prit également part à la vie musicale du château et travaillait comme chef du chœur de l'église.



Ferenc Erkel, années 1850, portrait par Alajos Györgyi
(<http://www.hung-art.hu/kep/g/gyorgyi/muvek/erkel.jpg> date d'accès : 14 septembre 2010)

⁵ István KERESZTY. « Az Erkel-család krónikájához » [Vers une chronique de la famille Erkel], in *Erkel Ferenc emlékkönyv : Születésének századik évfordulójára* [Mélanges Ferenc Erkel : pour le centenaire de sa naissance], éd. par Bertalan Fabó, Budapest : Pátria, 1910. p. 104.

⁶ Amadé NÉMETH. *Az Erkelek a magyar zenében : Az Erkel-család szerepe a magyar zenei művelődésben* [Les Erkel dans la musique hongroise : le rôle de la famille Erkel dans le développement de la culture musicale hongroise], Békéscsaba : Békés M. Tcs., coll. « Fekete könyvek », 1987. p. 16.

⁷ idem. p. 21.

Au début du XIX^e siècle, Gyula est une ville hungaro-allemande avec une forte minorité roumaine⁸. Ferenc Erkel, deuxième fils de József Erkel *junior*, commence ses études à l'école élémentaire allemande de la ville et les continue à l'école hongroise. Il entre au lycée probablement à Nagyvárad, mais obtient son diplôme de fin d'études à Presbourg⁹. Pendant ses études à Presbourg, Erkel suit les cours de musique de Heinrich Klein, compositeur et pédagogue d'origine morave, qui a publié, en 1800, un article sur les danses populaires hongroises¹⁰. À Presbourg, Erkel étudie les œuvres de compositeurs de la période classique. C'est également à Presbourg qu'il a l'occasion d'assister aux concerts de János Bihari, violoniste virtuose, un des principaux interprètes et compositeurs du style *verbunkos*. Il assiste vraisemblablement à un concert donné par le jeune Franz Liszt¹¹. Au milieu des années 1820, les compagnies de théâtre représentent plutôt des drames à Presbourg et le programme ne comporte qu'un ou deux opéras par année. Entre le 14 avril et le 21 juin 1825, la compagnie d'opéra de Graz, composée des membres du Kärntnertortheater de Vienne, fait une tournée à Presbourg. Mais il n'existe aucune preuve qu'Erkel, qui a quinze ans à l'époque, ait assisté à ces représentations¹².

Vers le début de l'année 1827, Erkel arrive à Kolozsvár pour y faire des études approfondies de piano. À cette époque, l'enseignement de piano à Kolozsvár est plutôt sous l'influence de l'école « conservatrice » préromantique. Erkel apprend ainsi la technique d'interprétation du style classique. Il joue fréquemment les œuvres de Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven et Carl Maria von Weber ; il apprécie beaucoup les compositions de Johann Nepomuk Hummel. Dans les années suivantes, il prend connaissance des nouvelles techniques développées par les musiciens de la période romantique comme Chopin et Liszt, mais pour lui, l'idéal reste Mozart¹³. Selon Kornél Ábrányi, Erkel aurait affirmé que ses années d'étude à Kolozsvár eurent une importance capitale pour son développement artistique : c'est à Kolozsvár qu'il commence à maîtriser le piano et que lui vient l'idée de développer la musique

⁸ Amadé NÉMETH. *Erkel*, Budapest : Gondolat, coll. « Zenei Kiskönyvtár », [1967] 1979. pp. 18-19.

⁹ idem. pp. 21-22.

¹⁰ [Heinrich KLEIN]. « Über die Nationaltänze der Ungarn » [Sur les danses nationales de Hongrie], *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1800.

¹¹ Amadé NÉMETH. *Az Erkelek a magyar zenében*. p. 36-37.

¹² Dezső LEGÁNY. « Erkel Ferenc Pozsonyban » [Ferenc Erkel à Presbourg], *Magyar Zene*, vol. 36, no. 1, mars 1995. pp. 52-53.

¹³ Amadé NÉMETH. *Erkel*, Budapest : Gondolat, coll. « Zenei Kiskönyvtár », [1967] 1979. p. 29.

hongroise à partir des chansons populaires magyares et sicules¹⁴. C'est également à Kolozsvár qu'il fait la connaissance approfondie du répertoire de l'opéra. Son frère cadet József Erkel est, par ailleurs, chef d'orchestre de la troupe de théâtre à Kolozsvár jusqu'à printemps 1834¹⁵.

Pendant ses années à Kolozsvár, Erkel effectue plusieurs voyages dans les autres villes hongroises. En 1834, il quitte Kolozsvár pour Szemeréd en Haute-Hongrie, pour servir de maître de musique aux enfants de la famille aristocrate Steinlein-Saalenstein. En route pour Szemeréd, il passe par Pest et donne son premier concert de piano au Casino national en 1834¹⁶. Dans les années suivantes (du moins, jusqu'en 1841) il est présent dans la vie musicale du Casino, pour accompagner les chanteurs ou l'orchestre au piano et également pour jouer ses propres œuvres¹⁷. Son nom figure dans le programme du Théâtre de Kassa, où il dirige, le 30 janvier 1835, la représentation de *Marie* de Ferdinand Hérold¹⁸. Ábrányi note qu'il rencontra Erkel pour la première fois à Nagyvárad, quand la compagnie de Kolozsvár, dont l'orchestre était dirigé par Erkel, vint y passer l'hiver 1835¹⁹.

En mars 1835, Erkel commence à travailler comme chef d'orchestre de la compagnie hongroise qui proposait, à l'époque, des représentations de drame et d'opéra au Théâtre du château de Buda²⁰. Il signe bientôt un contrat avec le Théâtre allemand de Pest et à partir du 1^{er} décembre 1835, il est le second chef d'orchestre de ce théâtre²¹. Le premier chef d'orchestre du théâtre de Pest, Johann Grill, travaille simultanément dans d'autres maisons : pour cette raison, Erkel dirige fréquemment l'orchestre du Théâtre allemand jusqu'à l'automne 1837²². Selon Ábrányi, Erkel aurait dit, dans les étapes suivantes de

¹⁴ Kornél ÁBRÁNYI. *A magyar zene a 19.-ik században* [La musique hongroise au XIX^e siècle], [Budapest] : [Pannonia Ny.], 1900. pp. 69-70.

¹⁵ Amadé NÉMETH. *Az Erkelek a magyar zenében*. pp. 28-29.

¹⁶ *Honművész*, n^o 37, 1834, cité par Marianne PÁNDI. *Hangászati mulatságok : A 19. század magyar zenei élete a kritikák tükrében* [Divertissements musicaux : la vie musicale hongroise du 19^e siècle dans le miroir des critiques], éd. par Hajnalka Földvári & Ottó Waldstein, Budapest : Mágus, coll. « Élet-Képek », [1967] 2001. p. 41

¹⁷ Marianne PÁNDI. « Erkel Ferenc az előadóművész a *Honművész* tükrében » [Ferenc Erkel, artiste-interprète, dans le miroir de *Honművész*], in *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századaiból* [Ecrits sur Ferenc Erkel et sur les siècles précédents de la musique hongroise], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1968. pp. 52-56.

¹⁸ *Honművész*, le 1^{er} mars 1835, cité par Éva GURMAI. pp. 149-150.

¹⁹ Kornél ÁBRÁNYI. *Képek a múlt és jelenből* [Tableaux du passé et du présent], Budapest : Pallas, 1899. p. 184

²⁰ Amadé NÉMETH. *Erkel*. pp. 39-40.

²¹ Amadé NÉMETH. *Az Erkelek a magyar zenében*. p. 61.

²² Mihály CENNER. « Erkel Ferenc a Pesti Városi (német) Színházban » [Ferenc Erkel au Théâtre (allemand) de ville de Pest], in *Erkel Ferencről és koráról* [Sur Ferenc Erkel et son époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1995. p. 43.

sa carrière, qu'il avait beaucoup hésité avant de rejoindre le Théâtre allemand²³. L'authenticité de ce témoignage est incertaine, mais le fait qu'Ábrányi mentionne ce point dans sa biographie est indicateur de la difficulté qu'Erkel éprouvait pour expliquer le fait qu'il ait quitté la compagnie hongroise de Buda pour aller travailler au Théâtre allemand de Pest.

La coopération avec le Théâtre allemand ne dure pas longtemps et Erkel rejoint le Théâtre hongrois de Pest le 17 janvier 1838. Dans son nouveau poste, celui du premier chef d'orchestre du Théâtre hongrois de Pest, il réalise des réformes considérables, en commençant par augmenter les effectifs de l'orchestre. Le baron Frigyes Podmaniczky, dans ses Mémoires, désigne Erkel comme « le fondateur de l'orchestre du Théâtre hongrois de Pest²⁴ ». Dans la direction musicale du Théâtre hongrois, Erkel est assisté par Joseph Heinisch qui avait été le chef d'orchestre de plusieurs compagnies hongroises depuis les années 1820, notamment à Kolozsvár, à Kassa et à Buda. Après la mort de Heinisch le 7 novembre 1840, Károly Thern, musicien d'origine allemande, lui succède au début de la saison 1841-1842 au poste de second chef d'orchestre.

À la fin des années 1830, Erkel compose des œuvres dans le genre musical populaire de l'époque : réminiscences, fantaisies et transcriptions d'opéras. Au milieu de l'année 1840, József Wagner, éditeur de musique, commence à publier « Pannonia », une collection de réminiscences d'opéras et d'autres compositions musicales. Deux œuvres d'Erkel sont publiées dans le cadre de cette collection. La première est une compilation de motifs tirés de *Norma* ; la deuxième consiste en des réminiscences d'une composition d'Heinrich Wilhelm Ernst : « L'élégie »²⁵.

Selon Kornél Ábrányi, les années 1840 sont celles de l'éveil progressif de la nation hongroise. Selon l'auteur, Erkel devrait être classé parmi les immortels de cette époque, par la lutte qu'il mène dans le domaine de l'Esprit au cours de ce processus d'éveil national²⁶. Malgré l'importance de ses compositions dans les autres genres, c'est dans le

²³ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése : Kulturtörténeti korrajz* [Vie et œuvres de Ferenc Erkel : tableau d'histoire culturelle], Budapest : Schunda József, 1895. p. 18.

²⁴ Frigyes PODMANICZKY. *Naplótöredékek, 1824-1886* [Fragments de journal, 1824-1886], Budapest : Grill Károly, 1887. vol. IV, p. 192.

²⁵ István KASSAI. « Adatok az Erkel-kutatáshoz. II. rész : Pañonia » [Contribution aux recherches sur Erkel : 2^e partie : Pañonia], *Magyar Zene*, vol. 33, no. 3, 1992. p. 284.

²⁶ Kornél ÁBRÁNYI. *Életemből és emlékeimből : A történelem, irodalom és művészet köréből* [De ma vie et de mes souvenirs : autour de l'histoire, de la littérature et de l'art], Budapest : Franklin Társulat, 1897. p. 290.

domaine de l'opéra qu'Erkel produit ses chefs d'œuvres et c'est grâce à eux (et à son *Hymnus*) qu'il acquiert le statut de « compositeur national ».

Avant de passer à une analyse approfondie des opéras d'Erkel, il convient de faire une analyse du concept de « compositeur national ». Ce concept, spécifique du XIX^e siècle, doit ses origines à la redéfinition du statut de l'art et de l'artiste dans la société à la fin du XVIII^e siècle. Jusqu'alors, la création artistique n'est pas considérée comme le produit d'un génie indépendant et unique. L'artiste doit tenir compte des volontés et des commandes de ses protecteurs (le monarque, les aristocrates ou l'Église) dont il dépend du point de vue financier. Vers la fin du XVIII^e siècle, cette situation change radicalement. Dans l'historiographie de la musique, ce changement est souvent illustré par une comparaison des statuts sociaux respectifs de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven²⁷. Haydn reste, pour une grande partie de sa carrière, le compositeur attiré de la cour des Esterházy. Mozart est l'un des premiers compositeurs à réussir à s'émanciper, dans une certaine mesure, du système de mécénat. Quant à Beethoven, il réussit à gagner sa vie en dehors du système de mécénat, grâce aux revenus qu'il obtient des droits d'auteur qu'il touche, ou des cours particuliers de musique, devenant ainsi un compositeur « indépendant »²⁸.

Ce changement de statut des compositeurs vers la fin du XVIII^e siècle est explicable, selon Arnold Hauser, par le développement du libéralisme et du capitalisme²⁹. À l'époque de Beethoven, la création artistique commence à s'émanciper des rapports de dépendance personnelle, hérités de la société précapitaliste ; la création artistique devient une marchandise échangeable, ce qui permet à l'artiste du XIX^e siècle d'avoir le statut d'un individu s'autosuffisant. Cette situation ne reste pas limitée à quelques cas de figure comme Beethoven, mais se généralise progressivement au cours du XIX^e siècle. Dans l'Autriche du début du XIX^e siècle, par exemple, avec le déclin du système de mécénat, les musiciens commencent à assurer leur survie par quatre moyens :

- emploi salarié dans des institutions publiques ou privées (théâtre, Eglise, fanfares militaires) ;
- revenus obtenus lors de performances publiques ou privées ;

²⁷ Cf. Eric A. PLAUT. *Grand Opera : Mirror of the Western Mind*, Chicago : Ivan R. Dee, 1993. p. 17.

²⁸ Alfred EINSTEIN. *La musique romantique*, trad. de l'anglais par Jacques Delalande, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2001. pp. 23-25.

²⁹ Arnold HAUSER. *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004. pp. 481-482.

- revenus obtenus grâce aux droits d'auteur sur les compositions musicales ;
- enseignement³⁰.

Une situation semblable pouvait s'observer dans les autres pays européens.

La redéfinition du statut de l'artiste a des effets considérables sur l'art du XIX^e siècle. L'artiste romantique, devenu indépendant, est « obligé d'être sa propre créature. Il n'y a pas d'autorité centralement acceptée ; donc chacun est son propre dieu, prêtre, législateur³¹ ». L'artiste n'est plus tenu de se soumettre aux conventions et règles ou aux commandes directes. Désormais, il exerce son art avec l'idée selon laquelle il peut établir ses propres règles dans l'art. Désormais, le génie artistique est considéré comme un génie bénéficiant d'une indépendance absolue. L'isolement de l'individu, qui est un phénomène du processus de transformation sociale et économique de l'époque, est idéalisé dans l'univers du romantisme. L'artiste est lui-même considéré comme un héros romantique : il révèle le monde en s'exprimant soi-même, puisque le monde est contenu, selon la mentalité romantique, dans la subjectivité³². Dans ce contexte, l'œuvre d'art acquiert une importance particulière. Les compositions musicales, jadis évaluées par les fonctions qu'elles remplissaient dans les divertissements ou dans les cérémonies religieuses et officielles, sont désormais considérées comme des créations à valeur intrinsèque, méritant une évaluation particulière et une attention concentrée. La conception romantique de la musique étant « tout entière dominée par l'idée de l'autonomie de l'œuvre musicale ; l'esthétique romantique est une esthétique de l'art pour l'art », affirme Nicolas Meeùs³³.

Le modèle de la création artistique indépendante relève, bien entendu, d'une idéalisation. En vérité, l'artiste romantique, malgré sa volonté d'indépendance, fait sa création dans le cadre des circonstances historiques données, tout en dépassant l'héritage passé. Dans ce cadre, il est possible de constater que les compositeurs du XIX^e siècle (même les plus radicaux d'entre eux) ne sont pas en rupture absolue avec leurs prédécesseurs et qu'ils réalisent leurs rénovations de manière progressive.

³⁰ Alice M. HANSON. *Musical Life in Biedermeier Vienna*, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in Music », 1985. p. 23.

³¹ Brian PRIMMER. « Unity and Ensemble : Contrasting Ideals in Romantic Music », *Nineteenth Century Music*, vol. 6, no. 2, automne 1982. p. 98.

³² Jim SAMSON. « The Great Composer », in *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, sous la dir. de Jim Samson, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « The Cambridge History of Music », [2001] 2002. pp. 261-268.

³³ Nicolas MEEÛS. « Théories musicales à l'époque romantique », in *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle - T. 4 : Histoire des musiques européennes*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Le Méjan : Actes Sud, 2006. p. 1049.

Le processus d'autonomisation de l'art et de l'artiste n'entraîne pas une rupture absolue entre l'artiste et la société. L'artiste, s'étant émancipé des liens de dépendance individuelle, devient désormais dépendant de la société, malgré sa volonté d'indépendance absolue. En réalité, l'activité artistique ne peut jamais être exercée dans une solitude idéale : au XIX^e siècle, l'artiste, qui s'émancipe du système de mécénat, doit créer ses œuvres dans le système de marché. À part cela, le lien entre l'artiste et la société prend une forme particulière au XIX^e siècle : l'artiste, en s'émancipant du système de mécénat, a désormais un lien immédiat avec la société : ce lien immédiat rend possible l'apparition de l'idée de la « responsabilité sociale de l'artiste ».

Dans le cadre des formes particulières de la relation entre l'artiste et la société au XIX^e siècle, il est possible de parler d'un type spécifique d'artiste, propre à cette période : le « compositeur national ». Comme le souligne Alfred Einstein, l'isolement prétendu de l'artiste créateur au sein de la société va de pair « avec un resserrement des liens qui l'attachent aux valeurs *nationales*³⁴ ». Avant cette période, les compositeurs ne sont pas classifiés selon leur origine, mais selon le style musical qu'ils utilisent dans leurs compositions. Cette situation change progressivement au cours du XIX^e siècle. Dans les pays où la codification d'une culture nationale est à l'ordre du jour, le compositeur commence à être considéré comme porteur d'une mission définie : contribuer à la création d'une musique nationale qui s'enracine dans la culture de la nation.

Dans ce contexte, la France peut être considérée comme une exception : en France au XIX^e siècle, la définition de « compositeur national » n'est pas strictement liée à la culture nationale française – différence qui provient, en grande partie, de la définition politique que la France révolutionnaire et napoléonienne faisait de la nation. Une critique de *La Vestale* de Gaspare Spontini, publiée dans le *Journal de l'Empire* en 1809, est révélatrice du point de vue français sur l'appartenance nationale des compositeurs présentant des opéras pour la scène parisienne :

J'observe que la plupart des ouvrages dont notre Opéra s'est enrichi depuis sa régénération ont été composés par des étrangers : ce sont les Allemands et les Italiens qui ont enrichi notre scène lyrique. Le liégeois Grétry ne peut être regardé comme un compositeur national ; ce sont ses chefs d'œuvre composés en France qui l'ont naturalisé français. Voilà encore M. Spontini pour faire suite aux Piccini aux Sacchini. Les compositeurs français voudroient que leur nation, la première dans tous les genres de gloire, eût aussi celle de la musique ; mais la nation

³⁴ Alfred EINSTEIN, p. 27

française adopte les artistes qui travaillent pour elle : les meilleurs et les plus habiles sont à ses yeux les plus français³⁵.

Dans d'autres contextes, notamment en Europe centrale où l'on conçoit la nation en tant qu'entité porteuse d'une culture spécifique, le compositeur national est considéré comme un artiste ayant un rapport étroit avec la langue, la musique et l'héritage historique de sa nation. Aux yeux de ses contemporains, Erkel fait partie de cette catégorie de « compositeurs nationaux », qui ont la particularité de composer des opéras sur des livrets écrits en langue nationale, basés de préférence sur l'histoire de la nation et dont la musique s'inspire des traditions musicales « nationales ». Toutefois, ces qualités attribuées aux compositeurs nationaux doivent être problématisées. Comme la plupart de ses homologues, Erkel est souvent loin d'incarner l'idéal qui lui était attribué par l'idéologie nationale. Le fait que Franz Liszt ne parlait pas la langue hongroise est souvent cité comme un argument pour prouver sa distance de la culture nationale hongroise. Or, Erkel lui-même est loin d'incarner un idéal national de ce point de vue. Selon István Kereszty, Erkel maîtrise l'allemand et le hongrois au même niveau³⁶. Dans sa jeunesse, sa langue usuelle principale est l'allemand. S'il parle hongrois dans les années 1830, il est pourtant loin de perfectionner sa connaissance de cette langue : ce manque de perfection est l'une des raisons qui expliquent les problèmes de prosodie de ses compositions lyriques, selon son biographe Amadé Németh³⁷. Par ailleurs, comme il a été souligné dans les chapitres précédents, le problème de prosodie se pose aux librettistes des « opéras nationaux » et aux traducteurs de livrets depuis le début des représentations d'opéra en hongrois. Il faut attendre le XX^e siècle pour que les règles de prosodie hongroise soient définitivement établies.

L'utilisation de la musique « populaire » par Erkel s'avère également problématique. Dans ses opéras les plus connus, sa source principale pour la coloration « nationale » de la musique est le style *verbunkos*. Toutefois, les mélodies et rythmes à la *verbunkos* ne dominent pas la structure musicale de ses opéras. Zoltán Kodály souligne que la musique d'Erkel est principalement fondée sur des éléments italiens, bien qu'elle contienne également des éléments hongrois³⁸. Par ailleurs, il s'agit là d'une

³⁵ *Journal de l'Empire*, le 31 décembre 1809.

³⁶ István KERESZTY. p. 106.

³⁷ Amadé NÉMETH. *Erkel*. pp. 34-35.

³⁸ Zoltán KODÁLY. « Bartók Béla » [Béla Bartók], in KODÁLY, Zoltán. *Visszatekintés : Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II* [Regard vers le passé : écrits, discours, déclarations réunis - II], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, [1921] 1964. p. 428.

caractéristique générale des opéras hongrois des années 1840 : les éléments stylistiques italiens se font entendre dans la plupart des opéras de l'ère des réformes, notamment dans l'opéra *Benyovszky* de Franz Doppler, qui a été analysé dans le chapitre précédent³⁹.

Kodály se demande, dans ses écrits et exposés, à quel point Erkel a été influencé par la musique populaire et quelles furent ses sources⁴⁰. Il est même possible de multiplier les questions à ce sujet : les opéras d'Erkel ont-ils exercé une influence sur les mélodies populaires ? Certains passages de ses opéras ont-ils été popularisés et intégrés dans les chansons ou danses populaires hongroises⁴¹ ? Selon Kodály, les recherches effectuées à partir de ces questions permettent de voir la faiblesse des rapports des passages « hongrois » des opéras d'Erkel avec l'héritage musical hongrois. Par ailleurs, dans certains cas, c'est la musique des opéras d'Erkel qui, récupérée par les musiciens de campagne, laisse des traces dans la musique folklorique.

Pourtant, malgré le fait que son art soit loin de l'idéal national qui lui est attribué, Erkel est considéré, par ses contemporains et par la postérité, comme le principal fondateur du style musical hongrois au XIX^e siècle. Dans un texte sur la musique hongroise, Kodály considère Erkel dans le cadre de la renaissance de la musique hongroise, dont les origines remonteraient aux alentours de l'année 1790. Toutefois, cette renaissance musicale a ses limites. « L'époque d'Erkel en était encore au début du début, en ce qui concerne l'auto-conscience musicale de la nation », affirme Kodály⁴². Pour passer de l'idéalisation de la musique nationale à l'invention « scientifique » du folklore à travers la collecte, il faut attendre la naissance d'une génération de compositeurs-ethnographes au début du XX^e siècle⁴³.

³⁹ Ferenc KERÉNYI. « A nemzeti romantika színhaza (1837-1849) » [Théâtre du romantisme national (1837-1849)], in *A Nemzeti Színház 150 éve* [Cent cinquante ans du Théâtre national], dir. par Ferenc Kerényi, Budapest : Gondolat, 1987. pp. 28-29.

⁴⁰ Zoltán KODÁLY. « Erkel és a népzene: Előadás » [Erkel et la musique populaire : exposé], in KODÁLY, Zoltán. *Visszatekintés : Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II* [Regard vers le passé : écrits, discours, déclarations réunis - II], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, 1964. pp. 95-96. Cf. également Zoltán KODÁLY. « Erkel és a népzene: Radióelőadás » [Erkel et la musique populaire : exposé à la radio], in KODÁLY, Zoltán. *Visszatekintés : Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok III* [Regard vers le passé : écrits, discours, déclarations réunis - III], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, 1989. pp. 405-408.

⁴¹ Zoltán KODÁLY. « Erkel és a népzene: Előadás ». p. 91.

⁴² Zoltán KODÁLY. « Magyar zene » [Musique hongroise], in KODÁLY, Zoltán. *Visszatekintés : Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I* [Regard vers le passé : écrits, discours, déclarations réunis - I], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, 1964. p. 26.

⁴³ Cf. Didier FRANCFORT. pp. 201-204.

2. *Bátori Mária* : premier opéra de Ferenc Erkel

La création de l'opéra *Bátori Mária* de Ferenc Erkel a eu lieu le 8 août 1840, dans la salle du Théâtre hongrois de Pest, qui est rebaptisé, dans la même soirée, « Théâtre national hongrois ». Le livret de l'opéra, préparé par Béni (Benjámín) Egressy, est une adaptation de la pièce homonyme d'András Dugonics.

Bátori Mária

Musique : Ferenc Erkel. **Livret :** Béni Egressy. **Création :** Pest, 8 août 1840.

Mária Bátori (Mária Felbér, soprano) ; István (József Erkel, ténor) ; le roi Coloman (Károly Konti, basse) ; Árvai (Ferenc Váray, basse) ; Szepelik (József Szerdahelyi, baryton) ; l'espion (György Zsivora, basse).

Acte I. Premier tableau. Buda, XII^e siècle. Le chœur du peuple, composé d'hommes et femmes « de tous les ordres » de la société, est en train d'attendre István, fils du roi Coloman (Kálmán) et héritier de la couronne hongroise, qui revient victorieux d'un combat. Le peuple se réjouit de voir la paix de nouveau régner sur le pays (I, 1). Le roi entre et salue le peuple. Dans un dialogue à part, Árvay et Szepelik, conseillers du roi, expriment leur jalousie envers István et décident de comploter contre le jeune prince (I, 2). Un héraut annonce l'arrivée de l'armée : une ritournelle orchestrale précède le chœur triomphal, qui s'enchaîne à une « marche hongroise triomphale » jouée par la *banda sul palco* soutenue par l'orchestre (I, 3). István entre, se plaint du sort de la patrie et par la suite, se réjouit de l'avenir radieux. Dans un récitatif, le roi rappelle à son fils qu'il doit se marier bientôt « pour le bien de la patrie » (pour assurer la continuité dynastique). Or, le prince s'oppose aux propos de son père : n'avait-il pas épousé Judith, sa femme défunte, en dépit de ses sentiments ? Les conseillers interviennent et révèlent au roi l'existence de deux fils que le prince a eu hors-mariage avec Mária Bátori. Le prince déclare qu'il a l'intention d'épouser Mária. Dans un quatuor, le père et le fils se maudissent respectivement, le prince invite ceux qui l'aiment à le suivre à Leányvár, le château de Mária, pour assister aux fêtes de mariage. Le chœur lui répond avec joie et le prince sort tandis que l'orchestre recommence à jouer la marche triomphale (I, 4). Dans la brève scène qui s'ensuit, Szepelik charge l'un de ses hommes de s'informer de ce qui se passe à Leányvár (I, 5). **Deuxième tableau.** Leányvár. Mária chante une romance où elle exprime sa tristesse due au départ de son compagnon István pour la guerre. Le chœur rejoint la romance. Bientôt, une trompette sonne. Mária comprend que le prince est de retour (I, 6). István entre avec ses guerriers. Le chœur prône les vertus de l'amour et de la fidélité (I, 7). István et Mária, restés seuls, chantent un duo (I, 8). Par la suite, István déclare qu'il a l'intention d'épouser Mária. Cette dernière a des doutes : si le roi et les nobles s'y opposent, comment pourraient-ils se marier ? István rassure sa bien-aimée : ceux qui s'opposent maintenant au mariage seront désarmés après avoir fait la connaissance de Mária (I, 8). István appelle le chœur et annonce le mariage, avant de quitter la scène avec Mária. Le chœur chante avec joie, d'abord à l'unisson. Par la suite, les chœurs de femmes et d'hommes alternent pour glorifier, tour à tour, l'héroïsme d'István et la beauté de Mária. Suit un chœur de noces *andante religioso*. L'espion de Szepelik dit qu'il va tout rapporter à son maître. Un chœur joyeux fait suite à la danse hongroise en deux parties : la partie rapide est accompagnée par le chœur et par les jeunes mariés.

Acte II. Premier tableau. Leányvár. Le chœur de suivantes précède la grande scène de Mária. Son air, introduit par un passage de clarinette solo, contient à la fois l'exaltation de son amour pour István et à la fois son inquiétude pour la fureur du roi. La scène est close par une cabalette très virtuose (II, 1). István entre avec Miklós Bátori, frère de Mária. Les deux jeunes hommes veulent partir à la chasse. Mária a un mauvais pressentiment, mais elle ne réussit pas à les dissuader de leur décision. Avant de sortir, les deux jeunes hommes chantent les vertus de la chasse (II, 2). **Deuxième tableau.** Buda. Tandis que ses conseillers essaient de le convaincre d'agir contre Mária, le roi hésite (II, 3). La nouvelle apportée par l'espion de Szepelik lui fait changer d'avis. Après avoir appris que le prince vient d'épouser Mária, le roi jure vengeance. Un trio avec chœur clôt la scène : *A hon és király között / A béke újra áll / Mert Árpád vériből / Lesz a magyar király* (La paix est de nouveau établie entre le pays et le roi, car le roi hongrois sera [à nouveau] du sang des Árpád) (II, 4). **Troisième tableau.** Terrain de chasse. Un chœur de chasseurs ouvre la scène. Après un passage de cors, les chasseurs, rejoints par Miklós, entonnent une nouvelle chanson. István a un mauvais pressentiment. Miklós chante une chanson à boire pour dissiper les sombres pensées de son compagnon, mais bientôt, sa chanson est interrompue par István qui a une vision de Mária. Miklós reprend sa chanson, mais István décide de rentrer au château (II, 5). **Quatrième tableau.** Leányvár. Le roi est arrivé au château de Mária avec ses conseillers, accompagné d'un bourreau : il a l'intention d'interroger Mária et de la faire exécuter au cas où elle serait coupable (II, 6). Dans la scène suivante, Mária rassure le roi de ses bonnes intentions et elle est acquittée des accusations (II, 7). Rassurée, elle sort avec ses deux enfants. Or, les deux conseillers parviennent encore une fois à faire changer d'avis au roi, qui laisse agir le bourreau, mais qui ne veut pas être témoin de ce meurtre (II, 8). **Cinquième tableau.** Les appartements de Mária au Leányvár. La scène est ouverte par une prière italianisante de Mária. Bientôt, le bourreau entre et tue Mária (II, 8). De loin résonne la chanson à boire entonnée par le chœur des chasseurs. István et Miklós entrent avec le chœur et ayant découvert le meurtre de Mária, jurent vengeance (II, 9).

Le librettiste du premier opéra d'Erkel, Béni Egressy, né Benjámín Galambos, a commencé sa carrière en tant qu'instituteur. Suivant l'exemple de son frère aîné Gábor Egressy, célèbre comédien, il participe aux compagnies itinérantes hongroises en tant que comédien et chanteur. En juillet-août 1838, il fait un séjour en Italie avec Mihály Havi, choriste au Théâtre hongrois de Pest, pour faire des études de chant⁴⁴. À partir de cette période, il s'illustre comme librettiste et traducteur de livrets et travaille comme choriste au Théâtre hongrois de Pest. Dans les années 1840, il compose des mélodies hongroises et met en musique, en 1843, le poème patriotique *Szózat* (Appel) de Mihály Vörösmarty qui devient, dans les années suivantes, l'hymne national non-officiel de la

⁴⁴ Pour les notes de ce séjour, cf. *Lombok*, no. 38, le 10 août 1838 ; no. 39, le 14 août 1838 ; no. 42, le 24 août 1838 ; no. 43, le 28 août 1838 ; no. 47, le 11 septembre 1838.

Hongrie. Sa coopération avec Erkel a produit, avec *Bátori Mária*, les deux plus célèbres opéras du répertoire hongrois du XIX^e siècle : *Hunyadi László* et *Bánk bán*⁴⁵.

La pièce *Bátori Mária* d'András Dugonics, sur laquelle se base le livret d'Egressy, a été écrite en 1793 et créée à Pest en 1794. La pièce de Dugonics est restée populaire grâce aux troupes itinérantes hongroises et a été reprise plusieurs fois à Buda entre 1833 et 1837. Par ailleurs, la pièce de Dugonics reste à l'affiche des compagnies hongroises au cours du XIX^e siècle. En 1862, par exemple, le Théâtre de Kolozsvár monte la pièce de Dugonics, dans une nouvelle version préparée par Miklós Feleki⁴⁶.

La tragédie de Dugonics s'inspire de l'histoire d'Inés de Castro, noble espagnole du XIV^e siècle qui avait émigré au Portugal. L'histoire tragique de la vie d'Inés de Castro avait été évoqué par plusieurs poètes et dramaturges dans divers pays⁴⁷, à commencer par Luís de Camões au XVI^e siècle (*Les Lusitades*, III : 118-136). À partir de la fin du XVIII^e siècle, la même histoire sert de fond à plusieurs livrets d'opéra. Francesco Bianchi compose un opéra sur le thème d'*Inés de Castro* sur un livret de Luigi de Sanctis. Cet opéra est créé au Teatro San Carlo de Naples en 1794. À la même époque, Antonio Gasperini tire un autre livret de la même histoire ; c'est sur ce dernier qu'Antonio Zingarelli compose son opéra *Inés de Castro*, créé à Milan en 1798. En 1835, un opéra de Giuseppe Persiani portant le même titre est créé au Teatro San Carlo. Le librettiste de ce nouvel opéra est Salvatore Cammarano. Il s'agit de l'un des premiers livrets de l'auteur qui collabore, dans les années suivantes, avec les compositeurs les plus célèbres de l'époque, dont Gaetano Donizetti, Saverio Mercadante, Giovanni Pacini et le jeune Giuseppe Verdi.

La tragédie de Dugonics a un décor historique : la Hongrie sous le roi Coloman. Les éditions imprimées contiennent des indications scéniques et notes extrêmement minutieuses sur les détails historiques⁴⁸. Malgré cela, le décor historique ne fait pas partie intégrante de l'argument du drame de Dugonics et du livret d'Egressy. La

⁴⁵ Pour l'édition critique de la partition de *Bátori Mária*, cf. Ferenc ERKEL. *Bátori Mária*, Budapest : Rózsavölgyi és társa, coll. « Erkel Ferenc – operák », 2002. Pour les livrets imprimés, cf. Benjámín EGRESSY. *Báthory Mária : első nemzeti szomorú opera két felvonásban* [Báthory Mária : premier opéra tragique national, en deux actes], musique de Ferenc Erkel, Pest : Beimel József, [1840]. Béni EGRESSY. *Báthory Mária : Első magyar opera 2 felvonásban* [Báthory Mária : premier opéra hongrois, en deux actes], musique de Ferenc Erkel, Pest : Herz János, 1858. Pour les livrets manuscrits de 1840, cf. OSZK/ Színháztörténeti tár/MM 13.539, MM 13.540.

⁴⁶ Affiche de *Bátori Mária* d'András Dugonics, Kolozsvár, le 18 octobre 1862, MOL/R 269, f. 17.

⁴⁷ Cf. Martin NOZICK. « The Inez de Castro Theme in European Literature », *Comparative Literature*, vol. 3, no. 4, automne 1951. pp. 330-341.

⁴⁸ András DUGONICS. *Bátori Mária : Szomorú történet öt szakaszban* [Mária Bátori : histoire tragique en deux parties], Budapest : Aigner Lajos, coll. « Nemzeti Könyvtár », 1881.

discordes entre les personnages reste, en principe, au niveau privé, sans prendre la forme d'un affrontement politique. Le conflit principal est d'ordre strictement familial : l'opposition d'un père au mariage de son fils. Le seul aspect politique du conflit consiste dans le fait que le père soit roi et que le meurtre de Mária soit une injustice de la part du souverain qui se laisse guider par ses conseillers. Les motifs qui poussent les deux conseillers à intriguer contre le prince ne sont pas tout à fait précisés dans le drame et dans le livret. Ce n'est pas une opposition de nature nationale qui les pousse à prendre parti contre István, mais plutôt une ambition personnelle : dans le livret, les deux conseillers voient d'un mauvais œil la popularité dont jouit le jeune prince. Toutefois, même cette jalousie est exprimée dans un récitatif qui n'a qu'une place marginale dans la dramaturgie de l'opéra. Selon János Maróthy, les intrigues de cour évoquées dans le livret de *Bátori Mária* pourraient être interprétées comme des allusions aux intrigues de la « Camarilla » de Vienne⁴⁹.

La « paix » est un autre thème politique évoqué dans le livret. Dès le chœur d'introduction, le thème du « rétablissement de la paix » est évoqué de façon récurrente. Dans son air d'entrée, István fait l'éloge de la paix. Mária, en priant Dieu pour son sort, prie également pour le rétablissement de la paix dans la patrie « après tant de guerres sanglantes » (II, 8). Or, aucun détail n'est précisé sur la nature de la guerre dont il est question : il s'agit, en toute probabilité, de la conquête de la Dalmatie par les armées hongroises en 1105.

Comparé à la pièce de Dugonics, le livret d'Egressy est caractérisé par la simplicité de son intrigue. La pièce de Dugonics comporte deux personnages qui ne figurent pas dans le livret : la reine Buzilla et le courtisan Szemerédi. Dans le drame de Dugonics, Buzilla sert de médiatrice pour la conciliation du père et du fils ; quant à Szemerédi, il sert de contrepoids aux conseillers intrigants. Dans l'opéra, en l'absence de ces personnages positifs, l'opposition entre le Bien et le Mal devient beaucoup plus nette. La différence majeure entre le drame de Dugonics et l'opéra d'Egressy concerne le dénouement. Chez Dugonics, la pièce se termine par un consensus : le roi, qui se rend compte de l'injustice, finit par punir les meurtriers. Chez Egressy, le dernier acte est clos par un serment de vengeance. Le fait que le librettiste choisisse la vengeance au lieu du consensus peut être expliqué par les particularités de l'opéra de la période romantique :

⁴⁹ János MARÓTHY. « Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése » [La Dramaturgie d'opéra d'Erkel et quelques questions du développement de l'opéra], in *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére* [À la mémoire de Ferenc Erkel et Béla Bartók], dir. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1954. p. 56.

comme il a été noté dans le chapitre précédent, si les livrets de la période des Lumières ont un dénouement de réconciliation par la Raison, ceux de la période romantique ont plus souvent un dénouement qui implique l'impossibilité d'une réconciliation rationnelle.

Du point de vue musical, l'opéra d'Erkel porte les influences des opéras français et italiens de l'époque⁵⁰. Les airs d'entrée de Mária et d'István suivent la construction conventionnelle de la *solita forma* des opéras italiens de la première moitié du XIX^e siècle. La scène est introduite par un récitatif suivi d'une cavatine *andante* ; un mouvement appelé *tempo di mezzo* fait évoluer l'action dramatique et une cabalette clôt la scène. L'air d'entrée d'István (acte I, scène 4) est un exemple typique de cette forme. Le prince, après avoir salué le peuple dans un récitatif, se plaint des malheurs de la patrie dans une cavatine qui termine sur une cadence. Un bref *tempo di mezzo* change l'atmosphère triste et dans la cabalette suivante, en deux strophes, István exprime son espoir pour les jours de salut. Le refrain est répété par le chœur. De même, la scène d'entrée de Mária reprend cette forme. La grande scène de Mária est introduite par un passage orchestral. Mária s'exprime d'abord dans un récitatif, le chœur lui répond et la jeune femme chante une romance *andantino*, très belcantiste, qui n'est pas sans rappeler la cavatine d'entrée de Lucia (acte I de *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti). La nouvelle du retour d'István (*tempo di mezzo*) sert de prétexte à une cabalette qui clôt cette scène d'entrée. Le deuxième air de Mária (acte II, scène 1) reprend la même structure : une brève introduction orchestrale donne suite à un chœur. La cavatine est introduite par la clarinette. Plus tard, Erkel utilise un procédé musical semblable dans son *Bánk bán*, dans l'air de Melinda. La cabalette de Mária, très virtuose, contient une série de vocalises en doubles croches. Quant à la prière de Mária (acte II, scène 8), introduite par les *pizzicati* de cordes qui font suite à l'exposition du long thème mélodique soutenu par la flûte et la clarinette soprano, elle rappelle les airs des héroïnes tragiques des opéras de Donizetti. Le duo d'István et Mária (acte I, scène 8) suit également le modèle italien et se termine par une strette *alla polacca*.

⁵⁰ Cf. Amadé NÉMETH. « Erkel Ferenc helye kora nemzetközi operairodalmában » [La place de Ferenc Erkel dans le répertoire international d'opéra de son époque], in *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról* [Sur Ferenc Erkel, Zoltán Kodály et leur époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 2001. p. 43.

Les influences allemandes sont moins évidentes dans la musique de *Bátori Mária*, toutefois, dans le chœur de chasseurs (acte II, scène 5), l'influence du *Freischütz* de Weber est manifeste. Quant au grand opéra français, son influence peut être perçue dans la dramaturgie musicale de l'opéra. Notamment dans les morceaux d'ensemble, Erkel tend à dépasser la clôture des formes et des numéros musicaux et fait souvent des passages directs entre le récitatif et les passages lyriques, en augmentant le dramatisme de ces derniers. Cette liberté prise dans les formes musicales est, avant tout, une caractéristique de l'opéra français dans le deuxième quart du XIX^e siècle, toutefois, il faut souligner que les compositeurs italiens de l'époque font, eux aussi, des efforts conscients en la matière. Mercadante, à la fin des années 1830, pense qu'il fait une révolution dans l'histoire de l'opéra en enchaînant, dans son opéra *Il giuramento*, des formes musicales variées, en supprimant les cabalettes superflues et en effectuant une meilleure intégration du drame à la musique⁵¹. D'autres compositeurs de la même période (Donizetti et Pacini en particulier) font également des réformes dans la même direction.

La souplesse avec laquelle Erkel utilise certaines formes musicales peut être analysée dans ce contexte. À la fin du premier tableau du premier acte, le chœur sort tandis que l'orchestre joue la « marche hongroise » [Extrait musical : CD 01]. Le récitatif entre le conseiller Szepelik et son espion se poursuit tandis que l'orchestre continue à jouer le thème de la marche. La scène 2 du deuxième acte oscille, du point de vue des formes musicales, entre le trio et le récitatif. Toutefois, certaines scènes sont des numéros clos proprement dits, telle la scène d'entrée d'Istvan (acte I, scène 4). Cette scène, statique du point de vue dramaturgique, ne suit pas directement au récitatif suivant, où le premier dénouement dramatique de l'opéra a lieu. La chanson à boire de Miklós (acte II, scène 5), plutôt que d'être un morceau clos de coupe conventionnelle, sert de contraste avec le funeste présage d'István. La musique s'éloigne épisodiquement de la gaîté de la chanson à boire pour faire place à la brève scène de vision d'István, soutenue par les trémolos de cordes. Donizetti, dans sa *Lucrezia Borgia*, a recours à un usage semblable dans le *brindisi* (« *Il segreto per esser felici* ») interrompue par les chants funèbres. Plus tard, Verdi, à l'instar du compositeur de *Bátori Mária*, fait alterner le *brindisi* et la scène de vision dans *Macbeth* (1847).

⁵¹ David KIMBELL. *Italian Opera*, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « National Traditions of Opera », [1991] 1995. p. 477.

Les sections chorales tiennent une place importante dans *Bátori Mária*. Toutefois, contrairement aux grands opéras français de l'époque, le chœur ne joue aucun rôle actif dans l'opéra et fait plutôt office d'accessoire, comme la plupart des chœurs des opéras italiens de l'époque. Il convient de noter qu'Erkel utilise pour la première fois dans *Bátori Mária* un élément qui réapparaîtra dans plusieurs de ses compositions ultérieures d'Erkel : le chœur *andante religioso*. Entre autres, le deuxième acte de *Hunyadi László* (1844) et le deuxième acte de l'opéra *Erzsébet* (1857) contiennent des chœurs *andante religioso*. L'*Hymnusz* est également composé sur un thème *andante religioso*. De même, l'opéra *Benyovszky* de Franz Doppler (1847) comporte un chœur composé dans le même tempo.

Bien entendu, les éléments musicaux du style *verbunkos* sont présents dans la musique de *Bátori Mária*. Toutefois, ces éléments apparaissent plutôt à titre épisodique et sont loin de changer la coloration d'ensemble de l'opéra. À travers divers exemples, le musicologue János Maróthy démontre les éléments de caractérisation musicale mobilisés pour caractériser les personnages positifs et négatifs dans les opéras d'Erkel. Dans *Bátori Mária*, les personnages du camp positif sont, en règle générale, caractérisés par les éléments musicaux de style *verbunkos*, dans les scènes pathétiques ou héroïques⁵². Ainsi, dans la deuxième strophe de la cabalette de la scène d'entrée d'István, le ton, qui avait été d'inspiration italienne dans la première strophe, devient hongrois⁵³. Plus tard, une marche hongroise (*marcia ongarese*) résonne à l'orchestre. L'introduction orchestrale qui ouvre la scène d'entrée de Mária est aussi d'inspiration *verbunkos*, tout comme le passage orchestral qui introduit le finale du premier acte, caractérisé par l'utilisation de cadences *verbunkos* à la fin des phrases. Les chœurs, notamment dans la scène des noces, ont aussi des colorations *verbunkos*. L'opéra comporte par ailleurs une danse hongroise, où se succèdent une partie lente et une partie rapide, à l'instar des *csárdás* [Extrait musical : CD 02].

La presse hongroise et allemande de Pest publie des critiques favorables sur la création de *Bátori Mária*. Amadé Németh attire l'attention sur le fait que les critiques publiées dans les journaux hongrois insistent sur l'importance des éléments italiens et allemands

⁵² János MARÓTHY. « Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése ». pp. 57-67.

⁵³ Gyula VÉBER. *Ungarische Elemente in der Opernmusic Ferenc Erkels*, Balthoven : A.B. Creighton, 1976. p. 107.

de l'opéra, alors que les journaux allemands sont plutôt sensibles à l'utilisation des éléments de style hongrois⁵⁴. Une critique publiée dans *Honművész* voit dans *Bátori Mária* des inspirations de Meyerbeer, Halévy et Weber, et compare le style de l'opéra à celui du romantisme allemand. Selon le critique, le compositeur utilise également des mélodies hongroises, mais ces dernières ne sont pas tout à fait discernables dans l'ensemble de l'opéra⁵⁵. Une autre critique publiée dans la même revue affirme que l'opéra *Bátori Mária* a des chances de se maintenir durablement au répertoire et de devenir l'un des opéras préférés du public hongrois, à condition qu'il soit interprété par de bons chanteurs⁵⁶.

Le rôle-titre de l'opéra a été écrit pour Rozália Schodel⁵⁷, mais comme la cantatrice doit quitter le Théâtre hongrois de Pest en raison de la Querelle de l'opéra, c'est Mária Felbér qui crée le rôle de Mária en 1840. Le 29 et le 30 janvier 1841, le rôle-titre est chanté par Pauline Lang, cantatrice anglaise en tournée. La salle est comble et le public a fait la queue dès le matin, selon la revue pestoise *Der Spiegel*. Le critique du *Spiegel* précise qu'il s'agit d'un événement important, car sans des cantatrices ou chanteurs de grande renommée, il est difficile de satisfaire le public avec un « opéra original » qui ne vienne pas de Paris ou de l'Italie⁵⁸. Suite à son retour au Théâtre national, Schodel a l'occasion de chanter le rôle de Mária à trois occasions : le 15 décembre 1843, le 20 décembre 1843 et le 11 février 1845⁵⁹.

Le journal *Honművész* et les journaux allemands de Pest ne sont pas les seuls à saluer *Bátori Mária*. La revue *Athenaeum*, principal organe du camp adversaire de l'opéra pendant la Querelle de l'opéra, publie également des comptes-rendus favorables sur *Bátori Mária*. Ferenc Toldy, éditeur d'*Athenaeum*, affirme qu'il est possible de discerner l'inspiration et la verve de la musique populaire hongroise dans la musique⁶⁰. Le comédien Gábor Egressy, frère aîné du librettiste, dans un article écrit « contre les adversaires du drame », fait également l'éloge de *Bátori Mária* et souligne qu'il

⁵⁴ Amadé NÉMETH. *Erkel*. p. 60.

⁵⁵ *Honművész*, 1840, no. 65, cité par Marianne PÁNDI. pp. 25-26.

⁵⁶ *Honművész*, 1840, no. 72, cité par Marianne PÁNDI. pp. 25-26.

⁵⁷ *Honművész*, le 4 février 1841, cité par István BARNÁ. « Erkel Ferenc első operái az egykorú sajtó tükrében », [Les Premiers Opéras de Ferenc Erkel au miroir de la presse de l'époque], in *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére* [À la mémoire de Ferenc Erkel et Béla Bartók], dir. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1954. p. 179.

⁵⁸ *Der Spiegel*, le 3 février 1841, cité par István BARNÁ. « Erkel Ferenc első operái az egykorú sajtó tükrében ». pp. 178-179.

⁵⁹ István BARNÁ. « Erkel Ferenc első operái az egykorú sajtó tükrében ». p. 179.

⁶⁰ *Athenaeum*, le 4 février 1841, cité par István BARNÁ. « Erkel Ferenc első operái az egykorú sajtó tükrében ». p. 180.

respecte les efforts entrepris pour développer la musique nationale. Néanmoins, il a des objections sur la nature et l'utilité du genre lyrique. Selon le célèbre comédien, l'utilisation du langage musical au théâtre ne serait pas un procédé naturel : les sentiments devraient s'exprimer par la voix parlée et non par le chant⁶¹.

Imre Vahot, un autre membre du camp adverse, s'exprime sur *Bátori Mária* dans une longue note de sa brochure publiée en 1840 (*Un autre manifeste sur l'affaire du Théâtre hongrois de Pest*). Selon l'auteur, la musique de *Bátori Mária* est puissante, riche, noble, originale ; le compositeur y évite les procédés faciles auxquels avaient recours les opéras italiens. Vahot laisse entendre que le public d'opéra est réceptif aux facilités du style italien. Selon lui, pour cette raison, *Bátori Mária* n'aura sans doute pas un succès durable. La critique majeure adressée par Vahot à la musique d'Erkel est qu'elle n'exprime pas tout à fait le caractère hongrois. Erkel devrait observer la nature, les coutumes, les mœurs et la musique de *csárdás* et utiliser ce matériau dans ses opéras⁶². En 1842, Vahot écrit une longue critique de *Bátori Mária*. Dans ce texte publié dans le *Regélő Pesti Divatlap* (L'immortel – Le Journal de mode de Pest), l'auteur reprend les arguments qu'il avait avancés dans sa brochure. Vahot commence sa critique en faisant l'éloge de la musique d'Erkel. Toutefois, selon lui, le « caractère national » n'est pas suffisamment présent. L'ensemble de la musique étant formé d'éléments étrangers, les éléments hongrois y sont plutôt des ornements fragmentaires⁶³. Une autre critique de Vahot, exprimée à la fois dans la brochure et dans la critique publiée dans le *Regélő Pesti Divatlap*, concerne le sujet et les personnages de l'opéra. Vahot critique le fait que le livret mette en scène les personnages de l'histoire nationale. Si un roi hongrois chante sur scène, il s'agit, selon Vahot, d'une « parodie » de ce roi national⁶⁴. Les personnages fictifs, tels les héros de *Fra Diavolo* d'Aubert ou de *Zampa* de Ferdinand Hérold, pourraient devenir des personnages d'opéra et parodiés, mais les héros historiques – et surtout les héros nationaux – ne devraient pas chanter sur scène.

Bátori Mária est représentée à trois occasions l'année de sa création. En 1841, elle est reprise neuf fois, devenant l'opéra le plus fréquemment donné cette année-là, avec *La*

⁶¹ Gábor EGRESSY. « Végszavam a' dráma' ellenségeihez (vége) » [Mon dernier mot contre les adversaires du drame], *Athenaeum*, le 29 novembre 1840, repr. in *Egressy Gábor válogatott cikkei (1838-1848)* [Articles choisis de Gábor Egressy], éd. par Ferenc Kerényi, Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1980.

⁶² Imre VAHOT. *Még egy szózat a Pesti Magyar Színház ügyében* [Encore un manifeste dans l'affaire du Théâtre hongrois de Pest], Pest: Beimel József, 1840. pp. 29-31.

⁶³ *Regélő Pesti Divatlap*, le 28 avril 1842, cité par István BARNÁ. « Erkel Ferenc első operái az egykorú sajtó tükrében ». p. 182.

⁶⁴ Imre VAHOT. *Még egy szózat a Pesti Magyar Színház ügyében*. pp. 29-31.

Sonnambula de Bellini et *L'elisir d'amore* de Donizetti. Dans la version originale, l'opéra commençait par une brève introduction de vingt-six mesures, fondée sur le thème du duo final du deuxième acte. Cette introduction est remplacée, à partir de la représentation du 11 novembre 1841, par une longue ouverture. Au début de l'ouverture, les cors exposent, en solo, un premier thème *andante sostenuto*. Cette introduction est suivie d'un thème soutenu par les trémolos de cordes, rejoints ensuite par la fagote. Un simple thème, repris en tutti, termine ce premier mouvement. Un deuxième thème, *allegro*, comporte une ligne mélodique en double croches aux violons : rappelant la section rapide (*friss*) des danses de style *verbunkos*, ce thème est périodiquement repris par l'orchestre *con tutta forza*. Par la suite, un troisième thème (celui de la chanson à boire du deuxième acte) est exposé en alternance avec les doubles croches de violon. L'ouverture se termine par un *stretto*.

Durant les années 1840, Erkel effectue plusieurs modifications à son opéra, en ajoutant notamment des airs pour le rôle de Mária⁶⁵. En dehors de Pest, *Bátori Mária* est jouée à Presbourg le 20 mai 1844, sous la direction du compositeur, lors de la tournée du Théâtre national organisée par Endre Bartay⁶⁶. Au milieu des années 1840, l'éditeur de musique József Wagner publie la marche hongroise de *Bátori Mária* transcrite pour piano, ce qui permet aux amateurs d'interpréter ce morceau⁶⁷. Toutefois, le premier opéra d'Erkel n'acquiert jamais de renommée remarquable. C'est avec *Hunyadi László* que le répertoire d'opéra hongrois s'enrichit de la première œuvre significative.

3. *Hunyadi László* : premier chef d'œuvre du répertoire national hongrois

La première de *Hunyadi László* a lieu le 27 janvier 1844 au Théâtre national, sous la direction du compositeur. Le livret, œuvre de Béni Egressy, a pour sujet une série d'événements de l'histoire de la Hongrie au milieu du XV^e siècle : l'exécution de

⁶⁵ Dezső LEGÁNY. *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük* [Œuvres de Ferenc Erkel et leur histoire], Budapest : Zeneműkiadó, 1975. p. 29.

⁶⁶ Dezső LEGÁNY. « Erkel Ferenc Pozsonyban ». p. 53.

⁶⁷ Ilona MONA. *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük, 1774-1867* [Les éditeurs de musique hongrois et leurs activités, 1774-1867], Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, coll. « Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez », 1989. pp. 61, 71.

László Hunyadi, fils du célèbre commandant János Hunyadi, suite à l'ordre donné par le roi Ladislas V (László II, dit « Ladislas le Posthume »)⁶⁸.

Hunyadi László

Musique : Ferenc Erkel. **Livret :** Béni Egressy. **Création :** Pest, 27 janvier 1844.

Ladislas V (Mihály Havi, ténor) ; Ulrik Cillei (Mihály Füredi, baryton) ; László Hunyadi (Adolf Pecz, ténor) ; Matthias Hunyadi (Lujza Éder, mezzo-soprano) ; Rozgonyi (Béni Egressy, ténor) ; Miklós Gara (Miklós Udvarhelyi, baryton) ; Mária Gara (Leopoldina Molnár, soprano) Erzsébet Szilágyi (Rozália Schodel, soprano).

Acte I. Premier tableau. Salle du château de Nándorfehérvár (actuel Belgrade), après la défaite des armées turques qui avaient entrepris le siège du château-fort en 1456. Le chœur des soldats attend l'arrivée du roi Ladislas V et fait l'éloge de la famille Hunyadi. Un jeune homme, Matthias Hunyadi, fils du commandant légendaire János Hunyadi, chante une cavatine et une cabalette (I, 1) László Hunyadi, fils aîné de János Hunyadi, entre en scène et fait savoir au chœur que le régent Ulrik Cillei est en train de comploter avec le despote serbe, György Brankovics (Đurađ Branković), contre les Hunyadi. Les soldats maudissent Cillei dans un chœur *allegro feroce* (I, 2). **Deuxième tableau.** Devant les murs du château. Le roi entre avec Cillei (I, 3). László jure loyauté au roi, le chœur lance des vivats pour László, la patrie et le roi. Le roi, avec László et son entourage, entre solennellement dans le château, au rythme d'une marche (I, 4). Les soldats hongrois de László refusent de laisser entrer les mercenaires de Cillei au château (I, 5). **Troisième tableau.** Appartements du roi. En prétendant que les Hunyadi sont une famille de rebelles, Cillei réussit à convaincre le roi pour qu'il prenne position contre László Hunyadi et obtient les pleins pouvoirs pour ordonner l'exécution des deux frères (I, 6). **Quatrième tableau.** Appartements de László. Le jeune László chante un air où il exprime son amour pour Mária Gara (I, 7). À la fin de son air, il est averti par le fidèle Rozgonyi, que Cillei s'apprête à l'arrêter (I, 8) et il demande de l'aide aux soldats qui lui sont restés fidèles. Un serviteur annonce Cillei, les soldats quittent la scène avant d'exprimer leur indignation contre le régent (I, 9). Entre Cillei, auquel László fait savoir qu'il est averti des rapports qu'il entretient avec Brankovics et sur le complot qu'il prépare. Cillei essaie de démentir, mais devant l'évidence des lettres qui prouvent l'existence du complot, il insulte László en l'appelant « chien valaque » (I, 10). Alors que Cillei s'apprête à le tuer par un coup d'épée, László fait appel à ses amis qui sortent de leur cachette et poignent Cillei. Le régent, en succombant, ne prononce qu'une pure et simple malédiction : « Je te maudis, ô Hongrois ». Le chœur frémit devant la haine de Cillei (I, 11). Le roi survient, terrifié par la mort de son « oncle et conseiller fidèle ». László explique la situation en lui montrant la lettre que Cillei avait adressée à Brankovics. Le roi déclare, de peur de voir les soldats verser son propre sang, qu'il comprend les motifs de l'assassinat et qu'il fait grâce. Il est acclamé par la foule

⁶⁸ Pour l'édition critique de la partition de *Hunyadi László*, cf. Ferenc ERKEL. *Hunyadi László*, éd. par Katalin Szacsvai-Kim, Budapest : Rózsavölgyi és társa, coll. « Erkel Ferenc – operák », 2006. Pour le livret imprimé, cf. Béni EGRESSY. *Hunyadi László : Eredeti opera 4 szakaszban* [Hunyadi László : opéra original en quatre parties], musique de Ferenc Erkel, Pest : Lukács, [entre 1848 et 1854]. *Hunyadi László : Eredeti opera IV szakaszban* [Hunyadi László : opéra original en quatre parties], musique de Ferenc Erkel, Pest : Herz János, 1856. *Hunyadi László : Eredeti opera IV szakaszban* [Hunyadi László : opéra original en quatre parties], musique de Ferenc Erkel, Pest : Herz János, 1862.

Le répertoire du Théâtre national dans les années 1840

des soldats submergés de joie et de gratitude (*Meghalt a cselszövő* [Il est mort, l'intrigant]). Or, le roi dit, à part, qu'il va attendre le jour de la vengeance pour le sang versé (I, 12).

Acte II. Premier tableau. Le deuxième acte, dominé par le personnage d'Erzsébet Szilágyi, veuve de János Hunyadi, mère de László et de Matthias, a pour décor le château de Temesvár. Le chœur de femmes attend l'arrivée du roi au château, tout en commentant la tristesse d'Erzsébet Szilágyi, maîtresse du château. Une femme explique la situation : suite à l'assassinat de Cillei, Erzsébet craint une vengeance du roi (II, 1). Après ce chœur de femmes (qui fait contraste à la virilité qui domine le premier acte), Erzsébet entre en tenue de deuil et chante un air où elle exprime ses craintes. Une vision, celle de l'exécution de son fils László, l'interrompt. Ses dames lui rappellent que ses fils sont en vie, Erzsébet reprend force et chante sa cabalette où elle exprime son désir de voir le « bon roi » avoir pitié de son fils et pardonner (II, 2). **Deuxième tableau.** Antichambre du château. Le roi arrive au château de Temesvár, avec le palatin Miklós Gara et sa fille Mária (fiancée de László). Une marche résonne. Erzsébet implore le roi pour qu'il pardonne son fils, le roi, de son côté, déclare ne pas avoir de rancœur à l'égard de László Hunyadi. Cependant, il ne tarde pas à exprimer son enthousiasme devant la beauté de Mária. Miklós Gara, témoin de l'affection du roi pour sa fille, se réjouit de l'idée d'avoir une influence sur le roi (II, 3). Erzsébet Szilágyi reste seul avec ses fils. Le trio est interrompu par Gara, qui annonce que le roi appelle les frères Hunyadi (II, 4). Gara, seul sur scène, chante dans un air foudroyant son ambition de s'emparer du pouvoir (II, 5). László et Mária restent seuls sur scène, pour chanter un duo d'amour, où László annonce la nouvelle de leur prochain mariage (II, 6). **Troisième tableau.** Halle devant la chapelle. Le finale qui suit montre le roi honorer la famille Hunyadi-Szilágyi : Ladislas V déclare qu'il reconnaît dès lors Erzsébet comme sa propre mère et les Hunyadi comme ses frères. Le chœur, rejoint par Erzsébet et ses fils, glorifie le roi : « Que sa patrie reflourisse / Et que le peuple y vive heureux ».

Acte III. Premier tableau. Buda, 1457. Le palais du palatin. László dialogue avec Gara. Le jeune homme, qui a entendu l'intention du roi de l'écarter, veut partir de Buda et épouser Mária avant. Gara qui, par hypocrisie, dissimule tous ses plans, soulage László, mais ne manque pas de se réjouir, dans ses couplets à part, de l'idée de voir le jeune homme en prison (III, 1). **Deuxième tableau.** Le palais royal. Le roi, seul dans sa chambre, médite sur son sort et sur sa faiblesse en tant que souverain. Reprenant espoir, il s'exclame que seule Mária peut le sauver de ses souffrances (III, 2). Le palatin Gara est le bienvenu après cette scène : sans tarder, il promet la main de sa fille au roi, après quoi il accuse László de préparer un complot. Le jeune roi est convaincu et signe de nouveau l'ordre d'arrestation de László (III, 3). Gara, resté seul, reprend son air du deuxième acte pour exprimer sa volonté d'être couronné (III, 4). **Troisième tableau.** Jardin des Hunyadi. La scène change pour montrer les fêtes nuptiales de László et de Mária. Le chœur des invités chante, avec Matthias, la joie de voir l'union des familles Gara et Hunyadi (III, 5). László introduit Mária, qui chante sa joie dans un morceau de bravoure. Les voix de László et de Mária s'unissent dans un duettino (III, 6). Les festivités sont brusquement interrompues par l'arrestation de László par une garde armée commandée par Gara. Le rideau tombe sur les accords de l'orchestre en tutti (III, 7).

Acte IV. Premier tableau. Prison à Buda. László attend le jour de son exécution. Dans un air triste, il exprime sa souffrance, tout en ne cessant pas d'espérer que le roi va l'écouter et lui rendre justice (IV, 1). Mária entre dans la cellule, lui proposant de s'évader de la prison. László refuse : seul un coupable

s'échapperait de la prison (IV, 2). Le jeune couple est surpris par le palatin Gara. Mária implore son père, qui se montre intransigeant et maudit sa fille, alors que László répète qu'il a confiance en la justice. Le jeune couple est obligé de se séparer encore une fois (IV, 3). *Deuxième tableau*. Une marche funèbre ouvre le dernier tableau de l'opéra : László est conduit à l'échafaud (IV, 4). La scène de l'échafaud est dominée par le personnage de la mère, Erzsébet Szilágyi. Elle essaie de rejoindre le roi, mais les gardes l'empêchent. Dans sa lamentation, elle se plaint de l'injustice faite à son fils : « Ils tueront / Le fils loyal de cette patrie ». László se déclare innocent. Au moment de l'exécution, un étrange incident survient : le bourreau rate trois fois de trancher la tête de l'accusé, ce qui est interprété comme une intervention de Dieu pour empêcher le crime. La coutume exige que le roi fasse grâce à l'accusé dans un tel cas. László se déclare encore une fois innocent et soutenu par la foule, demande grâce. Gara se précipite pour renouveler l'ordre de l'exécution. László Hunyadi expire.

Le thème de l'exécution de László Hunyadi a inspiré une série d'œuvres littéraires et dramatiques avant d'être adapté en livret d'opéra par Béni Egressy. La source de ces adaptations littéraires est le récit évoqué par Antonio Bonfini (Antonius Bonfinius), historien de la cour de Matthias Corvin, dans sa chronique de l'histoire de la Hongrie⁶⁹. La chronique de Bonfini, *Rerum ungaricorum decades*, rédigée à la fin du XV^e siècle, connut une édition partielle à Bâle en 1543, puis une traduction partielle en allemand en 1545. L'édition complète en latin fut publiée en 1568. Dès l'année 1575, une édition complète en langue hongroise put voir le jour⁷⁰. Les passages de la chronique de Bonfini inspirent non seulement le livret de *Hunyadi László*, mais servent également de source à trois livrets mis en musique par Erkel : *Bánk bán* (1861, livret de Béni Egressy), *Brankovics György* (1874, livret de Lehel Ódry et Ferenc Ormai) et *István király* (Le roi István, 1885, livret d'Antal Váradi)⁷¹.

La première pièce lyrique sur le thème de László Hunyadi date de 1688. À cette date, le compositeur autrichien Heinrich Ignaz von Biber avait composé une pièce lyrique sur László Hunyadi. Le choix du sujet de cette pièce, écrite en l'honneur de Johann Ernst von Thun qui venait d'être nommé primat d'Autriche en 1687, faisait écho au contexte de la création de la pièce⁷². En 1683, les Turcs ottomans avaient dû lever le siège de Vienne. En 1686, les impériaux avaient triomphé une nouvelle fois devant les Turcs, en

⁶⁹ Antonio BONFINI. *A magyar történelem tizedei*, Budapest : Balassi Kiadó, 1995. 3.8.180-255 (pp. 682-687).

⁷⁰ Ferenc BÓNIS. « Hunyadi-opera a XVII. századból » [Un opéra sur Hunyadi, du XVII^e siècle], in *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról* [Sur Ferenc Erkel, Zoltán Kodály et leur époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 2001. pp. 19-20.

⁷¹ idem. pp. 24-25.

⁷² idem. p. 9.

les expulsant de Buda. Dans ce contexte, un livret traitant de l'histoire de la Hongrie était le bienvenu. Le librettiste de la pièce musicale de 1688 reste inconnu ; la musique et le livret en sont perdus. Un programme de seize pages, en latin et en allemand, permet de comprendre que le livret réunissait des éléments historiques, allégoriques (avec l'apparition de personnages mythologiques) et comiques. L'action voyait alterner des épisodes historiques et mythologiques⁷³.

À partir du milieu du XVIII^e siècle, le thème de László Hunyadi connaît un essor dans la littérature hongroise. Vers 1767, György Bessenyei termine d'écrire sa tragédie *László Hunyadi*. Cette tragédie en trois actes en alexandrins est la première œuvre littéraire de l'auteur. En 1772, la tragédie est publiée à Vienne. Bessenyei, dans sa préface, se réfère lui-même à Bonfini, prouvant que le chroniqueur italien est sa principale source d'inspiration⁷⁴. La tragédie de Bessenyei se concentre sur l'inimitié entre Gara et László. Les noms de certains personnages sont sensiblement différents par rapport au livret d'Egressy. Le palatin s'appelle László Gara, sa fille s'appelle Anna. Quant à la mère de László, elle a pour nom Erzsébet Gereb. L'action commence après la mort de Cillei. L'ambition et les intrigues de Gara sont au cœur de la pièce. Dans la tragédie de Bessenyei, ce n'est pas une décision arbitraire du roi qui fait condamner László Hunyadi, mais une décision du conseil royal. László, avant d'être mené au lieu de supplice, a une conversation avec le roi, dans lequel il lui conseille de servir sa patrie et d'œuvrer pour sa nation (acte III, scène 6). À la fin de la tragédie, la mort de Hunyadi est annoncée : l'exécution n'est pas montrée sur scène, conformément aux règles de la tragédie classique.

Après Bessenyei, plusieurs dramaturges écrivent des pièces sur le même sujet. László Teleki écrit, en 1784, *Hunyadi Lászlónak fővétele* (La décapitation de László Hunyadi). *Hunyady László*, tragédie en cinq actes de János Lakos, est montée à Sopron le 30 avril 1792 par une compagnie hongroise fondée par János Kis la même année⁷⁵. La même pièce est représentée à Pest dans la saison 1807-1808 et à Kolozsvár en 1812. Au théâtre du château de Buda, le 24 septembre 1792, les membres de la compagnie allemande, vêtus de costumes hongrois, montent *Die Hunyadische Familie*, tragédie en

⁷³ idem. pp. 10-19.

⁷⁴ György BESSENYEI. *Hunyadi László tragédiája három játékban és versekben* [Tragédie de László Hunyadi en trois actes et en vers], Nyíregyháza, [1772] 1935. p.8

⁷⁵ Antal GANTNER. *A soproni színház és színhészet története* [Histoire du théâtre et de l'art dramatique à Sopron], Sopron, 1941. p. 13.

cinq actes de Simon Peter Weber⁷⁶. Cette pièce est par ailleurs imprimée la même année à Presbourg. En 1793, Ferenc Nagy, instructeur à Miskolc, publie une série de poèmes sous le titre de *Hunyadi László történetei* (Histoires de László Hunyadi). En 1817, Benedek Virág publie une tragédie, *Hunyadi László*, adaptation de la pièce homonyme de Bessenyei⁷⁷. Dans la pièce de Virág, les personnages de la tragédie de Bessenyei sont repris à l'identique. Toutefois, chez Virág, Hunyadi, avant sa mort, s'adresse à ses amis et non pas au roi. À son frère Matthias, il conseille d'être un patriote, mais aussi d'être fidèle à son roi.

En 1839, à Buda, une nouvelle pièce sur László Hunyadi est donnée par la compagnie hongroise. Il s'agit des *Két László* (Les deux László) de Lőrinc Tóth. Cette pièce, qui gagne, en 1841, le prix de l'Académie hongroise, est la source d'inspiration directe d'Egressy pour son livret⁷⁸. Une analyse comparative du livret d'Egressy et du drame de Tóth permettrait de mieux comprendre les spécificités de la dramaturgie de l'opéra *Hunyadi László*. Bien entendu, le drame de Tóth ne comporte pas les scènes spectaculaires avec chœurs dont il est amplement fait usage dans l'opéra. Les marches, qui accompagnent les entrées et sorties du roi et de sa suite dans l'opéra, sont absentes dans le drame. La scène de la dispute entre les soldats hongrois et les mercenaires étrangers, représentée avec un double chœur, ne figure pas dans le drame ; toutefois, dans l'œuvre de Tóth, László Hunyadi ne manque pas de rappeler que les mercenaires de Cillei comptent des Tchèques et des Allemands parmi eux⁷⁹. L'équivalent du chœur final du premier acte de l'opéra glorifiant le roi et la patrie tout en se réjouissant de la « mort de l'intrigant » est, dans le drame, un simple « Vive le roi » lancé par les personnages qui se trouvent sur scène (Prologue, scène 19). La scène de la vision d'Erzsébet est absente dans le drame de Tóth. Par ailleurs, l'arrestation de Hunyadi n'a pas lieu au cours des cérémonies nuptiales, mais dans le Palais royal. Egressy, en ajoutant des scènes de cortèges royaux, des foules, des cérémonies nuptiales et des

⁷⁶ *Hadi és Más Nevezetes Történetek*, le 5 octobre 1792, repr. in *Színházi hírek, 1780-1803 : A Magyar Hirmondó, a Hadi és Más Nevezetes Történetek és a Bécsi Magyar Hirmondó tudósításai* [Nouvelles du théâtre : comptes-rendus du *Magyar Hirmondó*, des *Hadi és Más Nevezetes Történetek* et du *Bécsi Magyar Hirmondó*], éd. par Nóra Wellmann, Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1982. p. 109.

⁷⁷ Benedek VIRÁG. *Hunyadi László : tragedia [László Hunyadi : tragédie]*, Buda : A Királyi Magyar Univerzitás, 1817.

⁷⁸ József ÚJFALUSSY. « A 'Hunyadi László' és irodalmi előzményei » [Hunyadi László et ses antécédents littéraires], in *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére* [À la mémoire de Ferenc Erkel et Béla Bartók], dir. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1954. p. 219.

⁷⁹ Lőrinc TÓTH. *Két László : szomorújáték 4 felvonásban 'Cillei halála' előjátékkal 1 felvonásban* [Les Deux László : tragédie en quatre actes, avec le prologue en un acte 'La Mort de Cillei'], OSZK/Színháztörténeti tár/NSzK86, f. 8.

scènes de vision, augmente les possibilités d'utilisation des éléments dramaturgiques propres à l'opéra du XIX^e siècle. Quant au dernier acte, il est totalement différent du quatrième acte de l'opéra. Au lieu de représenter la mort de László sur l'échafaud, Tóth met en scène Erzsébet et Mária qui attendent, dans une salle du palais de Gara, des nouvelles de László. Les événements de l'exécution sont rapportés par un personnage, Guntram et par la voix du héraut. Le long discours de László et les voix des gens du peuple qui demandent grâce résonnent des coulisses. À la nouvelle de la mort de László, Mária se suicide. Dans l'opéra, au contraire, Mária n'apparaît plus pendant la scène d'exécution : alors que le côté personnel et individuel est mis en avant dans le drame, c'est l'aspect politique de l'exécution de László Hunyadi qui a la priorité dans l'opéra.

Tóth, tout comme Egressy, dépeint le roi comme un personnage faible. Pourtant, le drame et le livret attribuent la plupart de l'injustice aux mauvais conseillers du roi⁸⁰. Il convient de souligner que Ladislas V appartient à la maison des Habsbourg – il est possible d'interpréter la trame politique de l'opéra comme une projection de l'aliénation du peuple hongrois par rapport au pouvoir habsbourgeois dans la première moitié du XIX^e siècle. Ferdinand I^{er}, qui règne sur la Hongrie à l'époque où l'opéra est composé, présente lui-même un modèle de monarque faible et influençable. Dans l'opéra, le roi Ladislas est non seulement faible et influençable, mais aussi inconsistant. Alors qu'il agit par hypocrisie à la fin du premier, il semble être guidé par la sagesse dans le deuxième acte. La réconciliation avec le roi, perdue dans le premier acte, est retrouvée dans le second. Toutefois, il se laisse influencer une nouvelle fois, au troisième acte, par son entourage. Le parallèle s'impose avec le personnage du roi Coloman de *Bátori Mária*. Ce dernier, qui se distingue pourtant du jeune Ladislas V par son âge et par sa sagesse (il est surnommé « Le Lettré »), subit également l'influence de ses conseillers ; par ailleurs, tout comme Ladislas V, il se plaint, dans ses monologues, de sa solitude et de sa faiblesse.

Toutefois, le roi n'est pas le mauvais personnage de l'opéra *Hunyadi László*. Le mal est incarné par deux personnages : le régent Ulrik Cillei et le palatin Miklós Gara. Le livret souligne, à plusieurs reprises, que Cillei est un étranger. En effet, c'est un Allemand de Styrie et de plus, il comploté avec une puissance étrangère, le despote György Brankovics, contre le héros hongrois Hunyadi. En Cillei s'incarne donc « l'Autre », la référence négative de la construction identitaire : non seulement c'est un étranger qui

⁸⁰ József ÚJFALUSSY. « A 'Hunyadi László' és irodalmi előzményei ». p. 223.

influence le roi de Hongrie, mais il commet également le crime de haute trahison, en collaborant avec l'ennemi. La situation de Gara est plus compliquée. Dans son Journal intime, Bertalan Szemere cite le nom de Gara parmi les « étrangers qui ont accédé aux postes les plus hauts » dans l'histoire de la Hongrie et souligne qu'il était d'origine croate⁸¹. Toutefois, dans le livret, aucune mention n'est faite des origines étrangères du Palatin : il s'agit plutôt d'un magnat hongrois guidé par une ambition ravageuse. Gara intrigue à la fois pour accéder au trône en utilisant le penchant du roi pour sa fille et à la fois pour détruire László Hunyadi, fils de son ancien ennemi mortel, en empêchant son mariage avec Mária.

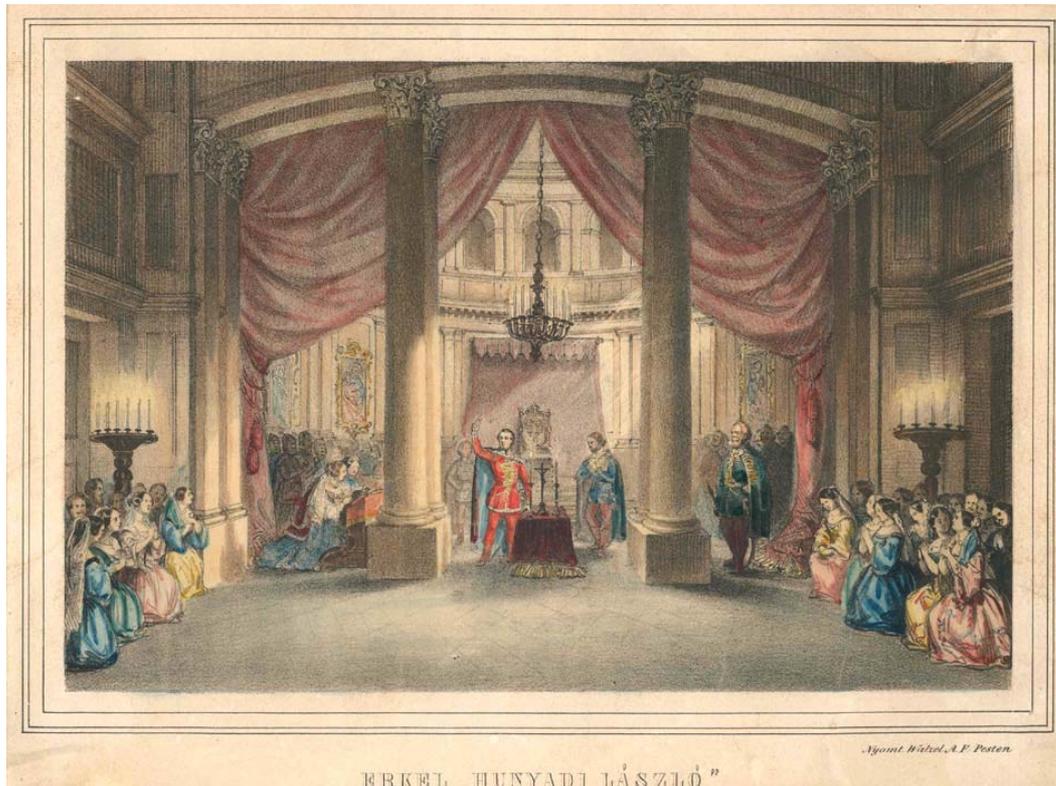
L'identité nationale de László Hunyadi est loin d'être simple à déterminer. Cillei et Gara l'insultent en l'appelant, tour à tour, « chien valaque » et « un Valaque de nulle part ». Toutefois, dans une scène plus marquée du point de vue dramaturgique, au moment de sa mort, Cillei maudit László en l'interpellant « Magyar ». Dans l'ensemble de l'opéra et notamment à travers sa confrontation avec Cillei, László représente un archétype du noble hongrois incarnant les valeurs héroïques et combattant contre l'injustice. Sa mère, Erzsébet Szilágyi, incarne de son côté, plusieurs valeurs nationales : la figure maternelle et l'aspect religieux.

Kornél Ábrányi, dans ses Mémoires, raconte une anecdote qu'il attribue à Ferenc Erkel. Selon cette anecdote, Egressy aurait voulu proposer le livret de *Hunyadi László* à Endre Bartay, mais ne pouvant pas trouver ce dernier chez lui, il aurait confié son manuscrit à Ferenc Erkel, qui se serait immédiatement mis à la composition de l'opéra⁸². L'authenticité de cette anecdote, qui rappelle l'histoire de la composition de *Nabucco* dont le livret aurait été rejeté par Otto Nicolai avant d'être presque accidentellement confié à Giuseppe Verdi, est, bien entendu, douteuse. Grâce aux données fournies par la presse de l'époque, il est possible de reconstituer l'histoire de la composition de l'opéra. Le 22 octobre 1840, le journal *Honművész* fait savoir à ses lecteurs que Béni Egressy est en train de travailler sur un nouveau livret, *Hunyadi László*. Le journal fait aussi savoir que Ferenc Erkel devrait en préparer la musique. Dezső Legány, qui part de ces

⁸¹ *Pesti Hírnök*, les 17 et 19 février 1861, repr. in Bertalan SZEMERE. *Naplóm* [Mon Journal], Pest : Ráth Mór, 1869. tome II, pp. 312-313.

⁸² Kornél ÁBRÁNYI. *Életemből és emlékeimből*. pp. 293-294.

données, avance l'idée selon laquelle la composition de l'opéra aurait commencé vers fin 1840 et début 1841⁸³.



***Hunyadi László*, illustration d'Ágost Frigyes Walzel, [1844]
(OSZK/Színháztörténeti Tár/KE/3.224)**

Hunyadi László diffère de *Bátori Mária* par la complexité de sa dramaturgie musicale et de son écriture orchestrale, ainsi que par le degré de développement de l'utilisation des formes musicales. La différence se fait entendre dès le chœur d'introduction. On y retrouve des formes similaires à celles utilisées dans *Bátori Mária*, comme l'alternance entre les sections au sein du même chœur. Toutefois, l'écriture orchestrale est beaucoup plus développée par rapport à celle de *Bátori Mária*. Le chœur de dispute entre les soldats hongrois et les mercenaires étrangers (acte I, scène 5) rappelle l'écriture chorale des opéras de Meyerbeer : le troisième acte des *Huguenots* comporte un « chœur de la dispute » où s'entremêlent, tour à tour, les répliques des hommes et femmes catholiques et protestants. L'écriture musicale de la scène de la dispute de *Hunyadi László* est pourtant plus simple que celle des *Huguenots*. Le chœur de la dispute de *Hunyadi László* se compose de deux parties : dans un premier mouvement, assez dynamique, les

⁸³ Dezső LEGÁNY. *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük*. p. 35.

mercenaires et les soldats dialoguent sans vraie différenciation musicale. Les répliques des soldats hongrois sont confiées aux ténors, celles des mercenaires étrangers aux basses. Quant à la deuxième partie, marquée « plus vive » (en français dans le texte de la partition), elle est d'une écriture très subtile.

Le passage le plus célèbre de l'opéra est le chœur final du premier acte [Extrait musical : CD [04]]. Dans ce morceau, le chœur des hommes commence par chanter un thème qu'Erkel avait utilisé, avant la composition de l'opéra, dans ses réminiscences de *Norma*⁸⁴. Tandis que la musique continue, le roi chante ses vers où il exprime, à part, la rancœur qu'il éprouve pour les assassins de Cillei. À la fin, le premier thème est repris (*melodia marcantissima*, indique la partition) par László, le roi et le chœur à l'unisson.

Le deuxième acte est clos, quant à lui, par une partie chorale, mais le ton religieux et serein de ce finale fait un contraste très marqué avec le ton martial du chœur de la fin du premier acte. Le chœur final du deuxième acte, qui est un cantique glorifiant le roi et la patrie, rappelle la section *andante religioso* du finale du premier acte de *Bátori Mária*.

Le chœur des invités du troisième acte est un reflet des grands opéras français de l'époque : ce morceau rappelle notamment le chœur des invités du troisième acte de *La Juive* de Halévy. Un autre élément qui rappelle le grand opéra français, est la danse hongroise du troisième acte, intitulée « Palotás » (Danse de palais), qui est en effet une *csárdás* composé d'une partie lente et d'une partie rapide [Extrait musical : CD [05]]. Ce ballet, l'un des morceaux les plus connus du répertoire de l'opéra hongrois, fut inséré ultérieurement dans *Hunyadi László* pour la production de juillet 1850.

Si l'écriture chorale et les danses de *Hunyadi László* portent les influences du grand opéra français, les parties vocales en solo reflètent l'influence du style italien. Toutefois, Erkel s'éloigne de la rigidité des formes conventionnelles qui marquaient les grandes scènes de *Bátori Mária*. László ne chante pas d'air d'entrée. Il est introduit par un simple dialogue avec les soldats hongrois et ce n'est que plus tard qu'il chante une romance italianisante accompagnée à la harpe, qui se distingue par une longue ligne mélodique. L'air d'entrée d'Erzsébet est loin de suivre les conventions de l'opéra italien. La scène commence sans récitatif. Après la partie chorale qui ouvre le deuxième acte, Erzsébet commence directement à chanter sa cavatine introduite par un triste thème exposé d'abord par le hautbois, puis repris par les clarinettes et la fagote. Au fur et à mesure qu'Erzsébet est emportée par ses présages funestes. La musique, *molto*

⁸⁴ István KASSAI. « Adatok az Erkel-kutatáshoz. II. rész : Pañonia ». p. 296.

allegro ed agitato, dépeint la tension psychologique du personnage. Cette séquence répond aux goûts du courant romantique, en faisant intervenir le surnaturel et le débordement de sentiments dans la dramaturgie. Une cabalette avec cadences ornées clôt la scène d'entrée d'Erzsébet.

En 1850, Erkel compose un nouvel air pour Anne de Lagrange, qui chantait le rôle d'Erzsébet en tant qu'artiste invitée. Placé au milieu du deuxième acte de l'opéra, cet air permet à Erzsébet d'exprimer son inquiétude pour le sort de ses fils, László et Matthias Hunyadi. La partie lente de l'air est introduite par un récitatif. La cavatine (*andantino*) rappelle le premier air d'Erzsébet. La cavatine suit une longue ligne mélodique avec dithyrambes et contient une longue vocalise à doubles croches. La partie vocale descend au La dièse grave et monte au contre-ut, ce qui témoigne de la tessiture étendue de Lagrange. Après une transition (dans laquelle László et Matthias Hunyadi annoncent la nouvelle du pardon du roi), suit une cabalette très virtuose, qui commence avec une succession de vocalises staccato en double croche et continue avec une longue roulade *legato*, avec contre-ut. Cet air, malgré ses qualités musicales, étouffe superficiellement la dramaturgie de l'opéra : l'appel des Hunyadi par le roi n'est en fait qu'un prétexte pour la partie cavatine de « l'air de Lagrange ». Après la cavatine, László et Matthias reviennent pour dire que le roi leur fait grâce (ce qui était déjà exprimé par le roi lui-même à la fin du premier acte et au milieu du second acte) et ce retour n'est qu'un prétexte pour la cabalette d'Erzsébet. Ainsi, « l'air de Lagrange » sacrifie l'action dramatique aux sections lyriques, en reprenant ainsi les traditions de l'opéra italien de la première moitié du XIX^e siècle.

Parmi les autres morceaux en solo, la grande scène du roi dans le troisième acte suit la construction typique des opéras italiens de la première moitié du XIX^e siècle, avec la succession du récitatif, de l'air et de la cabalette. De même, l'air d'entrée de Matthias Corvin répond à la convention italienne de l'époque, avec la succession du récitatif, de la cavatine *in tempo moderato* avec deux cadences et une cabalette avec chœur. Le rôle de Matthias est un rôle travesti, qui s'inscrit dans une longue tradition incarnée, dans les années 1830, par des personnages d'opéra comme Oscar (*Gustave III*) ou Urbain (*Les Huguenots*).

L'air de Mária dans le troisième acte est une cabalette très virtuose, insérée dans l'opéra en 1847. Cette cabalette qui, contrairement aux usages conventionnels de l'époque, n'est pas précédée d'une cavatine, commence par une longue vocalise avec deux contre-

uts. Par la suite, Mária exprime sa joie en exposant le thème mélodique principal. Enfin, la jeune fille chante une cadence qui consiste en une succession de doubles croches chantées en duo avec la flûte. Erkel avait écrit cet air pour la soprano colorature Kornélia Hollósy et Franz Doppler, flûtiste virtuose et compositeur qui venait de remporter un grand succès avec son opéra *Benyovszky* en 1847⁸⁵. À une première analyse, les cadences avec flûte qui marquent l'air de Mária pourraient rappeler les cadences de la scène de folie de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, toutefois, il convient de noter que les passages de flûte de la scène de folie de Lucia sont ajoutés en 1889 ; de ce fait, il n'est pas possible d'établir une continuité directe entre les cadences de l'air de Mária et celles de *Lucia di Lammermoor*⁸⁶.

L'air de Gara (acte II, repris dans l'acte III) suit la forme A-B-A. Dans un premier temps, Gara expose un thème mélodique très marqué. La deuxième partie de l'air, marquée par un ton de récitatif, s'interrompt par les éclats de rire diaboliques du personnage. Enfin, le premier thème mélodique est repris dans l'air. Ce thème est par ailleurs utilisé comme un leitmotiv au moment de l'apparition de Gara dans la scène 3 du troisième acte. László Hunyadi est aussi caractérisé par un leitmotiv qui accompagne ses apparitions, notamment dans les passages orchestraux du premier acte [Extrait musical : CD 03] :



Le Chant du cygne de László au début du quatrième acte a une importance particulière dans l'opéra. Ce morceau, qui est une cavatine *andantino*, est introduit par un passage orchestral de ton triste. Le thème de cette cavatine, dans laquelle le jeune homme exprime sa souffrance dans son cachot, est repris dans de nombreuses transcriptions et réminiscences inspirées de l'opéra. En effet, la prison est un décor très courant dans opéras du XIX^e siècle⁸⁷. Dans les opéras sauvetage de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, la prison a une importance particulière : de *Richard Cœur-de-Lion* de Grétry à *Fidelio* de Beethoven, nombreux sont les opéras dans lesquels la prison tient

⁸⁵ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése*. p. 64.

⁸⁶ Cf. Romana Margherita PUGLIESE. « The Origins of Lucia di Lammermoor's Cadenza », *Cambridge Opera Journal*, vol. 16, no. 1, 2004.

⁸⁷ Anthony ARBLASTER. *Viva la Liberta ! Politics in Opera*, Londra : Verso, 1992. p. 55.

une place centrale. Plus tard, les opéras de la période romantique reprennent le thème de prison, toutefois, contrairement aux opéras sauvetage, les opéras des années 1830 et 1840 n'ont pas pour argument principal l'évasion d'une personne injustement détenue en prison. Dans ces opéras, la prison est plutôt une scène de méditation et de confrontation. Plusieurs opéras de Donizetti, dont *Anna Bolena*, *Rosmonda d'Inghilterra* et *Maria Stuarda*, mettent en scène des héroïnes emprisonnées se préparant à la mort. Dans *La Juive* de Halévy, Éléazar médite sur Rachel, sa fille adoptive, dans sa cellule et c'est dans le même lieu qu'il se confronte au cardinal de Brogny, son ennemi juré. Dans *Les Martyrs* de Donizetti, Pauline rend visite à Polyeucte emprisonné qu'elle essaie de convaincre de son innocence. De même, dans *Hunyadi László*, la prison est un lieu qui permet à la fois la méditation et la confrontation : le « chant du cygne » de László, chargé d'un grand degré de pathétisme, est suivi par la visite que Mária rend à László et par un trio dramatique où le jeune couple se confronte à Gara.

Si le trio du quatrième acte est marqué par sa dramaturgie musicale subtile, d'autres morceaux d'ensemble suivent une construction plus conventionnelle. Le duo László-Mária du deuxième acte s'achève par une cabalette dominée par le chant bisyllabique. Quant au trio d'Erzsébet et de ses deux fils, il se termine par une partie *allegro* rappelant l'écriture mozartienne.

À l'instar de *Bátori Mária*, les marches tiennent une place importante dans *Hunyadi László*. Selon Bertalan Fabó, la musique de la marche du premier acte, qui accompagne l'entrée du roi, porte l'influence de la musique d'Anton Halm, compositeur autrichien. Son écriture se distingue aussi par l'utilisation du style *verbunkos*⁸⁸. La marche funèbre qui ouvre le dernier tableau [Extrait musical : CD 06] n'est pas sans rappeler la marche funèbre du cinquième acte de *La Juive*. Celle de *Hunyadi László* commence par le leitmotiv de László Hunyadi et continue par l'exposition d'un motif très solennel. Après la partie centrale marquée de chromatismes, l'orchestre reprend le premier thème. Il convient de souligner que la forme funéraire est un moyen efficace, au XIX^e siècle, pour projeter des motifs nationaux. « La culture musicale de la nation est [...] au moins autant marquée par des funérailles que par des sacres, par des souvenirs de défaites que

⁸⁸ Bertalan FABÓ. « Erkel fejlődése » [Le Développement d'Erkel], in *Erkel Ferenc emlékkönyv : Születésének századik évfordulójára* [Mélanges Ferenc Erkel : pour le centenaire de sa naissance], éd. par Bertalan Fabó, Budapest : Pátria, 1910. p. 24.

par la glorification des victoires », souligne Didier Francfort⁸⁹. Dans *Hunyadi László*, la marche funèbre permet de créer une atmosphère extrêmement sombre pour mieux marquer l'injustice subie par László. Erzsébet, dans sa prière, reprend le thème de la marche funèbre.

Bertalan Fabó, dans un article publié en 1910, attire l'attention sur le fait que l'influence des chants folkloriques tient une place peu importante dans la musique de *Hunyadi László*. Selon l'auteur, ces influences se réduisent à certains passages de l'ouverture, aux rythmes syncopés du duo de la prison du quatrième acte et aux choriambes de l'air de Lagrange⁹⁰. Gyula Véber, dans son étude détaillée sur les éléments hongrois dans la musique d'Erkel, attire l'attention sur l'abondance des éléments du style *verbunkos* dans la scène de cérémonies nuptiales, dans la scène de la prison et dans le dernier tableau⁹¹. Les airs d'Erzsébet dans le deuxième acte portent aussi l'influence du *verbunkos*, surtout par la carrure que suivent les mélismes de son chant. Quant au rôle du roi, il ne contient qu'un bref passage écrit dans le style hongrois, à la fin du premier acte⁹². Cette configuration renforce l'hypothèse de János Maróthy, selon laquelle la musique d'Erkel implique une caractérisation musicale des camps adverses nationaux qui s'opposent dans l'argument du livret⁹³.

La première de *Hunyadi László*, que le musicologue George Jellinek qualifie « d'exemple du *Risorgimento* musical hongrois⁹⁴ », fut, selon le témoignage de Kornél Ábrányi, un événement mémorable⁹⁵. Ábrányi, jeune juriste à l'époque de la création de l'opéra, se rappelle la salle comble et décrit l'enthousiasme du public, notamment des jeunes spectateurs⁹⁶. Le chœur final du premier acte est accueilli par une ovation : le public comprit bien, selon Ábrányi, à qui faisaient allusion les vers « Il est mort, l'Intrigant ! » : le public hongrois du *Vormärz* identifiait le prince Clemens von Metternich à la figure du conseiller intrigant. Dans ses Mémoires, Ábrányi écrit que le succès de *Hunyadi László* ne provient pas seulement de sa signification politique ou

⁸⁹ Didier FRANCFORT. p. 116.

⁹⁰ Bertalan FABÓ. « Erkel fejlődése ». p. 25.

⁹¹ Gyula VÉBER. pp. 113-115.

⁹² idem. p. 118.

⁹³ János MARÓTHY. « Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése ».

⁹⁴ George JELLINEK. *History through the Opera Glass*, New York: Limelight Editions, 2000. p. 127.

⁹⁵ Kornél ÁBRÁNYI. *Életemből és emlékeimből*. p. 293.

⁹⁶ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése*. p. 46.

historique, mais également de sa valeur musicale, les fondements de cet opéra se trouvant dans la « musique de la nation⁹⁷ ».

Les semaines suivantes, *Hunyadi László* continue d'attirer un grand public au Théâtre national. Alajos Degré observe, en 1844, un changement considérable au Théâtre national : désormais un grand public fréquente ce théâtre qui était traité « d'orphelin » jusqu'alors. Selon Degré, cet intérêt soudain peut s'expliquer par la présence de *Hunyadi László* d'Erkel sur le programme, ainsi que par celle du drame *Szökött katona* (Le déserteur) d'Ede Szigligeti, dont la première eut lieu le 25 novembre 1843⁹⁸.

Les critiques émettent des opinions favorables sur l'opéra d'Erkel. Une critique publiée dans le *Regélő Pesti Divatlap* attire l'attention sur le manque d'unité de l'opéra, en faisant allusion au fait qu'il est constitué d'un grand nombre de tableaux et scènes qui ont parfois peu de liens directs. De plus, la critique, probablement écrite par Imre Vahot, reprend les arguments que ce dernier avait avancés pour le livret de *Bátori Mária*. Son auteur trouve inacceptable que les personnages historiques comme László Hunyadi chantent sur scène. Selon lui, les Italiens pourraient tout faire avec la musique : cela serait conforme à la nature de ce peuple. Or, les Hongrois sont « un peuple moins chantant » (*kevésbé dalos nép*)⁹⁹. Toutefois, en 1844, les critiques font unanimement l'éloge de la musique d'Erkel. Même Imre Vahot, qui avait écrit la critique la plus sévère de la musique de *Bátori Mária*, place *Hunyadi László* au niveau des célèbres opéras des répertoires étrangers¹⁰⁰.

Un journal viennois, le *Wiener allgemeine Musikzeitung* publie, en février 1844, une analyse détaillée de *Hunyadi László*. L'auteur de cet article signé « Un Allemand » (*Ein Deutscher*), est identifié à Louis Schindelmeisser, violoniste et compositeur, chef d'orchestre du Théâtre allemand de Pest¹⁰¹. Selon cet article, le plus grand mérite de *Hunyadi László* serait le fait que les éléments de la musique nationale y soient mis en valeur. La musique de l'opéra d'Erkel pourrait être qualifiée de « musique nationale

⁹⁷ Kornél ÁBRÁNYI. *Életemből és emlékeimből*. p. 295.

⁹⁸ Alajos DEGRÉ. *Visszaemlékezéseim* [Mes souvenirs], éd. par Aranka Ugrin, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », [1883] 1983. p. 136.

⁹⁹ *Regélő Pesti Divatlap*, le 4 février 1844, cité par István BARNÁ. « Erkel Ferenc első operái az egykorú sajtó tükrében ». p. 203.

¹⁰⁰ *Regélő Pesti Divatlap*, le 13 octobre 1844, cité par István BARNÁ. « Erkel Ferenc első operái az egykorú sajtó tükrében ». p. 212.

¹⁰¹ Katalin SZERZŐ-SZÖNYI. « A Wiener allgemeine Musikzeitung Erkel Ferenc indulásáról (1841-1848) » [Le Wiener allgemeine Musikzeitung sur les débuts de Ferenc Erkel], in *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról* [Sur Ferenc Erkel, Zoltán Kodály et leur époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 2001. p. 82.

dans le sens littéral du mot » (« *Eine Nationalmusik im buchstäblichen Sinne des Worts*¹⁰² »).

Dans une lettre publiée le 19 octobre 1847 dans le *Journal des débats*, Hector Berlioz parle de son séjour à Pest effectué en 1846. Dans cette lettre, ultérieurement republiée en annexe à ses Mémoires, Berlioz qualifie « M. Erckl » (*sic*) d'« excellent et digne homme de grand talent ». Il parle de *Hunyadi László* qu'il avait entendu lors de son séjour pestois :

Il y a dans cette œuvre une foule de choses remarquables par leur originalité et surtout par la profondeur du sentiment qui les a dictées. C'est d'ailleurs purement écrit et instrumenté d'une façon très-intelligente et très-fine ; ce qui ne veut pas dire, loin de là, que cette instrumentation manque d'énergie¹⁰³.

Par la suite, Berlioz fait l'éloge des solistes (Madame Schodel et le ténor Mihály Fűredi), en soulignant que Fűredi accentue « d'une façon charmante dans son étrangeté, les romances et les chansons nationales si chères aux Hongrois, mais qui, ainsi chantées, plairaient certes à tous les peuples ». Selon Berlioz, la langue hongroise, beaucoup moins dure que l'allemand, ne serait « point défavorable à la musique¹⁰⁴ ».

D'autres critiques étrangers se montrent peu indulgents à l'égard de *Hunyadi László*. Gustav Pressel, jeune musicien et futur compositeur, écrit, en 1852, que les Hongrois n'ont pas, à cette date, d'opéra national. Si *Hunyadi László* peut être qualifié d'opéra hongrois, rien n'empêche que les opéras de Verdi soient également appelés « opéras hongrois ». Sauf certains passages, cet opéra ne traduit en aucun sens l'esprit hongrois et il s'agit d'un collage médiocre des réminiscences de l'école italienne d'opéra¹⁰⁵.

Hunyadi László est donné à Presbourg le 26 mai 1844, sous la direction du compositeur, dans le cadre de la tournée de la compagnie du Théâtre national¹⁰⁶. En 1845, la presse fait savoir qu'il est possible que l'opéra d'Erkel soit représenté à Milan et à Paris. Toutefois, ces projets ne se sont pas concrétisés¹⁰⁷. Dans les années 1840, les extraits de l'opéra sont donnés à quelques occasions dans les théâtres de province, notamment à

¹⁰² *Wiener Allgemeine Musikzeitung*, 6, 8, 10, 13 février 1844, cité par Katalin SZERZŐ-SZŐNYI. « A Wiener allgemeine Musikzeitung [...] ». p. 84.

¹⁰³ Hector BERLIOZ. *Mémoires de Hector Berlioz comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, 1803-1865*, Paris : Calmann-Lévy, 1878. p. 214.

¹⁰⁴ *idem*. p. 215.

¹⁰⁵ Gustav PRESSEL. « The Music of Hungary », trad. de l'allemand, *Dwight's Journal of Music*, vol. 10, no. 6, le 8 novembre 1856. pp. 42-43 [version originale en allemand publ. in *Neue Zeitschrift für Musik*, 1852].

¹⁰⁶ Dezső LEGÁNY. « Erkel Ferenc Pozsonyban ». p. 53.

¹⁰⁷ Dezső LEGÁNY. *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük*. p. 39.

Baja et à Kolozsvár en mars et avril 1846, par la compagnie itinérante de Mihály Havi et József Szabó. Les représentations en province se multiplient à partir du début des années 1850.

Comme la plupart des opéras populaires du XIX^e siècle, la diffusion de *Hunyadi László* se fait, entre autres, grâce à l'édition musicale. À la veille de la révolution de 1848, plusieurs fantaisies et réductions pour piano sont en circulation. L'éditeur Joseph Treichlinger publie une transcription de l'opéra pour piano et une autre transcription pour piano à quatre mains¹⁰⁸. Un autre éditeur, Joseph Wagner, publie, à la même époque, des extraits de l'opéra, notamment une « Fantaisie brillante sur le chœur favori de l'Opera Hunyádi [*sic*] László. Op. 5¹⁰⁹ ». Le « chant du cygne » de László est parmi les autres extraits publiés par le même éditeur¹¹⁰. En 1847, Franz Liszt compose une paraphrase de *Hunyadi László* pour piano à deux mains¹¹¹.

Certains thèmes de *Hunyadi László* sont reproduits dans les mélodies populaires chantées en Hongrie et en Croatie. Au début du XX^e siècle, une version instrumentale du chœur final du premier acte est collectée par Bartók dans le comitat de Hajdú. Kodály collecte également des variantes des mélodies de *Hunyadi László* à Nyitra en 1906, à Hont en 1912 à Kassa en 1916, à Szolnok et à Békés en 1918¹¹². Selon Kodály, ce sont probablement les orchestres militaires qui ont transmis les mélodies des opéras d'Erkel à la campagne¹¹³. En effet, les fanfares ont une place importante dans la diffusion de la musique d'opéra au XIX^e siècle¹¹⁴. En Hongrie, les extraits de *Hunyadi László* sont repris, tout au long du XIX^e siècle, par les fanfares militaires qui traversent le pays et la musique folklorique ne tarde pas à adopter et à intégrer ces mélodies.

¹⁰⁸ Ilona MONA. p. 83-84.

¹⁰⁹ idem. p. 63.

¹¹⁰ idem. p. 67, 71.

¹¹¹ Franz LISZT. « Schwanengesang und Marsch aus Erkels Hunyadi László: Konzertparaphrase für Pianoforte von F. Liszt », in *Neue Ausgabe sämtlicher Werke : Serie II : Freie Bearbeitungen und Transkriptionen zu zwei Händen : Band 8*, éd. par Adrienne Kaczmarczyk & Imre Sulyok, Budapest : Editio Musica, [1847] 1972. pp. 95-111.

¹¹² Dezső LEGÁNY. *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük*. p. 45.

¹¹³ Zoltán KODÁLY. « Erkel és a népzene: Előadás ». pp. 91-92.

¹¹⁴ Cf. Roberto LEYDI. « Diffusion et vulgarisation », trad. de l'italien par Marie-Christine Fox, in *Histoire de l'opéra italien: Deuxième partie: les systèmes : 6 : Théories et techniques, images et fantasmés*, sous la direction de Lorenzo Bianconi & Giorgio Pestelli, Liège : Mardaga, 1992. pp. 394-402.

La vie et les œuvres de Ferenc Erkel ont des caractéristiques apparemment paradoxales. Les opéras de ce « compositeur national » n'ont qu'un vague lien avec les « terroirs ». Par ailleurs, le matériau utilisé en tant que « musique nationale » (le style *verbunkos*, en l'occurrence) ne tient qu'une place mineure dans la musique de ses premiers opéras dans lesquels dominent les éléments de style italien ou français. Toutefois, les contemporains d'Erkel sont conscients de cette situation et l'une des critiques majeures adressées au compositeur, notamment pour son premier opéra, est la prédominance des styles non-magyars dans sa musique. Quant au *verbunkos*, qui est, en effet, un style hybride qui atteint son apogée au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècles au lieu d'être un reflet direct de la musique folklorique hongroise, il pose moins de problèmes. Pour les auditeurs d'opéra du XIX^e siècle, le « style hongrois » tel qu'il est mis en valeur par Erkel est « le » style national. À cette époque, la question de l'authenticité ethnomusicologique ne se pose pas. Il faut attendre le premier quart du XX^e siècle pour que la culture musicale populaire soit l'objet d'une véritable recherche scientifique, grâce aux soins de Bartók et de son collègue Kodály qui affirme qu'il importe de « commencer là où Erkel en était resté », pour mieux connaître la musique du peuple¹¹⁵.

Les sujets des opéras d'Erkel sont tirés de l'histoire médiévale de la Hongrie. Par ailleurs, les deux premiers opéras ont pour sujet la confrontation d'un noble hongrois et du pouvoir royal : cette configuration est reprise, par ailleurs, dans un opéra ultérieur du compositeur : *Bánk bán*. La confrontation entre la noblesse et le pouvoir royal peut être considérée comme un reflet du romantisme. Selon le musicologue Rodolfo Celletti, l'une des principales caractéristiques de l'opéra romantique serait qu'il se détache de l'un des thèmes habituels du mélodrame belcantiste du XVIII^e siècle : la glorification de la royauté. Dans l'opéra romantique, le personnage du roi est beaucoup moins fréquemment porté à la scène qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles¹¹⁶. Les opéras d'Erkel, dans lesquels les souverains jouent souvent un rôle négatif ou mineur, peuvent être considérés dans la lignée des opéras romantiques. Dans le contexte spécifique de la Hongrie du XIX^e siècle, cette situation s'explique également par le rôle prédominant de la noblesse dans la vie politique et dans la formation économique et sociale. La plupart des hommes politiques, qu'ils soient libéraux ou conservateurs, appartiennent aux rangs de la noblesse. La mise en avant des héros nobles de l'histoire médiévale contribue donc

¹¹⁵ Zoltán KODÁLY. « Erkel és a népzene : Radióelőadás ». p. 409.

¹¹⁶ Rodolfo CELLETTI. *Histoire du bel canto*, trad. de l'italien par Hélène Pasquier avec le concours de Roland Mancini, Paris : Fayard, 1987. p. 241.

à la politisation des opéras historiques. Toutefois, le degré d'historicité des « opéras nationaux » est parfois discutable. Dans un opéra comme *Bátori Mária*, l'historicité reste vague et l'arrière-plan historique se réduit en un simple décor. *Hunyadi László* marque une étape beaucoup plus importante par rapport à *Bátori Mária*. L'arrière-plan historique tient une place beaucoup plus grande dans l'argument de l'opéra et contribue à l'élaboration du discours politique patriotique et national à la veille de la révolution de 1848. Ce n'est pas par hasard que le chœur final du premier acte de *Hunyadi László* se soit transformé en un chant révolutionnaire dans l'atmosphère de 1848.

Deuxième partie :
Apogée et déclin de l'opéra
politique en Hongrie
(1848-1884)

I. Théâtres et répertoires d'une période de révolution et de restauration (1848-1861)

A. La Révolution de 1848 et les représentations scéniques en Hongrie

L'Europe entière est secouée, à partir de février 1848, par une série de révoltes et de révolutions. Cette succession d'événements, le « Printemps des peuples », est une rupture dans l'histoire de l'Europe centrale, mais aussi une conséquence de ce qui précède. Dans l'empire des Habsbourg, la Révolution de 1848 « n'éclate pas dans un ciel serein », ni dans un Empire impuissant, comme le souligne Jean-Paul Bled ; il convient de la considérer dans la continuité des mouvements libéraux des années 1830 et 1840¹. Au début de l'année 1848, la Diète de Presbourg est « submergée par la vague libérale² » qui est un produit de l'ère des réformes : les débats politiques de 1848 reprennent et développent, en grande partie, les problématiques posées par les réformateurs hongrois à partir des années 1830. Toutefois, à bien des égards, l'année 1848 marque aussi une rupture considérable. Selon l'historien András Gerő, 1848 marque le début de la transformation bourgeoise en Hongrie : malgré la victoire de l'absolutisme à la fin de 1849, l'irréversibilité de la transformation de la société vers une société bourgeoise devient une évidence dès l'éclatement de la révolution en 1848³. Selon Károly Kecskeméti, c'est à la veille de la révolution que se réalise la première tentative consciente pour briser le monopole politique de la noblesse qui s'était instauré depuis 1830. La jeunesse républicaine, dont une partie était d'origine roturière, se regroupait autour de la « Table de l'opinion publique » dans le café Pilvax à Pest en 1847⁴. Les bourgeois sont invités aux débats politiques et les ouvriers participent occasionnellement à ces discussions⁵. À partir de 1848, le processus politique n'est plus monopolisé par une Diète des états, vestige des institutions médiévales. Dans une première phase, en mars-avril 1848, les libéraux hongrois promulguent des lois qui établissent un système libéral garantissant l'autonomie hongroise⁶. Dans les mois suivants, les problématiques posées par les libéraux seront éclipsées par les problèmes

¹ Jean-Paul BLED. *François-Joseph*, Paris : Fayard, 1987. p. 23.

² Catherine HOREL. *Cette Europe qu'on dit centrale : des Habsbourg à l'intégration européenne, 1815-2004*, Paris : Beauchesne, coll. « Bibliothèque Historique et Littéraire », 2009. p. 42.

³ András GERŐ. *Modern Hungarian Society in the Making : The Unfinished Experience*, trad. par James Patterson & Enikő Koncz, Budapest : Central European University Press, 1995. p. 5.

⁴ Károly KECSKEMÉTI. *La Hongrie et le réformisme libéral : problèmes politiques et sociaux (1790-1848)*, Roma : Il Centro di Ricerca, coll. « Fonti e Studi di Storia moderna e contemporanea », 1989. p. 82

⁵ George BARANY. « The Age of Royal Absolutism, 1790-1848 », in *A History of Hungary*, dir. par Peter F. Sugar, Bloomington : Indiana University Press, 1994. p. 207.

⁶ Catherine HOREL. *Cette Europe qu'on dit centrale*. p. 43.

liés aux questions nationales. En effet, en 1848, Vienne est alarmée par les événements de Hongrie : pour les dirigeants de la monarchie danubienne, une Hongrie autonome et libérale constitue un danger existentiel. En outre, l'autonomie hongroise inquiète les nationalités non-magyares du royaume de Hongrie, qui sont en quête de leur propre identité, voire de leur autonomie nationale. Ces tensions ont pour conséquence l'éclatement d'une guerre d'indépendance hongroise contre les forces impériales rejointes par les troupes croates de Josip Jelačić, gouverneur (ban) de Croatie. La guerre se termine en août 1849 avec la victoire des Impériaux ainsi que de leurs alliés russes. Après une brève période contre-révolutionnaire, un régime néo-absolutiste est instauré au début de l'année 1850.

Les théâtres de Hongrie ont été, bien entendu, bouleversés par les événements des années 1848 et 1849. Dans les périodes de crise et notamment pendant la guerre d'indépendance, nombreux sont ceux qui, pour des raisons de sûreté, évitent d'aller au théâtre⁷. Toutefois, le théâtre reste, dans cette période, l'un des rares lieux publics qui permettent à la population de se rassembler et d'échanger des informations, ce qui pousse les bourgeois à essayer de se rendre au théâtre en dépit des dangers. Par ailleurs, le théâtre pouvait être la scène de manifestations politiques dans les journées révolutionnaires, permettant aux spectateurs de lancer des slogans ou de chanter des marches révolutionnaires. Pour le pouvoir politique et militaire, le théâtre reste un enjeu important : pendant la guerre d'indépendance, les forces impériales ou hongroises veillent à ce que les représentations théâtrales aient lieu de façon régulière, afin d'assurer la quiétude des citoyens⁸.

Dans ce chapitre, nous analyserons d'abord les représentations d'opéra pendant les journées révolutionnaires de 1848. Dans la deuxième section, nous étudierons la situation du Théâtre national de Pest en 1849, pendant la guerre d'indépendance : pour ce chapitre, sera notamment utilisé le Journal intime de Gábor Mátray, qui constitue une source importante pour cet épisode de l'histoire du Théâtre national. La troisième section sera consacrée à l'étude des effets de la contre-révolution de 1849 sur les théâtres en Hongrie.

⁷ Gábor MÁTRAY. *Töredék jegyzmények Magyarország történetéből 1848/49-ben* [Notes fragmentaires de l'histoire de la Hongrie en 1848-1849], éd. par Katalin Fülep, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. Ritkaságok, 1989. p. 44.

⁸ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. « A Nemzeti Színház Levéltára » [Archives du Théâtre national], *Levéltári Közlemények*, vol. 16, 1938. p. 192.

1. La Révolution de 1848 en Hongrie et les représentations d'opéra

Au début de 1848, alors que la Diète hongroise siège à Presbourg, un nouvel opéra séduit les amateurs de l'opéra dans la monarchie danubienne. Un opéra romantique de Friedrich von Flotow, *Martha*, créé au Kärntnertortheater de Vienne le 25 novembre 1847, est la plus grande réussite du répertoire allemand de l'époque, selon le témoignage de Kornél Ábrányi. Après sa création viennoise, le Théâtre de Presbourg ne tarde pas à monter l'opéra comique de Flotow⁹. C'est à Presbourg, où il avait participé aux sessions de la Diète, que le baron Béla Splény avait entendu parler de ce nouvel opéra. Il a ensuite l'occasion de le voir à Vienne, où il était toujours difficile de trouver des places malgré le fait que l'opéra y était donné depuis plusieurs semaines¹⁰. Plus tard, au début de 1848, la célèbre basse allemande Karl Formes, créateur du rôle de Plunkett dans la production viennoise, vient à Presbourg pour participer aux représentations de *Martha* en tant qu'artiste invité. En chantant son air du début du troisième acte, Formes fait une modification qui fait plaisir au public qui provient, pour la plupart, de la Diète. Dans le livret original, Plunkett se demande, en admirant la beauté des forêts britanniques, « *Was unserm Land, / Der Briten Strand / Die wahre Kraft schafft ?* » (Qu'est-ce que donne de la puissance à notre pays, à la côte britannique ?) et répond « *Das ist das säft'ge Porterbier* » (C'est la savoureuse bière « Porter »). Karl Formes, en modifiant cette réponse, chante « *Das ist Kossuth Lajos* », ce qui lui vaut une ovation de la part du public¹¹. Ainsi, un opéra comique, dont le livret original n'avait rien de politique, devient un instrument pour galvaniser les cœurs par un message politique. Plus tard, indique Splény dans ses Mémoires, Formes participera à la révolution viennoise et par la suite, il partira en exil pour ne plus rentrer en Autriche¹².

La vague révolutionnaire de 1848, qui avait commencé par toucher Presbourg dans la monarchie danubienne, ne tarde pas à atteindre Vienne. Dans la capitale impériale, le chancelier Metternich est obligé de s'enfuir face à la démonstration des étudiants et des ouvriers. La jeunesse pestoise prend le relais le 15 mars 1848, en organisant une

⁹ Kornél ÁBRÁNYI. *Életemből és emlékeimből : A történelem, irodalom és művészet köréből* [De ma vie et de mes souvenirs : autour de l'histoire, de la littérature et de l'art], Budapest : Franklin Társulat, 1897. p. 74.

¹⁰ Béla SPLÉNY. *Splény Béla emlékiratai* [Mémoires de Béla Splény], éd. par Mária Kendi, Budapest : Magvető, 1984. tome I, pp. 598-599.

¹¹ Béla SPLÉNY. tome II, pp. 11-12.

¹² *ibid.*

manifestation où elle expose ses revendications libérales en douze points. Sur les marches du Musée national, le poète Sándor Petőfi récite son poème *Nemzeti dal* (Chant national), qui devient le texte emblématique de l'insurrection nationale hongroise. À cette date qui marque le début de la Révolution hongroise de 1848, le 15 mars 1848, le Théâtre national avait programmé une pièce comique de Frédéric Soulié. Or, dès le midi, le public commence à réclamer une pièce hongroise. Dans la soirée, c'est un drame hongrois, *Bánk bán* de József Katona qui est donné par la compagnie du Théâtre hongrois, dans sa version complète et non-censurée¹³. La représentation doit être arrêtée à plusieurs reprises et les spectateurs chantent la marche de Rákóczi, la Marseillaise, l'*Hymnusz*, ainsi que le chœur final du premier acte de *Hunyadi László* de Ferenc Erkel (*Meghalt a cselszövő* [Il est mort, l'intrigant]) en faisant allusion à la fuite de Metternich¹⁴.

Deux jours après, le 17 mars 1848, un gouvernement hongrois est formé sous la présidence du comte Lajos Batthyány. Selon le témoignage d'Alajos Degré, la nouvelle de la nomination de Batthyány est annoncée au public du Théâtre national par le célèbre comédien Gábor Egressy. L'annonce déclenche un applaudissement extraordinaire et l'orchestre joue la marche de Rákóczi à plusieurs reprises. Pendant ce temps, Egressy reste silencieux « comme une statue de pierre¹⁵ » et à partir du moment où le public se calme, il lit la liste des ministres. Les noms, tous connus du public, sont tour à tour applaudis. La représentation reprend par la suite, mais les spectateurs parlent entre eux et les occupants des loges ne manquent pas de dialoguer avec les spectateurs du parterre. Selon Degré, les spectateurs oublient même quelle pièce était donnée ce soir-là¹⁶.

Le gouvernement hongrois promulgue, le 11 avril 1848, une série de lois, les « lois d'avril », qui instaurent un régime libéral en Hongrie. La dernière de cette série, la loi n° 31, concerne les théâtres¹⁷. L'article premier précise que les théâtres ne doivent pas être ouverts sans permission préalable du conseil municipal. Le deuxième article abolit la

¹³ Antal VÁRADI. *Képek a magyar író- és színészvilágból* [Tableaux du monde d'écrivains et de comédiens hongrois], Budapest : Pesti Könyvnyomda Részvény-Társaság, 1911. tome III, p. 23.

¹⁴ Amadé NÉMETH. *Erkel*, Budapest : Gondolat, coll. « Zenei Kiskönyvtár », [1967] 1979. pp. 91-92.

¹⁵ Alajos DEGRÉ. *Visszaemlékezéseim* [Mes souvenirs], éd. par Aranka Ugrin, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », [1883] 1983. pp. 190-191.

¹⁶ *ibid.*

¹⁷ « XXXI. törvény-czikk : A színházokról » [Loi no. 31 sur les théâtres], in *Magyar törvénytár 1000-1895 : milleniumi emlékkiadás : 1836-1868* [Collection de lois hongroises 1000-1895 : édition de millenium ; 1836-1868], éd. par Dezső Márkus, Budapest : Franklin-Társulat, coll. « Corpus Juris Hungarici », 1896. pp. 253-254.

censure pour les pièces de théâtre. Dans l'article 3, il est précisé qu'à l'exception du Théâtre national de Pest, les représentations de théâtre doivent être soumises à l'approbation du pouvoir local. Pour les questions de surveillance policière, tous les théâtres (y compris le Théâtre national) sont placés sous l'autorité du pouvoir local.

En avril 1848, Lajos Batthyány, président du Conseil hongrois, met sur pied la Garde nationale hongroise. À partir de fin juillet 1848, la Garde nationale adopte la « Marche de Hunyadi » comme marche officielle¹⁸. En effet, dans les journées révolutionnaires, cette marche avait été souvent jouée par les orchestres militaires¹⁹. L'historiographie contemporaine de la musique hongroise a établi que cette marche consiste en une composition réalisée par Erkel lui-même à partir de plusieurs thèmes de son opéra *Hunyadi László* : le motif de László Hunyadi, un thème de l'air de László au quatrième acte, un autre thème du duo du quatrième acte et le thème principal du chœur final du premier acte²⁰. Durant la période 1848-1849, les hymnes nationaux composés par Béni Egressy et Ferenc Erkel, le *Szózat* et l'*Hymnusz*, n'étaient pas fréquemment chantés en public et les tentatives pour mettre en musique le *Nemzeti dal* (Chant national), poème de Sándor Petőfi, avaient fini par échouer. Dans ce contexte, la Marche de Hunyadi devenait, avec la Marche de Rákóczi, la seule composition musicale à bénéficier d'un accueil populaire en 1848. À ces compositions s'ajoutent, en 1849, d'autres compositions comme la Marche de Klapka²¹.

Guy Erismann précise que Bedřich Smetana s'engage *en musicien* dans la Révolution de 1848²². Ainsi, Erkel, qui n'a pas participé directement à la révolution, devient, grâce à ses compositions, un emblème de la révolution hongroise²³. Le frère cadet du compositeur, János Erkel (1812-1873), participe à la guerre de l'indépendance sous le

¹⁸ Pál KARCH. *Pest-Buda katonazenéje 1848-ban (Katonazenekarok és karmesterek)* [Musique militaire de Pest-Buda en 1848 (orchestres militaires et chefs d'orchestre)], Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, coll. « Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez », 1983. p. 31.

¹⁹ Bertalan FABÓ. « Erkel fejlődése » [Le Développement d'Erkel], in *Erkel Ferenc emlékkönyv : Születésének századik évfordulójára* [Mélanges Ferenc Erkel : pour le centenaire de sa naissance], éd. par Bertalan Fabó, Budapest : Pátria, 1910. p. 38.

²⁰ Pál KARCH. pp. 31-32. Ervin MAJOR. « Az 1848/49-es magyar szabadságharc korának hangjegykiadványai » [Musique imprimée de l'époque de la guerre d'indépendance hongroise de 1848-1849], in *Fejezetek a magyar zene történetéből : Válogatott tanulmányok* [Chapitres de l'histoire de la musique hongroise : essais choisis], articles recueillis par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, [1960-1964] 1967. p. 206.

²¹ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése : Kulturtörténeti korrajz* [Vie et œuvres de Ferenc Erkel : tableau d'histoire culturelle], Budapest : Schunda József, 1895. pp. 67-68.

²² Guy ERISMANN. *Smetana l'éveilleur*, Arles : Actes Sud, coll. « Musique », 1993. p. 123.

²³ Amadé NÉMETH. *Erkel*. p. 91.

commandement de Ferenc Fiáth²⁴, avec qui il chante, dans les temps libres, à Veszprém. D'autres musiciens prennent une part active dans la révolution et la guerre d'indépendance : Mihály Brand (Mosonyi), par exemple, sert en tant que Garde national²⁵.

Dans cette période révolutionnaire, les représentations de théâtre constituent un moyen pour passer des messages de solidarité avec les libéraux. La représentation du 23 avril 1848 de *Benyovszky* de Franz Doppler est dédiée à la délégation viennoise qui arrive à Pest. Le 28 avril, le Théâtre donne *Hunyadi László* en le dédiant à la délégation transylvaine qui est arrivée à Pest pour collaborer pour la réunion de la Transylvanie au royaume de Hongrie²⁶.

Pendant ces journées révolutionnaires, le Théâtre national ne manque pas d'enrichir son programme de nouveaux drames et opéras. La création hongroise de *Macbeth* de Verdi a lieu le 26 février 1848, avec un grand retentissement : l'opéra de Verdi, qui ne manque pas de messages patriotiques, est représenté à dix-sept occasions pendant l'année 1848, devenant l'opéra le plus fréquemment donné cette année-là. Un opéra de Mercadante, *Orazi e Curiazi*, créé au Théâtre national le 13 mai 1848, n'a été donné que deux fois, mais ces deux représentations suffisent pour enthousiasmer le public²⁷. Le 11 juillet 1848, le Théâtre national monte pour la première fois *Martha* de Flotow, dont la renommée avait déjà dépassé les frontières de l'Empire habsbourgeois grâce aux soins de Franz Liszt qui l'avait dirigée à Weimar en février 1848. L'opéra comique de Flotow est fréquemment donné au Théâtre national dans les années suivantes et assure un succès continu au cours du XIX^e siècle.

À partir du 11 septembre 1848, les troupes croates du ban Josip Jelačić menacent le gouvernement hongrois, ce qui conforte la cour de Vienne qui souhaite rétablir son pouvoir en Hongrie. Le 16 septembre 1848, un Comité national de Défense de la patrie

²⁴ Ferenc FIÁTH. *Életem és élményeim* [Ma vie et mes expériences], Budapest : Tettey Nándor és Társa, 1878. tome II.

²⁵ Tibor TALLIÁN. « Nemzeti színház - nemzeti opera » [Théâtre national – opéra national], in *Képes magyar zenetörténet* [Histoire illustrée de la musique hongroise], éd. par János Kárpáti, Budapest : Rózsavölgyi és Társa, 2004. p. 155.

²⁶ Ferenc KERÉNYI. « Színjátszás a polgári forradalomban és a szabadságharc idején (1848-1849) » [Représentations scéniques à l'époque de la révolution bourgeoise et de la guerre d'indépendance], in *Magyar színháztörténet : első kötet, 1790-1873* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1790-1873], éd. par György Székely, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1990. p. 354.

²⁷ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet* [Histoire centenaire du Théâtre national : Volume I], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, 1938. p. 111.

La Révolution de 1848 et les représentations scéniques en Hongrie

est mis sur pied en Hongrie. Le même jour, le Théâtre national crée un nouvel opéra hongrois : *A Kunok* (Les Coumans). Le compositeur de l'opéra, György Császár, né Georg Kaiser, est un musicien autrichien. Après avoir servi à Vienne comme violoniste, Kaiser avait été engagé en 1838 au Théâtre hongrois de Pest²⁸ sur l'initiative de Ferenc Erkel, qui développait l'orchestre du Théâtre hongrois en faisant appel à des instrumentistes de Vienne. Après avoir servi comme premier violon dans l'orchestre du Théâtre national, il y avait travaillé, à partir de 1843, comme second chef d'orchestre²⁹. Son premier opéra, *A Kunok*, est un grand succès dès sa création en 1848 : cet opéra est donné à 107 occasions au Théâtre national, en devenant l'opéra hongrois le plus fréquemment représenté après les deux chefs-d'œuvre de Ferenc Erkel, *Hunyadi László* et *Bánk bán*. Le livret de l'opéra est l'œuvre de Ferenc Kirchlehner (Franz Kirchlechner selon l'orthographe allemande) qui avait évité d'utiliser son vrai nom et avait signé le livret sous le pseudonyme de « Hegyalji »³⁰. Violoniste au Théâtre national, Kirchlehner assure le poste de directeur provisoire du Théâtre national pour une courte durée en 1849.

***A Kunok* (Les Coumans)**

Livret : Ferenc Kirchlehner. **Musique :** György Császár. **Création :** Pest, 16 septembre 1848.

Béla IV (Ignác Bognár, ténor) ; Kuthen (Miklós Udvarhelyi, basse) ; Uzád (Mihály Füredi, baryton) ; Margit (Kornélia Hollósy, soprano) ; Lajos Andorási (Ferenc Stéger, ténor) ; Retel (Károly Kőszeghy, baryton).

Acte I. La cour de Béla IV, XIII^e siècle. Un chœur d'introduction ouvre le tableau. Le roi Béla, dans un récitatif, explique que les Mongols ont été défaits par les Magyars, grâce à l'assistance des Coumans commandés par leur roi, Kuthen. Une marche de mineur résonne et les soldats coumans entrent en scène. Les commandants coumans, Kuthen, Uzád et Retel, s'approchent du trône. Kuthen déclare sa fidélité au roi hongrois dans un récitatif. Béla. Un double chœur glorifie la nouvelle alliance : alors que les Coumans se déclarent prêts à faire la guerre pour leur « patrie hongroise », les Magyars expriment leur souhait de voir s'unifier les Coumans et les Magyars en un seul peuple. Le roi Béla offre à Uzád le château Ónodvár (I, 1). Les Magyars et les Coumans sortent. Un noble magyar, Andorási, blâme à la princesse Margit (Marguerite), fille du roi Béla, de ne plus éprouver d'amour pour lui. Dans un duo, Margit confirme : elle aime Uzád, le commandant couman Uzád (I, 2). Andorási sort et Uzád fait son apparition, à la grande

²⁸ Cf. *Allgemeiner Musikalischer Anzeiger*, vol. 10, no. 23, le 7 juin 1838. p. 92.

²⁹ Tibor TALLIÁN. « Nemzeti színház - nemzeti opera ». p. 154.

³⁰ Pour la musique de l'opéra, cf. György CSÁSZÁR. *A' Kunok : nagy opera 4 felvonásban* [Les Coumans : grand opéra en quatre actes], transcription pour piano réalisée par le compositeur. Pest : Treichlinger J., [sans date]. György CSÁSZÁR. *A' Kunok (Die Kumanier) operának legkedveltebb dalai* [Les Chansons les plus en vogue de l'opéra Les Coumans], réduction piano-chant réalisée par Karl Doppler, Pest : Rózsavölgyi és Társa, [sans date]. Pour le livret imprimé, cf. HEGYALJI. *A' Kunok : Nagy opera 4 felvonásban* [Les Coumans : grand opéra en quatre actes], Pest : Trattner-Károlyi, 1848. Pour le livret manuscrit, cf. OSZK/Színháztörténeti tár/MM 13.774.

surprise de Margit. Le jeune homme, dans une romance, déclare son amour pour la princesse, avant de se mettre à genoux, en demandant sa main en mariage. La jeune fille accepte. Il ne reste que l'accord du roi, pour que l'union puisse se réaliser (I, 3). Le roi Béla et le commandant Kuthen entrent, main dans la main, en compagnie des Hongrois et des Coumans. Devant la cour, Uzád demande la main de Margit au roi. Margit dit qu'elle consente au mariage. Le roi Béla se réjouit : le mariage renforcera l'union des Coumans et des Magyars. Béla, Kuthen, Retel, Margit et Uzád, rejoints ensuite par le chœur, expriment leur joie dans un morceau d'ensemble (I, 4).

Acte II. Premier tableau. Salle au château d'Ónod. Le chœur salue le jeune couple (II, 1). Uzád, qui reste seul avec Margit, fait jurer à sa fiancée de lui dire toujours la vérité et de ne garder aucun secret de lui. Par la suite, Uzád jure lui-même qu'il n'aura aucun secret pour Margit (II, 2). Restée seule sur scène, Margit médite sur la signification du comportement de son fiancé, qu'elle juge étrange (II, 3). Miksa, amie et confidente de Margit, entre et fait remarquer que Margit a été très dure dans son comportement envers Andorási. Après quoi, Miksa fait savoir qu'Andorási, dépité, est venu voir Margit au château. L'idée de revoir son ancien amant déprime Margit ; Miksa essaie de la rassurer dans une romance *andante*. Après une nouvelle hésitation, Margit décide de rencontrer Andorási dans le jardin du château (II, 4). Uzád et Retel entrent. Retel raconte qu'il a aperçu un étranger dans le jardin et qu'il l'a suivi. En regardant par la fenêtre, Uzád aperçoit Margit marcher dans le jardin. Retel confirme qu'il s'agit de Margit, qui est en train d'avancer avec Miksa. Uzád se demande si Margit a l'intention de parler à l'étranger que Retel a aperçu. Les deux amis décident de descendre au jardin (II, 5). **Deuxième tableau.** Le jardin du château d'Ónod. Andorási, habillé en Couman, attend Margit et chante une cavatine cantabile. (II, 6). Margit et Miksa entrent : dans une scène très brève, Margit lui dit qu'elle n'éprouve plus d'amour pour lui (II, 7). Uzád et Retel suivent cette scène, en cachette. Margit dit à Andorási de s'éloigner et d'oublier son amour, tandis qu'Uzád, pris de jalousie, se dit que Margit et Andorási vont périr (II, 8).

Acte III. Uzád demande à Retel d'appeler Margit, qu'il nomme « la serpente » (*kigyó*). Il chante un air en attendant l'arrivée de Margit (III, 1). La jeune femme entre. Après avoir dit qu'il va parler de choses importantes, Uzád demande à Margit si elle aime le château et si elle a déjà été au jardin. Margit répond qu'elle s'est promenée dans quelques parties du jardin avec son amie Miksa. Or, elle nie avoir rencontré d'autres personnes dans le jardin. Uzád sort, sans trahir l'agitation provoquée par la réponse de Margit (III, 2). Miksa fait savoir à Margit que Lajos Andorási est toujours au château. Margit décide de le recevoir encore une fois. Restée seule, Margit prie Dieu (III, 3). Andorási entre et fait ses adieux à Margit. La voix de la jeune femme se joint à celle d'Andorási pour chanter que la séparation signifie la mort. Uzád entre juste avant la tombée du rideau et surprend Andorási et Margit (III, 4).

Acte IV. Crypte du château d'Ónod. Dans une longue scène, Margit, emprisonnée dans la crypte, chante son amour pour Lajos. Entre Miksa, qui guide le roi Béla, ainsi que les deux commandants coumans, Kuthen et Retel. Le roi a été averti des tortures qu'Uzád a fait subir à Andorási et il est venu au château d'Ónod pour intervenir au nom de la justice. Or, il retrouve Margit dépourvue de ses sens et Andorási torturé à mort. Andorási est porté à la crypte : il dit à Margit qu'ils vont se réunir au Paradis et rend le dernier soupir. Margit pousse un cri et tombe morte sur le corps d'Andorási.

Le livret de l'opéra *A Kunok* mérite une attention particulière. Il s'agit d'un opéra historique, qui se passe à l'époque du règne de Béla IV. Il convient de rappeler que *Béla futása* de József Ruzitska avait pour sujet les événements qui précèdent l'épisode évoqué dans les *Kunok*. Le titre de l'opéra de Császár, assez prometteur, confirme que le sujet est tiré d'un épisode de l'histoire médiévale de la Hongrie. En effet, à l'époque de la création de l'opéra, plusieurs auteurs avaient entrepris des recherches pour établir les origines ethniques des Hongrois et certains chercheurs considéraient que les Coumans étaient apparentés aux Magyars. György Fejér, dont les recherches sur les origines des Magyars étaient publiées depuis les années 1830, avait préparé une monographie sur *L'origine des Coumans*, où il avançait la thèse selon laquelle les Coumans et les Magyars étaient de la même origine. Cet ouvrage, dont la préface date du 10 mars 1848, est publié après la révolution, en 1850³¹. Or, dans l'opéra, les débats historiques ou les allusions aux mythes des origines de la nation ne trouvent aucune place et l'argument reste concentré sur une histoire personnelle, le triangle d'amour entre Margit, Uzád et Andorási. Dans cette configuration, l'histoire joue un simple rôle de décor. De plus, les chœurs sont loin de jouer un rôle actif dans la dramaturgie de l'opéra. Le livret ne donne pas lieu à une lecture politique, mis à part certains passages du premier acte où Coumans et Magyars expriment leur désir de se réunir dans un seul et même peuple. Toutefois, le fait que l'opéra mette en scène Béla IV, un roi arpadien de l'âge héroïque de la Hongrie, suffit pour enthousiasmer le public du Théâtre national dans un contexte où la souveraineté autonome récemment établie en Hongrie se trouve sous la menace des troupes du ban Jelačić³².

Dans ses formes musicales, l'opéra de Császár reprend pour la plupart les formes conventionnelles italiennes, avec notamment les airs et duos à construction tripartite (*solita forma*). La romance et la prière (*preghiera*), formes préférées des compositeurs italiens du deuxième quart du XIX^e siècle, sont aussi utilisées dans la musique des *Kunok*. La presse de l'époque ne manque pas de critiquer la musique des *Kunok*, qui contient très peu d'éléments hongrois et qui témoigne de l'influence considérable de l'école italienne sur le compositeur. Dans les années 1860, le journal *Zenészeti Lapok* (Feuilles musicales) attire l'attention, à plusieurs reprises, sur l'absence totale

³¹ György FEJÉR. *A kunok eredete* [L'Origine des Coumans], Pest : Edelmann Károly, 1850.

³² Ferenc KERÉNYI. « Színjátás a polgári forradalomban és a szabadságharc idején (1848-1849) ». p. 364.

d'éléments hongrois dans la musique de cet opéra³³. Les faiblesses du livret sont aussi soulignées par les critiques de l'époque³⁴. Toutefois, malgré les points problématiques soulevés par les critiques, l'opéra de Császár parvient à obtenir un grand succès dès sa création : Mihály Brand (Mosonyi) ne tarde pas d'en préparer une transcription pour piano ; l'éditeur de musique Treichlinger publie, de son côté, une compilation des airs célèbres de cet opéra³⁵.

En automne 1848, la révolution hongroise prend un nouveau cours. À Vienne, le 6 octobre, une foule s'insurge contre les troupes impériales qui s'apprêtent à intervenir contre le gouvernement hongrois. Le lendemain, l'empereur et la cour quittent Vienne pour Olmütz (Olomouc) en Moravie. La capitale, qui passe aux mains des insurgés, est reprise par les forces impériales aidées des Croates le 31 octobre. Un nouveau gouvernement impérial est formé le 21 novembre sous la présidence du prince Felix Schwarzenberg, qui rétablira progressivement le pouvoir impérial. Le 2 décembre, l'empereur Ferdinand I^{er} est remplacé par son jeune neveu, François-Joseph de Habsbourg-Lorraine. Le nouvel empereur n'est pas reconnu par le gouvernement hongrois. Le 14 décembre 1848, l'offensive des troupes impériales commandées par le prince Alfred de Windischgrätz ouvre la « Campagne d'hiver » contre la révolution hongroise.

2. De la Campagne d'hiver à la Campagne de printemps : la guerre d'indépendance hongroise et les représentations de théâtre en Hongrie

Les troupes du prince Windischgrätz, victorieuses de la *Honvéd* (l'Armée nationale hongroise), font leur entrée à Pest-Buda le 5 janvier 1849. Ainsi commence l'occupation de la capitale hongroise par les forces armées impériales, qui dure jusqu'au printemps 1849. Suite à une décision prise devant le danger d'occupation, le gouvernement hongrois quitte Pest pour Debrecen. Malgré certaines ruptures, les représentations de théâtre continuent à Pest sous l'occupation autrichienne. Avec le

³³ Cf. *Zenészeti Lapok*, vol. 1, no. 10, le 5 décembre 1860. p. 79.

³⁴ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet*. pp. 116-117. Cf. également Ede SEBESTYÉN. *Budapest zenei múltjából : Első kötet : Magyar operajátszás Budapesten, 1793-1937* [Du passé musical de Budapest : volume I : représentations d'opéra hongroises à Budapest, 1793-1937]. Budapest : Somló Béla, 1937. p. 53.

³⁵ Ervin MAJOR. « Az 1848/49-es magyar szabadságharc korának hangjegykiadványai ». p. 207.

Théâtre national hongrois, le Théâtre allemand continue aussi ses représentations, dans son bâtiment provisoire sur la place Erzsébet.

Le baron Béla Splény, qui habite à Buda, essaie de se rendre systématiquement aux représentations du Théâtre national, malgré les nombreux obstacles. Durant l'occupation, les portes du château de Buda sont fermées à 9 heures du soir. À partir de cette heure, seule la permission écrite des autorités compétentes permet l'entrée et la sortie des habitants. Splény, qui parvient à obtenir une permission, peut se permettre de quitter Buda le soir, pour aller assister aux représentations de théâtre et d'opéra. Un autre obstacle est posé par la nature : les blocs de glace empêchent la navigation sur le Danube. Pour passer de Buda à Pest, Splény doit se munir d'un laissez-passer spécial pour pouvoir passer par le plateau provisoire du Pont des Chaînes qui est en construction. Grâce à ces précautions, Splény peut aller au théâtre. À cette époque, Splény va surtout aux représentations d'opéra ; il notera, dans ses Mémoires, qu'*Ernani* et *Nabucco* étaient les opéras les plus populaires du répertoire du Théâtre national en 1849. Avant ou après le spectacle, il peut rencontrer des connaissances dont il espère entendre des nouvelles du gouvernement de Debrecen³⁶. Ainsi, à cette époque de guerre, le théâtre accroît son importance en tant que lieu de sociabilité, de rassemblement et de communication.

Pour donner aux bourgeois de Pest-Buda une image de normalité, les Impériaux, comme le gouvernement hongrois, veillent à ce que les représentations de théâtre continuent d'avoir lieu de façon régulière et systématique³⁷. Ainsi, les représentations continuent à un leur rythme quotidien pendant la période d'occupation. Quatre jours de la semaine sont réservés aux représentations de drames, trois jours (les mardis, jeudis et samedis) aux opéras et aux concerts. Gábor Mátray, qui se rend au Théâtre national pour voir *La Sonnambula* le 6 janvier 1849, observe que les ornements tricolores rouge-blanc-vert, symboles de la nation hongroise, ont été ôtées des loges. De surcroît les loges de premier niveau sont dépourvues de leurs occupants, sauf la grande loge du Casino national. Les dix loges du deuxième niveau sont garnies de soldats impériaux. Hormis les soldats et officiers de l'armée impériale, il y a peu de spectateurs au Théâtre national ce jour-là. Mátray ne compte que quatre femmes dans les loges de baignoire et

³⁶ Béla SPLÉNY. *Splény Béla emlékiratai*. tome II, p. 113.

³⁷ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet*. p. 81.

deux autres dans les stalles³⁸. Le Théâtre national reste peu fréquenté dans les semaines suivantes.

À partir de janvier 1849, la situation au Théâtre national s'avère délicate. Un grand nombre de comédiens et de chanteurs étaient partis de Pest le 4 et le 5 janvier pour se rendre à Debrecen où le gouvernement hongrois commençait à siéger. Gergely Kolosy, trésorier du Théâtre national, avait également quitté Pest en emportant la caisse du théâtre avec lui³⁹. L'absence du personnel cause des fermetures occasionnelles. Le 9 janvier, les représentations sont reprises ; un opéra de Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, est joué devant un public plus nombreux par rapport à la soirée du 6 janvier, notamment avec plus de femmes parmi les spectateurs⁴⁰. Mais la soirée du 10 janvier 1849 doit être annulée en raison de l'absence du personnel. Mátray fait remarquer, dans son Journal intime, que les comédiens et les chanteurs ont emporté avec eux les plus beaux costumes du Théâtre. Toutefois, certains comédiens rentrent des localités voisines où ils s'étaient réfugiés, pour reprendre leur poste au Théâtre⁴¹.

La représentation du 16 janvier 1849 de *Martha* est tenue devant un public nombreux dont la moitié provient de l'armée impériale. Quinze loges sont occupées par les officiers ; on compte six généraux parmi ces derniers. Le ban Jelačić est aussi parmi les spectateurs, mais il est assis au fond d'une loge à l'abri des regards ; il ne peut être aperçu que par les occupants de la loge qui fait face à la sienne⁴².

Sous l'occupation impériale, le Théâtre devient, dans certaines occasions, un lieu de manifestations de la résistance qui était en train de s'organiser autour du Cercle radical⁴³. Le 18 janvier, lors de la représentation du drame *Micbán családja* (La famille de Micbán) d'Ede Szigligeti, l'orchestre joue une mélodie (*nóta*) hongroise : le public, enthousiaste, pousse, d'une façon assez bruyante, des « vive le Hongrois ! » (*éljen a magyar*)⁴⁴. En effet, au début de 1849, les ovations pour les drames ou opéras hongrois peuvent être mal vues par le pouvoir impérial. Le journal *Hölgyfutár* écrit que les journaux viennois voient mal les applaudissements pendant les représentations de

³⁸ Gábor MÁTRAY. *Töredék jegyzemények*. p. 58.

³⁹ idem. p. 61.

⁴⁰ idem. p. 63.

⁴¹ idem. p. 65.

⁴² idem. p. 73.

⁴³ Cf. Catherine HOREL. *Histoire de Budapest*, Paris : Fayard, coll. « Histoire des Grandes Villes du Monde », 1999. pp. 139-140.

⁴⁴ Gábor MÁTRAY. *Töredék jegyzemények*. p. 76.

*Hunyadi László*⁴⁵. Dans certaines occasions, les manifestations peuvent gagner un aspect plus direct. Lors d'un spectacle de danse le 16 février 1849, un spectateur de la galerie s'exclame « vive Kossuth » : les soldats impériaux, malgré l'enquête qu'ils mènent sur le champ, sont incapables d'identifier le provocateur⁴⁶. Le 18 février, pendant la représentation d'un drame, un spectateur crie : « que vive longtemps la patrie hongroise ! » (*sokáig éljen a magyar haza !*), que le public répète avec un très grand enthousiasme, accompagné de « *éljen* ». Par la suite, un autre appel résonne dans la salle : « vive le roi hongrois » (*éljen a magyar király*), mais le public reste silencieux, refusant de le reprendre⁴⁷.

En février 1849, plusieurs rumeurs courent sur le sort de Rozália Schodel qui avait accompagné, à Debrecen, son compagnon Pál Nyáry, ancien directeur du Théâtre national et premier sous-préfet du comitat de Pest en 1848. Le 17 février, Mátray entend dire que Schodel vient de donner un concert public à Kassa⁴⁸ et le 25 février, les rumeurs disent que la cantatrice serait rentrée à Pest pour y recommencer sa carrière⁴⁹. Toutefois, ces nouvelles s'avèrent fausses : après l'écrasement de la guerre d'indépendance, Schodel s'installe dans le domaine de Nyáry à Nyáregyháza et ne fait plus d'apparitions publiques.

Le 23 mars 1849, un pamphlet signé par László Madarász, commissaire de la Police, des Postes et des Transports, circule au Théâtre national : dans ce pamphlet, Madarász fait savoir que les forces impériales seront anéanties très prochainement⁵⁰. Or, le Théâtre donne certains signes de normalisation à la même époque. La compagnie d'opéra peut même monter une nouvelle production, *I Puritani*, qui attire un public relativement nombreux à l'occasion de sa création du 31 mars 1849⁵¹. Quelques jours plus tard, au début d'avril 1849, un nouvel épisode de la guerre de l'indépendance, la « Campagne de printemps », commence avec l'offensive des troupes hongroises. À

⁴⁵ Hölgyfutár, no. 31, 1849, cité par Marianne PÁNDI. *Hangászati mulatságok : A 19. század magyar zenei élete a kritikák tükrében* [Divertissements musicaux : la vie musicale hongroise du XIX^e siècle dans le miroir des critiques], éd. par Hajnalka Földvári & Ottó Waldstein, Budapest : Mágus, coll. « Élet-Képek », [1967] 2001. p. 83.

⁴⁶ Gábor MÁTRAY. *Töredék jegyzemények*. p. 99.

⁴⁷ idem. p. 103.

⁴⁸ idem. p. 100.

⁴⁹ idem. p. 108.

⁵⁰ idem. p. 129.

⁵¹ Amadé NÉMETH. *Erkel*. p. 95.

Debrecen, le 14 avril 1849, le gouvernement et la Diète annoncent la déchéance de la dynastie des Habsbourg du trône de Hongrie. Dans la journée du 14 avril, Gábor Mátray observe que les drapeaux impériaux des fenêtres des églises de Pest, des toits du Musée national et du Théâtre national sont de nouveau remplacés par des drapeaux nationaux hongrois⁵². Le soir-même, au Théâtre national, près de 90 officiers se montrent pendant la représentation des *Puritani*, faisant une démonstration de force. Par ailleurs, à cette période, le nombre des spectateurs civils dans les représentations dépasse rarement une quinzaine⁵³. De même, pour la représentation de l'opéra *Martha* le 23 avril, un nombre considérable d'officiers autrichiens figurent dans la salle du Théâtre national⁵⁴. Le 24 avril, les troupes hongroises font leur entrée dans Pest, mais les troupes impériales, commandées par le général Heinrich Hentzi, maintiennent leur présence dans la garnison du château de Buda⁵⁵.

Deux opéras populaires, *Nabucco* et *Ernani*, peuvent être donnés au Théâtre national les 2 et 3 mai 1849. À partir du 4 mai, le Théâtre devra fermer ses portes, en raison du bombardement de Pest par les canons placés sur le château de Buda. L'un des canons à longue portée cible le Théâtre national, mais ne peut pas endommager le bâtiment⁵⁶ : selon les mots de Mór Jókai, Dieu avait voulu que le boulet tombât dans le bassin du théâtre⁵⁷. L'auteur, en mentionnant le « Dieu des Hongrois », reprenait une formule commune en Hongrie et paraphrasait surtout l'*Hymnusz*.

Les combats entre les Impériaux et les troupes durent jusqu'au matin du 21 mai. À cette date, le siège du château de Buda termine par la victoire hongroise. Le 23 mai, les habitants de Pest et de Buda se retrouvent dans le Bois de la ville (*Városliget*) pour célébrer la victoire hongroise. Le soir, le Théâtre national reprend ses représentations⁵⁸. Un opéra, *Benyovszky*, est donné le 24 mai 1849 devant une salle bondée⁵⁹. Les représentations en allemand reprennent aussi leur cours. Le 27 mai, une représentation allemande est donnée à l'amphithéâtre *Arena* de Buda. Au Théâtre hongrois, le matin, un *Te Deum* est chanté à la gloire de l'indépendance hongroise et le soir à 7 heures, un

⁵² Gábor MÁTRAY. *Töredék jegyzemények*. p. 168.

⁵³ idem. p. 149.

⁵⁴ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet*. p. 82.

⁵⁵ Catherine HOREL. *Histoire de Budapest*. p. 140.

⁵⁶ Gábor MÁTRAY. *Töredék jegyzemények*. p. 178.

⁵⁷ Mór JÓKAI. *A Nemzeti Színház múltjából* [Du passé du Théâtre national], Budapest : Révai-kiadás, coll. « Olcsó Jókai », [1914]. p. 9.

⁵⁸ Gábor MÁTRAY. *Töredék jegyzemények*. pp. 193-194.

⁵⁹ idem. p. 194.

pot-pourri de danse et de chant y est programmé gratuitement⁶⁰. Lajos Kossuth et les membres du gouvernement font, le 5 juin 1849, une entrée triomphale dans Pest. Le 9, ils assistent à une représentation de *Hunyadi László* au Théâtre national. Kossuth se voit proposer la loge impériale, mais il fait preuve de modestie en préférant occuper une loge ordinaire. Des marches et des chœurs résonnent au Théâtre national après la représentation de l'opéra⁶¹.

L'histoire des activités des compagnies de province pendant la guerre d'indépendance est difficile à reconstituer, en raison du manque de sources. En effet, même pour les représentations du Théâtre national, celles-ci sont très rares. Durant l'épisode révolutionnaire puis pendant la guerre, les dépêches politiques et militaires tiennent une place prépondérante dans les journaux, les critiques de théâtre y sont rarement publiées. Même les affiches sont des sources peu fiables dans cette période de crise où les changements de dernière minute sont souvent effectués à cause de la censure, ou pour des raisons liées à l'absence du personnel. En conséquence, les informations sur la programmation provenant de la collection des affiches de la Bibliothèque nationale hongroise⁶² sont souvent contredites par les informations fournies par le témoignage des contemporains comme Gábor Mátray. Les informations dont on dispose pour les compagnies de province sont encore plus lacunaires.

En mars 1848, suite à l'éclatement de la révolution à Pest, certains théâtres étaient devenus des lieux de manifestations politiques, à l'instar du Théâtre national. À Arad, le 17 mars 1848, suite aux réclamations de la jeunesse, l'orchestre du théâtre local (constitué de bourgeois et de militaires) avait été remplacé par un orchestre tzigane qui avait interprété la marche de Rákóczi et la musique du chœur final du premier acte de *Hunyadi László*⁶³.

En automne 1849, avec l'éclatement de la guerre d'indépendance, un grand nombre de compagnies itinérantes se dissolvent et les comédiens s'engagent dans les troupes hongroises en formant, dans certains cas, de petites troupes de théâtre au sein des régiments. Dans les théâtres où les représentations ont lieu de façon régulière, les

⁶⁰ idem. p. 195.

⁶¹ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet*. p. 83.

⁶² Cf. OSZK/Színház-történeti tár/Színlapok/Nemzeti Színház/1849-1850.

⁶³ Ferenc KERÉNYI. « Színjátszás a polgári forradalomban és a szabadságharc idején (1848-1849) ». p. 352.

compagnies pouvaient faire preuve de solidarité avec l'armée hongroise. Ainsi, le 19 mars 1849, jour de la Saint Joseph, le Théâtre de Kolozsvár donne *Benyovszky* en l'honneur de Józef Bem, général polonais qui commande les troupes hongroises en Transylvanie⁶⁴. Le choix de l'opéra *Benyovszky* pour cette occasion est significatif : le héros homonyme de *Benyovszky* est un noble originaire de Hongrie qui avait lutté aux côtés des insurgés polonais en 1768 ; quant à Bem, il est un Polonais qui lutte aux côtés des indépendantistes hongrois⁶⁵.

Sopron est parmi les villes où les représentations de théâtre ont pu se poursuivre durant la révolution et la guerre d'indépendance. Depuis l'automne 1847, la compagnie allemande de Leopold Kottaun fait des représentations à Sopron. Le jeune Károly Goldmark, futur compositeur d'opéras, entre le 1^{er} octobre 1848 dans cette compagnie comme premier violon. La première représentation à laquelle il prend part comme premier violon est celle de *Zampa*. La soirée s'avère un échec pour le jeune musicien, mais la compagnie lui pardonne, en tenant compte de son manque d'expérience⁶⁶. En 1848 et 1849, la compagnie donne plusieurs opéras, dont *Martha*, *Il barbiere di Siviglia*, *The Bohemian Girl* (opéra du compositeur irlandais Michael Balfe), *Norma*, *La Sonnambula*. C'est également à cette période que de nouvelles productions du *Freischütz*, de *Lucrezia Borgia* et de *Belisario* peuvent voir le jour. Le 17 mars 1849, *Ernani* est représenté pour la première fois à Sopron. Le répertoire de la compagnie de Sopron compte, en outre, une nouveauté de l'époque : *Ne touchez pas à la reine*, opéra comique de Xavier Boisselot, dont la première mondiale avait eu lieu en 1847 à Paris. Pendant la guerre, Sopron reste fidèle au gouvernement hongrois et la compagnie de Kottaun donne, en langue allemande des pièces patriotiques hongroises. La compagnie doit s'installer à Győr à l'été 1849⁶⁷. De retour à Sopron en automne 1849, elle doit se conformer aux exigences du pouvoir impérial qui venait d'être rétabli dans la ville. Le 4 octobre, la compagnie fait une représentation pour la fête de l'empereur François-

⁶⁴ Ferenc KERÉNYI. « Színháztudományi Szemle » [Mémoires de ma vie], trad. de l'allemand par István Kecskeméti, Budapest : Zeneműkiadó, 1980. p. 27.

⁶⁵ István CSAPLÁROS. « Lengyelek a régi magyar színpadon : Régi magyar színpadunk lengyel repertoárja » [Les Polonais sur l'ancienne scène hongroise : le répertoire polonais de l'ancienne scène hongroise], *Színháztudományi Szemle*, no. 18, 1985. p. 135.

⁶⁶ Károly GOLDMARK. *Emlékek életemből* [Mémoires de ma vie], trad. de l'allemand par István Kecskeméti, Budapest : Zeneműkiadó, 1980. p. 27.

⁶⁷ idem. p. 28.

Joseph. Le 23 décembre, c'est le général Julius Haynau, l'exécuteur principal de la contre-révolution, qui doit être honoré par le Théâtre de Sopron⁶⁸.

3. La contre-révolution en Hongrie et la mise au pas des théâtres

En Hongrie, le cours de la guerre d'indépendance change vers la fin de juin 1849, avec la nouvelle offensive de l'armée impériale commandée par le général Julius Haynau. Au début juillet, la Diète et le gouvernement doivent quitter de nouveau la capitale, cette fois pour une ville du sud, Szeged. Les troupes impériales entrent le 11 juillet à Pest. Dès ce jour-là, l'Hôtel de Ville, le Théâtre national et le Musée national sont privés de leurs drapeaux nationaux. Le lendemain, ceux-ci disparaissent complètement de Pest⁶⁹. Le 12 juillet, 150 soldats de cavalerie entrent dans Pest par l'avenue de Kerepes et passent à côté du Théâtre national. Mátray observe que les chansons de cette troupe sont « d'esprit serbe », sans mélodies ni règles⁷⁰.

Dans la période d'occupation, les représentations de théâtre n'ont pas été interrompues. Le 16 juillet, Mátray entend des rumeurs qui disent que les acteurs hongrois de Pest ne veulent pas jouer en présence des Impériaux. Or, ils doivent continuer les représentations suite à un ordre exprès du commandement des forces d'occupation. La loge impériale, délaissée depuis un certain temps, devrait être réaménagée dans quelques jours⁷¹.

Le pouvoir impérial ne tarde pas à restructurer la direction du Théâtre national. Ráday, ancien surintendant du Théâtre national qui a pris part à la guerre d'indépendance, est condamné à une peine de prison par la cour martiale autrichienne. Le 17 juillet 1849, János Simontsits est nommé directeur du Théâtre national par le commissaire royal Eduard Gaál⁷². Simontsits, deuxième sous-préfet du comitat de Pest dans les années 1830, avait servi, à partir de 1837, comme membre des comités de direction du Théâtre hongrois de Pest et du Théâtre national hongrois et il avait assuré le poste de directeur

⁶⁸ Endre CSATKAI, *A soproni színészet története* [Histoire de l'art dramatique à Sopron], Sopron : Soproni Szemle, 1960. p. 14.

⁶⁹ Gábor MÁTRAY. *Töredék jegyzemények*. p. 212.

⁷⁰ idem. p. 213-214.

⁷¹ idem. p. 218.

⁷² idem. p. 220.

intérimaire du théâtre entre 1841 et 1843. Simontsits conserve son poste de directeur du théâtre jusqu'en 1852.

Le 23 juillet 1849, le drapeau noir-jaune flotte sur le Théâtre national. Le même jour, les troupes russes font leur entrée dans Buda-Pest. Dans son Journal, Mátray donne une longue description des musiciens de l'armée russe⁷³. Au début du mois d'août, l'ordre règne à Pest. Le 4 août, dès 8 heures du soir, la plupart des magasins sont fermés et l'on compte à peine quelques spectateurs au Théâtre national⁷⁴. Le 7 août 1849, une affiche annonce qu'une troupe allemande va faire prochainement des représentations au Théâtre national, sur ordre de Haynau, jusqu'à ce qu'un théâtre provisoire allemand soit bâti⁷⁵. La première représentation allemande au Théâtre national a lieu le 9 août 1849, avec le drame *Hans Sachs* de Johann Ludwig Deinhardstein. Avant la représentation, les spectateurs doivent chanter l'hymne impérial (*Gott erhalte*)⁷⁶. Les spectateurs sont assez nombreux pour cette soirée, mais le bas niveau de la recette fait dire aux contemporains que la plupart des places ont été distribuées gratuitement. Le même jour, les travaux de construction pour le nouveau bâtiment du Théâtre allemand commencent sur la place de la Redoute⁷⁷, mais ils doivent bientôt s'interrompre et le bâtiment provisoire du nouveau Théâtre allemand est construit non pas sur la place de la Redoute, mais sur la place du Nouveau marché (actuelle Erzsébet). Au Théâtre national hongrois, les représentations de drame des troupes allemandes continuent jusqu'à mi-novembre 1849 en alternance avec les drames et les opéras donnés par la troupe hongroise.

Le 13 août 1849, l'armée hongroise subit une défaite définitive à Világos (Wilagosch, Şiria). Le 18 août, au Théâtre hongrois, *La Sonnambula* est donnée en l'honneur de l'anniversaire du jeune empereur François-Joseph⁷⁸. Avant la représentation, les spectateurs et le personnel du théâtre doivent chanter l'hymne impérial⁷⁹. Plus tard, le 3 octobre, l'opéra *I Puritani* est joué en l'honneur de la fête de l'empereur⁸⁰.

⁷³ idem. pp. 224-225, 228.

⁷⁴ idem. p. 239.

⁷⁵ idem. p. 240.

⁷⁶ idem. pp. 241-242.

⁷⁷ ibid.

⁷⁸ Affiche de *La Sonnambula*, Théâtre national, le 18 août 1849, OSZK/Színháztörténeti tár/Színlapok/Nemzeti Színház/1849-1850. f. 126.

⁷⁹ Gábor MÁTRAY. *Töredék jegyzemények*. p. 251-252.

⁸⁰ Affiche des *Puritani*, Théâtre national, le 3 octobre 1849, OSZK/Színháztörténeti tár/Színlapok/Nemzeti Színház/1849-1850. f. 171.

Haynau est aussi l'objet d'un culte de la personnalité qui se manifeste à travers les représentations scéniques. Le 31 août, la troupe allemande donne une représentation de drame en présence de Haynau. L'hymne impérial est chanté devant le portrait de l'empereur placé sur la scène. Au moment où ils commencent à chanter la troisième strophe, les comédiens dévoilent un petit portrait de Haynau, placé sous le portrait de l'empereur. Finalement, les comédiens déposent des fleurs devant les portraits⁸¹.

Pour le 1^{er} septembre 1849, une représentation de *Nabucco* est programmée en l'honneur de Haynau. Pour des raisons inconnues, *Nabucco* est remplacé par un drame de Goethe, *Hermann und Dorothea*. Cette modification du programme en dernière minute ne peut être expliquée par le fait que *Nabucco* est un opéra emblématique du *Risorgimento*. *Macbeth*, dans lequel les slogans patriotiques jouent un rôle encore plus important par rapport à *Nabucco*, est maintenu au programme. Par ailleurs, *Nabucco* peut être repris à partir du 14 novembre au Théâtre national. Toutefois, certains opéras, notamment ceux du répertoire hongrois, disparaissent de l'affiche. La présence des *Kunok* ne dérange pas les autorités impériales et l'opéra reste au programme de façon continue. En revanche, l'opéra *Benyovszky* de Franz Doppler en est retiré. Quant à *Hunyadi László*, son ouverture peut faire partie d'un programme de concert donné au bénéfice des hôpitaux impériaux et royaux le 8 septembre 1849, mais l'opéra est retiré de l'affiche. *Hunyadi László* est épisodiquement repris en décembre 1849, pour deux occasions, mais devant l'enthousiasme des spectateurs, il est de nouveau retiré du programme. Il faudra attendre juillet 1850 pour une reprise de *Hunyadi László* dans sa version intégrale. Selon Kornél Ábrányi, c'est la répression qui pèse sur la Hongrie post-révolutionnaire qui explique l'absence de certains opéras comme *Guillaume Tell* et *La muette de Portici* sur le programme du Théâtre national à la fin de 1849 et au début des années 1850⁸².

Au début d'octobre, les combats de la guerre d'indépendance hongroise prennent définitivement fin. La victoire impériale sur les indépendantistes hongrois est couronnée le 6 octobre par une série d'exécutions : le comte Lajos Batthyány est exécuté à Pest, treize officiers généraux de l'armée hongroise sont exécutés à Arad. L'appareil répressif

⁸¹ Gábor MÁTRAY. *Töredék jegyzemények*. p. 256.

⁸² Kornél ÁBRÁNYI. *A magyar zene a 19.-ik században* [La musique hongroise au XIX^e siècle], [Budapest] : [Pannonia Ny.], 1900. pp. 195-196.

mis sur pied depuis juillet 1849 continue à fonctionner, notamment avec les arrestations et emprisonnements des partisans de la révolution. C'est dans cette atmosphère qu'un nouvel opéra hongrois, *Ilka, vagy a huszártoborzó* (Ilka, ou Le recrutement de hussards) de Franz Doppler voit le jour. À partir de sa création au 29 décembre 1849, *Ilka* remporte un immense succès. Le librettiste, Johann Janotyckh von Adlerstein, est un écrivain allemand de Pest qui publie, au début des années 1850, trois ouvrages sur le *Vormärz* et les journées révolutionnaires en Hongrie⁸³. Janotyckh von Adlerstein a un parti pris clair antihongrois et antijuif. Il est à noter que le livret d'*Ilka* est en allemand. C'est sur ce livret que Doppler compose son opéra. Par la suite, avant la création pestoise, József Szerdahelyi le traduit en hongrois⁸⁴.

***Ilka, vagy a huszártoborzó* [Ilka, ou Le recrutement de hussards]**

Musique : Franz Doppler. **Livret :** Johann Janotyckh von Adlerstein. **Création :** Pest, 29 décembre 1849.

Ilka (Kornélia Hollósy, soprano) ; Gyula (Ferenc Stéger, ténor) ; János Bátor (Mihály Füredi, baryton) ; Lázár Podagrasi (Károly Kőszeghy, baryton) ; Miska (Károly Benza, basse) ; Zita (Róza Csillag, contralto).

Acte I. Une petite ville en Hongrie, en 1813, à la veille de la Bataille de Leipzig. Au fond, la campagne. Une maison paysanne et une grande taverne à gauche, l'école et le magasin juif à droite. Les habitants du village, jeunes et vieux, dont un instituteur et un commerçant juif, admirent la danse des hussards lorsque l'orchestre tzigane joue une *csárdás*. Après la danse, les hussards commencent à chanter. János, un sous-officier, a l'air triste : dans un récitatif, les hussards lui demandent la raison de sa tristesse et lui recommandent de dissiper les pensées tristes avec du vin hongrois et avec de belles filles. Sur la demande d'un autre sous-officier, János chante une chanson à boire où il exalte sa patrie et sa nation (I, 1). Un jeune homme Gyula, entre en scène et déclare qu'il a décidé de s'enrôler au régiment de hussards. Il se présente dans une romance : ne connaissant ni son pays natal ni ses parents, il n'a pas d'autre choix que de rejoindre l'armée. Le chœur le félicite de sa décision : « Quel sentiment délicieux / Que de vivre, de mourir pour le roi » (*A királyért élni halni / Ó mi kéjes érzelem*). Le sous-officier le félicite aussi de sa décision, n'oubliant pas de lui dire que l'amour dure peu de temps pour les hussards (I, 2). Une Tsigane, Zita, diseuse de bonne aventure, dialogue brièvement avec Gyula. Elle lui propose d'aborder Ilka, une orpheline. Le chœur murmure « sorcière bistre et laide », mais ne manque pas de rejoindre la chanson tzigane que Zita chante. Après sa chanson, Zita lit la bonne aventure à Gyula, prédit des victoires pour les hussards et s'exclame « Vive pour longtemps, l'ange de la paix ». Le chœur reprend ses paroles et chante

⁸³ Johann Janotyckh von ADLERSTEIN. *Federzeichnungen : eine Reihe von Skizzen der sozialen und politischen Zustände in Ungarn vor und während der Revolutionszeit*, Wien : Keck, 1850 ; *Die letzten zwei Jahre Ungarns. Chronologisches Tagebuch der magyarischen Revolution*, Wien : Sollinger, 1850 ; *Archiv des ungarischen Ministerium und Landesvertheidigungsausschusses*, Altenburg : Pierer, 1851.

⁸⁴ Pour la partition manuscrite d'*Ilka*, cf. OSZK/Zeneműtár/Ms.mus.4.806. Pour le livret de l'opéra, cf. OSZK/Színháztörténeti tár/MM 13.722, MM 13.723. Pour le livret publié en 1855, cf. Johann Janotyckh von ADLERSHEIM. *Ilka vagy a huszár-toborzó: eredeti víg opera 3 felvonásban*, Pest : Herz János, [1855].

pour un avenir radieux (I, 3). Entre János, alors que les autres sortent sur les rythmes d'une marche jouée par l'orchestre tzigane (I, 4). János, seul, chante une romance pour son pays natal (I, 5). Miska, le valet du propriétaire terrien Lázár Podagrási, entre (I, 6) et chante un duo avec Gyula, qui réapparaît avec un chapeau de hussard et un sabre. L'amour étant loin de son cœur, il a décidé de se faire soldat. Miska lui parle de la disparition d'Ilka (I, 7). Les hussards, les jeunes villageois et villageoises, János, le sous-officier et les musiciens se retrouvent sur la scène. L'acte est clos avec les danses (I, 8).

Acte II. Une chambre dans une maison de campagne. Ilka, seule dans la chambre, médite (II, 1). Gyula et János la rejoignent. Ilka et Gyula sont heureux de se retrouver. Le jeune homme pensait, à tort, qu'Ilka ne l'aimait plus. Le jeune couple ainsi réuni s'apprête à partir. Avant de partir, Ilka mentionne le fait qu'elle ne connaît pas ses parents. Grâce à un anneau qu'elle porte, János comprend qu'Ilka est sa propre fille. (II, 2).

Acte III. Premier tableau. Une chambre dans une maison de campagne. Zita attend Ilka, qui l'a appelée (III, 1). Ilka entre et donne la bonne nouvelle à Zita : elle vient de retrouver son père. Elles se réjouissent de cette nouvelle et Ilka fait lire la bonne aventure à la jeune tzigane (III, 2). **Deuxième tableau.** Taverne. Podagrási demande à Miska des informations sur Ilka (III, 3). Entrent les paysans, Ilka, Gyula, János et le sous-officier. Les préparations à la guerre sont en train de continuer. Podagrási, sans révéler son identité, demande la main d'Ilka. János intervient, en disant qu'Ilka est sa propre fille. Podagrási continue à essayer de séduire la jeune fille, en parlant de ses richesses (III, 4). Alors que Gyula déclare, lui aussi, son amour pour Ilka, Zita intervient en disant que Gyula et Ilka sont frère et sœur. Podagrási révèle son nom. Finalement, la déclaration de János résout le problème. Gyula n'est pas le fils de János, mais il est le fils de Podagrási. Il fournit même une lettre pour prouver la filiation. Podagrási consent finalement au mariage de son fils qu'il vient de retrouver avec Ilka. Cette dernière chante un rondo final repris par le chœur (III, 5).

Si les sujets historiques sont les sujets chéris des compositeurs qui créent un répertoire national, les livrets qui tirent leur sujet de la vie de campagne n'en restent pas moins un moyen efficace pour refléter « l'esprit national ». Pour les « éveilleurs nationaux » du XIX^e siècle, le paysan, « parce qu'il est tout près du sol, est l'expression la plus authentique du rapport entre une nation et sa terre, du long façonnage de l'être national par le climat et le milieu⁸⁵ ». Les campagnes ne sont-elles pas, pour les artistes du XIX^e siècle, des réservoirs où les valeurs nationales sont conservées ? Stanisław Moniuszko dans *Halka* et Bedřich Smetana dans *Prodaná nevěsta* (La fiancée vendue), donnent des exemples importants d'« opéras paysans⁸⁶ » qui mettent en scène la vie de campagne

⁸⁵ Anne-Marie THIESSE. *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris : Editions du Seuil, coll. « L'Univers historique », 1999. p. 159.

⁸⁶ Philip Vilas BOHLMAN. *The Music of European Nationalism : Cultural Identity and Modern History*, Santa Barbara : ABC-CLIO, coll. « World Music », 2004. p. 83. Cf. également Guy ERISMANN. *Antonín Dvořák : le génie d'un peuple*, Paris : Fayard, 2004. p. 120.

avec les danses nationales et chansons à sonorité populaire et dans lesquels les cérémonies de mariage tiennent une place importante. *Ilka*, avec ses *csárdás*, chœurs de paysans et chansons tsiganes, s'inscrit dans cette tradition, mais elle peut aussi être considérée en filiation avec nombre d'opéras français ou italiens. Le thème du propriétaire terrien qui veut séduire une pauvre orpheline en dissimulant son identité est un sujet utilisé dans plusieurs opéras, dont *La Sonnambula*. Le personnage de Gyula, jeune homme qui décide de rejoindre l'armée, rappelle Tonio (*La fille du régiment*) d'une part et Nemorino (*L'elisir d'amore*) de l'autre.

La chanson à boire de János dans la toute première scène traduit un discours patriotique qui peut être considéré comme assez hardi dans le contexte de la contre-révolution. Toutefois, il convient de souligner que le discours patriotique est contrebalancé par un discours de loyauté au souverain. Dans la chanson à boire, János fait l'éloge du pays natal : c'est là où se trouvent l'ordre et la paix, c'est là où la nation vit, respire pour la patrie et pour le roi. La romance de János (acte I, scène 5) est dans un ton différent. Dans cet air, János fait l'éloge de son pays natal, en se rappelant la beauté du paysage rural, ainsi que la sérénité de la maison parentale. Pour le reste, mis à part les passages où le chœur prône la loyauté pour le roi, le livret manque d'allusions politiques immédiates. Toutefois, certains mots encore tabous ont dû être censurés. Dans le livret original, l'opéra est clos par un couplet où le chœur et les chanteurs font l'éloge de la liberté et de l'amour, ces deux jouissances suprêmes, ces deux trésors terrestres. Or, dans le livret imprimé en 1855, le mot « liberté » (*szabadság*) est remplacé par « bonheur » (*boldogság*).

Dans la musique de l'opéra, notamment dans les morceaux de danse et dans les chœurs, Doppler fait un ample usage du style *verbunkos*. L'ouverture est formée de deux mouvements : une partie *andante maestoso*, qui rappelle la partie lente des *csárdás*, est suivie par une partie *allegro molto* qui avance avec les crescendos. Dès la levée du rideau, le ton populaire devient encore plus frappant. Après une introduction orchestrale, un orchestre sur scène (*banda sul palco*) composé de clarinette, deux violons, viola et violoncelle joue de la musique tsigane. À partir des représentations de mars 1850, c'est l'orchestre tsigane de Ferenc Sárközi qui joue, sur la scène du Théâtre national, la musique des danses du premier acte d'*Ilka*. La chorégraphie des danses du

La Révolution de 1848 et les représentations scéniques en Hongrie

premier acte est réalisée par Federico (Frigyes) Campilli, danseur d'origine italien qui travaille comme maître de ballet au Théâtre national depuis le 1^{er} janvier 1847⁸⁷.

Gustav Pressel, dans son article sur la musique hongroise où il critique sévèrement la musique de *Hunyadi László*, fait l'éloge d'*Ilka*, en soulignant qu'il s'agit d'une création plus géniale par rapport à *Hunyadi László*⁸⁸. Selon Pressel, l'ouverture d'*Ilka* est un chef d'œuvre et dans la musique de l'opéra, il est possible d'entendre de vrais sons nationaux hongrois ; toutefois, selon le musicien allemand, les banalités occupent aussi une grande partie de la musique d'*Ilka*.



**Károly Benza dans le rôle de Miska (*Ilka*), illustration d'Alajos Rohn, 1857.
(OSZK/Színháztörténeti Tár/KE/3.114)**

Ilka obtient un grand succès à partir de sa création et peut rester sur l'affiche du Théâtre national dans les décennies suivantes. Elle a été donnée à 87 occasions au Théâtre national, devenant l'opéra le plus fréquemment représenté après les deux chefs d'œuvre

⁸⁷ Affiche d'*Ilka* de Franz Doppler, Théâtre national, le 4 mars 1850, OSZK/Színháztörténeti tár/Színlapok/Nemzeti Színház/1849-1850, f. 316.

⁸⁸ Gustav PRESSEL. « The Music of Hungary », trad. de l'allemand, *Dwight's Journal of Music*, vol. 10, no. 6, le 8 novembre 1856. p. 43 [version originale en allemand publ. in *Neue Zeitschrift für Musik*, 1852].

de Ferenc Erkel et des *Kunok* de Császár. En outre, l'opéra a été joué à Presbourg en 1857 et à Vienne en 1867.

La période qui s'étend de début 1848 jusqu'à fin 1849 montre que le théâtre est d'une importance centrale pour la société du XIX^e siècle. Lieu de rassemblement et de sociabilité, la salle de théâtre permet aux habitants d'une ville de manifester leur enthousiasme devant une révolution, ou de protester contre les mesures réactionnaires prises par une force d'occupation. De même, les opéras peuvent servir de truchement pour les manifestations politiques. Le chœur final du premier acte de *Hunyadi László* d'Erkel, ainsi que la Marche de Hunyadi composée à partir des thèmes tirés de cet opéra, résonnent dans les salles de théâtre et dans les rues à partir de mars 1848. Toutefois, le répertoire de l'opéra n'est pas marqué par une politisation radicale. Un opéra populaire comme *A Kunok*, bien que créé en pleine révolution et doté d'un sujet tiré de l'histoire médiévale de la Hongrie, manque de toute allusion politique directe à des thèmes comme la liberté ou l'indépendance.

Le pouvoir impérial fait également usage des représentations de théâtre et d'opéra pour rétablir l'autorité. À Pest, à partir d'août 1849, les représentations de la compagnie allemande sont imposées au Théâtre national, ce qui est interprété, par les auteurs contemporains comme une manifestation ultime de la répression qui pèse sur la Hongrie. Toutefois, en soi, les compagnies allemandes ne se posent pas en adversaires de la cause de l'indépendance hongroise. En 1849, durant la guerre d'indépendance, certaines compagnies allemandes ne se sont pas privées de faire preuve de solidarité avec les indépendantistes hongrois.

À moyen terme, les transformations politiques et sociales ouvertes par la révolution hongroise ont des conséquences sur la formation sociale et culturelle de la Hongrie. En 1848, les tentatives de réformes entreprises par la noblesse libérale prennent fin. Le régime néo-absolutiste qui s'instaure après la guerre d'indépendance réprime toute perspective libérale. Dans ce contexte, l'opposition hongroise passe à la défensive. Le discours national est, bien entendu, touché par cette redéfinition de la politique impériale vis-à-vis de la Hongrie. Dans la décennie qui suit l'échec de la guerre

La Révolution de 1848 et les représentations scéniques en Hongrie

d'indépendance, la problématique principale des libéraux hongrois n'est pas d'assurer l'éveil de la nation hongroise. Dans l'esprit de l'époque, cette dernière a déjà fait preuve de maturité dans la foulée des événements de 1848 et de 1849. Dès lors, leur souci principal est de résister à la répression appliquée par un pouvoir qui paraît ne tolérer la moindre allusion à l'indépendance nationale.

B. Entre dépolitisation et politisation : les théâtres sous le néo-absolutisme (1849-1860)

Le régime néo-absolutiste qui s'instaure dans l'empire d'Autriche dans les années 1850 n'est pas une simple restauration de l'absolutisme du *Vormärz*, malgré ses traits réactionnaires¹. Le système qui se met en place après la Révolution de 1848 promeut, selon András Gerő, une certaine modernisation, que le néo-absolutisme reprend de son côté². En effet, les années 1850 correspondent à une période très complexe. Si la pression autrichienne est relâchée à partir des années 1852, le baron Alexandre von Bach, dont le nom « symbolise la subordination totale de la Hongrie à l'autorité de Vienne » conserve son poste de ministre de l'Intérieur jusqu'en 1859³. D'autre part, un début de reprise économique permet le « réveil des entrepreneurs⁴ » en Hongrie, surtout à Budapest, ce qui rend possible l'accumulation de capital. À partir de la fin des années 1860, cette croissance assure un développement considérable du capitalisme en Hongrie. Au niveau social et politique, les vestiges de la société féodale des ordres sont détruits ; le gouvernement impérial ne remet pas en cause la libération des paysans⁵. Pourtant, l'opposition libérale de cette période doit se contenter d'une stratégie de « résistance passive ».

Quelle est la place des théâtres dans ce contexte ? Le jeune empereur François-Joseph, très absorbé par son métier de souverain, s'intéresse peu aux arts et aux divertissements, ce qui ne l'empêche pas de fréquenter souvent le Burgtheater et l'Opéra. En effet, ces théâtres sont les biens de la Couronne et la présence de l'empereur dans la salle peut être interprétée, selon Jean-Paul Bled, comme une obligation liée à sa fonction⁶. En Hongrie, le Théâtre national a la particularité d'être sous la tutelle nationale mais de bénéficier d'une autonomie. Pourtant, l'empereur fait des apparitions systématiques au Théâtre national lorsqu'il séjourne à Pest. Il s'agit là d'une occasion de mettre en scène une cérémonie où le public, manipulé ou non, admire et exalte l'empereur.

¹ Jean-Paul BLED. *François-Joseph*, Paris : Fayard, 1987. pp. 163-164.

² András GERŐ. *Modern Hungarian Society in the Making : The Unfinished Experience*, trad. par James Patterson & Enikő Koncz, Budapest : Central European University Press, 1995. p. 63.

³ Jean-Paul BLED. *François-Joseph*. pp. 167-169.

⁴ Catherine HOREL. *Histoire de Budapest*, Paris : Fayard, coll. « Histoire des Grandes Villes du Monde », 1999. p. 146.

⁵ Catherine HOREL. *Cette Europe qu'on dit centrale : des Habsbourg à l'intégration européenne, 1815-2004*, Paris : Beauchesne, coll. « Bibliothèque Historique et Littéraire », 2009. p. 53.

⁶ Jean-Paul BLED. *François-Joseph*. pp. 450-451.

Dans ces années 1850, rares sont les occasions où la protestation contre le régime peut être exprimée. Les funérailles Mihály Vörösmarty en 1855 permettent de rassembler une grande foule, qui proteste tacitement contre le régime en place, tout en honorant le poète national défunt⁷. En revanche, à la même époque, commence à s'instaurer le culte de personnalité autour de l'impératrice Élisabeth, que François-Joseph vient d'épouser en 1854. En 1859, le départ de Bach du ministère de l'Intérieur est considéré comme une importante avancée vers le dégel des relations entre les Hongrois et le gouvernement de Vienne. En octobre 1860, un Diplôme impérial rétablit la Diète de Hongrie qui avait été suspendue en 1849. Cette mesure est loin de satisfaire les libéraux, nonobstant elle n'en reste pas moins un déclencheur de la détente qui s'instaure progressivement à partir du début des années 1860⁸.

Dans ce chapitre, nous examinerons le développement des représentations d'opéra (et des théâtres qui les abritent) dans le bassin des Carpates durant la période néo-absolutiste, du début de la mise en place du système de Bach au début des années 1850 jusqu'à l'octroi du Diplôme d'octobre. Dans une première section, nous aborderons les diverses questions liées à la direction du Théâtre national hongrois dans les années 1850 : ses rapports avec la politique centrale et les questions relatives à sa direction et son personnel sont parmi les thèmes qui seront analysés dans cette première partie. La deuxième section sera consacrée à l'étude des manifestations politiques qui se font au Théâtre national et aux débats concernant l'importance politique du Théâtre. Dans la troisième section, nous étudierons la situation des théâtres de province et des compagnies hongroises de la Transylvanie dans les années 1850.

1. La direction du Théâtre national sous le néo-absolutisme

Au début des années 1850, la Hongrie traverse une période de normalisation progressive de ses relations avec le gouvernement de Vienne. La politique répressive de la contre-révolution de 1849 fait place au néo-absolutisme. Dès lors, le despotisme centralisateur n'est plus une question de réaction spontanée pour réprimer les revendications révolutionnaires et indépendantistes : il s'agit plutôt d'une politique systématisée et institutionnalisée. Alexander von Bach, ministre de l'Intérieur du gouvernement impérial, incarne le nouveau système de mise à niveau de la politique et de la société.

⁷ András GERŐ. p. 240.

⁸ Catherine HOREL. *Histoire de Budapest*. p. 149.

Les théâtres sous le néo-absolutisme (1849-1860)

Un système d'administration centrale (mis en place à l'initiative de Bach à partir de septembre 1850) abolit toutes les perspectives d'autonomisation nationale et un régime quasi-policier pénètre tous les niveaux de la vie sociale, ce qui pousse les contemporains à penser qu'ils sont espionnés systématiquement et jusqu'à leur vie quotidienne⁹. Par la « patente de la Saint Sylvestre » du 31 décembre 1851, François-Joseph abolit officiellement la Constitution du 4 mars 1849, « le dernier vestige des années turbulentes¹⁰ », en concentrant dans ses mains les pouvoirs législatif et exécutif. Les participants de la révolution et de la guerre d'indépendance de 1848-1849 subissent la répression de l'absolutisme centralisateur. Près de 500 personnes sont condamnées à mort (150 seront effectivement exécutées). Le nombre des arrêts de condamnation à des peines de prison atteint le chiffre de 1 200. Au cours des années 1850, une série d'amnisties (en 1852, 1854, 1857 et 1859) permet l'élargissement progressif des prisonniers.

Dans les années 1850, l'opinion publique est loin d'être homogène : bien que les principaux dirigeants de l'opposition aient été exécutés (comme Lajos Batthyány), soient partis en exil (comme Lajos Kossuth) ou réduits au silence, une opposition se constitue contre les hommes politiques conservateurs partisans du néo-absolutisme habsbourgeois. Tout en subissant les effets immédiats du système de Bach, l'opposition exprime ses points de vue en utilisant les moyens limités dont elle se dispose. Le manque de moyens directs d'action politique rend d'autant plus importantes les associations économiques, culturelles ou scientifiques. L'opposition exprime ses idées à travers la presse, la littérature et l'art.

Le théâtre et les représentations d'opéra ont, bien entendu, une place primordiale dans ce contexte. János Simontsits, chargé de la direction du Théâtre national dans le contexte de la contre-révolution de 1849, reste en poste jusqu'en 1852. Ainsi, la présence de Simontsits permet d'établir une continuité entre la période néo-absolutiste et la période contre-révolutionnaire. Mais le choix de Simontsits comme directeur constitue également une décision efficace pour donner une image de continuité avec la période d'avant 1848. En effet, Simontsits était membre de la direction du Théâtre depuis sa fondation en 1837. Le Théâtre national est placé, en octobre 1851, sous l'inspection d'un Comité, composé en majorité d'aristocrates. Cet organe, nommé par la

⁹ Ágnes DEÁK. « A besúgók és a közvélemény az 1860-as években » [Les Indicateurs et l'opinion publique dans les années 1860], *Századvég*, vol. 39, n° 1, 2006. p. 3.

¹⁰ Miklós MOLNÁR. *Histoire de la Hongrie*, Paris : Perrin, coll. « Tempus », 2004. p. 270.

section de Buda du conseil de Lieutenance impérial et royal, est présidé par le baron Antal Augusz, vice-président du conseil de Lieutenance. Simontsits, quant à lui, conserve son poste de directeur. Avec la mise en place du Comité, les aristocrates commencent à prendre une part plus active dans la direction du Théâtre national. Cela ne signifie pas que le Théâtre national devienne une institution exclusivement aristocratique. Au contraire, c'est également à cette période que la grande bourgeoisie commence à fréquenter régulièrement les spectacles¹¹.

La direction du Théâtre national connaît un changement important en 1852. Le comte Leó Festetics, mécène, ami de Franz Liszt, lui-même compositeur amateur, est nommé intendant le 20 mai 1852. Simontsits se voit attribuer la direction des Affaires économiques du Théâtre – poste auquel il se maintient pendant la période d'intendance des successeurs de Festetics (Mihály Nyéky et Gedeon Ráday) et ce jusqu'à sa mort en juillet 1856.

Au lendemain de sa nomination, Festetics affronte plusieurs problèmes matériels, concernant notamment les locaux du théâtre. Le bâtiment du Théâtre national, construit en 1837, présente plusieurs inconvénients dans sa réalisation. L'entrée principale, trop étroite, sert à la fois aux piétons et aux voitures à cheval. L'espace des coulisses est insuffisant. Comme il n'existe pas de salle spécifique pour les répétitions, les comédiens, les chanteurs et les musiciens de l'orchestre sont obligés de répéter sur la scène principale, ce qui prolonge considérablement la durée des répétitions, notamment pour les opéras, qui demandent des effectifs plus nombreux que ceux des pièces de théâtre¹². Espérant surmonter cette situation et remédier aux problèmes financiers, trois semaines après sa nomination à l'intendance, Festetics prépare un plan de rénovation. Selon lui, le bâtiment du Théâtre doit être agrandi en direction du terrain contigu : le jardin botanique. Par ailleurs, précise Festetics, le jardin botanique doit être utilisé pour la construction des bâtiments connexes du Théâtre national (notamment un conservatoire). Mais ses projets ne sont pas pris en compte. Plus tard, en 1856, Festetics publie ses plans et projets en accusant le baron István Hauer, directeur de la section

¹¹ György SZÉKELY. « A színészet helyzete az önkényuralom idejében (1849–1861) » [Situation du théâtre à l'époque du pouvoir absolu], in *Magyar színháztörténet : első kötet, 1790-1873* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1790-1873], éd. par György Székely, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1990. p. 386.

¹² Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet*. p. 183.

civile du gouvernorat de Hongrie, de ne pas avoir transmis les projets de rénovation à l'archiduc Albrecht, gouverneur de Hongrie¹³.

Après sa nomination à l'intendance, Festetics entreprend également une rénovation intérieure du Théâtre : une somme de 50 000 forints est empruntée à l'archiduc Albrecht et une partie de cette somme est utilisée pour la construction d'un nouveau balcon dans la salle de spectacles, dans le but d'accroître le nombre des places et par conséquent, les revenus du théâtre. Les bureaux de la direction et la salle de répétitions sont rénovés¹⁴. Or, ces mesures ne sont pas suffisantes pour le redressement financier du Théâtre. La persistance de la situation délicate entraîne des irrégularités dans le paiement des salaires du personnel du théâtre et enfin, les comédiens, s'adressant au comité de Direction du théâtre, obtiennent la démission de Festetics, le 20 novembre 1854. Pour une période provisoire, la direction du Théâtre est confiée à Mihály Nyéky, conseiller royal¹⁵.

En décembre 1854, une nouvelle époque commence avec la nomination de Gedeon Ráday au poste de Directeur artistique du Théâtre national. Ráday exerce cette fonction jusqu'à sa démission en 1860 en raison de ses désaccords avec le comte József Szapáry, nommé président du Comité de théâtre à la fin de l'année 1858. Ráday était connu pour avoir servi comme surintendant du Théâtre national entre 1844 et 1849, mais sa réputation provenait aussi du fait qu'il était une figure importante de l'opposition libérale pendant l'ère des réformes. Par ailleurs, sa participation à la guerre d'indépendance lui avait valu, en 1849, d'être condamné à deux ans de prison, mais il avait été gracié puis libéré. Ainsi, à la fin de 1854, la nouvelle de sa nomination à la direction artistique du Théâtre national rend enthousiaste la presse d'opposition. L'hebdomadaire *Vasárnapi Újság* (Le Journal du Dimanche) ne tarde pas à saluer le nouveau directeur et rappelle à ses lecteurs que sa précédente période de direction (avant 1849) correspondait à l'âge d'or des arts du spectacle en Hongrie¹⁶. Le même journal publie, le 14 janvier 1855, un long article sur Ráday : « On ne pouvait pas recevoir un cadeau de nouvel an plus agréable que la nomination de Ráday à la direction

¹³ Leó FESTETICS. *A Nemzeti Színházról* [Sur le Théâtre national], Pest : Pfeifer Ferdinand, 1861, xvi-56 p. [première édition en 1856].

¹⁴ idem. p. 49.

¹⁵ *Vasárnapi Újság*, vol. 1, n° 38, le 19 novembre 1854. p. 334.

¹⁶ *Vasárnapi Újság*, vol. 1, n° 44, le 31 décembre 1854. p. 408.

du Théâtre national ». Selon l'auteur anonyme de l'article, durant l'âge d'or qu'avait été la première période de direction de Ráday, l'art dramatique était devenu une question d'intérêt général. De plus, c'était sous Ráday que le développement rapide du drame national et de la musique nationale avait pu être réalisé : le Théâtre national avait été élevé à un niveau qui lui permettait de rivaliser avec les principales scènes du monde¹⁷.

La période de Ráday, qui commence avec ces propos enthousiastes de la presse, hérite de la situation financière et matérielle défavorable de la période précédente. Pour remédier à ces problèmes, dès sa nomination, le nouveau directeur opte pour une politique de coopération avec l'aristocratie. La somme nécessaire pour la rénovation intérieure du Théâtre est réunie, en grande partie, par les contributions de la grande noblesse hongroise : les journaux énumèrent, entre autres, les noms des familles Karácsonyi, Almásy, Orczy, Szapáry parmi les contributeurs de cette campagne de collecte de fonds. Le comte György Károlyi est, dans cette campagne, le principal collaborateur de Ráday¹⁸. La contribution au budget du théâtre est, pour les aristocrates (et éventuellement, pour les grands bourgeois), une occasion de faire preuve de générosité pour une cause d'utilité publique et d'importance nationale. Par ailleurs, les représentants du pouvoir central ne tardent pas à contribuer aux frais de rénovation intérieure : Joseph Protmann, directeur de la Police de Pest et le baron Antal Augusz, vice-président du conseil de Lieutenance de Buda, sont parmi les contributeurs. L'archiduc Albrecht, gouverneur civil et militaire de Hongrie, verse 500 forints aux fonds du Théâtre ; il s'agit d'une somme exceptionnellement élevée, puisque les contributions énumérées par la presse varient entre vingt et 200 forints, la plupart des contributeurs ayant versé cent forints. Seule la somme versée par le comte Lipót Nádasdy égale celle versée par le Gouverneur. La presse ne manque pas de critiquer les « industriels pestois » qui, contrairement à certains « Viennois », ne contribuent pas à cette campagne¹⁹. Ce texte contient, en effet, une attaque sous-jacente contre la bourgeoisie pestoise, qui est majoritairement composée d'Allemands ou de juifs, qui sont jugés, par les contemporains, peu enclins à présenter leur soutien à la cause nationale magyare.

À Pâques 1855, la salle du Théâtre national, rénovée et décorée, ouvre ses portes pour la nouvelle saison. Le *Vasárnapi Újság* n'oublie pas de remercier les aristocrates qui ont

¹⁷ *Vasárnapi Újság*, vol. 2, n° 1, le 14 janvier 1855. p. 9.

¹⁸ *Vasárnapi Újság*, vol. 2, n° 3, le 21 janvier 1855. p. 24 ; vol. 2, n° 7, le 18 février 1855. p. 56.

¹⁹ *Vasárnapi Újság*, vol. 2, n° 9, le 4 mars 1855. p. 71.

Les théâtres sous le néo-absolutisme (1849-1860)

contribué au budget de rénovation²⁰. Face à la situation de crise financière qui persiste, une nouvelle campagne de collecte est organisée trois années plus tard, en 1858, toujours à l'initiative de György Károlyi. C'est grâce à cela que se constitue le « fonds Károlyi ». L'intérêt apporté par ce fonds de 250 000 forints élève les revenus du Théâtre national de 10 000 forints par an²¹. Cette contribution ne suffit pourtant pas pour surmonter la crise financière. Par ailleurs, en 1858, une décision gouvernementale interdit les collectes de fonds pour le théâtre, ce qui oblige la direction du théâtre à demander des subventions de cour²².



Gedeon Ráday
(*Vasárnapi Újság*, vol 2, n° 2, 14 janvier 1855)

²⁰ *Vasárnapi Újság*, vol. 2, n° 15, le 15 avril 1855. p. 119.

²¹ György SZÉKELY. « A színészet helyzete az önkényuralom idejében (1849–1861) ». p. 387.

²² György SZÉKELY. « Vesztes harc a Nemzeti Színházért : Az 1863-as petíció » [Combat perdu pour le Théâtre national : la pétition de 1863], *Színháztudományi Szemle*, n° 16, 1985. p. 10.

Les théâtres sous le néo-absolutisme (1849-1860)

L'initiative aristocratique trouve un écho dans l'opinion publique. Ferenc Fiáth, dans ses Mémoires²³, souligne que l'argent amassé « par les soins de György Károlyi » a remédié à la situation de décadence dans laquelle se trouvait le Théâtre national après 1849. Ainsi, dans les années 1850, le patronage du Théâtre national reste toujours une initiative aristocratique, ce qui est la preuve de la persistance de la prédominance aristocratique dans un contexte où la Hongrie traverse une période de modernisation et de développement progressif du capitalisme²⁴.

Les spectacles continuent de constituer la principale source de revenu du Théâtre national pendant les années 1850. L'intérêt du public pour les spectacles, surtout pour les opéras, est étroitement lié à l'engagement des artistes de grande renommée. Or, comme le souligne Mór Jókai dans ses Souvenirs sur le Théâtre national, l'opéra avait perdu, après 1849, les plus grands artistes qui faisaient sa force²⁵. Rozália Schodel, qui s'était montrée favorable aux indépendantistes en 1848-1849, s'était installée en province et n'était pas revenue à Pest depuis 1849. La jeune soprano Kornélia Hollósy, après s'être produite à Pest au début de 1850 dans plusieurs spectacles à succès, était partie pour Vienne pendant le mois d'avril de la même année. Durant la saison 1850-1851, à Vienne et à Varsovie, elle remporte des succès importants en tant qu'artiste invitée. Les nouvelles des succès de Hollósy sont fréquemment diffusées par la presse hongroise : les articles expriment souvent le désir de voir Hollósy retourner au Théâtre national. Leó Festetics, directeur du théâtre national, écrit, dans un article publié en 1852 dans le journal *Délibab* (Mirage), qu'il est nécessaire de signer un nouveau contrat avec Kornélia Hollósy, ainsi qu'avec le ténor Ferenc Stéger²⁶, qui est en train de faire une série de performances à Vienne, à Prague et à Darmstadt.

L'un des moyens mobilisés par le Théâtre national pour attirer le public est d'inviter des cantatrices étrangères de renommée. La première (et certainement la plus sensationnelle) de ces initiatives est l'invitation d'Anne de Lagrange, suite au départ de Kornélia Hollósy pour Vienne. Anne de Lagrange, soprano française, avait fait ses

²³ Ferenc FIÁTH. *Életem és élményeim* [Ma vie et mes expériences], Budapest : Tettey Nándor és Társa, 1878. tome II, p. 197.

²⁴ Cf. László KONTLER. *Millenium in Central Europe : A History of Hungary*, Budapest : Atlantisz, 1999. p. 261.

²⁵ Mór JÓKAI. *A Nemzeti Színház multjából* [Du passé du Théâtre national], Budapest : Révai-kiadás, coll. « Olcsó Jókai », [1914]. p. 18.

²⁶ Leó FESTETICS. p. 42.

études et son début de carrière à Milan. Elle suscite l'intérêt de la direction du Théâtre national hongrois quand elle remporte un franc succès dans le rôle de Fidès dans la création viennoise du *Prophète* de Giacomo Meyerbeer, en février 1850. Par ailleurs, les répétitions de la production de Vienne du *Prophète* sont supervisées par Meyerbeer lui-même²⁷, ce qui confirme, pour les contemporains, la réputation de la cantatrice. Lagrange, invitée au Théâtre national dans ces circonstances, y fait ses débuts le 28 mai 1850, dans le rôle de Rosina (*Il Barbiere di Siviglia*). L'opéra de Rossini est exceptionnellement joué en italien au lieu du hongrois et en version abrégée, mais Lagrange réussit à susciter l'enthousiasme des critiques et du public²⁸. Dès le 6 juin 1850, Lagrange chante dans le rôle-titre de *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti en langue hongroise (« notre belle langue nationale », précise le critique du *Pesti Napló*²⁹), ce qui suscite encore plus l'admiration du public magyar. Mais Lagrange avait surtout contribué au succès sensationnel de deux productions de 1850 : la création pestoise du *Prophète* de Giacomo Meyerbeer en juin 1850 et la reprise du *Hunyadi László* de Ferenc Erkel au mois de juillet de la même année. Ces spectacles, que l'on va analyser d'une façon détaillée dans le chapitre suivant, permettent le regain de la vie théâtrale de Pest.

2. Le Théâtre national, objet de débats et lieu de manifestations politiques sous le néo-absolutisme

Les critiques ne tardent pas de prendre de la distance contre le système des artistes invités et les grands journaux commencent à attaquer Erkel, premier chef d'orchestre du Théâtre national, en raison du salaire extrêmement élevé d'Anne de Lagrange et des fortes sommes dépensées pour la production du *Prophète*³⁰. Un article publié dans le quotidien *Pesti Napló* (Journal de Pest) précise que les représentations avec artistes invités ont deux objectifs : faire connaître les artistes étrangers au public et faire augmenter les revenus du théâtre. Or, selon l'auteur de l'article, les représentations

²⁷ Giacomo MEYERBEER. *The Diaries of Giacomo Meyerbeer (Volume 3 : 1850-1856, The Years of Celebrity)*, éd. et trad. de l'allemand par Robert Ignatius Letellier, Madison : Fairleigh Dickinson University Press, 2002. pp. 25-28. (entrées des 4, 5, 6, 18 février 1850)

²⁸ *Pesti Napló*, vol. 1, n° 66, le 29 mai 1850.

²⁹ *Pesti Napló*, vol. 1, n° 73, le 7 juin 1850.

³⁰ Edit CSÁSZÁR-MÁLYUSZ. « A rendi nemzeti színháztól a polgári nemzet színháza felé (1849-1873) » [Du théâtre national nobiliaire vers le théâtre de la nation bourgeoise (1849-1873)], in *A Nemzeti Színház 150 éve* [Cent-cinquante ans du Théâtre national], éd. par Ferenc Kerényi, Budapest : Gondolat, 1987. p. 55.

Les théâtres sous le néo-absolutisme (1849-1860)

d'automne 1850 avec Lagrange n'attirent pas assez de public ; l'intérêt de continuer ces représentations est donc discutable³¹.

Les débats sur l'utilité des artistes invités et sur le niveau élevé des salaires des cantatrices étrangères continuent de faire l'objet de polémiques pendant les années 1850. Pour Alajos Degré, qui fait, dans ses Mémoires, une comparaison entre les représentations d'opéras avant et après 1849, la fréquence des représentations en italien est l'une des caractéristiques majeures de la période qui suit l'échec de la guerre d'indépendance. Avant 1848-1849, les représentations étaient « purement hongroises », avec des chanteurs comme Rozália Schodel, Károly Wolf-Farkas, Mihály Füredi et Károly Benza, qui étaient au sommet de leur art³². Degré n'oublie pas de préciser que la cible de sa critique n'est pas Lagrange, qui chante (sauf exceptions) en hongrois, mais les autres artistes invités de cette époque.

C'est la soprano polonaise Ludwika (Lujza) Leśniewska qui est au centre des débats dans les années 1850. Les nombreuses critiques la ciblent non seulement pour son salaire élevé, mais également parce qu'elle chante très fréquemment en italien, sans apprendre la version hongroise de ses rôles. À travers la problématique de la langue des représentations, les débats sur les chanteurs et cantatrices acquièrent un ton politique, à l'instar de la « Querelle d'opéra » qui avait fait suite à l'ouverture du Théâtre hongrois de Pest en 1837. À la fin des années 1850, Mór Jókai, qui écrit sous le pseudonyme de Márton Kakas, note que la quasi-totalité des journaux (*Hölgyfutár* [Le Courrier des Dames], *Magyar Sajtó* [Presse hongroise], *Pester Lloyd*, *Vasárnapi Újság*, *Üstökös* [Comète]) privilégient le drame à l'opéra³³. Pourtant, Jókai tient à préciser, dans un autre article, que les partisans du drame ne souhaitent pas la détérioration de la situation de l'opéra au Théâtre national. Leur souhait, c'est la réduction du nombre de représentations d'opéra³⁴. Les partisans du drame avancent en premier lieu à l'appui de leur thèse l'argument financier : le personnel de la compagnie d'opéra prend une part extrêmement élevée dans le budget du Théâtre national. Ainsi réapparaissent, après plus d'une décennie, les arguments qui avaient été formulés à la fin des années 1830 pour critiquer le salaire mensuel exceptionnellement élevé de Rozália Schodel.

³¹ *Pesti Napló*, vol. 1, n° 209, le 18 novembre 1850.

³² Alajos DEGRÉ. *Visszaemlékezéseim* [Mes souvenirs], éd. par Aranka Ugrin, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », [1883] 1983. pp. 201-202.

³³ *Vasárnapi Újság*, vol. 6, n°4, le 23 janvier 1859.

³⁴ *Vasárnapi Újság*, vol. 6, n° 18, le 1^{er} mai 1859. p. 212

Dans ce contexte, l'histoire du Théâtre national est revisitée à travers le prisme de la rivalité entre le drame et l'opéra. Un article spécial, publié par le *Vasárnapi Újság* en juin 1855, fait un aperçu de l'histoire du Théâtre national : parmi les premiers directeurs du Théâtre, József Bajza et Endre Bartay avaient favorisé le drame – Ráday lui-même avait suivi une politique similaire lors de son mandat avant 1849. Or, les directeurs suivants (en l'occurrence, Simontsits et Festetics) avaient mené une politique inverse en privilégiant l'opéra. Les revenus des chanteurs et cantatrices restaient toujours plus élevés que ceux des membres de la compagnie du drame³⁵. À l'époque, Leó Festetics est ouvertement critiqué pour son parti pris pour l'opéra. Or, dans ses Souvenirs, Mór Jókai, éditeur du *Vasárnapi Újság*, prend la défense de Leó Festetics, qui était un « bon directeur », mais qui fut injustement critiqué pour avoir favorisé l'opéra aux dépens du drame³⁶. Il est donc possible de déduire que ce fut notamment au moment du directorat de Simontsits que les dirigeants du Théâtre furent accusés d'avoir favorisé l'opéra, les grandes productions comme celle du *Prophète* étant une démonstration de cette politique.

Dès sa nomination au poste de directeur artistique en décembre 1854, le *Vasárnapi Újság* fait l'éloge de Ráday : selon le journal hebdomadaire, le nouveau directeur du Théâtre national veut maintenir un état d'équilibre entre le drame et l'opéra et s'efforce de mettre en place « l'opéra hongrois, et non pas un opéra polonais, italien ou Dieu sait quoi »³⁷. Dans cet esprit, le *Vasárnapi Újság* critique les cantatrices étrangères (notamment Leśniewska) et prend partie pour les cantatrices hongroises comme Jozefa Kaiser ou Kornélia Hollósy³⁸. Le départ de Leśniewska en Pâques 1855 pousse le correspondant du *Vasárnapi Újság* à noter : « avec le début de la nouvelle saison théâtrale, il est possible de constater que notre opéra est de nouveau satisfaisant et de nouveau hongrois »³⁹. Pourtant, le déséquilibre entre les salaires des membres des troupes de drame et d'opéra continue d'être une question controversée. Dans un article publié en octobre 1855, le *Vasárnapi Újság* souligne la nécessité de remédier à ce déséquilibre et d'éviter surtout les paiements exceptionnels versés aux artistes invités. Selon l'auteur de l'article, ces derniers ont le mérite d'apporter des revenus au Théâtre

³⁵ « A pesti magyar nemzeti színház » [Théâtre national hongrois de Pest], *Vasárnapi Újság*, vol. 2, n° 25, le 24 juin 1855. p. 195.

³⁶ Mór JÓKAI. *A Nemzeti Színház multjából*. p. 32.

³⁷ *Vasárnapi Újság*, vol. 1, n° 44, le 31 décembre 1854. p. 408.

³⁸ *Vasárnapi Újság*, vol. 2, n° 4, le 28 janvier 1855. p. 32; vol. 2, n° 15, le 15 avril 1855. p. 119.

³⁹ *Vasárnapi Újság*, vol. 2, n° 16, le 22 avril 1855. p. 127.

national, mais ils en ponctionnent également une quantité considérable. La solution serait, pour le Théâtre national, d'engager par contrat les artistes de haute qualité, au lieu d'inviter des artistes étrangers⁴⁰.

Dans cette seconde « Querelle de l'opéra », à l'instar de la première qui a eu lieu à la fin des années 1830, le public est accusé de dilettantisme. Le *Vasárnapi Újság* rappelle à certains journalistes et à certains spectateurs « qui auraient préféré voir sept opéras par semaine » et qui désireraient l'élargissement de la compagnie d'opéra, que l'objectif du Théâtre national n'est pas de « flatter les membranes d'oreilles de ceux qui cherchent les jouissances faciles », mais de développer le drame, la littérature et l'art en Hongrie⁴¹. Une augmentation de la compagnie d'opéra n'est donc pas envisageable, tant que les obligations concernant le drame ne sont pas remplies de façon satisfaisante. Par ailleurs, le Théâtre national n'est pas un simple lieu de divertissement, mais « un temple de la nation ». Parmi les éléments qui font de Pest une capitale, le Théâtre national est le plus représentatif⁴².

Comme le Théâtre national est considéré comme une institution d'importance centrale, le *Vasárnapi Újság* publie des textes quasiment didactiques sur le théâtre et l'art dramatique. Un article spécial, « Qu'est-ce que l'art dramatique »⁴³, écrit par Pál Edvi-Illés, mérite d'être analysé d'une façon détaillée dans ce cadre. Le point de départ de l'article est le constat selon lequel les lecteurs de province ne lisent pas les rubriques du journal concernant le théâtre. Selon Edvi-Illés, la plupart de ces lecteurs n'ont probablement pas mis les pieds au Théâtre national, voire dans la ville de Pest et peut-être la plupart ne sont jamais allés au théâtre de leur vie. L'auteur, pour intéresser le public aux questions théâtrales, commence par décrire le théâtre comme un élément important dans la vie des peuples civilisés depuis l'antiquité. Par la suite, il définit les mots comme « théâtre », « scène », « rôle » et « comédie » et fait un bref historique du Théâtre national hongrois. Les théâtres, précise l'auteur, là où ils existent, se comptent parmi les bâtiments d'honneur de la ville, à l'instar des églises. Parmi les théâtres de Hongrie, le Théâtre national de Pest a une place unique, comparable à celle de la basilique d'Esztergom parmi les églises de Hongrie. Tous les soirs, le Théâtre national réunit un public provenant de toutes les classes. Les voyageurs étrangers s'y précipitent

⁴⁰ *Vasárnapi Újság*, vol. 2, n° 41, le 14 octobre 1855. p. 331.

⁴¹ *Vasárnapi Újság*, vol. 2, n° 16, le 22 avril 1855. p. 127.

⁴² *Vasárnapi Újság*, vol. 2, n° 1, le 14 janvier 1855. p. 9.

⁴³ Pál Edvi-Illés, « Mi a színészet » [Qu'est-ce que l'art dramatique], *Vasárnapi Újság*, vol. 2, n° 22, le 3 juin 1855.

également pour assister aux spectacles. Par la suite, le ton de l'article devient encore plus populaire :

Aimes-tu la lecture? Le théâtre te l'amène sans que tu te fatigues [...]. Tu peux entendre là les lectures sans livre, par des récitations, par diverses personnes, avec des variétés de mimiques [...]. Aimes-tu le chant et la musique ? Là tu entends les doux sons de tous les instruments⁴⁴.

Selon Edvi-Illés, si le lecteur veut voir les vertus illustrées par des personnages distingués, leurs comportements en faveur du bien public, la victoire du Bien sur le Mal, il n'a qu'à se rendre au théâtre. S'il aime l'histoire, le théâtre la lui représente. S'il veut faire des voyages dans les pays lointains, « parmi les peuples et nations célèbres⁴⁵ », il lui suffit d'avoir la chance d'aller au théâtre. À côté de toutes ces opportunités de divertissement qu'il fournit aux les spectateurs, le théâtre a également un but politique : la possibilité d'exercer une influence morale sur les chœurs des hommes. Par là, Edvi-Illés amène la question de l'identité nationale : dans l'avant-dernier paragraphe de son article, l'auteur fait référence à la loi n° 41 promulguée en 1836, qui souligne le rôle du théâtre dans le développement de la nation et dans le développement de la langue nationale. Pour finir, Edvi-Illés appelle le lecteur à ne jamais oublier que le « degré de culture » est déterminé par le niveau de développement de l'art dramatique.

Dans ce contexte où le rôle politique et social du théâtre est souligné par la presse, le Théâtre national, lieu privilégié de sociabilité et de rassemblement, est un enjeu politique évident. Le système de Bach, le « gouvernement de main de fer »⁴⁶ de l'archiduc Albrecht et les mesures policières appliquées par Protmann ont, bien entendu, des implications directes sur le théâtre. Depuis 1849, les représentations du Théâtre national sont soumises au contrôle policier, de façon à empêcher les manifestations contestataires spontanées. La censure fonctionne sans pitié et frappe notamment les pièces lyriques du répertoire hongrois. *Hunyadi László* d'Erkel, banni pour quelques mois de la scène, refait une apparition en 1850 et reste à l'affiche pendant les années 1850. Le cas de *Benyovszky* de Franz Doppler est plus délicat : la censure ne permet la reprise de cet opéra qu'après une révision du livret qui consiste à remplacer des mots sensibles comme « patrie » ou « liberté » par des propos plus neutres. Par ailleurs,

⁴⁴ *ibid.*

⁴⁵ *ibid.*

⁴⁶ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése : Kulturtörténeti korrajz* [Vie et œuvres de Ferenc Erkel : tableau d'histoire culturelle], Budapest : Schunda József, 1895. p. 83.

l'opéra est rebaptisé *Afanázia* (d'après le nom de l'héroïne) et le nom du héros principal est transformé en Tiborczi. Selon Kornél Ábrányi, cette modification s'explique par le fait que le gouvernement de Vienne voyait, dans le personnage historique de Benyovszky, une figure d'insurgé comparable à un Batthyány ou un Kossuth⁴⁷. De plus, la censure frappe non seulement les opéras hongrois, mais également les œuvres du répertoire international. Ainsi, suite à une intervention de Protmann, la scène finale du *Gustave III, ou Le bal masqué* de Daniel Auber doit subir une modification majeure. Dans le finale de la version originale, comme dans l'histoire réelle par ailleurs, le roi Gustave III de Suède est assassiné par les conspirateurs. Or, la représentation scénique de cet acte de régicide est inadmissible pour les autorités policières de Pest sous le néo-absolutisme. Dans la version représentée à Pest dans les années 1850, les policiers envahissent la scène juste avant la fin de l'opéra et empêchent les conspirateurs de commettre le régicide⁴⁸, ce qui vaut, selon les témoignages de l'époque, les éclats de rire du public qui connaît bien la version originale de l'œuvre⁴⁹.

Dans la plupart des cas, des modifications plus subtiles sont opérées pour satisfaire le censeur. Il convient d'analyser, dans ce cadre, la version hongroise de *Guillaume Tell* de Rossini donnée au Théâtre national hongrois à partir de 1856. Cet opéra a pour sujet l'insurrection des cantons suisses au XIV^e siècle contre la domination autrichienne. Le livret d'Étienne de Jouy et Hippolyte Bis frappe le lecteur par l'abondance de ses allusions à la liberté et au patriotisme. Or, la version hongroise de 1856 modère subtilement le discours patriotique du livret⁵⁰. « Contre des maîtres étrangers » du livret original (acte I, scène 5) devient « Contre nos opposants » dans la traduction hongroise. Les allusions à la « race étrangère » sont remplacées par des mots plus neutres et les mentions de l'empereur ou de l'empire sont minutieusement éliminées. Les vers finaux de l'opéra, « Liberté, redescends des cieux, / Et que ton règne recommence ! », sont remplacés par une prière où les personnages et le chœur implorent Dieu pour la protection de la patrie et pour l'avènement d'un avenir meilleur. À l'inverse, le finale du deuxième acte, avec son serment patriotique et son appel aux armes contre le pouvoir tyrannique, est maintenu dans la version hongroise. En 1860, le livret de *Macbeth* de

⁴⁷ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése*. p. 74.

⁴⁸ Alajos DEGRÉ. p. 309.

⁴⁹ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése*. p. 75.

⁵⁰ Étienne de JOUY & Hippolyte BIS. *Tell Vilmos : nagy opera 4 felvonásban* [Guillaume Tell : grand opéra en quatre actes], trad. par Lajos Nádaskay, musique de Gioacchino Rossini, 1856 ; OSZK/Színháztörténeti Tár/MM13.943. Cf. également OSZK/Színháztörténeti Tár/MM13.944, MM13.945.

Verdi ne passe la censure qu'à condition qu'une série de modifications de texte soient opérées. Suivant la recommandation du censeur, la « patrie opprimée » (*patria opressa / elnyomott hon*) devient « pauvre pays » (*szegény haza*), la « patrie abandonnée » (*elárvult hon*) est remplacée par « pays chéri » (*kedves haza*)⁵¹.

Dans les années 1850, les représentations dédiées à l'empereur permettent fréquemment au pouvoir impérial de se manifester à travers le théâtre. À l'occasion de l'anniversaire de l'empereur, le spectacle a lieu dans une salle parée pour l'occasion. En règle générale, c'est un opéra qui est programmé pour ces occasions. Le 25 septembre 1852, à l'occasion du séjour de François-Joseph en Hongrie, le Théâtre national donne un chant en l'honneur de l'empereur, composé par Erkel sur un poème du dramaturge et poète Johann Ludwig Deinhardstein⁵². En avril 1854, à l'occasion du mariage de François-Joseph et d'Élisabeth, le Théâtre national donne une représentation de l'opéra *A Kunok*. Avant le spectacle, devant un portrait du couple impérial, le public chante l'hymne impérial dont les paroles viennent d'être réécrites en mars 1854⁵³.

Les spectacles contrôlés par le pouvoir central ne sont pas les seuls cas de l'utilisation des représentations d'opéra à des fins politiques. Malgré les mesures policières, le public peut créer des occasions pour protester contre la politique gouvernementale. Dans les représentations dédiées à l'empereur ou aux officiers de l'armée, le public est obligé de chanter l'hymne impérial autrichien (*Gott erhalte*). Dans ces cas, le public prend intentionnellement du retard pour entrer dans la salle, en attendant que l'hymne se termine. De même, un événement survenu pendant le premier voyage de François-Joseph I^{er} en Hongrie, en 1852, peut être interprété comme un exemple de manifestation politique. Pendant ce voyage, l'empereur assiste à une soirée de « théâtre paré » au Théâtre national : la salle étant remplie d'officiers d'armée et de grands bureaucrates, le spectacle se déroule sans problème. Or, une autre représentation programmée dans ce cadre est marquée par un scandale. François-Joseph prévoyait d'assister à une des représentations allemandes du Théâtre du château de Buda. Le matin, une affiche fait

⁵¹ Permission délivrée par la section de Lieutenance, Buda, le 14 février 1860, OSZK/Színháztörténeti Tár/Fond 2/[481-560]/508.

⁵² Dezső LEGÁNY. *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük* [Œuvres de Ferenc Erkel et leur histoire], Budapest : Zeneműkiadó, 1975. p. 62.

⁵³ Ede SEBESTYÉN. *Budapest zenei múltjából : Első kötet : Magyar operajátszás Budapesten, 1793-1937* [Du passé musical de Budapest : volume I : représentations d'opéra hongroises à Budapest, 1793-1937], Budapest : Somló Béla, 1937. pp. 53-54.

savoir que les places de loges sont déjà vendues. Mais le soir, la salle reste vide avant le commencement du spectacle et les efforts du directeur du théâtre pour inviter les passants à assister gratuitement à la représentation ne suffisent pas pour remplir la salle. L'empereur, en voyant la salle vide, la quitte immédiatement. Le lendemain, certains journaux essaient de donner une explication pour cette situation : selon ces journaux, le directeur du théâtre aurait voulu vendre les billets au marché noir, à un prix plus élevé et ce plan aurait tourné court à la veille de la représentation. Le ton ironique que Béla Splény utilise dans ses Mémoires pour raconter cet épisode (et le fait qu'il précise que les explications soient publiées par les journaux « semi-officiels ») laisse entendre que cette justification ne satisfaisait pas les contemporains⁵⁴. En tout cas, il est possible d'interpréter cet événement comme un cas de protestation indirecte contre le souverain par le public. Au milieu du XIX^e siècle, l'abstention est un moyen de protestation politique pour le public des théâtres. Iván Nagy note, dans son Journal intime, un événement dont il est témoin en Vénétie autrichienne en mars 1852. Lors de son séjour à Venise, François-Joseph se rend à une représentation d'opéra au Théâtre de La Fenice, mais la salle reste vide pendant la représentation : ainsi, les Italiens protestent contre l'empereur par leur absence⁵⁵.

Dans de rares cas, le public hongrois des années 1850 peut envisager une manifestation politique directe dans le théâtre. Une anecdote racontée par Gyula Vezerle dans ses Mémoires mérite d'être mentionnée à ce propos. Deux représentations de *Hunyadi László* d'Erkel sont programmées pour les 12 et 19 novembre 1859, avec une distribution excellente. L'une de ces représentations devient un lieu de manifestation de la jeunesse contre le système en place. Trente-deux jeunes juristes, habillés d'uniformes noirs, louent le balcon du Théâtre national, y font leur apparition au début du spectacle et prennent leurs places sous les applaudissements du public qui saisit immédiatement le sens politique de cette manifestation. Par ailleurs, les jeunes juristes portent un uniforme spécial, le *díszmagyar*, costume de cérémonie de la noblesse hongroise, ce qui augmente encore la signification symbolique de cette manifestation⁵⁶, dans cette période où le port

⁵⁴ Béla SPLÉNY. *Splény Béla emlékiratai* [Mémoires de Béla Splény], éd. par Mária Kendi, Budapest : Magvető, 1984. tome II, p. 247.

⁵⁵ Iván NAGY. *Nagy Iván Naplója (Visszaemlékezések)* [Journal d'Iván Nagy (Souvenirs)], Balassagyarmat, coll. « Nagy Iván könyvek », 1998. p. 147.

⁵⁶ Cf. pour une description de cette manifestation : VIOLA [Gyula VEZERLE]. *Visszaemlékezések : Korrajz az 1860-61-iki időszakról* [Souvenirs : tableau de la période de 1860-1861], Vác : Serédy Géza, 1878. p. 26.

de vêtements traditionnels est l'une des formes principales de la réaction contre l'absolutisme⁵⁷.

Il serait erroné de concevoir la période néo-absolutiste comme une période de tensions permanentes entre le public et le pouvoir. Il est évident que cette époque inclut un ensemble de moments de tension et de détente. Le voyage du couple impérial en Hongrie en 1857 est souvent considéré comme le début d'une détente entre la cour de Vienne et l'opinion publique hongroise. Or, il est possible d'affirmer que les voies de dialogue existent même avant 1857. L'intérêt que l'archiduchesse Hildegarde-Louise, épouse de l'archiduc Albrecht, porte pour la culture hongroise, peut être considéré comme un élément important de la construction de ce dialogue. Le portrait que Kornél Ábrányi fait de l'archiduchesse semble plutôt surdéterminé par le culte de l'impératrice Élisabeth qui s'instaure dans les décennies suivantes, mais il est possible de considérer ce témoignage comme représentatif de la réflexion de l'époque. Selon Ábrányi, bien que l'archiduc Albrecht gouverne d'une main de fer, son épouse se distingue par l'amour qu'elle porte aux arts. Elle assiste régulièrement aux représentations d'opéras du Théâtre national. Par la sympathie qu'elle manifeste pour la nation hongroise, l'archiduchesse est le précurseur direct de l'impératrice Élisabeth d'Autriche. Pour Ábrányi, c'est cette sympathie qui aurait poussé l'archiduchesse à choisir Erkel comme maître de musique des jeunes archiduchesses Marie-Thérèse et Mathilde⁵⁸.

3. Représentations d'opéra des compagnies hongroises en province hongroise, en Transylvanie et hors du bassin des Carpates

Dans les années 1850, alors que le Théâtre national confirme son statut de théâtre principal de Hongrie acquis depuis l'incendie du Théâtre allemand de Pest, les compagnies itinérantes font progressivement place aux compagnies fixes dans les villes de province en Hongrie et en Transylvanie.

Après l'incendie du Théâtre allemand, la compagnie allemande se voit attribuer une salle provisoire sur la place du Nouveau marché (actuelle Erzsébet). Le nouveau

⁵⁷ András GERŐ. p. 240 ; Anikó LUKÁCS. « Átöltözések : A 19. századi magyar nemzeti divat emlékiratok és naplók tükrében » [Déguisements : la mode nationale hongroise du XIX^e siècle dans le miroir des mémoires et journaux intimes], *Aetas*, n° 2008/3, 2008. pp. 46-64.

⁵⁸ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése*. pp. 83-84.

Théâtre allemand donne occasionnellement des opéras, mais ce sont les drames qui dominent le programme. Le Théâtre du château de Buda reste actif grâce aux compagnies qui s'y produisent. À l'été 1850, une compagnie dirigée par Alexander Schmidt, ancien directeur du Théâtre de Pest, s'installe à Buda. Károly Goldmark, qui vient de quitter Sopron pour Buda, fait partie de cette compagnie. Goldmark note dans ses Mémoires, que la compagnie de Buda jouait dans le petit théâtre du château de Buda pendant l'hiver et au théâtre couvert de l'*Arena* (au Krisztinaváros, au pied de la colline du château de Buda) pendant l'été. Malgré les effectifs réduits de l'orchestre (dirigé par Karl Doppler, frère de Franz Doppler), la compagnie est capable de donner des grands opéras, comme *Les Huguenots* de Meyerbeer⁵⁹.

À Sopron, la compagnie allemande continuait ses activités sous la direction de Leopold Kottaun⁶⁰. Cette compagnie produit surtout des drames, mais aussi des opéras de Bellini, Donizetti, Verdi, Meyerbeer, Auber et Flotow, entre autres. Dans la saison 1852-1853, elle donne un opéra hongrois, *A Kunok*, probablement en version abrégée⁶¹. En février 1858, la compagnie peut même se permettre de monter une grande production, celle du *Prophète* de Meyerbeer. La compagnie allemande de Kottaun n'est pas la seule à se produire à Sopron. Une compagnie tzigane, celle de János Kálozdy, y donne un concert en 1851. La compagnie itinérante dirigée par Nándor Laczkóczy, en provenance de la Transylvanie, fait des représentations à Sopron. Or, jusqu'en 1885, il n'y aura pas de représentations régulières en hongrois à Sopron.

Leopold Kottaun ne dirige pas seulement la compagnie de Sopron, mais il assure également la direction de la compagnie allemande qui se produit dans une ville de proximité, à Győr⁶². La compagnie de Kottaun à Győr s'était élargie en 1850 avec l'engagement de nouveaux chanteurs et cantatrices, ce qui avait permis à la troupe de monter de nouveaux opéras, dont *Lucia di Lammermoor* et *L'elisir d'amore* de Donizetti, *Zar und Zimmermann* d'Albert Lortzing, *Martha* de Flotow, *Ernani* de Verdi, *La Sonnambula* de Bellini, *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber⁶³.

⁵⁹ Károly GOLDMARK. *Emlékek életemből* [Mémoires de ma vie], trad. de l'allemand par István Kecskeméti, Budapest : Zeneműkiadó, 1980. p. 37.

⁶⁰ Cf. *Almanach für Freunde der Schauspielkunst*, éd. par Alois Heinrich, Berlin, 1852. pp. 294-296.

⁶¹ Endre CSATKAI, *A soproni színház története* [Histoire de l'art dramatique à Sopron], Sopron : Soproni Szemle, 1960. p. 17.

⁶² *Almanach für Freunde der Schauspielkunst*, 1852. pp. 333-334.

⁶³ Frigyes LÁM. *A győri német színház története (1742-1885)* [Histoire de l'art dramatique allemand à Győr], Győr, 1938. p. 111.

À Temesvár, où les Allemands sont encore très largement majoritaires dans la population, une compagnie allemande se produit régulièrement. Le directeur de cette compagnie, Eduard Kreibig, assure la direction du Théâtre de Hermannstadt depuis Pâques 1851. Au début des années 1850, la compagnie de Temesvár compte dans son répertoire *János Szapáry*, opéra de Louis Schindelmeisser créé en 1839 au Théâtre allemand de Pest, qui se distingue par son sujet tiré de l'histoire de la Hongrie⁶⁴. La compagnie itinérante de Mihály Havi et József Szabó, créée en 1844 à Kolozsvár, fait des représentations à Temesvár au cours des années 1850. La compagnie, qui y arrive en mai 1852, compte, dans son répertoire, outre les œuvres importantes appartenant au répertoire italien comme *Lucia di Lammermoor* et *Ernani*, plusieurs opéras hongrois : *A Kunok*, *A Csel*, *Bátori Mária*, *Tihany ostroma*, *Morsinay Erzsébet*⁶⁵. En juin 1852, François-Joseph, qui est en train d'effectuer son voyage en Hongrie et en Transylvanie, assiste à une représentation des *Kunok* en langue hongroise, donnée par cette compagnie⁶⁶.

Dans les années 1850, à Temesvár, la femme de lettres Emília Kánya dispose d'un abonnement de loge : elle assiste, avec son époux, à toutes les représentations de théâtre et d'opéra. Le jeune couple a l'occasion de voir les représentations de la compagnie de Havi et Szabó. Le ténor lyrique Károly Wolf-Farkas, ancien soliste du Théâtre national qui avait quitté la compagnie du Théâtre national probablement en raison de sa rivalité avec Ferenc Stéger, y fait des apparitions en tant qu'artiste invité. Selon le témoignage de Kánya, Farkas n'est pas seulement un bon chanteur, mais également un homme cultivé⁶⁷.

En 1848, la Transylvanie avait été rattachée au royaume de Hongrie. En 1849, après l'échec de la guerre d'indépendance, la Hongrie subit un nouveau découpage administratif. Par conséquent, elle perd sa souveraineté sur la Transylvanie, la Croatie-Slavonie, la Voïvodine et le Banat⁶⁸. Jusqu'en 1867, la Transylvanie n'est pas

⁶⁴ *Almanach für Freunde der Schauspielkunst*, 1852. p. 371.

⁶⁵ Mihály FEKETE. *A temesvári színészet története* [Histoire de l'art dramatique à Temesvár], Temesvár, [1911]. p. 55.

⁶⁶ *idem*. p. 57.

⁶⁷ Emília KÁNYA. *Réges-régi időkről : Egy 19. századi írónő emlékiratai* [Des temps d'autrefois : mémoires d'une femme de lettres du XIX^e siècle], Budapest : Kortárs Kiadó, 1998. pp. 141-142.

⁶⁸ László CSORBA. « Az önkényuralom kora (1849-1867) » [L'époque de l'absolutisme (1849-1867)], in *Magyarország története a 19. században* [Histoire de la Hongrie au XIX^e siècle], dir. par András Gergely, Budapest : Osiris Kiadó, 2003. p. 283.

administrativement liée à la Hongrie. Or, malgré ce manque de lien administratif entre la Hongrie et la Transylvanie, les compagnies hongroises maintiennent leur intérêt pour la Transylvanie.

En 1849, au lendemain de la guerre d'indépendance, le Théâtre hongrois de Kolozsvár connaît un sort semblable à celui du Théâtre national de Pest : les représentations allemandes y sont imposées et les pièces hongroises sont soumises à une censure stricte⁶⁹. Pourtant, dans ce contexte, les opéras hongrois ne sont pas inconnus du public de Kolozsvár et les extraits en sont représentés pour certaines occasions. Lors d'une soirée pour commémorer l'anniversaire de la mort du poète Zsigmond Csakó, le Théâtre de Kolozsvár donne une pièce du poète défunt. Aux entractes, l'orchestre du théâtre joue l'ouverture et le Chant du cygne de *Hunyadi László* d'Erkel⁷⁰. Pendant une grande partie des années 1850, le répertoire du Théâtre de Kolozsvár comporte des drames en musique plutôt que des opéras. Dans les saisons 1858-1859 et 1859-1860, sous la direction de Mihály Havi, des opéras sont aussi programmés en version intégrale à Kolozsvár⁷¹. En novembre 1859, *Kolozsvári Színházi Közlöny* (Le Moniteur théâtral de Kolozsvár), le premier journal quotidien hongrois spécialisé sur le théâtre, voit le jour⁷². Le journal, édité par Mihály Havi, cesse sa publication le 31 mars 1860⁷³.

La musicologue Katalin Szerző, dans son article sur la vie musicale à Kolozsvár entre 1856 et 1866, note que le répertoire de Kolozsvár est semblable à celui de Pest pour cette période. Verdi est très apprécié à la fin des années 1850. *Nabucco* est bien accueilli par le public en décembre 1858. Les opéras de Donizetti (*Lucia di Lammermoor*, *Belisario*, *Linda di Chamounix* et *L'elisir d'amore*), de Bellini (*Norma*) et de Rossini (*Il barbiere di Siviglia*) sont programmés, ainsi que certaines œuvres importantes du répertoire français (*Gustave III*, *Les Huguenots*, *L'étoile du Nord*, *La Juive*) et, plus rarement, les opéras allemands (*Martha* de Flotow). Parmi les opéras hongrois, *Hunyadi László*, *Kunok* et *Ilka* sont présents dans le programme. La presse locale critique ces deux derniers en raison du style italien qui prime dans leur musique⁷⁴. À Hermannstadt, *Hunyadi László*, qui est donné par la compagnie de

⁶⁹ Katalin SZERZŐ. « A Kolozsvári Nemzeti Színház zenés darabjai, 1856-1866 » [Pièces musicales du Théâtre national de Kolozsvár], in *Erkel Ferencről és koráról* [Sur Ferenc Erkel et son époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1995. p. 104.

⁷⁰ *Vasárnapi Újság*, vol. 1, n° 44, le 31 décembre 1854. p. 408.

⁷¹ idem. p. 106.

⁷² Cf. *Kolozsvári Színházi Közlöny*, n° 1, le 5 novembre 1859.

⁷³ *Kolozsvári Színházi Közlöny*, n° 115, le 31 mars 1860.

⁷⁴ idem. pp. 106-107.

Kolozsvár en tournée, est critiqué pour des raisons semblables. Les critiques hongrois, tout en reconnaissant la haute qualité de la connaissance musicale d'Erkel, admettent l'existence d'influences étrangères sur sa musique, alors que les critiques saxons, beaucoup plus sévères, qualifient la musique de *Hunyadi László* de « compilation des musiques allemande, italienne, française et magyare⁷⁵ ».

À Arad, des opéras en hongrois sont produits dès le début des années 1850. Au début de 1851, *Martha* de Flotow et *The Bohemian Girl* de Michael Balfe y sont montés. Le *Pesti Napló* annonce, en février 1852 que la compagnie d'Arad se prépare pour un projet ambitieux : la représentation du *Prophète* de Meyerbeer⁷⁶. Le projet se réalise le 15 avril 1851 et le *Prophète* y est donné avec un grand succès⁷⁷. Toutefois, toutes les compagnies ne peuvent pas se produire un tel opéra. Les autres théâtres de province, dont les effectifs limités ne permettent pas l'entreprise de grandes productions, montent un drame de Ferenc Tóth inspiré du livret du *Prophète*. Le drame, préparé juste après la première pestoise de l'opéra, passe la censure à Hermannstadt dès le 16 juin 1850. En septembre 1850, il est donné à Nagyvárad. Le *Pesti Napló* note que cette mouture du *Prophète* attire un grand public grâce à la réputation dont jouit l'opéra au niveau européen⁷⁸. La version de Ferenc Tóth est donnée à Kolozsvár en février 1851. Dans les années suivantes, plusieurs compagnies de Transylvanie la produisent sur diverses scènes⁷⁹.

Mihály Havi et József Szabó sont à l'origine de la plupart des représentations d'opéra en Transylvanie dans les années 1850. De 1853 à 1856, la compagnie de József Szabó est active à Arad et Nagyvárad. Le *Vasárnapi Újság* critique Szabó pour sa préférence pour l'opéra et le ballet au détriment du drame. Selon le correspondant de l'hebdomadaire pestois, Szabó a le défaut de négliger le drame tout en mettant en avant « les clowns, les danseuses étrangères et les opéras de mauvaise qualité⁸⁰ ».

Certains chanteurs et comédiens de la compagnie de Havi et Szabó fondent leur propre compagnie et produisent occasionnellement des opéras. En juin 1854, par exemple, la compagnie hongroise dirigée par János Follinus, ancien collaborateur des compagnies

⁷⁵ idem. p. 109.

⁷⁶ *Pesti Napló*, vol. 2, n° 286, le 20 février 1851.

⁷⁷ *Pesti Napló*, vol. 2, n° 338, le 24 avril 1851.

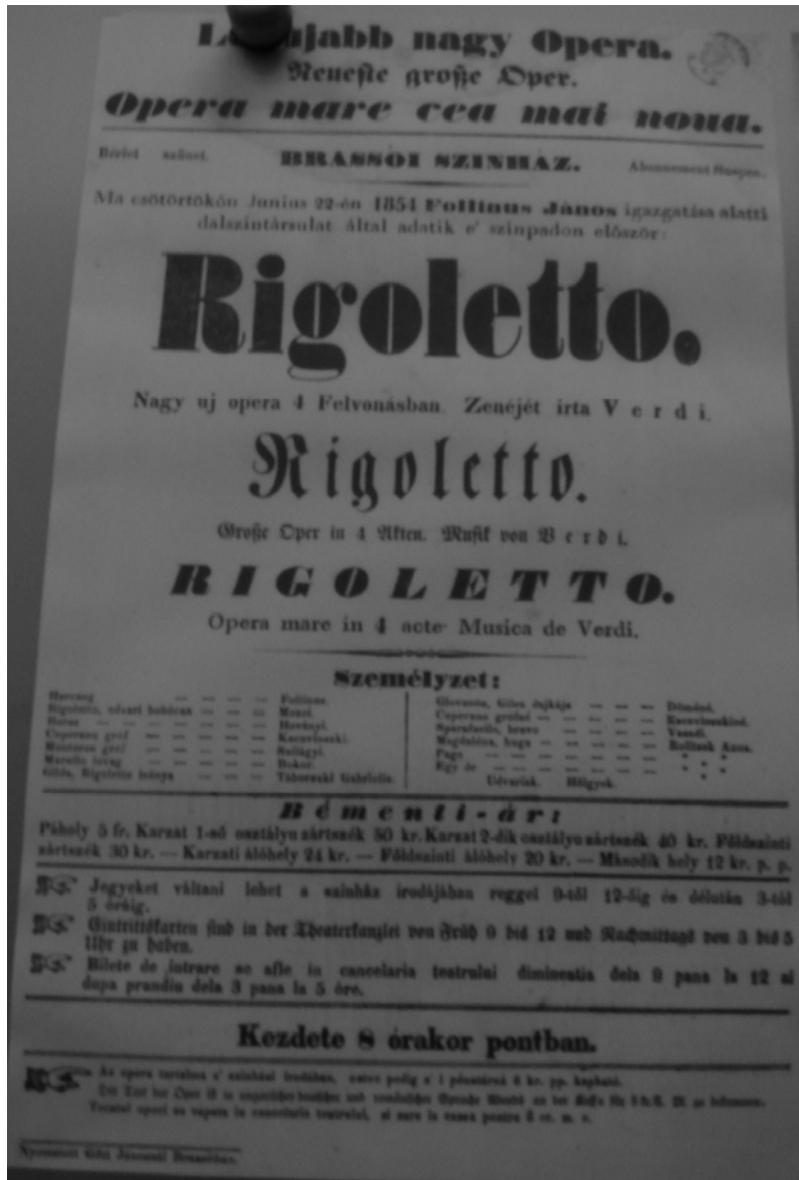
⁷⁸ *Pesti Napló*, vol. 1, n° 167, le 28 septembre 1851.

⁷⁹ Ferenc TÓTH. *Próféta : Szomorújáték 4 felvonásban* [Le Prophète : tragédie en cinq actes], 1850. 29 f., OSZK/Színháztörténeti Tár/MM4742.

⁸⁰ *Vasárnapi Újság*, vol. 2, n° 36, le 9 septembre 1855. p. 286.

Les théâtres sous le néo-absolutisme (1849-1860)

itinérantes de Havi et Szabó, présente la version hongroise de *Rigoletto* de Verdi au Théâtre de Kronstadt, ville pourtant à majorité germanophone. En 1855, Follinus rejoint à nouveau la compagnie de Havi.



Affiche de *Rigoletto*, Théâtre de Kronstadt, 22 juin 1854.
(Muzeul Județean de Istorie - Brașov [Musée d'histoire de la Ville de Brașov/Brassó/Kronstadt],
Collection d'affiches).

Les activités de Havi et Szabó ne se limitent pas à la province hongroise et à la Transylvanie – les deux directeurs de théâtre sont à l'origine des premières représentations des opéras hongrois en dehors de la Hongrie. La capitale impériale est la

première ville non-hongroise où *Hunyadi László* est présenté et cela grâce à la compagnie de Havi et Szabó. La compagnie parvient à monter l'opéra d'Erkel au Theater an der Wien le 14 août 1856. Erkel n'est pas informé de cette initiative. La mauvaise qualité de l'interprétation et de la mise en scène contribue à l'accueil froid du public viennois. Le journal autrichien *Österreichische Zeitung* publie bientôt un compte-rendu très sévère sur *Hunyadi László*⁸¹. Erkel ne tarde pas à protester contre cette production « pirate » et il adresse une lettre à Franz von Suppé, directeur du Theater an den Wien, qui est mentionné par la presse autrichienne.

Quatre ans plus tard, en 1860, une nouvelle représentation pirate de *Hunyadi László* a lieu à Bucarest, par la compagnie de Havi. Alexandre Jean Cuza, prince souverain des Principautés unies de Roumanie, est présent dans la salle. Bien que la production soit un échec, la presse roumaine, contrairement aux journaux viennois, a une approche plutôt favorable de l'opéra d'Erkel. Certains comptes-rendus ne manquent pas de faire l'éloge de la musique de l'opéra⁸². À l'été 1860, une troupe hongroise représente *Hunyadi László* à Zagreb (Agram). L'opéra est très apprécié par le public, mais à cause de l'intervention policière, l'œuvre est retirée de l'affiche après trois représentations⁸³.

Dans les années 1850, Liszt fait plusieurs tentatives pour faire connaître *Hunyadi László* sur les scènes européennes. Kornél Ábrányi note que Liszt a dirigé, à une occasion, l'ouverture de *Hunyadi László* lors d'un concert à Vienne. Selon Ábrányi, les spectateurs ont sifflé l'ouverture, ce qui n'a pas empêché Liszt de terminer⁸⁴. En 1856, *Hunyadi László* est en train d'être traduit en allemand : au mois de novembre de la même année, Liszt demande à Erkel des nouvelles sur l'avancement de la traduction et fait savoir que l'opéra peut être donné à Weimar dans la saison 1856-1857, à condition que la partition traduite soit envoyée dans les délais⁸⁵. Liszt ne reçoit jamais la partition traduite de *Hunyadi László* et l'opéra n'est pas monté à Weimar. Dans les années 1850, Bertalan Szemere entreprend de faire monter *Hunyadi László* sur les scènes parisiennes. Le Théâtre-Italien de Paris refuse la partition. Le Théâtre-Lyrique se montre plus

⁸¹ Cf. Marianne PÁNDI. *Hangászati mulatságok : A 19. század magyar zenei élete a kritikák tükrében* [Divertissements musicaux : la vie musicale hongroise du XIX^e siècle dans le miroir des critiques], éd. par Hajnalka Földvári & Ottó Waldstein, Budapest : Mágus, coll. « Élet-Képek », [1967] 2001. p. 85.

⁸² cf. *Vasárnapi Újság*, vol. 7, n° 30, le 22 juillet 1860.

⁸³ *Kolozsvári Közlöny*, le 6 août 1860, cité par Katalin SZERZŐ. « A Kolozsvári Nemzeti Színház zenés darabjai, 1856-1866 ». p. 111.

⁸⁴ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése*. p. 59.

⁸⁵ Franz Liszt à Ferenc Erkel, lettre du 21-[24] novembre 1856, Zürich-[Sankt Gallen], in *Liszt Ferenc válogatott levelei : Ifjúság - virtuóz évek - Weimar (1824-1861)* [Lettres choisies de Franz Liszt : jeunesse – années de virtuose – Weimar (1824-1861)], éd. par Mária Eckhardt, Budapest : Zeneműkiadó, 1989. p. 197.

favorable, mais avant d'avoir conclu un accord, Szemere doit quitter la France pour la Hongrie⁸⁶.

Le théâtre est un vecteur de grande importance pour la mise en œuvre de la politique normalisatrice suivie par le régime néo-absolutiste dans Hongrie des années 1850. À partir de 1850, le Théâtre national retrouve sa gloire, surtout grâce aux productions spectaculaires de grands opéras. Pourtant, une stricte censure pèse sur les pièces représentées au Théâtre national : jusqu'en 1860, année où une détente s'instaure entre Pest-Buda et Vienne grâce au Diplôme d'octobre, le pouvoir central ne tolère pas les passages qui mettent en avant le patriotisme et la liberté. Cela n'empêche pas les spectateurs, dans certaines occasions, de manifester envers le régime. Dans une période où l'opposition se cantonne à une résistance passive, ces manifestations sont du domaine du symbolique : l'abstention ou le port de vêtements « nationaux ». La présence de Gedeon Ráday, importante figure de l'ère des réformes et de la Révolution de 1848, a de quoi rassurer l'opposition libérale. Malgré le strict contrôle qui pèse sur lui, le Théâtre national reste toujours, pour les contemporains, le « temple de la nation », comme le soulignent les journaux, à maintes reprises.

Dans les provinces et en Transylvanie, les compagnies allemandes continuent leur activité, en alternant dans certains cas avec les compagnies hongroises. Temesvár est un centre important des activités théâtrales. Les compagnies itinérantes commencent à se concentrer dans certaines régions et finissent souvent par s'établir dans un lieu précis. Certaines compagnies, comme celle de Mihály Havi et József Szabó, suivent la tradition itinérante, en allant jusqu'à jouer *Hunyadi László* d'Erkel à Vienne.

Au même moment, la direction du Théâtre national doit essayer de surmonter ses difficultés financières récurrentes. Comme dans les années 1840, les revenus de guichet s'avèrent insuffisants. De surcroît, l'empereur refuse de convoquer la Diète de Hongrie : la direction du théâtre se trouve dans l'impossibilité de demander des subventions diétales. C'est l'initiative aristocratique qui vient au secours du Théâtre : grâce aux fonds auxquels contribuent les magnats de la Hongrie, mais aussi certains bourgeois de

⁸⁶ Amadé NÉMETH. *Erkel*. pp. 105-106.

Les théâtres sous le néo-absolutisme (1849-1860)

Pest et les représentants du pouvoir impérial, la situation financière du Théâtre peut se redresser. Dans ce contexte surgit un débat littéraire qui n'est pas sans rappeler la Querelle de l'opéra des années 1840. Écrivains et journalistes, Mór Jókai en tête, critiquent la direction du Théâtre national en raison des salaires élevés des membres de la troupe d'opéra. Toutefois, contrairement à ce qui s'était passé dans les années 1840, les partisans du drame ne vont pas jusqu'à attaquer le genre même de l'opéra.

C. Les représentations d'opéra au Théâtre national hongrois (1850-1860)

À partir de 1848, l'histoire de l'opéra entre dans une nouvelle phase, qui est parallèle aux changements dans l'histoire de l'art en général. « Après l'art engagé et le romantisme révolutionnaire, l'art pour l'art et le cynisme carriériste retrouvent plus d'adeptes », comme le souligne l'historien Christophe Charle¹. Bien entendu, le cynisme carriériste n'est pas la règle générale pour les compositeurs et librettistes de la deuxième moitié du XIX^e siècle, mais il est vrai que l'atmosphère postrévolutionnaire trouve des échos dans le développement de l'art lyrique.

Avec la mort de Gaetano Donizetti en 1848, la génération belcantiste du XIX^e siècle perd l'un de ses plus grands compositeurs. Saverio Mercadante et Giovanni Pacini, qui restent actifs jusqu'au début des années 1870, ne pourront pas rivaliser avec un compositeur qui confirme, depuis le début des années 1840, sa renommée : Giuseppe Verdi. Dans les années 1850, Verdi donne ses chefs-d'œuvre, *Rigoletto*, *La Traviata* et *Il Trovatore*, où les conflits sentimentaux et personnels trouvent une place plus importante que les problèmes politiques ou sociaux. Ses *Vêpres siciliennes* sont une exception, mais cet opéra, composé pour l'Opéra de Paris, suit la tradition du grand-opéra français et il peut être considéré comme une composition plutôt atypique de Verdi. En France, le grand opéra et l'opéra comique restent des genres estimés mais, malgré les nouvelles compositions de Giacomo Meyerbeer, ils entrent dans une période de long déclin qui va durer jusqu'au début du XX^e siècle. Dans la France du Second Empire, le Théâtre-Lyrique de Paris permet à la nouvelle génération de compositeurs de monter leurs œuvres. Des compositeurs comme Charles Gounod et plus tard Georges Bizet, tournent le dos au grand opéra et « cherchent l'émotion dans la simplicité et la sincérité² ».

Au début des années 1850, Richard Wagner vit en exil à Zurich, en raison de sa participation aux activités révolutionnaires à Dresde en 1848-1849. Cependant, son tout nouvel opéra, *Lohengrin*, peut être représenté à Weimar grâce aux soins de Franz Liszt. En exil, Wagner se concentre sur ses travaux théoriques portant sur le drame musical et l'œuvre d'art total et il écrit les livrets de sa Tétralogie, *Der Ring des Nibelungen*, dont

¹ Christophe CHARLE. *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle : essai d'histoire comparée*, Paris : Editions du Seuil, coll. « Points Histoire », [1996] 2001. p. 161.

² Nicole WILD. « Le spectacle lyrique au temps du grand opéra », in *La musique en France à l'époque romantique (1830-1870)*, Paris : Flammarion, coll. « Harmoniques », 1991. p. 55.

il commence à composer la musique. Wagner « ne dispose pas, comme Verdi, d'une forme nationale préexistante et susceptible d'être progressivement affinée »³. Ainsi, dans ses opéras qu'il compose sur des livrets basés sur la mythologie germanique, Wagner essaie de constituer une musique nationale en partant de certains principes, en rejetant, par exemple, les mélodies faciles qu'il attribue à l'école italienne. D'autres compositeurs se mettent à créer un répertoire national d'opéra à partir des mélodies populaires et sur des sujets empruntés à l'histoire nationale ou à la vie paysanne. En Pologne, Stanisław Moniuszko compose ses premiers opéras à partir de 1848. En Croatie, un nouvel opéra de Vatroslav Lisinski, *Porin*, est créé en 1851. *Roussalka*, opéra du compositeur russe Alexandre Dargomyjski, est créée en 1856. Or, les exemples restent toujours limités : il faut attendre le début des années 1860 pour voir une effervescence des « opéras nationaux ».

Dans ce chapitre nous analyserons le programme d'opéra du Théâtre national hongrois dans les années 1850. Nous étudierons d'abord la place des opéras du répertoire international dans le Théâtre national et voir comment les vicissitudes du répertoire international trouvent un écho à Pest. La deuxième section sera consacrée à l'étude du développement des travaux de collecte en Hongrie et des débats sur la musique nationale qui se déroulent autour de l'ouvrage de Franz Liszt *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Dans la troisième section, nous aborderons les opéras hongrois représentés au Théâtre national hongrois dans les années 1850.

1. Le répertoire international du Théâtre national dans les années 1850

La décennie des années 1850 s'ouvre, pour le Théâtre national hongrois, avec une production spectaculaire du *Prophète* de Meyerbeer. La création mondiale de cet opéra avait été retardée depuis 1841, en raison des points de vue divergents du compositeur et du directeur de l'Opéra de Paris (Léon Pillet) sur la distribution des rôles des protagonistes. La création parisienne de l'opéra a lieu le 16 avril 1849 ; il s'agit de la première production significative de l'Opéra de Paris qui reprend ses activités après les journées révolutionnaires de 1848-1849. À partir de la création mondiale, cet opéra connaît un succès retentissant sur les scènes majeures de l'Europe. L'argument du

³ Alfred EINSTEIN. *La musique romantique*, trad. de l'anglais par Jacques Delalande, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2001. p. 272.

Prophète reprend le thème des effets corruptifs du pouvoir révolutionnaire et s'inscrit ainsi dans la tradition ouverte par *La muette de Portici* (1828) d'Auber. L'action du *Prophète* se passe dans les Pays-Bas et en Westphalie au XVI^e siècle : le livret met en scène la révolte anabaptiste de 1534-1535. Jean de Leyde, simple aubergiste de Dordrecht, est persuadé par trois anabaptistes de prendre la direction de la rébellion anabaptiste. Bientôt, la ville de Münster est prise par les révoltés et Jean, autoproclamé « Prophète et fils de Dieu », est couronné dans la cathédrale de Münster. Il renie sa mère pour maintenir son autorité devant le peuple, mais il se repent bientôt et incendie le palais de Münster où sont réunis les révoltés pour les célébrations de couronnement.

Le Prophète possède toutes les caractéristiques du « grand opéra » français : scènes spectaculaires avec chœurs massifs, un long ballet au centre de l'opéra et un argument mettant en valeur un ensemble complexe de conflits d'ordre public et privé. Au fond, *Le Prophète* est un opéra « réactionnaire » par excellence⁴. L'atmosphère idyllique et pastorale du début du premier acte se transforme, avec l'arrivée des anabaptistes, en une révolte paysanne où le système de propriété féodale est mis en question par le chœur. À ce moment, la figure du propriétaire terrien (le comte Oberthal) est identifiée à celle d'un tyran. Mais à partir du deuxième acte, les anabaptistes sont dépeints comme des hypocrites et leurs idéaux révolutionnaires semblent être corrompus par une simple volonté de pouvoir. Ainsi, dans le dernier acte, pour assurer leur propre sécurité, ils n'hésitent pas à décider de livrer Jean (leur propre créature en tant que « Prophète ») à l'armée impériale qui menace la ville rebelle. Le message contre-révolutionnaire est encore plus subtil dans les pages de l'opéra consacrées à Jean de Leyde. Il est possible de comparer ce personnage aux autres figures « révolutionnaires » du grand opéra : Rienzi (héros de l'opéra homonyme de Richard Wagner) et Masaniello (héros de *La muette de Portici* de Daniel Auber). Dans le cas de Rienzi, la révolte contre le pouvoir aristocratique romain du XIV^e siècle est le résultat d'un plan politique préconçu. Les motifs personnels n'y jouent pas de rôle significatif. Ainsi, Rienzi se caractérise comme le héros révolutionnaire conscient par excellence. Dans le cas de Masaniello, les motifs publics et privés se rejoignent pour stimuler l'action révolutionnaire : la présence espagnole dans le Naples du XVII^e siècle est, dès le début, un thème qui stimule le mécontentement de Masaniello et de ses compagnons. Avec le concours des motifs

⁴ Cf. Anselm GERHARD. *The Urbanization of Opera : Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, trad. de l'allemand par Mary Whittall, Chicago : University of Chicago Press, 1998. pp. 247-317.

familiaux (la séduction de Fenella, la sœur de Masaniello, par Alphonse, fils du vice-roi espagnol de Naples), cette énergie insurrectionnelle est transformée en une révolte politique. Or, dans le cas de Jean de Leyde, la révolte politique est exclusivement motivée par des raisons personnelles : c'est l'arrestation de sa mère (Fidès) et de sa fiancée (Berthe) qui le pousse à rejoindre le camp des anabaptistes. Bien que la scène de l'insurrection paysanne du premier acte fasse exprimer un discours politique, ce discours est loin d'atteindre Jean qui, par ailleurs, vit à Dordrecht, loin de la campagne et des préoccupations paysannes. Le pouvoir et l'autorité de Jean manquent donc, dès le début, de fondement politique solide. Contrairement aux discours politiques de Masaniello et surtout de Rienzi, ses interpellations au peuple sont limitées dans le cadre d'une démagogie se servant de la religion. La *catharsis* de l'opéra est située dans le quatrième acte, au moment où Jean renie sa mère devant le peuple rassemblé pour le couronnement, pour ne pas compromettre son autorité en tant que « fils de Dieu ». Le message politique est clair : le pouvoir révolutionnaire est contre la nature, incarnée par la figure de mère.

Le Prophète a un très grand retentissement dans le monde musical européen dès sa création mondiale à Paris. À Vienne, le jour de la première, les spectateurs commencent à faire la queue devant l'opéra dès le matin de la première. Vers midi, la foule devant l'Opéra est si grande que les forces armées doivent être appelées pour contrôler la situation⁵. Il est évident que le style de grand opéra, avec l'intégration d'une dramaturgie solide, d'une mise en scène spectaculaire, d'une écriture orchestrale élaborée et de deux sections dansées (dont la seconde, le « ballet des patineurs », dure près d'une demi-heure) répond aux goûts du public européen du XIX^e siècle, dont les références culturelles s'identifient progressivement à celles de la culture bourgeoise émancipée du rationalisme immobiliste de la culture aristocratique de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Le conflit entre les devoirs privés (illustrés, dans *Le Prophète*, par les relations de Jean, Berthe et Fidès) et les obligations publiques (illustrées par les prises de position du chœur, des anabaptistes, du comte Oberthal et de Jean) est également un sujet privilégié de la période, ce qui correspond à l'accentuation de la séparation entre la sphère publique et la sphère privée dans la société bourgeoise du XIX^e siècle. Il est possible d'affirmer que, dans la Hongrie du XIX^e siècle où le

⁵ Giacomo MEYERBEER. *The Diaries of Giacomo Meyerbeer (Volume 3 : 1850-1856, The Years of Celebrity)*, éd. et trad. de l'allemand par Robert Ignatius Letellier, Madison : Fairleigh Dickinson University Press, 2002. p. 29. (entrée du 28 février 2008)

processus d'embourgeoisement et d'urbanisation suit son cours malgré la persistance de certains vestiges des structures féodales⁶, le public est réceptif à ces thèmes.

La haute qualité de la production du *Prophète* contribue évidemment au succès pestois de l'opéra. Les Souvenirs de Mór Jókai, non dépourvus d'un certain ton ironique, sont révélateurs de l'effet que cette production a pu faire sur le public pestois :

On a vu une exposition tellement somptueuse de ce que Budapest ne connaissait pas encore : des halles lumineuses, armements de l'époque, des patineurs, une procession de couronnement ; et finalement, un palais royal mis en ruines⁷.

Un autre facteur qui contribue au succès de la création pestoise du *Prophète* en 1850, c'est la prestation de la soprano française Anne de Lagrange en tant qu'artiste invitée. Lagrange avait chanté le rôle de Fidès dans la création viennoise de l'opéra en février 1850. Meyerbeer, qui avait dirigé la première viennoise de l'opéra, n'était pas satisfait de la performance d'Anne de Lagrange : selon le compositeur, la cantatrice française était mauvaise actrice, sa voix manquait de ton et elle avait une mauvaise prononciation allemande⁸. Selon le témoignage de Meyerbeer, Lagrange était la seule, parmi les chanteurs et cantatrices de la première viennoise, qui ait été la cible de critiques négatives. D'autre part, dès la deuxième représentation viennoise de l'opéra, Meyerbeer devait constater que la performance de la cantatrice française s'améliorait⁹. Andrew Archibald Paton, diplomate britannique qui avait assisté à la première viennoise du *Prophète*, indique que Lagrange était une bonne actrice, mais que sa prestation n'était pas comparable à celle de Pauline Viardot (créatrice du rôle de Fidès à l'Opéra de Paris) et que son registre grave était insuffisant pour le rôle de Fidès¹⁰.

Le soir du 25 mai 1850, Lagrange arrive à Pest où elle est invitée pour faire une série d'apparitions en tant que cantatrice invitée au Théâtre national. Avant d'arriver à Pest, la cantatrice française apprend le hongrois pour pouvoir chanter, au Théâtre national, en

⁶ Cf. Béla G. NÉMETH. « Az abszolútizmus korának néhány főbb karaktervonása » [Quelques traits caractéristiques principaux de la période d'absolutisme], in *Forradalom után – Kiegyezés előtt : A magyar polgárosodás az abszolútizmus korában* [Après la révolution – avant le compromis : l'embourgeoisement hongrois pendant la période d'absolutisme], éd. par Béla G. Németh, Budapest : Gondolat, 1988.

⁷ Mór JÓKAI. *A Nemzeti Színház multjából* [Du passé du Théâtre national], Budapest : Révai-kiadás, coll. « Olcsó Jókai », [1914]. p. 26.

⁸ Giacomo MEYERBEER. p. 29 (entrée du 28 février 1850).

⁹ idem. p. 30 (entrée du 3 mars 1850).

¹⁰ Andrew Archibald PATON. *The Goth And The Hun ; or, Transylvania, Debreczin, Pesth, And Vienna, in 1850*, London : Richard Bentley, 1851. p. 407.

langue hongroise¹¹. *Il barbiere di Siviglia* est joué le 28 mai ; la cantatrice française suscite un grand enthousiasme parmi les spectateurs¹². Le lendemain, une deuxième représentation du *Barbiere di Siviglia* a lieu : la représentation est faite au bénéfice du Conservatoire et Lagrange accepte d'y chanter sans toucher aucun revenu ; le *Pesti Napló* ne tarde pas à la qualifier de « philanthrope¹³ ». Dans ces deux premières représentations, Lagrange, qui n'a pas le temps d'apprendre la version hongroise de son rôle, chante en italien. En début juin, elle chante *Lucia di Lammermoor* en hongrois. Entre-temps, les répétitions du *Prophète* continuent. La création pestoise du *Prophète* a lieu le 12 juin 1850. Les décors sont le produit de la collaboration de trois scénographes : le Viennois Theodor Jachimowicz et les Pestois György Telepi et Lajos Montini. L'orchestre du V^e régiment d'artillerie contribue à la production, pour élargir les effectifs de l'orchestre du Théâtre national. La première et les représentations suivantes, remportent un succès retentissant. Lagrange ne tarde pas à écrire à Meyerbeer pour l'informer du grand enthousiasme qu'inspire son opéra sur la scène pestoise¹⁴.

Le Prophète connaît un énorme succès à Pest dès sa création. Avec vingt-sept représentations réalisées dans les six derniers mois de 1850, *Le Prophète* maintient un record de fréquence jamais battu dans l'histoire des représentations d'opéra dans le Théâtre national. L'œuvre reste au programme du Théâtre national durant les années 1850.

Hormis *Le Prophète*, d'autres œuvres du grand opéra français sont également appréciées pendant les années 1850. *Les Huguenots* de Meyerbeer sont créés au Théâtre national en 1852 avec un succès sensationnel : le 22 décembre 1852, Meyerbeer reçoit une lettre de l'écrivain Karl Müller (Blau) qui lui fait savoir que *Les Huguenots* ont suscité un enthousiasme si extraordinaire qu'il y a eu dix représentations en quatre semaines¹⁵. Il ne s'agit pourtant pas d'une nouveauté absolue, puisque le public pestois connaît cet opéra grâce au Théâtre allemand qui en avait donné une trentaine de représentations sous le titre de *Die Ghibellinen in Pisa* dans les années 1840. *Robert le Diable* du même compositeur, une autre grande réussite du Théâtre allemand (avec 70

¹¹ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet* [Histoire centenaire du Théâtre national : Volume I], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, 1938. p. 106.

¹² *Pesti Napló*, vol. 1, n° 69, le 3 juin 1850.

¹³ *ibid.*

¹⁴ Giacomo MEYERBEER. p. 51 (entrée du 13 septembre 1850)

¹⁵ *idem.* p. 189. (entrée du 22 décembre 1852)

représentations à partir de 1834), n'avait pas remporté de grand succès au Théâtre national en 1843. Dix années plus tard, en 1853, la nouvelle production du même opéra ne fait pas mieux. Or, la reprise de 1857 s'avère plus réussie et *Robert le Diable* peut se maintenir à l'affiche jusqu'à l'ouverture de l'Opéra de Budapest (1884).

Bien entendu, Meyerbeer n'est pas le seul compositeur de grands opéras français à bénéficier d'une popularité sur la scène du Théâtre national. *La Juive* de Fromental Halévy, créée au Théâtre allemand en 1836 et au Théâtre national en 1842, est reprise en 1853 par le Théâtre national et elle y est fréquemment représentée entre 1855 et 1860. *La muette de Portici*, retirée de l'affiche depuis 1844, est reprise avec un grand succès en 1857. À part ces opéras, l'une des créations les plus ambitieuses de la décennie des années 1850 est *Guillaume Tell* de Rossini. Cet opéra, l'un des premiers exemples du style de grand opéra français, se distingue non seulement par sa longueur exceptionnelle et la fréquence des scènes spectaculaires avec chœurs et danses, mais également par l'immédiateté de son message d'indépendance et de liberté. En 1856, l'opéra peut être créé dans sa version hongroise, avec les modifications imposées par la censure dans les passages qui contiennent des allusions directes à la liberté ou à l'esclavage : il se maintient à l'affiche jusqu'à la fin du XIX^e siècle. *Les Vêpres siciliennes* de Verdi, qui s'inscrivent dans la ligne du grand opéra français, obtiennent moins de succès. À Pest, l'opéra est donné sous le nom de *Guzmann Johanna*, suivant la version préparée pour la création milanaise de 1856. Dans cette nouvelle version milanaise, l'opéra est rebaptisé *Giovanna di Guzman* et le sujet est transposé dans l'histoire du Portugal, pour éviter les objections éventuelles des censeurs milanais contre le livret original mettant en scène un soulèvement patriotique italien. La réception hongroise de cette œuvre est diverse : la production et le ballet sont appréciés pour leur qualité, mais la longueur de l'opéra et l'orchestration « trop chargée » sont critiquées¹⁶. L'opéra est retiré du programme après vingt-six représentations entre 1856 et 1860. *Gustave III* d'Auber, grand succès de la première moitié des années 1840, est occasionnellement joué dans les années 1850. Après 1860, il cède place à *Un ballo in maschera* de Verdi, dont le livret traite du même sujet, l'assassinat du roi Gustave III de Suède. *Dom Sébastien* de Donizetti, bon exemple du grand opéra français, partage un sort semblable avec *Gustave III* : ayant remporté un franc succès de 1846 à 1848, il tient

¹⁶ Marianne PÁNDI. *Hangászati mulatságok : A 19. század magyar zenei élete a kritikák tükrében* [Divertissements musicaux : la vie musicale hongroise du XIX^e siècle dans le miroir des critiques], éd. par Hajnalka Földvári & Ottó Waldstein, Budapest : Mágus, coll. « Élet-Képek », [1967] 2001. p. 69.

l'affiche pendant les années 1850 avec une fréquence de représentations qui tend à diminuer et il en est retiré après 1859.

Le genre populaire du répertoire français, l'opéra comique, est moins présent sur le programme du Théâtre national en comparaison du grand opéra. Si *Zampa* de Ferdinand Hérold, l'une des premières créations du Théâtre hongrois de Pest, est présent à l'affiche (notamment dans la première moitié des années 1850), les opéras comiques d'Auber (*Fra Diavolo*, *La part du diable*, *Le dieu et la bayadère* et *La Sirène*) n'ont droit qu'à un nombre insignifiant de représentations. *La Fille du régiment* de Donizetti, très populaire dans les années 1840, est pratiquement oubliée après 1852. En revanche, les nouveaux opéras du répertoire de l'opéra comique sont appréciés. *L'étoile du Nord*, opéra comique de Meyerbeer, s'avère un grand succès pour le Théâtre national. En effet, Leó Festetics, intendant du Théâtre national, avait contacté Meyerbeer dès mai 1854 pour lui demander la partition de *L'étoile du Nord* ; Meyerbeer avait donné son accord pour l'envoi de la partition à Pest, à condition que la première pestoise n'ait pas lieu avant janvier 1855, soit après la création viennoise¹⁷. Effectivement, *L'étoile du Nord* est créée à Pest le 31 janvier 1856 et elle connaît un succès extraordinaire (vingt représentations en 1856), ce qui est probablement dû à la renommée du compositeur et aux rénovations qu'il apportait au genre de l'opéra comique. *Dinorah ou le pardon de Ploërmel*, autre opéra comique de Meyerbeer, créé en 1860 à Pest, est également une grande réussite, notamment dans les années 1860.

En ce qui concerne le répertoire italien, il est possible de constater un déclin de popularité du répertoire belcantiste du deuxième quart du XIX^e siècle qui cède la place aux opéras de Verdi. Certains opéras de Bellini (*Norma* et *La Sonnambula*) et de Donizetti (*Lucrezia Borgia*, *Linda di Chamounix* et *Lucia di Lammermoor*) gagnent le statut d'opéras de répertoire et ils sont systématiquement représentés. Or, le Théâtre national n'entreprend aucune création d'opéras de Bellini et de Donizetti dans les années 1850. Giuseppe Verdi, qui est en train de consolider une carrière internationale à l'époque, est apprécié en Hongrie. Entre 1850 et 1857, six opéras de Verdi sont créés au Théâtre national. *Rigoletto* et *Il Trovatore* notamment connaissent un grand succès. En

¹⁷ Giacomo MEYERBEER. pp. 274, 276. (entrées des 21 mai et 5 juin 1854). Cf. également Giacomo Meyerbeer à Leó Festetics, lettre, Paris, le 23 mai 1854, in *77 ismeretlen dokumentum a régi Nemzeti Színházból (1838-1885)* [Soixante dix-sept documents inconnus de l'ancien Théâtre national (1838-1885)], éd. par Géza Staud, Budapest : Múzsák Közművelődési Kiadó, 1989. pp. 58-61.

Les représentations d'opéra au Théâtre national hongrois (1850-1860)

1857, *La Traviata* est retirée de l'affiche après quatre représentations ; il faut attendre le milieu des années 1860 pour constater un regain d'estime pour ce chef-d'œuvre en Hongrie. Les œuvres de jeunesse de Verdi, que le public hongrois a connues pendant la seconde moitié des années 1840, ne semblent pas être favorisées dans les années 1850, à l'exception d'*Ernani*, systématiquement programmé depuis 1847. *Nabucco*, joué avec succès entre 1847 et 1849, est rarement donné dans la première moitié des années 1850 ; l'œuvre est retirée de l'affiche entre 1854 et 1860. Par ailleurs, la reprise de 1861 ne sera pas marquante et l'opéra sera oublié après 1863. Ce cas peut s'expliquer par le changement du goût du public dans les années 1850 : les œuvres de jeunesse de Verdi sont souvent caractérisées par un conventionnalisme que le compositeur quitte progressivement à partir des années 1850. D'autre part, il est possible que le public des années 1850 n'ait pas été réceptif aux messages politiques de *Nabucco*. Un opéra novateur de Verdi, *Macbeth*, qui était une des pièces préférées du public du Théâtre national en 1848, est retiré de l'affiche après quatre représentations en 1850 pour n'être repris qu'en 1860.

La création pestoise de deux opéras de jeunesse de Verdi (*Attila* et *I Masnadieri*) avait été réalisée par une compagnie italienne. La partition d'*Attila* fut acquise par le Théâtre national en automne 1846, avec celles de *Nabucco* et d'*Ernani*¹⁸, mais contrairement à ces derniers (créés tour à tour au début de 1847), *Attila* n'avait jamais été mis en scène. La création de cet opéra en 1852 suscite une réception très froide. La critique publiée par le *Hölgyfutár* situe *Attila* parmi les œuvres les plus faibles de Verdi, souligne qu'il n'y a aucune caractéristique dans la musique de cet opéra et fait allusion aux faiblesses du livret¹⁹. Il convient de souligner qu'*Attila* est l'un des opéras les plus ouvertement politiques et patriotiques du jeune Verdi. Le livret abonde en déclarations patriotiques, voire nationalistes italiennes. Dans cet opéra, Attila est peint sous les traits d'un tyran, d'un oppresseur. Cette dernière caractéristique explique la froideur de la réception dans la Hongrie en 1852. Le discours national magyar établit une continuité ethnique et politique entre les Huns et les Magyars. Dans ce cas, un opéra qui présentait le roi des Huns comme un tyran sanguinaire était peu susceptible de susciter l'enthousiasme à Pest dans les années 1850.

¹⁸ Ferenc KERÉNYI. *A régi magyar színpadon, 1790-1849* [Sur l'ancienne scène hongroise], Budapest : Magvető, coll. « Elvek és utak », 1981. p. 462.

¹⁹ *Hölgyfutár*, vol. 3, n° 163, le 20 juillet 1852, cité par Marianne PÁNDI. p. 63.

Le répertoire comique italien ne suscite pas d'intérêt considérable. *Il barbiere di Siviglia* de Rossini est le seul opéra *buffa* italien à être systématiquement représenté dans les années 1850. *L'elisir d'amore* de Donizetti, grande réussite d'avant 1848, est occasionnellement joué dans les années 1850. *Don Pasquale* du même compositeur connaît le même sort. Trois créations d'opéras *buffa* italiens (*La Cenerentola* de Rossini en 1858 et deux opéras de Carlo Pedrotti en 1859) n'ont aucun succès. Ce manque de popularité du répertoire comique est parallèle à la tendance générale de l'histoire de l'opéra *buffa* italien qui vivait son âge d'or dans le premier quart du XIX^e siècle et qui dépérit progressivement à partir du milieu du siècle. *Don Pasquale* de Donizetti est considéré comme le dernier exemple significatif de l'opéra *buffa* italien. Cette tendance est, en partie, liée aux choix faits par les compositeurs : Verdi puise son inspiration dans les livrets aux sujets sérieux, tout en se concentrant sur les thèmes politiques ou sur les drames personnels. Par ailleurs, le répertoire comique français suit la même trajectoire : après une période d'âge d'or dans la première moitié du XIX^e siècle, marqué par les opéras comiques d'Auber et d'Adolphe Adam, le genre comique entre dans une phase de déclin, pour laisser la primauté, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la primauté à l'opérette.

Dans le cadre du répertoire non-hongrois, en dernier lieu, il est possible de parler du cas des opéras allemands. À l'instar de la période précédente, le public de la période néo-absolutiste n'est pas réceptif au répertoire allemand. *Der Freischütz* de Weber, qui bénéficiait d'un grand intérêt pendant la première moitié du siècle, n'est pas monté après 1848 : une reprise réussie est faite plus tard en 1866. Il est possible que le *Freischütz* ait été identifié à un romantisme trop teinté de culture allemande – contrairement au cosmopolitisme de Meyerbeer –. Le seul opéra allemand qui est systématiquement représenté à cette époque, c'est *Martha* de Flotow. Cet opéra, qui avait bénéficié d'un grand succès pendant la révolution et la guerre d'indépendance, est donné fréquemment dans les années 1850, notamment dans la première moitié de la décennie. Par contre, *Alessandro Stradella* du même compositeur, créé en 1855 à Pest, ne suscite pas l'intérêt du public hongrois. Il faut attendre 1859 pour qu'un opéra allemand, *Die lustigen Weiber von Windsor* d'Otto Nicolai, ait un succès à l'affiche du Théâtre national hongrois.

2. Musique hongroise dans les années 1850 : travaux de collecte et débats théoriques

Avant de passer à l'analyse du répertoire hongrois du Théâtre national sous le néo-absolutisme, il importe de faire une brève description du contexte musical hongrois dans les années 1850. Pour cette période, il est possible de constater l'intensification des réflexions sur la nature de la musique hongroise. Les chansons hongroises composées par Béni Egressy continuent d'attirer un grand public, comme c'était le cas pendant l'ère des réformes. Interprétées par des cantatrices de haute qualité comme Kornélia Hollósy et Anne de Lagrange, les chansons populaires connaissent un grand retentissement sous le néo-absolutisme²⁰. Cette popularité peut s'observer jusqu'au palais du Gouverneur : en avril 1853, le baryton Mihály Füredi, dans un concert qu'il donne au palais de l'archiduc Albert, interprète des chansons populaires hongroises.

Dans les années 1850, les activités de collecte de chansons populaires s'intensifient²¹. Mihály Füredi édite une collection de chansons en 1851. La collection préparée par Ignác Bognár date de 1856-1857. Mais c'est surtout grâce à Gábor Mátray que la collecte de chansons populaires commence à gagner une rigueur scientifique en Hongrie. Le recueil de Mátray, publié étape par étape en 1852, 1854 et 1858, contient 94 chansons populaires. Du point de vue de l'ethnomusicologie contemporaine, il n'est pas possible d'affirmer que cette collection corresponde aux exigences scientifiques de la collecte. Une partie des chansons est d'origine non-magyare. De plus, à l'instar des autres travaux de collecte de « musique nationale » dans l'Europe du XIX^e siècle, Mátray transcrit les chansons populaires tout en utilisant la structure harmonique de la musique savante occidentale, qui ne reflète pas forcément l'harmonie traditionnelle. Néanmoins le recueil de Mátray reste la référence folklorique musicale la plus significative de la période. À l'époque, la presse ne manque pas de louer les mérites de Mátray en tant que collecteur de musique populaire et souligne aussi l'importance de son activité d'éditeur. Le *Vasárnapi Újság* le qualifie de « père des éditeurs de journaux

²⁰ Gábor MÁTRAY. « A magyar népdalok kitünőbb sajátosságairól zenei tekintetben » [Sur les spécificités absolues des chansons populaires hongroises du point de vue musical], *Új Magyar Múzeum*, 1853. [rééd. in MÁTRAY, Gábor. *A muzsikának közönséges története és egyéb írások* [Histoire générale de la musique et autres écrits], éd. par György Gábry, Budapest : Magvető Könyvkiadó, coll. « Magyar Hírmondó », 1984. p. 266].

²¹ Katalin PAKSA. *Magyar népzene kutatás a 19. században* [Recherche en musique populaire hongroise au XIX^e siècle], Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, coll. « Műhelytanulmányok a magyar zenetörténehez », 1988. pp. 32-43.

littéraires²² », en référence aux deux journaux (*Regélő* et *Honművész*) qu'il avait lancés et édités durant l'ère des réformes.

Dans ce contexte de recherches identitaires en matière de musique folklorique et « populaire », les idées de Franz Liszt font l'objet d'une grande controverse dans le monde musical hongrois. Liszt, en tant que musicien né sur le territoire du royaume de Hongrie et porteur d'un nom de famille hongrois, bénéficie des égards des milieux musicaux en Hongrie depuis le début de sa carrière. Cette reconnaissance trouve son apogée en janvier 1840, lorsqu'il est décoré d'un sabre hongrois suite à un récital programmé au Théâtre national. Mais Liszt est très loin d'être un « compositeur national » proprement dit. Il fait la quasi-totalité de sa carrière dans les villes allemandes et à Paris ; ses voyages en Hongrie sont limités à quelques cas occasionnels jusque dans les années 1860. Il ne parle pas hongrois et il n'apprend la forme hongroise de son prénom (« Ferenc ») qu'à vingt-neuf ans²³. Alfred Einstein, historien de la musique, met l'accent sur le contresens de regarder Liszt comme un compositeur national magyar. Pour Einstein, ce fait provient de la musique même de Liszt :

l'histoire de la musique romantique et nationale hongroise n'est pas dépourvue d'une certaine ironie puisque le patrimoine mélodique sur lequel elle s'appuie, la musique dite tzigane, est en fait un agrégat stylistique de provenance fort douteuse et en tout cas fort peu nationale²⁴.

Dans l'œuvre de Liszt, les éléments hongrois apparaissent rarement. Dans les *Rhapsodies hongroises* où la fréquence de ces thèmes hongrois est relativement élevée, il est très difficile de les distinguer des éléments tsiganes, comme le souligne Serge Gut, biographe du compositeur. Par ailleurs, Liszt a une préférence pour les éléments tsiganes. Selon Serge Gut, lorsqu'il emploie des thèmes hongrois (comme c'est le cas pour les deuxième et troisième thèmes de sa Septième Rhapsodie hongroise), il le fait « indépendamment de sa volonté », car il les croit tsiganes²⁵. Dans les années 1840 et 1850 où la définition de la musique hongroise n'est pas fondée sur une méthode ethnomusicologique, cette confusion de styles hongrois et tzigane ne suscite pas de réactions particulières parmi les Hongrois.

²² *Vasárnapi Újság*, vol. 7, n° 33, le 12 août 1860. p. 393.

²³ Serge GUT. *Franz Liszt*, Paris : Editions de Fallois / L'Âge d'Homme, 1989. p. 199.

²⁴ Alfred EINSTEIN. p. 79.

²⁵ Serge GUT. pp. 200, 303.

Liszt publie, dès 1840, des *Mélodies hongroises*. En 1846, il révisé et réédite ces études sous le titre de *Rhapsodies hongroises*. Une grande partie de ces compositions aboutissent à leur forme définitive entre 1851 et 1853. Dans les années 1850, il fait des séjours occasionnels en Hongrie. En 1856, lors d'un voyage en Hongrie, il a l'occasion d'assister à plusieurs représentations d'opéra du Théâtre National (dont *Ilka* de Franz Doppler et *Hunyadi László* de Ferenc Erkel) et de diriger une messe composée par Mihály Mosonyi. Pendant le même voyage, il fait part au jeune poète János Vajda de son projet de composer un opéra sur un épisode de l'histoire de la Hongrie, à condition de trouver un livret convenable²⁶. Toutefois, ce projet n'aboutit pas.

Liszt ne se limite pas à son activité de compositeur, il théorise également ses idées sur la musique tzigane. Son livre intitulé *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* est publié à Paris en 1859. Le livre de Liszt a pour point de départ une description mystificatrice du peuple tzigane : « Ce peuple est étrange, si étrange qu'il ne ressemble à aucun autre, en aucune chose. Il ne possède ni sol, ni culte, ni histoire, ni code quelconque²⁷ ». Pour Liszt, la spécificité de la « race bohémienne » réside dans le fait qu'elle

rejette le despotisme de toute loi, ne veut rien de la terre que la vie, avec un dédain à la fois insensé et sublime de tout ce qui la borne en la fixant, et maintient son individualité par sa constante cohabitation avec la nature, sa profonde indifférence pour tous les hommes qu'elle n'accoste qu'en tant qu'il lui faut se procurer parmi eux des moyens de subsistance²⁸.

Ainsi, les deux premiers tiers du livre sont consacrés aux mœurs et caractéristiques des Tsiganes, plutôt qu'à la musique hongroise. Pour Liszt, les points les plus importants qui déterminent le caractère de la musique bohémienne sont « ses *intervalles* inusités dans l'harmonie européenne ; ses *rythmes* essentiellement bohémiens ; sa *fioriture* luxuriante, éminemment orientale²⁹ ». Selon Liszt, les musiciens bohémiens ont jeté ces trois éléments « dans un moule qu'on est convenu maintenant d'appeler une *Hongroise*, qui est un morceau partagé en deux parties, pour répondre sans doute à la danse lente

²⁶ Dezső LEGÁNY. « Liszt in Hungary, 1848-1867 », in *New Light on Liszt and his Music : Essays in Honor of Alan Walker's 65th Birthday*, éd. par Michael Saffle, Hillsdale : Pendragon Press, coll. « Franz Liszt Studies », 1997. p. 5.

²⁷ Franz LISZT. *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Paris : Bourdilliat, 1859. p. 6.

²⁸ idem. p. 52.

²⁹ idem. p. 223.

qui précédait la danse vite³⁰ ». Par la suite, Liszt attribue la partie lente (*lassú*) de ces danses à « ce qu'il y a de sombre dans le génie poétique du Bohémien ». Pour Liszt, la création de la musique dite pratiquée par les Hongrois appartient aux Bohémiens. « C'est depuis que cette musique a atteint son zénith que des Hongrois ont *composé* dans ce genre, et l'ont cultivé en *artistes* avec bonheur et honneur³¹ ». Plus tard suit une longue description des activités musicales de János Bihari, János Lavotta et Antal Csermák, avec de longues citations de Gábor Mátray et István Fáy. Pour Liszt, la musique tzigane est injustement identifiée à la musique hongroise :

La musique bohémienne devint dans notre siècle de plus en plus un sujet d'orgueil hongrois, et l'on en précisa la qualité nationale à tort ou à raison, en substituant la dénomination de musique hongroise à celle de musique bohémienne. Tous les jours on considère davantage les Bohémiens comme de simples exécutants³².

À la fin de son ouvrage, Liszt s'explique sur la dénomination de « Rhapsodies hongroises » choisie pour désigner les compositions qu'il a réalisées à partir de thèmes tziganes. Les *Rhapsodies Hongroises* sont appelées ainsi, « parce qu'il n'eût pas été juste de séparer dans l'avenir ce qui ne l'avait point été dans le passé. Les Magyars [avaient] adopté les Bohémiens pour musiciens nationaux³³ ».

Le livre de Liszt est rapidement traduit en hongrois et publié en 1861³⁴. Mais le débat sur les hypothèses de Liszt commence dès la parution de l'édition originale française, en été 1859. Les journaux hongrois ne tardent pas à publier des comptes-rendus du livre. Un article intitulé « Franz Liszt et la musique hongroise », paru dans le *Vasárnapi Újság*, fait part des observations personnelles de l'auteur sur Liszt. Ce dernier est, selon l'auteur de l'article, « tout, sauf Hongrois » : Liszt est Hongrois seulement par sa naissance sur le sol hongrois³⁵. En automne 1859, le comte István Fáy et Lajos Újfalussy (dans le *Vasárnapi Újság*), Gusztáv Szénfy (dans le *Pesti Napló*), le comte Leó Festetics (dans la *Magyar Sajtó*) et István Bartalus (dans le *Budapesti Hírlap* [Le Journal de Budapest]) publient des critiques sur le livre. En fin octobre 1859, alors que court la nouvelle de la prochaine parution de la traduction hongroise du livre, une

³⁰ idem. p. 235.

³¹ idem. p. 276.

³² idem. p. 222.

³³ idem. p. 346-347.

³⁴ [Franz] Ferencz LISZT. *A cigányokról és cigány zenéről Magyarországon* [Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie], Pest : Heckenast, 1861.

³⁵ J. S-y, « Liszt Ferenc és a magyar zene » [Ferenc Liszt et la musique hongroise], *Vasárnapi Újság*, vol. 6, n° 34, le 21 août 1859, p. 403.

brochure en allemand, rédigée par le chevalier Adelburg, est en circulation. Dans ce pamphlet, Adelburg expose une critique des thèses de Liszt³⁶.

Kornél Ábrányi et Géza Zichy prennent la défense de Liszt dans leurs Mémoires. Selon Ábrányi, Liszt est la cible d'accusations injustes : la traduction hongroise est pleine de néologismes et d'absurdités musicologiques, par ailleurs, personne n'a lu le livre et les critiques se contentent de le condamner³⁷. Quant à Géza Zichy, il essaie de situer Liszt dans la complexité de ses appartenances « nationales ». Selon Zichy, Liszt est Magyar dans son cœur, Allemand par son amour pour la musique allemande, Français par sa culture littéraire, Anglais par ses conceptions aristocratiques et conservatrices et Italien par son enthousiasme pour la peinture³⁸. Mais il est aussi un compositeur hongrois : il connaît, en général, la musique hongroise bien qu'il en modifie les motifs³⁹.

Malgré ces affirmations d'Ábrányi et de Zichy, il est possible d'affirmer, en se référant à Bence Szabolcsi, musicologue hongrois, que Liszt a contribué au développement d'un point de vue illusoire sur la musique hongroise, notamment en dehors de la Hongrie⁴⁰. Cette conception, identifiant la musique hongroise à la musique tzigane et à l'exotisme, n'a changé qu'avec la génération de Béla Bartók et Zoltán Kodály, qui, à partir du début du XX^e siècle, ont développé l'ethnomusicologie hongroise moderne.

3. Le répertoire hongrois du Théâtre national sous le néo-absolutisme

Il est possible de constater une situation paradoxale en analysant la situation du répertoire hongrois dans les années 1850. En tenant compte de la fréquence des créations mondiales d'opéras hongrois, la période néo-absolutiste est celle de la floraison du répertoire national hongrois. De la fin de 1849 (création de l'opéra *Ilka* de Franz Doppler) jusqu'à la veille de la première représentation de *Bánk bán* de Ferenc

³⁶ August von ADELBURG. *Entgegnung die von Dr. Franz Liszt in seinem Werke "Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie" aufstellte Behauptung, dass es keine ungarische Nationalmusik, sondern bloss eine Musik der Zeigeuner, gibt*. Pest : Lampel, 1859 ; *Vasárnapi Újság*, vol. 6, n° 43, le 23 octobre 1859. p. 515. Cf. également Michael SAFFLE. *Franz Liszt : A Guide to Research*, London : Routledge : 2004. p. 115

³⁷ Kornél ÁBRÁNYI. *Képek a múlt és jelenből* [Tableaux du passé et du présent], Budapest : Pallas, 1899. p. 135.

³⁸ Géza ZICHY. *Emlékeim* [Mes Mémoires]. Budapest : Franklin Társulat, [1911] 1965. tome II, p. 16.

³⁹ idem. tome II, pp. 17-18.

⁴⁰ Bence SZABOLCSI. « A cigányzenétől a népzeneig » [De la musique tzigane à la musique populaire], in *Szabolcsi Bence válogatott írásai* [Ecrits choisis de Bence Szabolcsi], éd. par András Wilhelm, Budapest : Typotex, [1934] 2005. pp. 88-89.

Les représentations d'opéra au Théâtre national hongrois (1850-1860)

Erkel en 1861, onze opéras hongrois ont été créés au Théâtre national. Dans les quatorze années qui précèdent 1848, neuf opéras hongrois avaient été créés au Théâtre hongrois de Pest / Théâtre national. L'une de ces créations était toutefois la reprise d'un ancien opéra, *Béla futása* de József Ruzitska. Les années 1860, avec onze premières mondiales d'opéras hongrois, présentent une situation similaire à celle des années 1850. En revanche, les premières hongroises deviennent extrêmement rares (cinq au total) à partir de 1871 jusqu'en 1884. Or, mis à part *Ilka* de Franz Doppler, aucun opéra hongrois créé dans les années 1850 ne parvient à remporter un succès considérable. Les opéras nationaux d'avant 1849 continuent d'attirer le public. L'opéra *Kunok* de György Császá, notamment, est souvent proposé pendant cette période. Le second opéra de Császá, *Morsinai Erzsébet* (1850), ne remporte aucun succès : pour Amadé Németh, cette situation est due à la réticence du public envers le livret qui fait des allusions au fait que János Hunyadi serait un fils illégitime du roi Sigismond⁴¹. György Székely note que l'oubli de cet opéra est le résultat de l'interdiction issue par le commandement militaire, chargé de la censure des pièces de théâtre⁴². Il s'agit, par ailleurs, du dernier opéra de Császá : le compositeur décède, en été 1850, victime de l'épidémie de choléra.

Franz Doppler continue à composer des opéras originaux pour le Théâtre national. Son *Benyovszky* dans une version censurée, reste à l'affiche jusqu'en 1861, bien que sa popularité baisse. Sous le néo-absolutisme, l'opéra de Doppler ne peut être représenté que dans une version censurée. L'insurgé Benyovszky, personnage historique, devient, dans cette nouvelle version de l'opéra, le « comte Tiborczi », personnage fictif. L'opéra est rebaptisé « Afanázia », du nom de l'héroïne et le livret est minutieusement épuré de toute allusion patriotique. *Ilka*, opéra comique de Doppler créé en décembre 1849, est donné systématiquement au cours des années 1850.

Le 30 décembre 1850, une année après la première représentation d'*Ilka*, un nouvel opéra de Franz Doppler, *Vanda*, est créé au Théâtre national. Le livret de cet opéra, qui

⁴¹ Amadé NÉMETH. *A magyar opera története (1785-2000)*, [Histoire de l'opéra hongrois (1785-2000)], Budapest : Anno Kiadó, 2000. p. 62.

⁴² György SZÉKELY. « A színészet helyzete az önkényuralom idejében (1849–1861) » [Situation du théâtre à l'époque du pouvoir absolu], in *Magyar színháztörténet : első kötet, 1790-1873* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1790-1873], éd. par György Székely, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1990. p. 373.

met en scène la guerre polono-ottomane de 1683, est l'œuvre de Tivadar Bakody, médecin et poète originaire de Győr⁴³.

Vanda

Musique : Franz Doppler. **Livret :** Tivadar Bakody. **Création :** Pest, 20 décembre 1850.

Vanda (Leona Symanska-Stéger, soprano) ; Hippolyte (Mihály Füredi, baryton) ; Timur (Ferenc Stéger, ténor) ; Sobol (Károly Kőszeghy, baryton) ; Fendi Aga (Henrik Bodorfí, baryton) ; Derviche (János Grill, ténor).

Acte I. Un village en Pologne, 1683. Sobol, noble polonais, est sur scène avec le chœur des villageois, sa fille Vanda et son fils adoptif Hippolyte à ses côtés. Vanda entre dans la chapelle, le chœur demande une chanson à Hippolyte. Le jeune homme accepte volontiers. Une danse (*allegretto, tempo di mazurka*) fait suite à la chanson d'Hippolyte (I, 1). L'entrée d'un héraut interrompt les divertissements : le héraut annonce que les Infidèles sont en train d'avancer et que le roi de Pologne ordonne le rassemblement. Le chœur et Sobol acceptent de rejoindre les armées royales, Hippolyte accepte de son côté, bien qu'il ne veuille pas quitter Vanda. La scène est close par les cris de guerre (I, 2). Vanda sort de la chapelle, se demande pourquoi tout le monde est en train de s'éloigner (I, 3). Un duo d'amour fait suite. Vanda et Hippolyte chantent leur amour et déplorent leur séparation prochaine (I, 4). Le final du premier acte met en scène le départ en guerre : les soldats polonais entrent, accompagnés d'une musique militaire jouée par la *banda sul palco*. Le héraut lance un appel : « Debout, ô fils, debout / pour sauver la patrie » (*Fel fiak fel tehát / Mentni a hazát*), le chœur répète les cris de guerre.

Acte II. *Premier tableau.* Le camp des Turcs. Le tableau s'ouvre par un chœur de musulmans et par une prière dirigée par un derviche (II, 1). Vanda, prise en otage par les Turcs, entre en scène et demande grâce. Le chœur est émerveillé par sa beauté. Fendi Aga, un officier turc, intervient et dit que Vanda appartient au Pacha (II, 2). *Deuxième tableau.* Chez le Pacha Timour. La *banda* joue une marche, les esclaves chantent en chœur (II, 3) ; divertissements et danses suivent. Fendi Aga renvoie les esclaves et les danseurs, Timour reste seul sur scène et chante son air : ne trouvant pas le bonheur dans sa vie, il cherche le bonheur dans les guerres (II, 4). Sa méditation est interrompue par Fendi, qui introduit Vanda (II, 5). Vanda et Timour restent seuls, pour chanter un duo. Vanda demande grâce au Pacha et ce dernier ne tarde pas à tomber amoureux de la jeune fille. Il la demande en mariage et il la prie également de se convertir à l'Islam. Vanda refuse sur un ton fier : « Ma foi est si chère pour moi / J'ai prêté serment à la Sainte Croix » (*Az én hitem olly drága nekem / A Szent keresztre tettem esküvésem*). Timour continue ses avances, mais il recule devant la petite croix que porte Vanda.

Acte III. Le camp polonais. Un chœur de buveurs ouvre l'acte. Hippolyte a un air sombre. Dans un duo, il fait part à Sobol de ses pressentiments : Vanda est en danger. [Hippolyte et Sobol sortent, un soldat chante une chanson à boire (III, 1). Sobol rentre et annonce qu'ils vont lancer une offensive contre les

⁴³ Pour le livret, cf. Tivadar BAKODY. *Vanda : Szomorú opera 4 felvon.* [Vanda : opéra tragique en quatre actes], [Pest], 1850. 36 f. manuscrits, OSZK/Színháztörténeti Tár/ MM13.972 ; Tivadar BAKODY. *Vanda : Regényes opera 3 szakaszban* [Vanda : opéra romantique en trois parties], [s.d.]. 31 f. manuscrits, OSZK/Színháztörténeti Tár/Szövegkönyvek/MM13.971. Pour la partition : Franz DOPPLER. *Wanda : Romantische Oper in drei Aufzügen* [Wanda : opéra romantique en trois parties], OSZK/Zeneműtár/Kottatár/Ms.mus.365/1-3.

Turcs (III, 2). Hippolyte entre : il vient d'apprendre de l'un des serviteurs de Vanda, que sa fiancée est en captivité dans le camp des Turcs.] Hippolyte et Sobol lancent un appel à la guerre, repris par le chœur (III, 3 [III, 2]).

Acte IV. Vanda chante une prière (IV, I [III, 3]). Dans un nouveau duo, Timour essaie une nouvelle fois de séduire Vanda. Vanda repousse ses avances et se suicide. On entend les trompettes de la banda (IV, 2 [III, 4]). Fendi entre et fait savoir à Timour, que les Polonais sont en train de s'approcher du camp turc [III, 5]. Hippolyte, Sobol et plusieurs officiers polonais entrent. Vanda fait ses adieux, sa voix s'unit à celle de son père et de son bien-aimé dans un trio avec chœur, avant qu'elle rende le dernier soupir [III, 6].

L'intrigue de *Vanda* n'est pas sans rappeler *Maometto II* et *Le Siège de Corinthe* de Rossini, avec l'alternance des actes « polonais » et « turcs » et la figure du tyran amoureux de l'héroïne. Sur ce dernier point, d'autres opéras contemporains (comme *Attila* de Verdi) présentent aussi des aspects semblables. Pourtant, contrairement aux héroïnes de *Maometto II*, du *Siège de Corinthe* ou d'*Attila*, Vanda n'est pas une personnalité forte : sa captivité ne relève pas d'un acte d'héroïsme et elle n'entreprend aucune initiative pour combattre le tyran. L'opéra ne manque pas de slogans nationalistes. Les messages politiques sont confiés au chœur des Polonais, plutôt qu'aux personnages.

Dans la musique, Doppler a utilisé habilement les motifs de « couleur locale » : le premier tableau commence avec une scène de campagne polonaise et contient notamment une danse polonaise et le deuxième acte, ouvert avec une prière *a capella*, continue avec des divertissements turcs. En règle générale, hormis ces passages composés de manière à refléter la couleur locale polonaise ou turque, la structure musicale est dominée par les formes italiennes. La scène d'entrée de Vanda est construite dans une stricte *solita forma* (acte I, scène 3). Après un récitatif, la jeune fille chante une cavatine *andante cantabile* avec une cadence où elle monte jusqu'au contre-ut. Une cabalette *allegretto*, où les cadences montent jusqu'au contre-mi, termine la scène. Le duo Vanda-Hippolyte suit également les règles de la *solita forma* (acte I, scène 4). Le chœur de buveurs de la première scène de l'acte III rappelle les chœurs du premier acte de *La Juive* et la chanson à boire fait penser aux *brindisi* des opéras italiens ; mais la dramaturgie particulière de cette scène (la chanson à boire interrompue par un pressentiment funeste) rappelle aussi la scène de chasse du deuxième acte de *Bátori Mária* de Ferenc Erkel, ainsi que le deuxième acte de *Macbeth* de Verdi, où la chanson à boire de Lady Macbeth est interrompue par Macbeth hanté par une vision.

Les représentations d'opéra au Théâtre national hongrois (1850-1860)

Dans un compte-rendu de la première représentation de *Vanda*, le critique du *Pesti Napló* fait état de l'originalité et la caractérisation de la musique de Franz Doppler⁴⁴. Selon l'auteur anonyme de la critique, les éléments de la musique polonaise et turque sont habilement intégrés à l'opéra. L'intrigue est moins appréciée : la critique attire l'attention sur le fait que les Polonais sont décrits comme assoiffés de sang, alors que les Turcs sont caractérisés par leur dévouement fidèle et constant à Allah. Par ailleurs, selon le critique du *Pesti Napló*, le coup de théâtre de la fin du deuxième acte (le recul du commandant turc devant la croix) n'a pas de sens : en réalité, les musulmans, qui combattent la croix, n'auraient pas reculé à sa vue. Ainsi, le critique adopte un point de vue réaliste en critiquant le romantisme de la coloration religieuse du livret.

Vanda remporte un certain succès durant les saisons 1850-1851 et 1851-1852 au Théâtre national, mais les reprises postérieures de 1857 et de 1859-1860 ont été des réussites médiocres. L'opéra a été retiré de l'affiche à partir de 1860. Cependant, *Vanda* a joui d'un grand succès dans divers théâtres allemands jusqu'en 1877.

À partir de 1853, plusieurs opéras hongrois sont créés. Le 2 février 1853, *Gránátos tábor* (Camp de grenadiers), un opéra comique en un acte de Karl Doppler est créé au Théâtre national. Un mois après, le 12 mars 1853, c'est le tour d'un opéra comique de Franz Doppler : *Két huszár* (Deux hussards). Les livrets de ces deux opéras sont l'œuvre de József Czanyuga, fonctionnaire au Musée national. Un nouvel opéra de Karl Doppler, *A vadon fia* (Le fils de la forêt vierge), composé sur un livret de Ferenc Kirchlehner, est créé le 23 mars 1854. Deux semaines après, *Benvenuto Cellini*, un opéra de Leó Kern, fabricant pestois et musicien amateur, est créé à Pest. Le sujet est tiré de la vie de Benvenuto Cellini, sculpteur florentin du XVI^e siècle, qui a été, par ailleurs, l'inspirateur d'un opéra homonyme d'Hector Berlioz créé à l'Opéra de Paris le 3 septembre 1838. Le librettiste de l'opéra de Kern, Otto Prechtler, écrivain, poète et dramaturge autrichien, est l'auteur de plusieurs livrets d'opéras, dont *Giovanni da Ponte* de Julius Benoni (première à Prague, en 1855) et *Diana von Solange* d'Ernest II de Saxe-Cobourg-Gotha, créée en 1858.

En 1855 et 1856, le Théâtre national donne deux opéras hongrois inspirés de pièces de théâtres de la littérature française : *Képzelt beteg* (Le Malade imaginaire) et *Tudor Mária* (Marie Tudor). *Képzelt beteg* de Károly Thern, composé sur un livret librement inspiré de la pièce homonyme de Molière, est créé le 11 octobre 1855. Le librettiste

⁴⁴ *Pesti Napló*, vol. 2, n° 248, le 7 janvier 1851.

Les représentations d'opéra au Théâtre national hongrois (1850-1860)

István Bartalus, maître de musique, s'illustre, à partir de 1860, en tant que membre du comité de rédaction des *Zenészeti Lapok* et plus tard, en tant que collecteur de chansons populaires hongroises. Quant au compositeur Thern, il avait essayé de rivaliser avec Erkel au début des années 1840, mais à l'instar de son opéra *Gizul* (1841), son *Képzelt beteg* ne tient pas l'affiche. *Tudor Mária* est composé par le ténor Ignác Bognár, sur un livret de Frigyes Cséki, inspiré du drame *Marie Tudor* de Victor Hugo. Bognár avait composé son opéra lors de son séjour à Innsbruck, en 1847; la création a lieu une dizaine d'années plus tard, le 10 novembre 1856, au Théâtre national hongrois⁴⁵. Il convient de rappeler qu'un opéra de Giovanni Pacini inspiré de la même source littéraire, *Maria, regina d'Inghilterra*, avait été créé en 1843 à Palerme, avec un succès retentissant, mais les reprises par les autres théâtres italiens n'avaient pas confirmé le succès de cet opéra⁴⁶.

Parmi les opéras hongrois que l'on vient d'énumérer, aucun ne parvient à assurer un succès continu. Ce manque de succès provient de trois raisons majeures. Dans le cas des *Két huszár* de Franz Doppler, le livret maladroit de József Czanyuga est souvent mentionné comme la raison de l'échec de cet opéra. Les œuvres de Karl Doppler (*Gránátos tábor, A vadon fia*) souffrent du manque d'inspiration du compositeur. Les opéras de Leó Kern (*Benvenuto Cellini*), de Károly Thern (*Képzelt beteg*) et d'Ignác Bognár (*Tudor Mária*) traitent de sujets « étrangers », peu susceptibles d'intéresser le public pestois qui préfère voir des opéras hongrois avec des sujets de l'histoire nationale⁴⁷. *Erzsébet* (1857), opéra de Franz Doppler, Karl Doppler et Ferenc Erkel qui sera étudié ci-dessous, bénéficie d'un succès relatif, mais puisqu'il s'agit d'une pièce de commande, elle doit être analysée à part. Quant au dernier opéra hongrois de la décennie, *A székely leány* (La Fille sicule) de Károly Huber, elle partage, malgré l'enthousiasme suscité par la présence de Kornélia Hollósy dans la distribution, le sort des autres opéras hongrois de la même période : elle est retirée du programme, après neuf représentations entre 1858 et 1860.

La situation problématique du répertoire hongrois amène les contemporains à méditer sur l'avenir des opéras hongrois. Dans un article publié en 1859, István Fáy, pianiste et

⁴⁵ Amadé NÉMETH. *A magyar opera története a kezdetektől az Operaház megnyitásáig* [Histoire de l'opéra hongrois des débuts jusqu'à l'ouverture du Théâtre de l'Opéra], Budapest : Zeneműkiadó, 1987. pp. 96-98.

⁴⁶ Piotr KAMINSKI. *Mille et un opéras*, Paris : Fayard, coll. « Les Indispensables de la musique », 2003. p. 1112.

⁴⁷ Amadé NÉMETH. *A magyar opera története (1785-2000)*. pp. 64-71.

compositeur, se plaint de l'état du répertoire hongrois. Pour Fáy, l'originalité des opéras hongrois ne réside que dans les détails. Dans ces opéras, il n'y a que certains passages qui reflètent la musique populaire hongroise, or, il faut que les hongrois soient entièrement basés sur la musique populaire. Selon Fáy, József Ruzitska, dans *Béla futása*, avait pris l'initiative de composer un opéra à partir de la musique populaire. Il serait envisageable de préparer une nouvelle version de cet opéra. Pour finir, l'auteur appelle les intéressés à écrire de nouveaux opéras originaux, tout en leur conseillant de ne pas craindre les échecs éventuels⁴⁸.

Parmi les opéras hongrois, c'est avant tout *Hunyadi László* d'Erkel qui triomphe pendant la période néo-absolutiste. L'opéra d'Erkel, repris en 1850 dans une nouvelle production, est représenté avec des distributions excellentes au cours de la décennie et reste de façon pratiquement ininterrompue à l'affiche. La question de la reprise de *Hunyadi László* est un sujet d'actualité dès la période contre-révolutionnaire de 1849. Le baron Frigyes Podmaniczky note dans ses Mémoires, qu'en décembre 1849, l'autorisation de représenter *Hunyadi László* avait été considérée comme une grande concession de la part du pouvoir impérial, alors que les mesures répressives (exécution et arrestations) continuaient de frapper les indépendantistes hongrois⁴⁹. Or, dès le début de ces représentations, le pouvoir révèle la nature limitée de cette concession. Selon le témoignage d'Ábrányi les soirées des 8 et 10 décembre 1849 ont suscité un si grand enthousiasme que le pouvoir absolutiste interdit les représentations suivantes⁵⁰. Malgré cela, l'opéra d'Erkel ne tarde pas à faire sa réapparition dans le programme du Théâtre national. L'ouverture de *Hunyadi László* figure le 18 février 1850 dans un concert de piano d'Imre Székely au Théâtre national. En l'honneur de la soprano Kornélia Hollósy, le troisième acte de *Hunyadi László* est donné le 12 mars, après les deux derniers actes de *La Sonnambula* de Bellini et une compilation de danses. La reprise intégrale de *Hunyadi László* a lieu le 18 juillet 1850, avec Anne de Lagrange qui chante Erzsébet Szilágyi. La soprano française chante ce rôle en hongrois et la qualité de son interprétation est unanimement louée par la critique. Pour Lagrange, Erkel compose un

⁴⁸ István FÁY. « Tőlem is egy szó, a sok szóra » [Encore un mot de moi, après tant de mots], *Vasárnapi Újság* vol. 6, n° 15, le 10 avril 1859. p. 175.

⁴⁹ Frigyes PODMANICZKY. *Naplótöredékek, 1824-1886* [Fragments de journal, 1824-1886], Budapest : Grill Károly, 1887. tome II, p. 353.

⁵⁰ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése : Kulturtörténeti korrajz* [Vie et œuvres de Ferenc Erkel : tableau d'histoire culturelle], Budapest : Schunda József, 1895. p. 74.

Les représentations d'opéra au Théâtre national hongrois (1850-1860)

air inédit, qui contribue encore plus au triomphe de la reprise. *Hunyadi László* confirme ainsi son statut privilégié dans le répertoire d'opéras hongrois. Néanmoins, l'opéra d'Erkel peut faire l'objet de critiques dans la période néo-absolutiste. En 1859, Mór Jókai fait l'éloge de la musique de *Hunyadi László*, qui est « d'une beauté classique », avant de passer à une critique sévère du livret de l'opéra⁵¹.

Entre 1850 et 1860, *Hunyadi László* est repris à 83 occasions au Théâtre national. En effet, dans les années 1840 et 1850, l'époque des Hunyadi est un thème chéri des artistes, écrivains et historiens. En 1847, Károly Hugó, dans son drame *Egy magyar király* (Un roi hongrois), glorifiait le roi Matthias Hunyadi. Entre 1852 et 1863, la grande monographie du comte József Teleki, *Hunyadiak kora Magyarországon* (L'époque des Hunyadi en Hongrie) est publiée en plusieurs volumes. Les journaux donnent fréquemment des informations sur la préparation du livre⁵². En 1859, le peintre Mihály Munkácsy expose son célèbre tableau, « Lamentation pour László Hunyadi ». Il est donc possible de considérer le succès de l'opéra d'Erkel dans le contexte de l'époque.

Le premier opéra d'Erkel, *Bátori Mária*, est repris en 1852. Après quatre représentations réalisées en 1852, il faut attendre 1858 pour une nouvelle reprise. L'opéra, dépassé par les goûts musicaux du public, n'est plus représenté au Théâtre national après 1860. Dans les années 1850, l'opéra est monté avec des modifications qui traduisent les sensibilités de la censure. Dans sa version originale, il se termine par une longue scène où István et Miklós jurent vengeance pour Mária qui vient d'être injustement assassinée sur l'ordre du roi Coloman. La version des années 1850 simplifie cette scène finale ; après la mort de Mária, les personnages présents et le chœur se contentent de maudire l'assassin⁵³.

Dans les années 1850, Erkel consolide de toute évidence son statut de compositeur national. Au début de 1860, le *Vasárnapi Újság* publie un article spécial sur Erkel, avec un portrait en lithographie. Selon l'auteur de l'article, Erkel est « l'un des compositeurs hongrois les plus populaires, l'un des personnages les plus intéressantes de l'art musical ». Son nom est « connu par tout le monde dans la patrie », ses mérites sont

⁵¹ Márton KAKAS. « Kakas Márton a színházban » [Márton Kakas au théâtre], *Vasárnapi Újság*, le 15 mai 1859. p. 235.

⁵² Károly VADNAY. *Irodalmi emlékek* [Mémoires littéraires], Budapest : Franklin-Társulat, 1909. p. 583.

⁵³ OSZK/Színháztörténeti tár/MM 13.540, 13.539 ; Béni EGRESSY. *Báthory Mária : Első magyar opera 2 felvonásban* [Báthory Mária : premier opéra hongrois, en deux actes], musique de Ferenc Erkel, Pest : Herz János, 1858. p. 22.

également appréciés au-delà des frontières de la Hongrie⁵⁴. D'autre part, le « silence » d'Erkel est critiqué durant toute la décennie. Depuis la première de *Hunyadi László* en 1844, aucun opéra d'Erkel ne voit le jour, malgré les nouvelles de presse qui annoncent, dès 1844, que le compositeur travaille sur un nouvel opéra, *Bánk bán*. La composition de cet opéra continue tout au long des années 1850. En effet, la censure est un facteur qui rend aléatoire la représentation d'un livret qui traite d'un sujet si sensible que celui de *Bánk bán*. La représentation du meurtre d'une reine d'origine germanique par un aristocrate hongrois n'est pas envisageable dans le contexte du néo-absolutisme ; la tragédie homonyme de József Katona (qui est, par ailleurs, la source d'inspiration du livret) a été bannie des scènes pendant toute la décennie 1850. En outre, les journaux font savoir, en 1856, que le compositeur travaille sur le livret d'un autre opéra, *Kemény Simon*, mais cet opéra ne voit jamais le jour. Ce ralentissement du processus de composition fait attribuer aux opéras d'Erkel une valeur de rareté, comme c'était le cas, à Paris, pour Meyerbeer dont les nouveaux opéras étaient attendus avec impatience⁵⁵.

À part les opéras, plusieurs compositions orchestrales ou vocales d'Erkel sont données dans les années 1850, il est possible d'énumérer, entre autres, une marche hongroise (1850), une chanson en l'honneur du séjour de l'empereur François-Joseph en Hongrie (1852) et une musique de pantomime (*Sakk-játék* [Le jeu d'échecs], 1853)⁵⁶. Erkel avait fréquemment composé de la musique pour les « drames populaires » de Ferenc Ney, Ede Szigligeti et Pál Kovács entre les années 1844 et 1846. Dans les années 1850, il ne compose que deux pièces : *Székely leány Pesten* (La fille sicule à Pest, 1855, pièce de Nina Pajor, musique composée en collaboration avec Károly Huber) et *Salvator Rosa* (1855, mélodrame d'Alajos Degré).

En 1857, un opéra, *Erzsébet* (Élisabeth), commandé à l'occasion de la visite du couple impérial en Autriche, fait rompre à Erkel son silence relatif. La visite de 1857 de François Joseph et de son épouse Élisabeth est considérée comme l'un des points tournants de l'histoire du néo-absolutisme. Les étapes de cette visite officielle ont été

⁵⁴ *Vasárnapi Újság*, vol. 7, n° 4, le 22 janvier 1860, p. 37.

⁵⁵ David KIMBELL. *Italian Opera*, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « National Traditions of Opera », [1991] 1995. p. 541.

⁵⁶ Dezső LEGÁNY. *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük* [Œuvres de Ferenc Erkel et leur histoire], Budapest : Zeneműkiadó, 1975. pp. 61-65.

préparées par la cour⁵⁷ et la plupart des célébrations sont loin d'exprimer un enthousiasme spontané. Toutefois, le personnage d'Élisabeth est investi d'une nouvelle signification : dans un contexte où les rapports entre Vienne et Pest-Buda restent tendus, la jeune impératrice symbolise l'espoir d'une détente pour les Hongrois. Dans les années qui suivent le Compromis austro-hongrois de 1867, Élisabeth fait l'objet d'un véritable culte⁵⁸. Bien que sa légendaire « magyarophilie » date d'après 1857, les mesures de détente avec la Hongrie, prises à l'occasion du mariage impérial en 1854 ont produit une impression favorable sur l'opinion publique hongroise. Cette impression positive était encore renforcée par les nouvelles qui couraient sur l'existence de tensions entre la jeune impératrice et l'archiduchesse Sophie, mère de l'empereur, qui avait été partisane de la politique centralisatrice⁵⁹. Ces éléments poussaient les Hongrois, indique Brigitte Hamann, biographe de l'impératrice, à espérer « que les circonstances pourraient tourner en leur faveur ». Ainsi, en 1857, la visite du couple impérial est préparée avec enthousiasme et le monde de l'art et de la littérature se mobilise pour célébrer cette occasion. La maison d'édition musicale Rózsavölgyi édite un album musical dédié à l'impératrice Élisabeth. Il contient des compositions de Kornél Ábrányi, Ede Bartay, M. G. Brandt (Mihály Mosonyi), Franz Doppler, Karl Doppler, József Huber, Károly Huber, József Merkl, János Pető, Imre Székely et Károly Thern⁶⁰.

Un autre projet pour célébrer le séjour du couple impérial en Hongrie est la représentation d'un opéra composé à cette occasion. Cette suggestion provient de Vienne ; l'intendant Gedeon Ráday, qui reçoit la commande officielle, la transfère à la direction du Théâtre National⁶¹. À cela s'ajoutent les rénovations architecturales : pour préparer la visite de l'empereur, l'entrée du Théâtre national est réorganisée et un accès particulier est aménagé pour faciliter le chemin vers la loge impériale⁶². En février

⁵⁷ Cf. Orsolya MANHERCZ. *Ferenc József 1857-es utazása Magyarországon* [Voyage de 1857 de François-Joseph en Hongrie], mémoire manuscrit, Budapest : ELTE, Département d'histoire, 2005.

⁵⁸ Cf. Eszter Virág VÉR. « Erzsébet : Mítosz és valóság a magyarok királynéképében » [Élisabeth : mythe et réalité dans l'image de reine des Hongrois], *A múlt feltárása előítéletek nélkül* [Découverte du passé sans préjugés], éd. par Jenő Gergely, Budapest : ELTE BTK, 2006, pp. 121-138. András GERŐ. *Modern Hungarian Society in the Making : The Unfinished Experience*, trad. par James Patterson & Enikő Koncz, Budapest : Central European University Press, 1995. pp. 223-237.

⁵⁹ Brigitte HAMANN. *Élisabeth d'Autriche*, trad. de l'allemand par Jean-Baptiste Grasset, avec la collaboration de Bernard Marion, Paris : Fayard, 1986. p. 116.

⁶⁰ *Erzsébet-emlény : 12 Eredeti magyar zenemű zongorára* [Souvenir-Élisabeth : douze pièces musicales hongroises pour le piano], [Pest] : Rózsavölgyi és társa (R&C No. 260), [1857], 58 p.

⁶¹ Amadé NÉMETH. « Erkel Ferenc és az Erzsébet-opera II. felvonása » [Ferenc Erkel et le deuxième acte de l'opéra Erzsébet], in *Erkel Ferencről és koráról* [De Ferenc Erkel et de son époque], dir. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1995. p. 131.

⁶² Dépêche de Gedeon Ráday au Comité de Théâtre, Pest, le 21 septembre 1856, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[481-560]/488.

Les représentations d'opéra au Théâtre national hongrois (1850-1860)

1857, József Czanyuga termine le livret de l'opéra *Erzsébet*. Les trois actes de l'opéra sont partagés entre trois compositeurs : Franz Doppler se charge du premier acte, Ferenc Erkel du deuxième acte et Karl Doppler du dernier acte. En mars-avril 1857, les frères Doppler composent rapidement le premier et le dernier acte. La composition du deuxième acte avance plus lentement : Erkel peut le terminer peu avant la création, avec l'aide de son fils Gyula et de Franz Doppler⁶³. L'opéra est créé le 6 mai 1857 au Théâtre national, en la présence du couple impérial⁶⁴.

Erzsébet [Élisabeth]

Musique : Franz Doppler, Ferenc Erkel, Karl Doppler. **Livret :** József Czanyuga. **Création :** Pest, 6 mai 1857.

André II (Károly Kőszeghy, baryton) ; Erzsébet (Kornélia Hollósy, soprano) ; Louis de Thuringe (Albert Jekelfalussy, ténor) ; Kuno (Mihály Füredi, baryton) ; Gunda (Jozefin Kaiser, mezzo-soprano) ; Roderich (Károly Benza, baryton) ; Mihály Jámbor (Miklós Udvarhelyi, basse) ; Sára (Klára Lipcsei- Hubenay, mezzo-soprano).

L'action se passe en 1221, en Hongrie, lors de la Cinquième Croisade.

Acte I. Premier tableau. Une place. Le chœur des Croisés commente les guerres « contre les infidèles » (I, 1). Louis de Thuringe entre et rencontre le chevalier Kuno, à qui il parle de son amour d'enfance, Erzsébet (Élisabeth), fille du roi André II de Hongrie et fait part de son intention de l'épouser (I, 2). Après leur départ, Erzsébet entre avec sa confidente Gunda et promet de participer à la fête donnée par les grands-parents de cette dernière. Puis elle chante un air où elle exprime son amour pour Louis (I, 3). Louis et Kuno refont leur apparition sur scène : séparés depuis longtemps, Louis et Erzsébet ne se connaissent pas et Louis tombe amoureux d'Erzsébet qu'il prend pour une inconnue, alors que Kuno aborde Gunda (I, 4). **Deuxième tableau.** Maison de Mihály Jámbor, grand-père de Gunda. Les Jámbor, les invités, Erzsébet, Gunda, Kuno et Louis prennent part dans les festivités. Le toast de Jámbor finit avec le cri « Vive le roi et vive la patrie ! » (*Éljen a király és éljen a haza !*), repris par le chœur « avec un grand enthousiasme » selon la didascalie du livret manuscrit. Un chœur fait l'éloge de l'héroïsme : « Vivent tous les fils fidèles / De notre belle patrie acquise avec le sang ! » (*Vérrel szerzett szép hazánknak / Éljen minden hű fia !*) (I, 5).

Acte II. Premier tableau. Province montagneuse près de la résidence royale. Un chœur de mendiants ouvre l'acte. Erzsébet entre, accompagné d'un motif de harpe. Elle est saluée par les mendiants qui espèrent sa bonté. Erzsébet conseille aux mendiants d'avoir confiance en Dieu ; sur ce, le chœur entre dans la chapelle. On entend l'orgue de la chapelle et le chœur chante le premier vers de l'*Hymnusz*, avec accompagnement de l'orgue (II, 1). Après un passage orchestral, Erzsébet et Louis restent seuls sur scène. Louis déclare son amour, Erzsébet refuse, en disant qu'elle est promise à un autre. Louis avoue, de son

⁶³ Amadé NÉMETH. « Erkel Ferenc és az Erzsébet-opera II. felvonása ». p. 131.

⁶⁴ Pour le livret manuscrit, cf. József CZANYUGA. *Erzsébet : Eredeti Opera* [Erzsébet : opéra original], [Pest], 1857, OSZK/Színháztörténeti Tár/Szövegkönyvek/MM13.628. Pour la partition manuscrite du deuxième acte : Ferenc ERKEL. *Erzsébet 2ik felvonása* [Deuxième acte d'*Erzsébet*], OSZK/Zeneműtár/Ms.mus.359.

côté, qu'il est fiancé (II, 2). La scène qui suit est un autre duo, entre Gunda et Kuno (II, 3). *Deuxième tableau*. Palais royal, salle de trône. Erzsébet essaie d'oublier l'amour qu'il éprouve pour l'inconnu dont elle vient de faire connaissance (II, 4). Le roi entre avec la cour (II, 5). Les Croisés (dont Louis et Kuno) entrent, accompagnés d'une marche hongroise. Roderich, le chef des Croisés, salue le roi et le roi salue à son tour les Croisés, avant d'ordonner le commencement du tournoi. Louis remarque la présence d'Erzsébet, mais durant tout le finale, l'action dramatique n'avance pas. Le roi appelle à la prière, tout le monde prie pour une victoire contre les « infidèles » (*andante sostenuto*, avec accompagnement d'orchestre). Par la suite, le roi ouvre les divertissements et il est salué par tous les personnages et le chœur : « Vive le roi Endre ! Vive la patrie ! » (*Éljen Endre Király ! Éljen a hon !*).

Acte III. Campagne. Le roi et Erzsébet attendent le début du tournoi. Après une danse d'armes (III, 1), un messager annonce que les préparatifs du tournoi sont terminés. Le roi sort avec la cour (III, 2) et rentre bientôt, accompagné d'une marche. Louis, victorieux du tournoi, demande au roi la main de sa fille. Le roi objecte, en disant que sa fille est promise au fils du Landgrave de Thuringe. Roderich dévoile l'identité de Louis. Un morceau d'ensemble glorifie Erzsébet. Les vers finaux du chœur fait l'éloge de la patrie et l'opéra est clos avec un slogan de loyauté « Vive le roi, vive la patrie » (*Éljen a kiraly / Éljen a haza*).

Le point faible d'*Erzsébet* est son manque d'action dramatique. Par ailleurs, le librettiste József Czanyuga a été souvent critiqué pour la faiblesse de ses livrets⁶⁵. Dans certaines scènes d'*Erzsébet* (acte I, scène 5 ; acte II, scène 5), l'action dramatique disparaît pour laisser place aux divertissements. L'histoire d'amour qui semble être au centre de l'opéra n'a presque aucun rapport avec le fond historique et politique. Or, malgré ces maladresses, l'opéra est porteur d'un message politique très efficace pour l'époque. D'une part, on voit apparaître plusieurs fois les slogans patriotiques (« vive la patrie »). D'autre part, le patriotisme est équilibré par les expressions de loyauté au roi. L'image du roi est aussi ambiguë : André II, de la dynastie des Árpád, est un roi magyar, mais comme il s'agit d'une pièce d'occasion pour la visite couple impérial, les acclamations (« vive le roi ») glorifient également le monarque en présence, François-Joseph. Le rôle d'Erzsébet permet de mettre en scène la jeunesse de Sainte Élisabeth de Hongrie, identifiée à Élisabeth d'Autriche, invitée d'honneur de la première représentation. Il est possible de noter qu'*Erzsébet* est l'un des premiers avatars du culte de l'impératrice Élisabeth, phénomène social qui domine surtout la période du dualisme, faisant de la souveraine une protectrice des Hongrois. Par ailleurs, la référence à Sainte Élisabeth de

⁶⁵ László NÉGYESSY. « Erkel Ferenc operaszövegei mint drámai művek » [Les livrets des opéras de Ferenc Erkel en tant qu'œuvres dramatiques], in *Erkel Ferenc emlékkönyv : Születésének századik évfordulójára* [Mélanges Ferenc Erkel : pour le centenaire de sa naissance], éd. par Bertalan Fabó, Budapest : Pátria, 1910. pp. 232-233. Amadé NÉMETH. « Erkel Ferenc és az Erzsébet-opera II. felvonása ». p. 131.

Hongrie, qui sera un thème récurrent de ce culte, est déjà présente dans cet opéra. Mais dans l'opéra, l'importance d'Erzsébet apparaît notamment dans sa liaison amoureuse avec un prince germanique, Louis de Thuringe. L'atmosphère germanophile de l'opéra, créée par cette liaison amoureuse, est aussi renforcée dans l'argument politique de l'œuvre. Ainsi, les échanges entre André II et les croisés peuvent être interprétés comme la symbolisation de l'union entre la Hongrie et le monde germanique. D'autre part, l'utilisation des éléments hongrois (notamment l'*Hymnusz* au deuxième acte) peut être interprétée comme un symbole de réconciliation dans le contexte du néo-absolutisme.

Les critiques de l'époque font l'éloge de la musique des deux premiers actes de l'opéra. Le troisième acte, celui de Karl Doppler, ne suscite pas l'admiration. Amadé Németh, historien de l'opéra, affirme que le deuxième acte (d'Erkel) dépasse même *Bánk bán*, chef d'œuvre du compositeur, par la beauté de sa musique⁶⁶. Dans le chœur de mendiants du deuxième acte, on retrouve le tempo *andante religioso*, qui est utilisé dans la plupart des compositions d'Erkel, dont le finale du deuxième acte de *Hunyadi László* et l'*Hymnusz*. Dans certains passages, on voit persister l'utilisation de la forme conventionnelle de l'opéra italien, la *solita forma*. Cette forme est présente, par exemple, dans le grand duo d'Erzsébet et de Louis (acte II, scène 2) qui suit strictement les règles de la *solita forma*, avec une construction en trois parties principales [Extrait musical : CD 08]. Après un récitatif, les protagonistes dialoguent dans une partie responsive : Louis fait ses avances, alors qu'Erzsébet refuse. Dans une partie *andante*, Louis chante une longue et belle mélodie pour déclarer son amour. Les voix s'unissent et Erzsébet reprend la même ligne mélodique. Dans une partie transitoire (*tempo di mezzo*), Erzsébet dit à Louis qu'elle est fiancée et qu'elle ne peut pas s'unir à lui : Louis avoue, de son côté, qu'il est lui-même fiancé. Le duo finit avec une strette *allegro non troppo* avec ornements et coloratures pour les deux parties vocales.

La création d'*Erzsébet* dans le Théâtre national a lieu en présence d'un public d'invités. Les hommes sont priés de venir habillés en *díszmagyar*. L'empereur lui-même porte un uniforme de cérémonie hongrois. Le livret est imprimé en hongrois et en traduction allemande⁶⁷. Quand le couple impérial apparaît dans la loge, le public le salue trois fois avec « *éljen* » (« vive »). Les journaux notent que le couple souverain a suivi tout le

⁶⁶ Amadé NÉMETH. *A magyar opera története (1785-2000)*. p. 72.

⁶⁷ József CZANYUGA. *Erzsébet : Eredeti opera három felvonásban* [Erzsébet : opéra original en trois actes], musique de Ferenc Erkel et des frères Doppler, Pest : Herz János, 1857 ; József CZANYUGA. *Erzsébet = Elisabeth : Oper in drei Akten*, musique de Ferenc Erkel et des frères Doppler, Pest : Johann Herz, [1857].

spectacle et n'a quitté le théâtre qu'une fois le rideau tombé⁶⁸. À la fin, le public répète plusieurs fois les cris « vive le roi, vive la patrie ». L'*Allgemeine Zeitung*, journal autrichien, publie un bref résumé de l'intrigue et fait éloge de la musique de l'opéra, riche d'excellentes mélodies intégrées avec habileté. Kornélia Hollósy (« le Rossignol hongrois »), créatrice du rôle-titre, est également objet d'éloges, notamment pour son riche chant colorature⁶⁹. Les critiques hongrois sont également satisfaits de la qualité de l'opéra. *Erzsébet* est donnée à cinq occasions en 1857. Après avril 1857, seuls les deux premiers actes ont été joués et l'acte de Karl Doppler a été remplacé par un récitatif ajouté à la fin du deuxième acte⁷⁰. Dans cette nouvelle version, l'opéra a été joué quatre fois en 1858. *Erzsébet* a été reprise en 1865, année de la création de l'oratorio *La légende de Sainte Élisabeth* de Liszt. La dernière reprise date de 1879, à l'occasion des noces d'argent du couple impérial et royal.

Les années 1850 correspondent à une période transitoire dans l'histoire de l'opéra en Hongrie. Pendant l'ère des réformes, l'opéra s'était développé parallèlement au courant romantique national. L'ère des réformes a donné naissance à la première pièce significative et influente du répertoire national d'opéra en Hongrie : *Hunyadi László* de Ferenc Erkel. Pendant la période de néo-absolutisme, le répertoire national continue son évolution développement, mais il faut attendre la création de *Bánk bán* en 1861, pour qu'un nouvel opéra national puisse égaler le succès de *Hunyadi László*. Par ailleurs, il faut souligner qu'il n'est pas possible, dans les années 1850, de faire passer des messages politiques à travers les opéras. Cependant il est tout aussi possible de parler d'une dépolitisation totale du programme d'opéra sous le néo-absolutisme : les œuvres peuvent toujours contenir des messages politiques, bien que cela reste dans une marge limitée.

À partir des années 1860, une nouvelle période va commencer dans l'histoire de l'opéra en Hongrie. Cette nouvelle période diffère de la période néo-absolutiste par trois éléments :

⁶⁸ *Vasárnapi Újság*, vol. 4, n° 19, le 10 mai 1857. p. 159.

⁶⁹ *Allgemeine Zeitung*, n° 133, le 13 mai 1857. §2114.

⁷⁰ Amadé NÉMETH. « Erkel Ferenc és az Erzsébet-opera II. felvonása ». p. 132.

Les représentations d'opéra au Théâtre national hongrois (1850-1860)

1) Avec la première mondiale du *Bánk bán* de Ferenc Erkel en 1861, le public pestois voit le dernier exemple significatif de la littérature hongroise d'opéra national romantique. L'arrière-plan social et politique se transforme dans les années 1860 et 1870 et une nouvelle période commence dans l'histoire de l'embourgeoisement en Hongrie. Dans la société bourgeoise de Hongrie sous le Compromis austro-hongrois, les slogans ou les idées romantiques, indépendantistes ne jouent plus le même rôle que sous l'ère des réformes. Les deux chefs-d'œuvre d'Erkel, *Hunyadi László* et *Bánk bán*, devenus des classiques, se maintiennent toujours à l'affiche, mais le style romantique national ne répond plus aux goûts du public d'opéra.

2) Dès les années 1860, un nouveau genre gagne de popularité : l'opérette. À partir de 1864, les opérettes sont représentées dans un théâtre particulier, le Théâtre populaire (*Népszínház*), avec d'autres genres dramatiques populaires. Ainsi, le public des genres populaires et celui du Théâtre national commence à se différencier.

3) Jusqu'à la fin des années 1850, l'univers des compositeurs hongrois reste unifié. Ferenc Erkel, Franz Doppler, György Császár et d'autres compositeurs composent leurs opéras dans des styles variés, mais il n'existe pas d'opposition essentielle et théorique dans leur conception de l'art. À partir des années 1860, le débat se cristallise autour des idées et des œuvres de Richard Wagner, et les compositeurs hongrois se trouvent divisés entre les prises de positions wagnériennes et antiwagnériennes.

**II. La production musicale en
Hongrie à partir des années 1860 :
vers une diversification des styles
et langages musicaux**

A. *Bánk bán* de Ferenc Erkel et les opéras hongrois jusqu'en 1867

L'empire d'Autriche fait face à une série de crises intérieures et extérieures à la fin des années 1850. En décembre 1858, le Piémont-Sardaigne et la France de Napoléon III signent un traité d'alliance : leur objectif principal est la création d'un État confédéral italien. Cet objectif contrarie l'Autriche, souveraine de la Lombardie et de la Vénétie, qui déclare la guerre au Piémont-Sardaigne en avril 1859. Les troupes franco-sardes obtiennent une victoire devant les Impériaux le 4 juin 1859 à Magenta. Vingt jours après, le 24 juin 1859, les troupes autrichiennes perdent une nouvelle bataille à Solferino. Les nouvelles des défaites traversent les frontières de l'Empire habsbourgeois et exacerbent le mécontentement de l'opposition. François-Joseph prend des mesures pour la soulager, en renvoyant les personnages qui symbolisent le néo-absolutisme, notamment le baron Alexander von Bach, ministre de l'Intérieur, en août 1859¹. Pour une transformation considérable dans le système politique, il faut attendre l'octroi du Diplôme impérial du 20 octobre 1860. Le Diplôme d'octobre rebâtit l'Empire en en restituant l'organisation aux individualités historico-politiques : il s'agit, selon les historiens, « d'une transformation vers un fédéralisme modéré² ». Le Diplôme prévoit la convocation des Diètes des différents pays de la Monarchie habsbourgeoise. Ces pays sont dotés de nouveaux statuts. La Hongrie, qui fait figure d'exception, se voit restituer sa constitution historique ; les comitats retrouvent leur autonomie³.

Les années 1860 correspondent à une époque de réveil national selon les contemporains⁴. En effet, à la veille de l'octroi du Diplôme d'octobre, écrivains, artistes et juristes s'organisent en un Cercle national (*Nemzeti Kör*)⁵. Les cercles de l'opposition hongroise, à l'instar des Tchèques, jugent insuffisant le Diplôme d'octobre. La Patente de février 1861 instaure le parlementarisme tout en restaurant la centralisation. Ainsi, la perspective de fédéralisation de la monarchie, qui s'amorçait dans le Diplôme d'octobre, laisse place à une politique centralisatrice. En Hongrie, les élections diétales

¹ Jean-Paul BLED. *François-Joseph*, Paris : Fayard, 1987. p. 246.

² László CSORBA. « Az önkényuralom kora (1849-1867) » [L'époque de l'absolutisme (1849-1867)], in *Magyarország története a 19. században* [Histoire de la Hongrie au XIX^e siècle], dir. par András Gergely, Budapest : Osiris Kiadó, 2003. p. 314.

³ Jean-Paul BLED. *François-Joseph*. pp. 265-267.

⁴ *A Nemzeti Színház, 1837-1887* [Le Théâtre national, 1837-1887], Budapest : A Magyar Salon, 1887. p. 10.

⁵ VIOLA [Gyula VEZERLE]. *Visszaemlékezések : Korrajz az 1860-61-iki időszakról* [Souvenirs : tableau de la période de 1860-1861], Vác : Serédy Géza, 1878. pp. 64-65.

ont lieu en mars 1861 et la Diète commence à siéger le 6 avril à Buda mais François-Joseph la suspend en août 1861.

Le relâchement de la censure au début des années 1860 permet la création de nouvelles œuvres phares promouvant le discours national hongrois. La première de l'opéra *Bánk bán* de Ferenc Erkel a lieu le 9 mars 1861 au Théâtre national hongrois. Le compositeur est alors au sommet de sa gloire⁶. Les autres opéras hongrois créés jusqu'en 1867 ne parviennent pas à égaler le succès du chef d'œuvre d'Erkel. Toutefois, le nombre relativement élevé des créations d'opéras hongrois est une preuve de l'effervescence du répertoire national hongrois. On assiste par ailleurs à un essor des « opéras nationaux » au niveau européen, depuis la fin des années 1860. Le compositeur polonais Stanisław Moniuszko donne, en 1858, une nouvelle version de sa *Halka* au Teatr Wielki (Grand théâtre) de Varsovie. *Straszny Dwór* (Le manoir hanté), opéra comique du même compositeur, est créé en 1865 à Varsovie. En Russie, le premier opéra d'Alexandre Sérov, *Judith*, est créé en 1863 à Saint-Petersbourg. Le compositeur, qui s'essaie dans le style wagnérien, obtient un succès considérable avec cet opéra biblique. En 1865, sa *Rogneda*, dont le livret met en scène le baptême de la Rous' kiévienne en 988, lui vaut « le plus grand triomphe dans l'histoire de l'opéra russe »⁷. Dans les Pays Tchèques, en 1866, deux opéras de Bedřich Smetana remportent un succès retentissant : *Braniboři v Čechách* (Les Brandebourgeois en Bohême) galvanise les cœurs par un discours aussi patriotique qu'antiallemand au moment de sa création en janvier 1866. Au mois de mai de la même année, un des opéras emblématiques du répertoire tchèque, *Prodaná Nevěsta* (La fiancée vendue), est créé à Prague.

Dans ce chapitre, nous examinerons les principaux opéras hongrois créés du début des années 1860 jusqu'au Compromis de 1867 qui transforme l'Empire habsbourgeois en une double monarchie austro-hongroise. Nous ferons d'abord une analyse de *Bánk bán* pour étudier sa réception et ses critiques dans la Hongrie du XIX^e siècle. La deuxième section sera consacrée à l'étude des débuts de la carrière de Mihály Mosonyi et à l'analyse de son opéra *Szép Ilonka* (Belle Hélène), créé en 1861. Dans une troisième section, nous aborderons les autres opéras créés entre 1861 et 1867 qui, sans pouvoir

⁶ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése : Kulturtörténeti korrajz* [Vie et œuvres de Ferenc Erkel : tableau d'histoire culturelle], Budapest : Schunda József, 1895, p. 113.

⁷ Piotr KAMINSKI. *Mille et un opéras*, Paris : Fayard, coll. « Les Indispensables de la musique », 2003, p. 1423.

s'imposer à l'affiche, reflètent les recherches identitaires de la Hongrie à la veille du Compromis de 1867.

1. *Bánk bán* : vers la standardisation de l'opéra national hongrois

Ferenc Erkel travaillait sur le livret de *Bánk bán*, adapté du drame homonyme de József Katona, depuis 1844. Le librettiste, Béni Egressy, qui avait déjà collaboré avec Erkel pour les livrets de *Bátori Mária* et de *Hunyadi László*, mourut en 1851. La création de l'opéra ne put se réaliser qu'une dizaine d'années après la mort du librettiste. Les raisons de ce retard sont dues à la censure de la période néo-absolutiste et à la lenteur de l'avancement du travail de composition. La première représentation de l'opéra a lieu le 9 avril 1861, peu avant la convocation de la Diète⁸.

Bánk bán

Musique : Ferenc Erkel. **Livret :** Béni Egressy. **Création :** Pest, 9 avril 1861.

André II (Lajos Bignio, baryton) ; Gertrud (Zsófia Hofbauer, mezzo-soprano) ; Ottó (Albert Telek, ténor) ; Bánk bán (József Ellinger, ténor) ; Melinda (Kornélia Hollósy, soprano) ; Petur (Mihály Füredi, baryton) ; Tiborc (Károly Kószeghy, baryton) ; Biberach (János Kaczvinszky, baryton).

Acte I. Hongrie, vers la fin de l'année 1213. Après un prélude, le rideau s'ouvre sur le décor d'une salle du palais royal de Hongrie. Dans un chœur d'introduction, les courtisans chantent les plaisirs, la joie et le vin, avant de lancer un « vive le roi, vive la patrie » (*Éljen a kiraly! éljen a haza!*). Petur, préfet du comitat de Bihar, regarde cette scène de divertissements et plaint la nation hongroise, qui souffre de pauvreté alors que l'entourage tyrolien de la reine Gertrud, originaire de Merano, exploite les richesses de la cour en l'absence du roi André II, parti pour la Quatrième Croisade. À la demande des hongrois « mécontents », il chante une chanson à boire, où il fait l'éloge de la vaillance. Après la chanson, il continue à se plaindre des Tyroliens et fait savoir qu'il vient d'avertir le ban Bánk, prince palatin, pour qu'il vienne observer la situation de la cour. De plus, il fait allusion au fait que Gertrud encourage tacitement son frère Otto, qui fait des avances insistantes à Melinda, épouse de Bánk. Effectivement, on est témoin du dialogue qui se passe autour de la table de la reine : Otto fait la cour à Melinda et Gertrud l'encourage tacitement. Dans l'ensemble qui suit, les personnages et le chœur commentent la situation ; les Mécontents deviennent de plus en plus furieux contre la reine. Cette scène tendue est interrompue par Otto, qui annonce la nouvelle de la victoire du roi en Galicie : le chœur d'introduction est repris, les Mécontents et les courtisans quittent la scène (I, 1). Dans un duo, Otto répète ses avances à Melinda. Cette dernière refuse et se repentit d'avoir laissé sa maison pour venir s'installer à la cour. Biberach,

⁸ Pour le livret imprimé, cf. Beni EGRESSY. *Bánk bán : eredeti opera 3 felvonásban* [Bánk bán : opéra original en trois actes], musique de Ferenc Erkel, Pest : Herz János, 1861. Pour la réduction piano-chant, cf. Ferenc ERKEL. *Bánk bán*, réduction piano-chant, Budapest : Rózsavölgyi és társa, [1908].

chevalier aventurier tyrolien, regarde cette scène en cachette derrière une colonne et se résout à informer Bánk (I, 2). Bánk entre et contemple en cachette son épouse et Otto. Melinda finit par s'échapper, en refusant toutes les avances d'Otto (I, 3). Biberach, qui veut canaliser la fureur de Bánk vers la reine qu'il déteste, commence à appliquer son plan. Il propose à Otto de déshonorer Melinda. Il donne à Otto un somnifère à mettre dans les verres de vin de Melinda et de Gertrud (I, 4). Dans une scène brève, il exprime sa joie à l'espoir de se venger de la reine (I, 5). Bánk entre et chante une romance où il se repentit de ne pas pouvoir protéger Melinda. Il exprime son désir de vengeance. Biberach sous-entend que Gertrud soutient Otto dans ses avances. Les deux hommes jurent vengeance et quittent la scène (I, 6). Entrent les courtisans et les Mécontents, avec la reine et Melinda. Après les danses, Melinda remercie ironiquement la reine, en sous-entendant qu'elle n'est pas en sécurité dans la cour et annonce qu'elle va partir. Gertrud ne la laisse pas partir. Dans un grand ensemble, les personnages et le chœur commentent la situation : Gertrud reste perplexe devant le comportement de Melinda et l'empêche de partir. Petur et les Mécontents essaient de consoler la jeune femme. Gertrud interdit à Melinda de l'approcher pendant une semaine. Melinda accepte volontiers, ce qui augmente la fureur de Gertrud qui constate que la disgrâce n'affecte pas Melinda (I, 8).

Acte II. Antichambre dans le palais royal. Bánk chante, dans une romance, son amour pour la patrie (II, 1). Un vieux paysan, Tiborc, entre. Bánk est d'abord indisposé par sa présence, mais il s'adoucit au fur et à mesure que Tiborc parle de sa situation lamentable : depuis que les Tyroliens sont venus exploiter les richesses du pays, il souffre, avec sa famille, de faim et de misère. Il demande de l'aide à Bánk et il lui rappelle qu'il lui avait sauvé la vie à dans sa jeunesse (II, 2). Biberach entre et fait savoir que Melinda a été déshonorée. Bánk ne veut pas le croire (II, 3). Melinda entre, hors d'elle. Bánk maudit leur enfant, ce qui augmente encore plus la douleur de la jeune femme qui se met à supplier son mari. La fureur de Bánk s'apaise (II, 4). Il confie Melinda à Tiborc et leur dit de quitter la cour pour rejoindre le domaine de Bánk. Il va les retrouver plus tard. Tiborc sort avec Melinda (II, 5). Gertrud entre, surprise par la présence de Bánk. Ce dernier commence par lui reprocher la situation dans laquelle se trouve Melinda. Ensuite, il fait une longue description des souffrances du peuple hongrois. La reine et Bánk commencent à s'échanger des insultes encore plus violentes. Gertrud maudit Bánk et Melinda, ainsi que son frère qui, par son acte, a porté atteinte à sa dignité. De son côté, Bánk maudit Gertrud et la terre sur laquelle elle est née. Sur ce, la reine tire un poignard, mais Bánk la tue et fuit (II, 6). Les Mécontents prient Dieu pour la protection de leur patrie et la libération du peuple hongrois (II, 7). Le roi et son cortège entrent aux sons d'une marche hongroise. Un officier informe le roi de l'assassinat de la reine. Le roi, abasourdi, chante sa douleur, décide de se venger des assassins et menace son entourage (II, 8).

Acte III. *Premier tableau.* Au bord de la Tisza. Un orage s'approche, Melinda et Tiborc veulent traverser la Tisza et atteindre le château de Bánk. Alors que Tiborc prépare le canot, Melinda, prise d'une nouvelle crise de folie, se jette dans la Tisza avec son enfant (III, 1). *Deuxième tableau.* Palais royal. Le roi se recueille devant le cercueil de son épouse et essaie de cacher ses larmes (III, 2). Un officier accuse Petur du meurtre de la reine. Entre-temps, on découvre deux lettres sur la table de la reine. Dans ces lettres, le gouverneur des provinces illyriennes et le ban Bánk informent Gertrud de la situation lamentable que traverse le pays. Devant ces évidences, le roi se demande si son épouse était coupable (III, 3). Les Mécontents, accusés du meurtre, sont amenés devant le roi et accusent la reine défunte d'être restée

sourde à leurs remarques sur le mécontentement général du peuple qui s'apprêtait à la révolte (III, 4). Bánk entre, avoue avoir tué la reine, mais refuse d'être qualifié d'assassin : la victime n'a-t-elle pas mérité un tel châtiment ? De plus, il refuse d'être jugé par le roi : sa noble naissance empêche le roi de le juger. La situation s'aggrave quand le roi et le prince tirent leurs épées (I, 5). L'entrée de Tiborc change le cours des événements. Bánk meurt en apprenant la mort de Melinda et celle de son enfant (I, 6).

Mihály Mosonyi, dans sa critique de *Bánk Bán* publié en 1861, précise qu'il n'est pas besoin d'expliquer le contenu du livret de l'opéra : ce drame national est connu de tout le monde en Hongrie⁹. En effet, le thème de Bánk Bán a inspiré plusieurs auteurs, notamment József Katona pour son drame homonyme. La source commune de ces auteurs est Antonio Bonfini, chroniqueur italien du XV^e siècle. Dans ses *Rerum ungaricorum decades*, Bonfini évoque l'histoire de l'assassinat de la reine Gertrud par le prince palatin Bánk¹⁰. Cette anecdote est par ailleurs semblable à un autre épisode de l'histoire de la Hongrie évoquée par Bonfini : l'histoire de Felicián Zách, soldat hongrois de l'époque de Charles Robert d'Anjou. En 1330, après avoir appris que la réputation de sa fille est en danger en raison des avances constantes faites par le prince Casimir Piast (futur Casimir III de Pologne), frère de la reine Élisabeth, Zách essaie d'assassiner le couple royal, mais il est arrêté et assassiné sur-le-champ.

L'histoire de Bánk relatée par Bonfini inspire le célèbre poète de Nuremberg, Hans Sachs qui écrit en 1561 une tragédie sur le thème de Bánk bán¹¹. Louis d'Ussieux publie, en 1773, un « anecdote historique », *Berthold, prince de Moravie*, où il présente une version de l'histoire de Bánk : ce texte fait partie du premier volume du *Décameron français* d'Ussieux¹². En 1815, un jeune dramaturge hongrois, József Katona, écrit la première version de son drame *Bánk bán*, mais cette version n'est ni éditée ni représentée sur scène. Il faut attendre 1820 pour qu'une version remaniée du drame soit publiée. En 1830, Franz Grillparzer écrit un drame sur Bánk : *Ein treuer Diener seines Herrn*. Peu après, en 1833, le drame hongrois de Katona est donné par la compagnie hongroise de Kassa. Malgré certaines reprises par les compagnies hongroises de Kolozsvár et de Buda, le drame de Katona reste peu populaire. De même, la création

⁹ Mihály MOSONYI. « Bánk bán » (critique), *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 25, le 21 mars 1861. p. 194.

¹⁰ Antonio BONFINI. *A magyar történelem tizedei*, Budapest : Balassi Kiadó, 1995. pp. 387-389. (2.7.190-215)

¹¹ Hans SACHS. « Andreas der ungerisch König mit Bancbano seinem getrewen Statthalter », in *Das vierdt poetisch Buch : Mancherley artliche neue Stück schöner gebundener Reimen*, Nürnberg : Leonhardt Heußler für Joachim Lochner, 1641. vol. II, pp. 12-34.

¹² Louis D'USSIEUX. *Le Décameron françois : tome I, n° 3 : Berthold, prince de Moravie : anecdote historique*, Paris : J. P. Costard, 1773.

pestoise du 23 mars 1839 n'a pas de retentissement particulier. Le comte István Széchenyi, après avoir assisté à la représentation du Théâtre hongrois de Pest, confie, dans son journal intime, sa stupeur de constater qu'une pièce si dangereuse puisse être permise¹³. Or, en 1845, une nouvelle production au Théâtre national de Pest s'avère un grand succès : depuis 1839, le public s'est radicalisé¹⁴. En même temps, en 1844, Béni Egressy prépare le livret de *Bánk bán* et Erkel commence à travailler sur la composition. Le 15 mars 1848, le jour où éclate la révolution de 1848 à Pest, c'est le drame de Katona qui est donné au Théâtre national. Mais le régime néo-absolutiste interdit la représentation du drame *Bánk bán*. Malgré tout, en 1856, le journal *Wiener Zeitung* compare le drame de Katona à celui de Grillparzer¹⁵. En 1858 paraît la première traduction allemande de *Bánk bán* de Katona¹⁶. Dans le contexte de la mise en place d'une détente entre Vienne et les Hongrois à partir de 1860, la représentation de l'opéra d'Erkel revient à l'ordre du jour et la création a lieu le 9 mars 1861 au Théâtre national. La comparaison du livret d'Egressy avec les drames de Grillparzer et de Katona révèle d'importantes spécificités historiques et politiques propres à ces trois textes. Dans le drame de Grillparzer, ce n'est pas un acte de viol qui précipite la tragédie : Otto se contente de faire des avances constantes, ce qui pousse l'épouse de « Bancbanus » au suicide. L'aspect politique de la révolte nobiliaire est minimal chez Grillparzer : les nobles hongrois se révoltent après la mort de l'épouse de Bancbanus. Par ailleurs, la reine est tuée par accident. De plus, Bancbanus est loin d'être un vaillant guerrier : c'est un homme de soixante ans et il est, comme le titre du drame le suggère, un « serviteur fidèle » du roi¹⁷. Selon László Orosz, historien de la littérature, la différence entre Grillparzer et Katona révèle la différence entre les points de vue autrichien et hongrois en ce qui concerne la philosophie politique. En Autriche, c'est la dynastie qui réunit le pays : de ce fait, Grillparzer met l'accent sur la conservation de l'intégrité de la dynastie, le meurtre de Gertrud devient ainsi la grande problématique du drame. En revanche, en Hongrie, la permanence de l'État ne dépend pas de la dynastie : ainsi, chez Katona, il est suggéré que le meurtre de la reine peut être permis si les intérêts de la

¹³ Ferenc KERÉNYI. « A Nemzeti Színház és a reformkor társadalmi mozgalmái » [Le Théâtre national et les mouvements sociaux de l'ère des réformes], *Színházstudományi Szemle*, no. 7, 1980. pp. 22-23.

¹⁴ idem. p. 33.

¹⁵ Kálmán BENE. « Katona és Grillparzer Bánkja » [Le Bánk de Grillparzer et Katona], in *Nouvelles tendances en littérature comparée II : Új tendenciák a komparatistikában II*, éd. par Jacqueline Lévi-Valensi & Piroska Sebe-Madácsy, Szeged : Juhász Gyula Tanárképző Főiskola & Amiens : Université de Picardie Jules Verne, 1996. p. 276.

¹⁶ idem. p. 275.

¹⁷ idem. p. 276.

patrie le nécessitent¹⁸. Dans ce cadre, le livret d'Egressy incarne un point de vue identique au drame de Katona.

Il existe d'importantes différences entre le drame Katona et le livret d'Egressy. Le deuxième acte de *Bánk bán* de Katona, qui met en scène la conspiration des Mécontents qui s'organise chez Petur, est omis dans l'opéra¹⁹. Le livret simplifie, par ailleurs, la liste des personnages, en omettant nombre de personnages secondaires, ce qui renforce les confrontations. De plus, le livret met en avant l'affrontement entre le camp magyar et le camp « étranger » : tandis que dans le drame les origines italiennes de Melinda sont très marquées, le livret ne fait aucune allusion à ses origines étrangères. Quant à la reine, c'est un personnage beaucoup plus fort et agressif dans l'opéra. Dans le livret d'Egressy, la reine veut absolument maîtriser la situation dès sa rencontre avec Bánk ; chez Katona, Bánk et la reine se rencontrent d'abord en présence d'autres personnages, ce qui adoucit relativement la tension dramatique.

Dans l'opéra d'Erkel et d'Egressy, le personnage de Bánk mérite une attention particulière. Selon Ágnes Losonczy, si le drame de Katona a été censuré de façon récurrente, ce n'est pas seulement parce qu'il met en scène une révolte contre la maison royale et le meurtre de la reine, mais aussi parce que le drame diminue le prestige de la dynastie face à la grandeur du personnage de Bánk²⁰. Dans l'opéra, Bánk, héritier du personnage du drame d'Egressy, incarne la noblesse magyare qui s'identifie à la nation hongroise, pour se faire porte-parole et défenseur de ses droits face au pouvoir politique. En effet, comme le souligne le musicologue Ferenc Bónis, dans les opéras d'Erkel, les monarques ne sont jamais les héros principaux de l'opéra (le dernier opéra du compositeur, *István király*, présente la seule exception). Le héros principal est un personnage qui lutte pour les droits du peuple ou de la noblesse²¹. Cette configuration reflète un aspect des opéras du XIX^e siècle que l'on a déjà évoqué en étudiant les premiers opéras d'Erkel : à partir de la période romantique, l'argument des opéras n'est plus centré sur les monarques. Pour le cas de la Hongrie du XIX^e siècle, l'appartenance des héros des opéras à la noblesse magyare est un thème important, dans la mesure où la

¹⁸ idem. p. 279.

¹⁹ József KATONA. *Bánk bán (kritikai kiadás)* [Bánk bán (édition critique)], éd. par László Orosz, Budapest : Akadémia Kiadó, 1983.

²⁰ Ágnes LOSONCZI. « A két Bánk bán » [Les deux Bánk bán], in *Az opera történetéből* [De l'histoire de l'opéra], éd. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1961. p. 54.

²¹ Ferenc BÓNIS. *Mozarttól Bartókig : Írások a magyar zenéről* [De Mozart à Bartók : écrits sur la musique hongroise], Budapest : Püski Könyvkiadó, 2000. p. 53.

noblesse continue à jouer, dans cette période, le rôle moteur de la politique : ce sont également les membres de la noblesse qui se font porte-paroles de la nation et promoteurs des réformes libérales (voire démocratiques) avant et après 1848. Il est possible de faire une lecture de *Bánk bán* sous cet aspect particulier de l'histoire de la Hongrie. Un cas semblable est présent en Pologne, où la noblesse a un rôle également important dans la politique et dans la société. Or, les opéras polonais n'ont pas de héros nobles comparables à un Bánk ou à un László Hunyadi. Dans *Halka* de Moniuszko, les personnages principaux sont des paysans et le personnage de Janusz, noble local, est un personnage négatif. Selon B. M. Maciejewski, biographe de Moniuszko, cet aspect pro-paysan provient du fait que l'opéra était conçu dans un contexte où les paysans galiciens avaient mené une insurrection contre les propriétaires terriens en 1846²².

Dans l'opéra d'Erkel, les raisons qui poussent Bánk à se révolter contre la reine Gertrud sont loin d'être simples. En traversant la province, il s'est lui-même rendu compte de la misère des contrées hongroises. Petur l'informe par ses lettres de la dilapidation, par les Tyroliens, des richesses de la cour et du pays. En rentrant à la cour, Bánk est témoin du sort de Melinda, ce qui renforce l'aspect privé de son affrontement avec la reine. Bientôt, la rencontre avec le paysan Tiborc contribue encore plus à sa « prise de conscience ». C'est ce cumul de motifs privés et publics qui le pousse à affronter la reine. Il est remarquable que l'engagement politique de Bánk ne se limite pas à une défense de ses propres droits ou de ceux de la noblesse à laquelle il appartient : il tient aussi compte de la situation déplorable dans laquelle le peuple magyar entier se trouve. De ce fait, par cet aspect « populaire », le discours national chez *Bánk bán* diffère de celui de *Hunyadi László* et de *Bátori Mária* où l'opposition entre le héros noble et le pouvoir politique est limité à un contentieux personnel ou à une politique de maintien des droits nobiliaires.

Bertalan Fabó, dans son étude sur l'évolution stylistique d'Erkel, fait une comparaison entre *Bánk bán* et *Hunyadi László*. La conclusion qu'il tire de cette comparaison est que dans *Hunyadi László*, la musique et le drame forment un ensemble cohérent, alors que *Bánk bán* peut être considéré comme une mosaïque, une succession de sections fortes

²² B. M. MACIEJEWSKI. *Moniuszko : Father of Polish Opera*, London : Allegro Press, 1979. pp. 47-48.

du point de vue dramatique ou musical²³. János Maróthy souligne que dans *Bánk bán*, le conflit dramatique est plus élaboré et important par rapport à celui de *Hunyadi László*. De même les chœurs y jouent un rôle plus actif que dans *Hunyadi László*²⁴. Maróthy souligne également que la musique de *Bánk bán* reflète l'atmosphère tragique de la période néo-absolutiste²⁵.

Cette atmosphère tragique est perceptible dès le début de l'opéra. Le prélude du premier acte de *Bánk bán* se compose de trois mouvements [Extrait musical : CD 09]. Le premier mouvement montre, selon le musicologue David E. Schneider, les principales caractéristiques des sections lentes (*lassú*) des *csárdás*²⁶ : le recours à la gamme mineure (en l'occurrence, la mineur) avec intervalles de seconde augmentée, les rythmes pointés, les notes à longueur égale répétées à la fin des phrases musicales et l'accompagnement des percussions qui accentuent les deuxième et quatrième lieux des mesures peuvent être cités parmi ces caractéristiques. La mélodie et la tonalité de cette première section formée de cellules musicales descendantes plonge l'auditeur dans une atmosphère où la coloration « magyare » est marquée. Dans un deuxième mouvement, l'orchestre expose un thème qui va être repris par Melinda dans son duo avec Bánk au deuxième acte. Après cette section exaltée, le premier thème est repris. Le chœur d'introduction est considéré par les contemporains comme un morceau réussi, reflétant l'esprit hongrois²⁷. La chanson à boire de Petur a la spécificité d'être composée sur un poème de Mihály Vörösmarty, décédé en 1855 ; ce poème faisait partie du drame *Czillei és a Hunyadiak* (Cillei et les Hunyadi), créé au Théâtre national en juin 1844, six mois après la première de *Hunyadi László* d'Erkel. Ce dernier avait mis en musique le poème de Vörösmarty à une date incertaine (probablement au milieu des années 1840), sous forme de composition indépendante²⁸. Pour la création de *Bánk bán* en 1861, il insère

²³ Bertalan FABÓ. « Erkel fejlődése » [Le Développement d'Erkel], in *Erkel Ferenc emlékkönyv : Születésének századik évfordulójára* [Mélanges Ferenc Erkel : pour le centenaire de sa naissance], éd. par Bertalan Fabó, Budapest : Pátria, 1910. p. 34.

²⁴ János MARÓTHY. « Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése » [La Dramaturgie d'opéra d'Erkel et quelques questions du développement de l'opéra], in *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére* [À la mémoire de Ferenc Erkel et Béla Bartók], dir. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1954. p. 68.

²⁵ János MARÓTHY. « Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése ». p. 68.

²⁶ David E. SCHNEIDER. *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition : Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley : University of California Press, coll. « California Studies in 20th-Century Music », 2006. p. 91.

²⁷ Mihály MOSONYI. « Bánk bán » (critique), *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 25, le 21 mars 1861. p. 194.

²⁸ Dezső LEGÁNY. *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük* [Œuvres de Ferenc Erkel et leur histoire], Budapest : Zeneműkiadó, 1975. pp. 68-70.

cette chanson dans le premier acte de l'opéra, avec une orchestration différente²⁹ [Extrait musical : CD [10]]. Il convient de noter que deux ans plus tard, en 1863, Mihály Mosonyi met en musique le même poème, pour chœur d'hommes³⁰.

Le morceau d'ensemble de la première scène du premier acte est une section réussie, comme le souligne Mosonyi dans sa critique de 1861³¹. Du point de vue formel, ce morceau n'est pas sans rappeler les *pezzi concertati* des opéras italiens du deuxième quart du XIX^e siècle. Le musicologue János Maróthy considère que le plus grand défaut de *Bánk bán* réside dans la technique d'ensembles, où Erkel se montre héritier des techniques des opéras italiens de la première moitié du XIX^e siècle³². Or, il est possible de dire qu'Erkel dépasse ces formes italiennes : dans le premier morceau d'ensemble du premier acte, par exemple, il ajoute, grâce aux interventions de Petur, du chœur des Mécontents et de la reine Gertrud, un aspect dynamique qui, par convention, n'apparaît pas dans les *concertati* des opéras italiens.

Le personnage de Melinda, introduit dans ce morceau d'ensemble (et dans la brève scène qui précède), est au centre de l'opéra. Cet aspect peut être considéré comme une spécificité de l'opéra *Bánk bán* ; Melinda n'a pas cette place centrale, par exemple, dans la dramaturgie du drame de Katona. En effet, il s'agit là d'une caractéristique propre aux opéras du XIX^e siècle, où les héroïnes lyriques jouent très souvent un rôle central³³. Cependant, Melinda n'a pas d'air d'entrée, contrairement aux conventions italiennes du XIX^e siècle ; il faut attendre les deux actes suivants pour entendre ses morceaux de bravoure. Ses traits de caractère apparaissent pourtant dès le premier acte, notamment dans son duo avec Otto. Ce duo est aussi loin de suivre les conventions italiennes. Au lieu de suivre une forme conventionnelle (où se succèdent une section dynamique (*tempo d'attacco*), une section lyrique et une strette), le duo en question commence avec une section lyrique, continue avec une brève section de cabalette à laquelle fait suite l'arioso d'Otto. Après cet arioso, le duo est repris avec une section dynamique. Quant à la strette, elle prend, avec la participation de Biberach, la forme d'un trio.

²⁹ Miklós DOLINSZKY. « Két Bánk bán-tanulmány » [Deux articles sur *Bánk bán*], Magyar Zene, vol. 41, n° 3, août 2003. p. 275.

³⁰ *Zenészeti Lapok*, vol. 3, n° 30, le 23 avril 1863. pp. 237-239. Cf. également István SONKOLY. *Erkel Ferenc Bánk bánja* [Bánk bán de Ferenc Erkel], Gyula : Erkel Ferenc Múzeum, 1960. p. 5.

³¹ Mihály MOSONYI. « Bánk bán » (critique), *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 25, le 21 mars 1861. p.194.

³² János MARÓTHY. « Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése ». p. 83.

³³ Ágnes LOSONCZI. « A két Bánk bán ». p. 61.

Bánk fait une première apparition lors du duo d'Otto et de Melinda, mais cette apparition est peu justifiée du point de vue dramatique. Sa véritable entrée se situe dans la sixième scène du premier acte. Il chante une romance très lyrique qui le caractérise comme un mari dévoué, plutôt que comme un patriote engagé. Par ailleurs, cette romance ne mobilise pas les « éléments hongrois » dans la musique. C'est dans un arioso placé dans son duo avec Biberach que Bánk s'exprime avec des éléments *verbunkos*, avec notamment des phrases musicales très rythmées. Ce duo est également loin d'être conventionnel : alors qu'une coda très conventionnelle conclut une section du duo, la scène entre Biberach et Bánk continue avec un nouvel arioso de ce dernier et la scène se termine par une strette.

Une section dansée fait suite à ce duo. Cette danse est critiquée dès 1861 parce qu'elle n'est pas intégrée à l'opéra du point de vue dramatique³⁴ : il s'agit d'un divertissement plutôt conventionnel. Par ailleurs, la presse de l'époque ne manque pas de spéculer sur l'auteur de cette musique de danse : selon un critique du *Hölgyfutár*, le divertissement du premier acte de *Bánk bán* n'aurait pas été composé par Ferenc Erkel, mais par son fils Sándor³⁵. En effet, comme le souligne Miklós Dolinszky, le manuscrit de cette section diffère du reste de la partition autographe de l'opéra. Toutefois, il est peu vraisemblable que Sándor Erkel, qui a quinze ans en 1861, ait été capable de composer une musique de danse. Une autre hypothèse fait de Gyula Erkel, fils aîné de Ferenc Erkel, l'auteur de cette musique de danse. Toutefois, on manque toujours de sources précises pour identifier le compositeur de cette musique³⁶. À partir de la création, les critiques sont peu satisfaits de ce divertissement, Erkel fait lui-même des coupures et supprime le premier mouvement, la danse de Merano, pour ne conserver que le deuxième mouvement, la danse hongroise. Plus tard, probablement avant la création de l'opéra à Kolozsvár (1866) Erkel replace ce morceau avant le duo Melinda-Otto³⁷.

Le finale du premier acte est un morceau d'ensemble très intéressant : au début de ce morceau, les vocalises de Melinda suggèrent que la jeune femme présente les premiers symptômes d'une crise de folie. Melinda reprend, par la suite, le deuxième thème du prélude du premier acte. L'acte est clos par une strette où Melinda accompagne, avec de très longues vocalises, le chant du chœur et de Gertrud. Il est aussi remarquable que le

³⁴ Mihály MOSONYI. « Bánk bán » (critique), *Zenészet* *Lapok*, vol. 1, n° 25, le 21 mars 1861. p. 195.

³⁵ *Hölgyfutár*, le 14 mars 1861, cité par Miklós DOLINSZKY. p. 278.

³⁶ Miklós DOLINSZKY. p. 278.

³⁷ idem. pp. 279-280.

chœur chante, dans la partie centrale de cette strette, une version modulée de la musique du chœur d'introduction.

Pour l'auditeur du XX^e et du XXI^e siècle, l'air le plus connu de *Bánk bán* reste le romance « *Hazám, hazám* » (Ma patrie, ô ma patrie), chanté par Bánk au début du deuxième acte [Extrait musical : CD [11]]. Dans cet air, Bánk exprime son amour pour sa patrie, à laquelle il doit tout. Néanmoins, on ne dispose pas de données sur les réactions patriotiques que cette romance aurait suscitées lors de la première. Mosonyi, dans sa longue analyse de *Bánk bán*, ne fait aucune allusion à cette romance³⁸. Il convient de souligner que le texte de cette romance est réécrit en 1940 par Kálmán Nádasdy et les références patriotiques et nationalistes de l'air sont augmentées, pour inclure de plus fortes allusions à la géographie physique de la patrie (« Pleines d'or, rivières d'argent »)³⁹. Le duo Tiborc-Bánk qui fait suite à cette romance est une autre occasion pour exposer des thèmes politiques. C'est aussi avec ce duo que l'on assiste à une véritable « prise de conscience » de Bánk sur la misère du peuple hongrois. Vincent Adoumié, dans son étude sur *La muette de Portici* de Daniel Auber, souligne que ce sont généralement deux chanteurs masculins qui délivrent les messages politiques des opéras romantiques⁴⁰. Bien entendu, dans certains opéras comme *Attila* ou *Les Vêpres siciliennes* de Verdi, ce sont les femmes qui poussent les hommes à se battre pour la patrie. Mais dans une série d'opéras du XIX^e siècle, la transmission du message patriotique se fait à travers un trio ou un duo d'hommes. Dans *Guillaume Tell* de Rossini, Guillaume essaie de gagner Arnold à la cause patriotique dans un duo du premier acte ; plus tard dans le deuxième acte, Arnold, Guillaume et Walter chantent le célèbre « trio patriotique ». *La muette de Portici* d'Auber, *I Puritani* de Bellini et *Don Carlos* de Verdi peuvent être cités parmi les opéras où un duo de ténor-baryton, ou ténor-basse, délivre les principaux messages politiques. Dans *Macbeth*, ce sont deux hommes, Macduff et Malcolm, qui conduisent la strette flamboyante avec chœur, « *La patria tradita* ». Il est possible de ranger *Bánk bán* dans cette même tradition.

³⁸ Mihály MOSONYI. « Bánk bán » (critique), *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 25, le 21 mars 1861. pp. 197-198.

³⁹ István VÁMOSI NAGY & Péter VÁRNAI. *Bánk bán az operaszínpadon : Operadramaturgiai tanulmány* [Bánk bán sur la scène d'opéra : essai de dramaturgie d'opéra], Budapest : Zeneműkiadó Vállalat, coll. « Bibliotheca Musica », 1960. p. 83.

⁴⁰ Vincent ADOUMIÉ. « Du chant à la sédition : *La muette de Portici* et la révolution belge de 1830 », in *Le chant, acteur de l'histoire : actes du colloque tenu à Rennes du 9 au 11 septembre 1998*, sous la dir. de Jean Quéniart, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 1999. p. 247.

Avec l'entrée de Melinda commence ce qu'on pourrait appeler la « première scène de folie de Melinda », bien que l'on soit loin des scènes de folie conventionnelles. Il s'agit, en effet, d'un duo, qui commence avec une mélodie très riche où les voix du couple Melinda-Bánk s'unissent. Après cette première section, Bánk maudit son enfant, ce qui choque Melinda, qui commence à supplier Bánk de la tuer au lieu de maudire leur enfant. Suit un long passage orchestral, où la viole d'amour, soutenue par le cymbalum, expose un thème pathétique. Après les ariosos respectifs de Melinda et de Bánk, Melinda reprend le deuxième thème du prélude orchestral.

Le duo entre Bánk et Gertrud est remarquable par son degré de dramatisme, mais aussi par le fait qu'il fait un usage efficace de la musique dans la dramaturgie : à titre d'exemple, il est possible de citer la répétition des questions « est-ce digne de l'honneur ? » (*becsület ez*) et « est-ce nécessaire » (*illik-e ez*) à la fin des phrases adressées par Gertrud à Bánk et repris par ce dernier dans sa longue réponse. Un arioso dans lequel Bánk évoque les misères de la Hongrie sous le règne de Gertrud interrompt le dynamisme du duo, mais bientôt, avec la reprise du duo, on assiste à une remontée de la tension dramatique, qui ne se termine qu'avec la mort de la reine.

Après le duo, le chœur chante une prière *andante religioso* qui rappelle les sections semblables apparaissant dans plusieurs compositions d'Erkel, dont *Bátori Mária*, *Hunyadi László*, *Erzsébet*, mais aussi l'*Hymnusz*. Dans la dernière scène du deuxième acte, le roi André II chante une cavatine et une cabalette avec chœurs : il s'agit, en effet, de la section la plus conventionnelle de l'opéra.

Le « sommet musical » de *Bánk bán* se situe au début du troisième acte⁴¹. Il s'agit de la « scène du bord de la Tisza » (*Tiszaparti jelenet*), véritable scène de folie digne des héroïnes donizettiennes. En effet, le drame de Katona ne comporte pas de scène de folie. La folie de l'héroïne est mieux mise en valeur par les outils musicaux et dramaturgiques spécifiques de l'opéra. En effet, les scènes de folie sont présentes depuis l'époque baroque dans les opéras, mais c'est avec le courant romantique qu'elles acquièrent un statut particulier. À l'époque classique, la folie se manifeste « sous un aspect violent, vindicatif et destructeur⁴² ». À partir de l'époque romantique, la folie se présente autrement à l'opéra : désormais, la folie, essentiellement féminine, est une épreuve, un

⁴¹ Bertalan FABÓ. « Erkel fejlődése ». p. 34.

⁴² Jacqueline VERDEAU-PAILLÈS – Michel LAXENAIRE & Hubert STOECKLIN. *La Folie à l'opéra : essai*, Paris : Buchet-Chastel, 2005. p. 102. Cf. également Emilio SALA. « Women Crazy by Love : An Aspect of Romantic Opera », trad. de l'italien par William Ashbrook, *The Opera Quarterly*, vol. 10, n° 3, 1994.

débordement de sentiments. Selon Jacqueline Verdeau-Paillès, Michel Laxenaire et Hubert Stoecklin, auteurs d'un essai sur *La folie à l'opéra* :

La folie permet l'expression dramatique, démesurée, de la passion amoureuse, du désespoir en réaction à l'abandon et à la trahison, de l'angoisse, de la crainte et du désir de mort, de la haine et de la soif de vengeance, ou de l'acceptation du sacrifice⁴³.

La scène du bord de la Tisza peut être considérée comme un exemple typique d'un cas de folie des héros romantiques. La scène est ouverte par un prélude qui reprend le premier thème de celui du premier acte, d'une façon quasiment identique. Un deuxième thème, mystérieux, est le présage des événements tragiques qui vont se dérouler. Finalement, l'orchestre reprend le premier thème. Après un bref dialogue récitatif avec Tiborc, Melinda chante un cantabile où elle raconte le conte des deux oiseaux. Cette partie andantino se termine par une série de vocalises en double croches qui montent jusqu'au contre-ut. Le dialogue avec Tiborc est repris sous forme de récitatif. Le deuxième grand mouvement de la scène de folie est une partie *moderato andantino* dans laquelle Melinda chante une berceuse à son enfant. Ce deuxième mouvement se termine par une nouvelle série de vocalises, en doubles et en triples croches avec triplets et quadruplets. On entend, de loin, un chœur d'hommes qui met en garde contre les dangers de la tempête. Melinda reprend ses sens pour un moment et chante un bref passage qui rappelle une cabalette. Tout de suite, elle chante une cavatine *allegretto quasi andante* qui contient une belle mélodie pathétique [Extrait musical : CD [12]] : dans cet air, on entend une sonorité *verbunkos*, notamment dans les cadences à la fin des phrases. Après une nouvelle succession de vocalises, on réentend le chœur d'hommes. Après quoi, Melinda chante sa cabalette [Extrait musical : CD [13]]. Deux phrases musicales closes sur des cadences *bokázó* sont reprises en version ornementée. Avant la fin de la cabalette, Melinda reprend brièvement un thème de son duo avec Bánk du deuxième acte. Erkel recourt là à un procédé commun des scènes de folie de l'époque romantique : le motif de réminiscence, où l'héroïne, prise de folie, se rappelle son passé en reprenant les motifs déjà chantés dans les actes précédents⁴⁴. Finalement, Melinda reprend le thème principal de la cabalette, chante une trille sur huit mesures (sur la note de sol) et monte jusqu'au contre-mi.

⁴³ Jacqueline VERDEAU-PAILLÈS – Michel LAXENAIRE & Hubert STOECKLIN. p. 103.

⁴⁴ Cf. Emilio SALA. pp. 31-33.

Albert Bauer, qui compare la scène de folie de *Lucia di Lammermoor* avec la scène du bord de la Tisza, fait remarquer que l'instrumentation d'Erkel est beaucoup plus riche, surtout grâce à l'importance du cor anglais, mais aussi grâce au rôle prédominant des clarinettes et des piccolos⁴⁵. D'un point de vue formel, contrairement à Donizetti dans *Lucia di Lammermoor* et dans ses autres opéras, Erkel ne tient pas à l'utilisation de la *solita forma*. On peut constater que dans la scène de Melinda, la succession de la partie lente et de la partie rapide est interprétée comme un reflet de la *solita forma*. Cependant, Erkel dépasse les conventions, en faisant entendre une première fois la cabalette au milieu de la scène de folie, avant le deuxième cantabile. Par ailleurs, le musicologue allemand Carl Dahlhaus voit dans la scène du bord de la Tisza un reflet de la musique *verbunkos* qui fait alterner les parties lente et rapide : ainsi, par exemple, la cabalette de Melinda pourrait être considérée comme la section *friss* d'une csárdás.⁴⁶

Le final de l'opéra commence avec un cantique du chœur, qui se mêle bientôt aux lamentations du roi. Les Mécontents entrent au rythme d'une brève section de marche hongroise et suit l'interrogatoire des Mécontents dans lequel le chœur dialogue avec le roi. La marche hongroise est reprise et Bánk entre : après une scène dramatique entre Bánk et le roi, on entend le deuxième thème du prélude du troisième acte et Tiborc entre avec les corps de Melinda et de son enfant. L'opéra termine par des accords en do majeur.

Le style *verbunkos* trouve des échos importants dans la musique de *Bánk bán*. János Maróthy attire l'attention sur le fait que les personnages positifs de l'opéra sont musicalement caractérisés par l'utilisation des thèmes hongrois. L'utilisation de *verbunkos* atteint son apogée dans la partie de Melinda. Le personnage de Bánk est aussi caractérisé par des éléments hongrois : les cadences particulières qui terminent ses phrases (en général, ré-sol-do ou si-mi-la) et leurs rythmes pointés traduisent une utilisation consciente du style *verbunkos* pour caractériser le héros⁴⁷. Or, à l'instar du rôle éponyme de *Hunyadi László*, Bánk chante également sur un ton lyrique. Petur, à l'instar de Bánk, se voit attribuer une intonation héroïque-guerrière⁴⁸. Quant à la caractérisation musicale de Tiborc, elle est moins réussie comparée à celles des autres

⁴⁵ Albert BAUER. « Erkel hangszerelése » [Instrumentation d'Erkel], in *Erkel Ferenc emlékkönyv : Születésének századik évfordulójára* [Mélanges Ferenc Erkel : pour le centenaire de sa naissance], éd. par Bertalan Fabó, Budapest : Pátria, 1910. p. 87.

⁴⁶ Carl DAHLHAUS. *Nineteenth-century Music*, trad. de l'allemand par J. Bradford Robinson, Berkeley : University of California Press, 1989. p. 222.

⁴⁷ János MARÓTHY. « Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése ». p. 72.

⁴⁸ *ibid.*

personnages positifs de l'opéra. Pour les personnages de vilains, le style hongrois n'est utilisé en aucun cas. Si Otto a une caractérisation lyrique, son lyrisme est sans contenu, alors que le lyrisme exprimé par Bánk et Melinda rejoint un aspect héroïque et national⁴⁹.

L'instrumentation de *Bánk bán* mérite une attention particulière. Dans cet opéra, Erkel utilise plusieurs instruments spéciaux. Le cor anglais renforce, selon Albert Bauer, le sentiment de mélancolie dans l'opéra. Le cymbalum est l'instrument qui reflète l'esprit hongrois. La viole d'amour est un instrument qui représente l'époque des trouvères. Quant à la harpe, elle représente l'époque des chevaliers médiévaux, cher aux romantiques⁵⁰. Pour les contemporains d'Erkel, le cymbalum et la musique hongroise sont inséparables⁵¹. Le journal *Zenészeti Lapok* publie en 1860 un article de Mosonyi sur cet instrument, ainsi qu'un poème dédié au cymbalum⁵². En 1861, au moment de la création de *Bánk bán*, c'est la forme traditionnelle diatonique du cymbalum qui est utilisée par les orchestres. C'est probablement Erkel qui, en intégrant le cymbalum pour la première fois à l'orchestre de l'opéra, pousse les ateliers d'instruments à développer le cymbalum⁵³. En 1874, Venczel József Schunda prépare un cymbalum à pédale et élargit le rang chromatique de l'instrument ; il en augmente également le volume. Quant à la viole d'amour, il est aussi possible que cet instrument soit considéré comme un instrument reflétant la musique nationale hongroise. Dans les années 1930, Émile Haraszti écrit qu'on prétend que « les Hongrois contribuèrent au progrès de la vielle et du repec » et précise que l'on est « en droit de demander, si ce ne sont pas les Hongrois qui l'apportèrent avec eux, de la patrie originaire »⁵⁴. En outre, Haraszti attire l'attention sur le fait que les sources du XVI^e siècle mentionnent souvent la viole hongroise et la viole polonaise⁵⁵. Il est aussi possible qu'Erkel se soit inspiré de Giacomo Meyerbeer en intégrant la viole d'amour à l'instrumentation de son opéra : dans *Les Huguenots*, la romance de Raoul du premier acte, « Plus blanche que la blanche hermine », est

⁴⁹ idem. pp. 76-77.

⁵⁰ Albert BAUER. pp. 82-83.

⁵¹ Kornél ÁBRÁNYI. *Életemből és emlékeimből : A történelem, irodalom és művészet köréből* [De ma vie et de mes souvenirs : autour de l'histoire, de la littérature et de l'art], Budapest : Franklin Társulat, 1897. p. 358.

⁵² *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 9, le 28 novembre 1860. p. 65.

⁵³ David E. SCHNEIDER. pp. 214-215.

⁵⁴ Émile HARASZTI. *La musique hongroise*, Paris : Henri Laurens, coll. « Les musiciens célèbres », 1933. p. 64.

⁵⁵ idem. pp. 64-66.

accompagnée par la viole d'amour⁵⁶. La harpe est un instrument très cher aux romantiques : Jean-François Lesueur utilise douze harpes dans son *Ossian, ou Les bardes* (1804) et Rossini utilise la harpe pour renforcer la coloration ossianique du final du premier acte de sa *Donna del lago* (1819). L'orchestre du Théâtre national de Pest ne dispose pas de harpe : depuis la création pestoise de *La Straniera* en 1838, les parties de harpe sont jouées avec d'autres instruments, notamment le piano. De même, en 1861, lors de la création de *Bánk bán*, la harpe est remplacée par le piano⁵⁷.

Bánk bán suscite un grand enthousiasme lors de sa création⁵⁸. Dès 1861, les maisons d'édition musicale ne manquent pas de publier des transcriptions, réminiscences et fantaisies pour piano⁵⁹. Après la création, la presse adule le nouvel opéra d'Erkel : les voix « dissonantes » font défaut parmi les critiques⁶⁰. Le *Pesti Hölgy-Divatlap* (Journal de mode de femmes de Pest) considère que le compositeur de *Bánk bán* est au même niveau que Rossini et Meyerbeer. Selon le critique du *Pester Lloyd*, le nouvel opéra d'Erkel indique que la Hongrie est en train de prendre sa place parmi les nations européennes et ajoute qu'Erkel utilise le style hongrois à côté des styles français, italien et allemand. La *Magyarország* (Hongrie) fait l'éloge du livret d'Egressy. Gyula Bulyovszky, dans sa critique publiée dans *Nefelejts* (N'oublie pas) souligne que l'opéra devrait aussi être donné en province et fait une comparaison entre les musiques de *Hunyadi László* et de *Bánk bán*. Selon l'auteur, la musique de *Hunyadi László* est plutôt « aristocratique », alors que celle de *Bánk bán* est plus populaire, avec ses mélodies et son instrumentation influencées par la musique populaire. Quant au critique du *Családi Kör* (Cercle familial), il affirme que la musique de *Bánk bán* est « plus valeureuse » que celle de *Hunyadi László*⁶¹. Le *Vasárnapi Újság* du 17 mars 1861 affirme, de son côté,

⁵⁶ Christian GOUBAULT. *Vocabulaire de la musique romantique*, Paris : Minerve, 1997. p. 167.

⁵⁷ Tibor TALLIÁN. « A Nemzeti Színház zenekara Erkel Ferenc idejében » [L'orchestre du Théâtre national à l'époque de Ferenc Erkel], in *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról* [Sur Ferenc Erkel, Zoltán Kodály et leur époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 2001. p. 30.

⁵⁸ Ede SEBESTYÉN. *Budapest zenei múltjából : Első kötet : Magyar operajátszás Budapesten, 1793-1937* [Du passé musical de Budapest : volume I : représentations d'opéra hongroises à Budapest, 1793-1937]. Budapest : Somló Béla, 1937. p. 64.

⁵⁹ Ilona MONA. *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük, 1774-1867* [Les éditeurs de musique hongrois et leurs activités, 1774-1867], Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, coll. « Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez », 1989. pp. 181-185.

⁶⁰ Bertalan FABÓ. « Erkel fejlődése ». p. 38.

⁶¹ *Pesti Hölgy-Divatlap*, le 7 janvier 1861 ; *Pester Lloyd*, le 12 mars 1861 ; *Magyarország*, le 13 mars 1861 ; *Nefelejts*, le 17 mars 1861 ; *Családi Kör*, le 17 mars 1861 ; critiques citées par István BARNA. « Erkel nagy művei és a kritika » [Les grandes œuvres d'Erkel et la critique], in *A magyar zene*

que la musique de *Bánk bán* est constituée, en général, d'éléments hongrois, mais il ne manque pas de rappeler que les éléments étrangers y sont toujours présents, notamment dans le premier acte⁶². Le journal *Csatár* (Le troupier) fait une comparaison entre *Bánk bán* et tous les autres opéras hongrois et conclut que *Bánk bán* est l'œuvre qui ressemble le mieux à un opéra, et de surcroît le plus magyar⁶³. En septembre 1861, le *Vasárnapi Újság* publie une illustration du finale du troisième acte de *Bánk bán*. Selon l'article publié dans ce numéro, le public ne s'attendait pas à un meilleur opéra que *Hunyadi László* ou *Bátori Mária* ; la création de *Bánk bán* a montré qu'il se trompait⁶⁴. Plus tard, en décembre 1861, le même journal publie une autre illustration – celle de la scène du bord de la Tisza⁶⁵.



***Bánk bán*, acte III**
(*Vasárnapi Újság*, vol. 8 ,n° 37, 15 septembre 1861. p. 437)

La plupart des critiques de l'époque considèrent que le deuxième acte de *Bánk bán* est l'acte le plus réussi de l'opéra. Les critiques ne font pas beaucoup allusion à la romance

történetéből [De l'histoire de la musique hongroise], éd. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenatudományi tanulmányok », 1955. pp. 217-220.

⁶² *Vasárnapi Újság*, vol. 8, n° 11, le 17 mars 1861. p. 132.

⁶³ *operaibb és mégis magyarabb minden eddigi magyar operánknál. Csatár*, le 4 avril 1861, cité par István BARNA. « Erkel nagy művei és a kritika ». p. 220.

⁶⁴ *Vasárnapi Újság*, vol. 8, n° 37, le 15 septembre 1861. p. 437.

⁶⁵ *Vasárnapi Újság*, vol. 8, n° 51, le 22 décembre 1861. p. 604.

de Bánk au deuxième acte (*Hazám, hazám*)⁶⁶. En revanche, le chœur d'introduction et la chanson à boire de Petur sont appréciés : la chanson à boire est par ailleurs bissée le jour de la création⁶⁷.

Mihály Mosonyi écrit la critique la plus détaillée de *Bánk bán* dans le journal *Zenészeti Lapok* ; cette critique est publiée en deux parties, le 21 et le 27 mars 1861. Mosonyi précise que la musique de *Bánk bán* contient plusieurs idées musicales originales hongroises et que cela forme un ensemble cohérent : si le langage musical national hongrois respecte la voie de développement suivi par Erkel dans son *Bánk bán*, il pourrait bientôt se débarrasser de tout élément étranger⁶⁸. Mosonyi fait, en outre, une longue analyse musicale et dramaturgique de l'opéra et propose des changements dans la structure dramatique : pour des raisons d'effet dramatique, le deuxième acte pourrait, par exemple, se terminer avec la mort de la reine⁶⁹.

Erkel entreprend la révision de *Bánk bán* avant la création de l'opéra à Kolozsvár en 1866. Il effectue certaines modifications, en déplaçant notamment le ballet du premier acte. Toutefois, il n'a pas le temps d'achever cette révision. La nouvelle version est pourtant représentée à Kolozsvár en février 1866 et reprise à Nagyvárad et Arad en automne 1866⁷⁰. Dans les années qui suivent, le Théâtre de Kolozsvár continue de donner *Bánk bán*, en version intégrale ou raccourcie⁷¹. Quant au Théâtre national, il donne systématiquement l'opéra d'Erkel ; *Bánk bán* est donné à vingt occasions en 1861 et il est repris régulièrement dans les années qui suivent, devenant l'un des succès les plus retentissants du répertoire du Théâtre national et, à partir de 1884, du Théâtre de l'Opéra de Budapest.

2. Mihály Mosonyi : débuts de sa carrière et l'opéra *Szép Ilonka*

Au début des années 1860, alors qu'Erkel est à l'apogée de sa gloire, un autre compositeur hongrois, Mihály Mosonyi, essaie de rivaliser avec lui. Mosonyi, né Michael G. Brand en 1815 à Boldogasszony (Frauenkirch, dans le comitat de Moson)

⁶⁶ István BARNÁ. « Erkel nagy művei és a kritika ». p. 226.

⁶⁷ idem. pp. 222-225.

⁶⁸ Mihály MOSONYI. « Bánk bán » (critique), *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 25, le 21 mars 1861. pp. 193-194.

⁶⁹ idem. p. 196.

⁷⁰ Miklós DOLINSZKY. pp. 266-275.

⁷¹ Théâtre de Kolozsvár, affiche du 13 avril 1872, MOL/R 269, f° 95.

dans un milieu modeste, s'installe, à 14 ans, à Magyaróvár (Ungarisch-Altenburg) pour devenir sacristain. Après avoir servi comme sacristain et organiste dans cette ville, le jeune Brand s'installe, vers 1833, à Presbourg pour y poursuivre ses études. En 1835, il devient maître de musique chez le comte Péter Pejacsevich, à Rétfalu (Wiesen, Bizmet). C'est dans le fief des Pejacsevich, où il reste jusqu'en 1842, qu'il commence à composer⁷². En été 1842, le jeune musicien s'installe à Pest et entre en contact avec la Société des chanteurs de Pest-Buda, qui dispose d'un conservatoire et d'un orchestre⁷³. Dans les années 1840 et 1850, il compose plusieurs œuvres instrumentales et religieuses. Il peut être considéré, pour la plupart de ce temps, comme un musicien romantique allemand vivant à Pest. À cette époque, il n'a probablement pas l'intention de composer dans un langage musical spécifiquement hongrois, bien que des éléments *verbunkos* reviennent dans certaines de ses compositions⁷⁴.

Les années 1856-1857 correspondent à un tournant dans la vie de Brand. C'est le 30 mars 1856, date de la création de sa Symphonie en La mineur par l'orchestre de la Philharmonie de Pest, que Brand fait preuve d'une volonté d'utilisation systématique d'un style magyarisant⁷⁵. En 1856, il commence à composer un opéra en trois actes, *Kaiser Max auf der Martinswand*, sur un livret en allemand d'Ernst Pasqué, chanteur, romancier et historien de la musique. La composition de *Kaiser Max* est terminée en 1857. Brand a d'abord l'intention de le faire représenter à Weimar, sous la direction de Franz Liszt, dont il vient de faire la connaissance en 1856, lors du séjour de Liszt en Hongrie⁷⁶. Invité par Liszt, Brand part pour Weimar en 1857 ; à son retour, il décide de laisser la musique à colorations étrangères (Kornél Ábrányi y voit des influences wagnériennes⁷⁷) et décide de se consacrer au développement de la musique hongroise. La nouvelle période de la vie de Brand est concrètement ouverte par la publication de sa composition pour piano, « *Pusztai élet* » (Vie dans la plaine hongroise) dans l'album dédié à l'impératrice-reine Élisabeth en 1857⁷⁸. *Kaiser Max* ne sera jamais donné sur

⁷² Ferenc BÓNIS. *Mosonyi Mihály* [Mihály Mosonyi], Budapest : Gondolat, coll. « Kis zenei könyvtár », 1960. pp. 29-32.

⁷³ idem. p. 37.

⁷⁴ idem. p. 44. Ferenc BÓNIS. « Mosonyiana : A Mosonyi-kutatás új eredményei [III] » [Mosonyiana : nouveaux résultats des recherches sur Mosonyi - III], *Magyar Zene*, vol. 30, n° 4, décembre 1989. p. 335.

⁷⁵ Ferenc BÓNIS. *Mosonyi Mihály*. p. 61.

⁷⁶ Ferenc BÓNIS. « Liszt Ferenc és Mosonyi Mihály » [Franz Liszt et Mihály Mosonyi], in *A nemzeti romantika világából* [Du monde du romantique national], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar Zenetörténeti Tanulmányok », 2005. p. 81.

⁷⁷ Kornél ÁBRÁNYI. *Képek a múlt és jelenből* [Tableaux du passé et du présent], Budapest : Pallas, 1899. p. 4.

⁷⁸ Kornél ÁBRÁNYI. *Életemből és emlékeimből*. p. 352.

scène. Il est possible de comparer le sort de *Kaiser Max* à celui d'*Alfred*, premier opéra d'Antonín Dvořák. Le compositeur tchèque compose son premier opéra en 1870, sur un livret en allemand, dans un contexte où ses contemporains s'intéressent aux livrets en tchèque et aux sujets tirés de l'histoire nationale⁷⁹. Bientôt, à l'instar de Brand, Dvořák abandonne son premier opéra, qui ne sera mis en scène qu'en 1938 à Olomouc.

En 1859, la « conversion » de Brand est achevée : à partir de cette année, il magyarise son nom en Mosonyi (signifiant « originaire de Moson »). Cet acte est comparable, selon son ami et collègue Kornél Ábrányi, à la conversion de Saül qui devient Saint Paul⁸⁰. Ce n'est que dans les années 1860 que Mosonyi se met à l'apprentissage systématique de la langue hongroise, langue qu'il ne va jamais parfaitement maîtriser.

Dans les années 1860-1861, Mosonyi élabore un programme musical pour la réforme du langage musical hongrois⁸¹. Le lancement du journal *Zenészeti Lapok* en 1860 est une première étape pour la réalisation de ce programme, qui consiste en la mise en place d'une école musicale hongroise aux côtés des écoles allemande, française et italienne. Il propose, pour la réalisation de cet objectif, un retour aux éléments musicaux des chansons et danses populaires⁸². Il publie la plupart de ses articles théoriques entre 1860 et 1863 dans les *Zenészeti Lapok*. Il collabore, bien entendu, avec les musiciens et musicographes qui se regroupent autour de ce journal : Kornél Ábrányi et István Bartalus, entre autres. Il suit de près les nouveaux travaux de collecte entrepris par Bartalus dès le début des années 1860.

Entre-temps, il continue son activité de composition. La presse fait savoir, en janvier 1861, qu'il a l'intention de composer sur un livret de Mihály Fekete inspiré de la ballade *Szép Ilonka* de Mihály Vörösmarty⁸³. Au début d'octobre 1861, en presque cinq mois, il achève la composition de son opéra *Szép Ilonka*⁸⁴.

⁷⁹ Cf. Guy ERISMANN. *Antonín Dvořák : le génie d'un peuple*, Paris : Fayard, 2004. pp. 63-64. 08. Pour une analyse détaillée d'Alfred de Dvořák, cf. Jan SMACZNY, Jan. « Alfred : Dvořák's First Operatic Endeavour Surveyed », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 115, n° 1, 1990.

⁸⁰ Kornél ÁBRÁNYI. *Életemből és emlékeimből*. pp. 354-355. Cf. également Ferenc BÓNIS. « Mosonyiana : A Mosonyi-kutatás új eredményei [I] » [Mosonyiana : nouveaux résultats des recherches sur Mosonyi - I], *Magyar Zene*, vol. 30, n° 2, juin 1989. p. 186.

⁸¹ Ferenc BÓNIS. « Mosonyiana : A Mosonyi-kutatás új eredményei [II] » [Mosonyiana : nouveaux résultats des recherches sur Mosonyi - II], *Magyar Zene*, vol. 30, n° 3, septembre 1989. p. 227.

⁸² Ferenc BÓNIS. *Mosonyi Mihály*. pp. 146-147.

⁸³ *Vasárnapi Újság*, vol. 8, n° 3, le 20 janvier 1861. p. 38

⁸⁴ *Vasárnapi Újság*, vol. 8, n° 40, le 6 octobre 1861. p. 477. Cf. également Ferenc BÓNIS. *Mosonyi Mihály*. p. 16.

Mihály Vörösmarty avait écrit sa ballade *Szép Ilonka* avant octobre 1833. Le livret homonyme est l'œuvre de Mihály Fekete, poète et précepteur chez les Bethlen à Pest et à Kolozsvár dans les années 1850. Au moment de la création de l'opéra, il édite le journal *Korunk* (Notre époque) publié à Kolozsvár. Selon une anecdote rapportée par Ferenc Bónis, le livret de *Szép Ilonka* aurait été d'abord proposé à Erkel et devant le refus de ce dernier, il aurait été mis en musique par Mosonyi⁸⁵. La création de l'opéra a lieu le 19 décembre 1861 au Théâtre national⁸⁶.

***Szép Ilonka* [Belle Ilonka/Hélène]**

Musique : Mihály Mosonyi. **Livret :** Mihály Fekete. **Création :** Pest, 19 décembre 1861.

Ilonka (Kornélia Hollósy, soprano) ; Peterdi (Lajos Bignio, baryton) ; le roi Matthias (József Ellinger, ténor) ; Túri (Károly Kószeghy, baryton) ; Andor (Rezső Váry).

Acte I. La forêt de Vértes. Après un prélude mélancolique, un chœur de chasseurs ouvre l'acte. Un paysan, Túri, a l'intention de marier son fils Andor. Ce dernier est épris d'Ilonka, fille de Peterdi, ancien officier de l'armée (I, 1). Ilonka entre, suivi par le roi Matthias Corvin déguisé en chasseur. Le jeune roi fait la cour à Ilonka. La jeune fille, d'abord réticente devant les avances de ce charmant inconnu, finit par accepter de le présenter à sa famille (I, 2).

Acte II. Jardin de Peterdi, à la fin de la journée. Les paysans quittent la scène après avoir chanté un chœur, laissant seuls sur scène Ilonka, Matthias et Peterdi. Matthias continue à faire la cour à Ilonka et demande à Peterdi de raconter de sa jeunesse. Peterdi, qui ignore l'identité de son hôte, évoque, en buvant, les batailles auxquelles il a participé aux côtés de János Hunyadi et lance un « vivat » pour le jeune roi Matthias Hunyadi, fils du héros défunt. Ilonka, qui contemple Matthias, lui fait part de son amour. Peterdi interroge Matthias sur son identité. Le jeune roi, qui continue à dissimuler sa vraie identité, raconte qu'il est né en Transylvanie, qu'il est le fils d'un célèbre commandant de guerre et qu'il vit à Buda, dans le palais royal. On entend les cors sonner, Matthias dit qu'il doit partir.

Acte III. Le château de Buda. Le peuple attend le retour du roi (III, 1). Entrent Túri et Andor, qui sont en train de faire un séjour à Buda (III, 2). Ils sont bientôt rejoints par Peterdi et Ilonka. Le cortège triomphal approche, le peuple chante une prière pour supplier Dieu pour qu'il protège les Hongrois et le « sol sacré de la belle Hongrie » (III, 3). Le roi entre avec son entourage, au rythme d'une marche. Tout d'un coup, Ilonka aperçoit que le jeune roi est, en fait, le jeune homme dont elle est tombée amoureuse. Peterdi essaie de consoler sa fille et lui propose de retrouver le calme des forêts (III, 4).

Acte IV. *Premier tableau.* Jardin de Peterdi, en automne. Ilonka, assise sur une chaise à l'ombre d'un arbre, contemple le jardin et chante sa chanson du cygne, avant de rendre son dernier soupir (IV, 1).

⁸⁵ Ferenc BÓNIS. *Mosonyi Mihály*. p. 183.

⁸⁶ Pour le livret imprimé, cf. Mihály FEKETE. *Szép Ilonka : eredeti regényes opera 4 felvonásban* [Belle Ilonka : opéra romantique original en quatre actes], musique de Mihály Mosonyi, Pest : Herz János, [sans date].

Deuxième tableau. Une vallée. On aperçoit les tombeaux d'Ilonka et de Peterdi. Túri, Andor et les paysans portent le deuil du père et de la fille défunts. Derrière la scène, on entend la voix de Matthias, venu pour retrouver Ilonka. Bientôt, le jeune roi entre et aperçoit les deux tombeaux.

Dans sa version originale, l'opéra de Mosonyi comprenait cinq actes. Erkel jugeant l'œuvre trop longue, choisit de couper un acte entier pendant les répétitions. Mosonyi respecte la décision du premier chef d'orchestre du Théâtre national : ainsi, le troisième acte de la version originale, dans lequel Andor et son père se rendent chez Peterdi pour demander la main d'Ilonka, est supprimé.

Dès 1861, le livret de Fekete est critiqué pour ses maladresses. En effet, le librettiste ne fait pas d'effort pour caractériser ses personnages. L'atmosphère, plutôt comique depuis le début de l'opéra, prend brusquement un ton tragique à partir du finale du troisième acte. L'opéra évoque une période tirée de l'histoire de la Hongrie médiévale et il met en scène la vie rurale et les scènes de chasse, traduisant les sensibilités des répertoires d'opéras nationaux de l'époque. Cependant, comparé à *Bánk bán*, le livret de *Szép Ilonka* peut être considéré comme dépourvu de tout discours patriotique. Les allusions patriotiques ou nationales du livret de *Szép Ilonka* restent limitées à certains passages, à l'instar des *Kunok* de György Császár et d'*Erzsébet* de Franz Doppler, Ferenc Erkel et Karl Doppler.

Selon Bónis, il est possible de faire un parallèle entre *Tannhäuser* de Wagner et *Szép Ilonka* de Mosonyi. *Tannhäuser* a pour décor principal les forêts de Thuringe ; dans *Szép Ilonka*, la forêt constitue un décor également important. Le thème de la chasse est important dans les deux livrets. De plus, dans chacun de ces opéras, un acte se joue dans un château. Finalement, la mort d'Ilonka n'est pas sans rappeler la mort d'Élisabeth dans *Tannhäuser*⁸⁷. Cependant, il convient de souligner que l'argument de *Szép Ilonka* est d'une grande simplicité, alors que le livret de *Tannhäuser* est un texte complexe, avec ses allusions allégoriques et son arrière-plan philosophique.

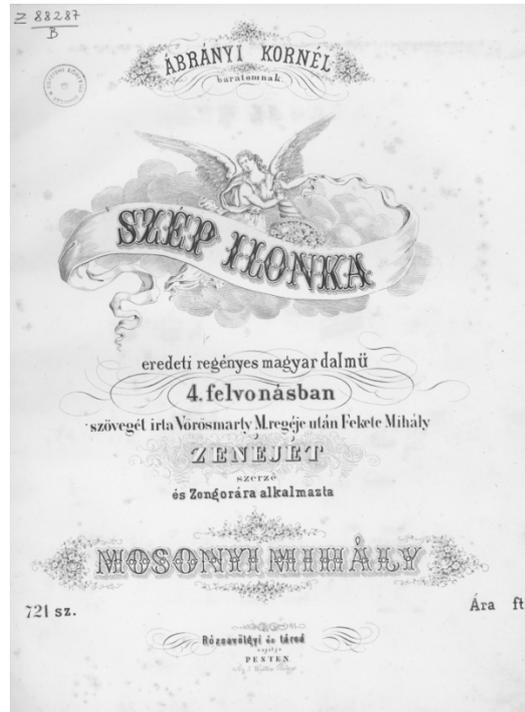
Dans l'écriture musicale, on constate des ressemblances dans les procédés harmoniques utilisés dans *Szép Ilonka* et *Tannhäuser*⁸⁸. L'instrumentation de *Szép Ilonka* est également digne d'intérêt : après *Bánk bán*, *Szép Ilonka* est le premier opéra à intégrer le cymbalum à son orchestre⁸⁹. L'opéra commence, à l'instar de *Bánk bán*, par un bref

⁸⁷ Ferenc BÓNIS. « Mosonyiana : A Mosonyi-kutatás új eredményei [II] ». p. 336.

⁸⁸ *ibid.*

⁸⁹ Ferenc BÓNIS. *Mosonyi Mihály*. p. 192.

prélude [Extrait musical : CD 14]. Selon les contemporains, certains motifs de l'opéra sont directement empruntés aux chansons populaires hongroises ; Kornél Ábrányi, dans sa longue critique, précise que le chœur d'introduction est composé à partir des motifs connus des chansons populaires hongroises. Par ailleurs, selon Ábrányi, Mosonyi s'efforce de recourir aux rythmes hongrois dans ses récitatifs⁹⁰.



***Szép Ilonka* (Mihály Mosonyi), couverture de la transcription pour piano.
(Mihály Mosonyi. *Szép Ilonka*, Pest : Rózsavölgyi és Társa (n° 721), [sans date].)**

La création de *Szép Ilonka* est un grand succès : à la fin du premier acte, le compositeur est appelé à quatre reprises sur scène et le duo final de l'acte est bissé. Au total, lors de la soirée, Mosonyi apparaît huit fois pour saluer le public ébloui⁹¹. La production est appréciée par les critiques ; la distribution, avec Kornélia Hollósy dans le rôle-titre, est digne d'éloges selon les contemporains. L'orchestre est dirigé par Ferenc Erkel. La musique de Mosonyi est particulièrement appréciée. Le *Vasárnapi Újság* écrit que l'opéra est composé dans le style hongrois, depuis le début jusqu'à la fin, tout en critiquant le livret⁹². Au printemps 1862, la maison d'édition musicale Rózsavölgyi

⁹⁰ Kornél ÁBRÁNYI. « Szép Ilon » (critique), *Zenészeti Lapok*, vol. 2, n° 16, le 16 janvier 1862. p. 125.

⁹¹ Kornél ÁBRÁNYI. « Szép Ilon » (critique), *Zenészeti Lapok*, vol. 2, n° 13, le 26 décembre 1861. p. 99.

⁹² *Vasárnapi Újság*, vol. 8, n° 52, le 29 décembre 1861. p. 624.

publie une transcription de *Szép Ilonka* pour piano⁹³. Mais *Szép Ilonka* reste dans l'ombre de *Bánk bán*. Après six représentations en 1861-1862, l'opéra de Mosonyi est retiré du programme du Théâtre national. Mosonyi, qui accuse Erkel d'avoir sciemment retiré *Szép Ilonka* du programme du Théâtre national, rompt avec son collègue. En effet, Erkel et Mosonyi ont entretenu de bons rapports jusqu'en 1862 ; Mosonyi était même le maître de musique de Gyula, le fils d'Erkel. Après la création de *Szép Ilonka*, Kornél Ábrányi, ami et collègue de Mosonyi, ne manque pas de faire l'éloge d'Erkel pour la qualité de sa direction musicale⁹⁴. Les raisons qui poussent le Théâtre national à retirer *Szép Ilonka* de l'affiche sont peu claires. D'une part, l'opéra de Mosonyi n'attire pas un grand public à partir de sa troisième représentation⁹⁵, d'autre part, il est possible qu'Erkel ait voulu empêcher le développement d'un mouvement musical pro-wagnérien représenté par Mosonyi et ses collègues des *Zenészeti Lapok*⁹⁶. En 1865, Erkel et Mosonyi se réconcilient. La même année, le Théâtre national reprend *Szép Ilonka*, mais l'œuvre est définitivement retirée de l'affiche après trois représentations.

3. *Sarolta* d'Erkel, *Álmos* de Mosonyi et les autres opéras hongrois jusqu'au Compromis de 1867

En septembre 1844, *Pesti Divatlap* (Le journal de mode de Pest) avait fait savoir qu'Erkel se préparait à composer un opéra comique. Toutefois, n'ayant pas pu trouver de livret convenable, il avait probablement dû abandonner ce projet. En 1861, il décide de mettre en musique le livret de József Czanyuga : *Sarolta* (Charlotte). Le 23 mars 1862, l'orchestre du Théâtre national dirigé par Erkel donne, dans la salle du Musée national, l'ouverture du nouvel opéra. La création de l'opéra a lieu le 26 juin 1862 au Théâtre national⁹⁷.

***Sarolta* [Charlotte]**

Musique : Ferenc Erkel. **Livret :** József Czanyuga. **Création :** Pest, 26 juin 1862.

Sarolta (Kornélia Hollósy, soprano) ; Gyula (Lajos Bignio, baryton) ; Géza II (József Ellinger, ténor) ; Le Braillard (Károly Benza, baryton) ; Belus (Károly Kőszeghy, baryton).

⁹³ *Vasárnapi Újság*, vol. 9, n° 16, le 20 avril 1862. p. 190. Cf. Mihály MOSONYI. *Szép Ilonka* [Belle Ilonka], Pest : Rózsavölgyi és Társa (n° 721), [1862].

⁹⁴ Kornél ÁBRÁNYI. « Szép Ilon » (critique), *Zenészeti Lapok*, vol. 2, n° 17, le 23 janvier 1862. p. 133.

⁹⁵ Ferenc BÓNIS. *Mosonyi Mihály*. pp. 220-221.

⁹⁶ idem. p. 224.

⁹⁷ Pour le livret, cf. József CZANYUGA. *Sarolta : eredeti regényes víg opera 3 felvonásban* [Sarolta : opéra comique romantique original en trois actes], musique de Ferenc Erkel, Pest : Herz János, 1862.

Acte I. Un village du comitat de Moson, en 1146. Les villageois chantent leur joie en préparant la kermesse du village. Le crieur du village, surnommé « Le Braillard » (*Ordító*) entre avec sa fille Sarolta et chante un air accompagné par le chœur (I, 1). Les villageois sortent. Le Braillard recommande à Sarolta de se marier bientôt : il a l'intention de former son gendre pour être crieur du village (I, 2). Le père et la fille sortent. Un soldat, Gyula, revient de la guerre : il espère retrouver sa Sarolta bien aimée (I, 4). Gyula et Sarolta se rencontrent. Le Braillard, témoin de cette scène, se réjouit à l'idée de pouvoir marier sa fille (I, 5). Resté seul avec Sarolta, il lui fait part de son consentement pour le mariage (I, 6). Le roi Géza II entre : il se déguise en simple soldat, tandis qu'il demande à Gyula de se déguiser en roi (I, 7). Le roi a l'intention de retrouver la jeune fille qu'il vient de rencontrer, qui n'est autre que Sarolta (I, 8). Le roi, déguisé en soldat, fait la cour à Sarolta qui, amoureuse de Gyula, refuse ses avances (I, 9). Le chœur des villageois entre. Géza continue à faire la cour à Sarolta et il se présente comme le soldat Gyula au Braillard qui lui demande son identité. Après une danse, le chœur chante une chanson joyeuse (I, 10).

Acte II. Une place près de la frontière du pays. La guerre ravage le pays, le palatin Belus explique aux soldats les raisons de la guerre : Boris, qui se proclame fils du roi défunt Coloman de Hongrie, mène une guerre contre le roi actuel, Géza II, pour s'emparer de son trône (II, 1). Sarolta, seule sur scène, chante une prière pour que Dieu protège la patrie et le roi (II, 2). Le roi Géza entre avec Gyula et son entourage. Géza, toujours déguisé en simple soldat, aperçoit Sarolta qui continue à prier et essaie d'aborder la jeune fille. Sarolta l'évite et essaie de s'éloigner (II, 3). Le Braillard prend le roi pour un soupirant importun et veut l'écarter (II, 4). Gyula entre, habillé en roi : Sarolta et Le Braillard sont surpris de voir que les autres l'appellent « Votre Majesté » (II, 5). Entrent le chœur de soldats et le cortège royal. Géza de nouveau habillé en roi s'empare de son épée et se prépare à la bataille (II, 6).

Acte III. Même décor. Le chœur de soldats chante une chanson à boire (III, 1). Géza essaie de retrouver Sarolta pour l'épouser en secret, en dépit du fait qu'il est roi (III, 2). Le palatin Belus est inquiet de voir le roi amoureux : s'il entrait dans une relation illicite avec la jeune fille, cela pourrait être dangereux pour le pays (III, 3). Sarolta entre en larmes ; son père est triste de la voir dans cet état (III, 4). Un envoyé royal apporte une lettre pour Le Braillard. Dans sa lettre, le roi promet de marier Sarolta et le soldat Gyula. Belus, qui écoute, découvre le plan du roi : déguisé en soldat et prétendant s'appeler Gyula, il va épouser Sarolta. Il décide d'intervenir directement pour empêcher le roi de réaliser son plan (III, 5). Gyula entre. Belus, en s'appuyant sur la lettre royale, dit à Gyula d'épouser Sarolta dans la chapelle la plus proche. Ils entrent dans la chapelle (III, 6). Le Braillard chante un air : il croit toujours que son gendre est le roi déguisé en soldat (III, 7). Gyula et Sarolta, mariés, sortent de la chapelle, accompagnés par Belus (III, 8). Les paysans apportent la nouvelle de la victoire du roi sur les ennemis (III, 9). Le roi Géza entre, apprend le mariage de Gyula et Sarolta. Il décide de renoncer à son amour et anoblit Gyula, qui va désormais commander les châteaux des frontières, sous le nom du comte Gyula (III, 10).

Immédiatement composé après *Bánk bán*, *Sarolta* est le seul opéra comique d'Erkel. L'œuvre s'inscrit dans la ligne des « opéras paysans » chers aux « compositeurs nationaux » : le décor rural permet au compositeur d'utiliser largement des chants et danses à sonorité populaire. Ainsi, *Sarolta*, opéra paysan mettant en scène un roi de la

Hongrie médiévale, complète *Bánk bán*, opéra historique qui compte un paysan parmi ses personnages. Considérés ensemble, ces deux opéras d'Erkel peuvent être comparés aux deux premiers opéras de Smetana. *Prodaná Nevěsta* n'est-elle pas considérée comme le pendant comique de l'opéra historique *Braniboři v Čechách* ? Les deux opéras les plus connus de Moniuszko, *Halka* et le *Straszny Dwór*, se complètent pareillement. Les allusions patriotiques ne font pas défaut dans le livret, notamment l'air de Belus et les chœurs de soldats traduisent un sentiment patriotique et national. Toutefois, c'est la musique d'Erkel, dans laquelle le style *verbunkos* est souvent utilisé, qui constitue le principal élément national dans cet opéra.

Le musicologue János Maróthy souligne que *Sarolta* est la première tentative de la part d'Erkel pour dépeindre la vie populaire-quotidienne dans ses opéras⁹⁸. En effet, Erkel ne connaît pas vraiment la paysannerie ; dans *Sarolta*, il présente plutôt une reconstruction de la culture populaire⁹⁹. Le livret a un arrière-plan historique, ce qui permet de relier ces allusions à la vie quotidienne du peuple à une histoire nationale ; or, en vérité, l'histoire n'est qu'un décor. Les rythmes de polka sont fréquemment utilisés dans *Sarolta*, pour renforcer le ton populaire de la musique. En effet, à l'époque de la création de *Sarolta*, la polka est un genre très populaire dans les villes. Par ailleurs, à partir de 1861, les opérettes d'Offenbach sont représentées au Théâtre, ce qui contribue à la diffusion des rythmes de polka¹⁰⁰. Dans *Sarolta*, Erkel ne quitte pourtant pas les formes de *verbunkos*. L'ouverture de l'opéra est organisée, par exemple, en deux sections – lente (*lassú*) et rapide (*friss*) – à l'instar des *csárdás* et des danses *verbunkos*¹⁰¹.

Le jour de sa création, *Sarolta* attire un grand public au Théâtre national. Les critiques de la première représentation sont positives. La musique d'Erkel est appréciée et le chant de Hollósy, créatrice du rôle-titre, suscite l'admiration. Or, dès la deuxième représentation, le public se refroidit. Le correspondant du *Vasárnapi Újság* affirme que certains passages de l'opéra sont extrêmement longs et critique aussi le livret de Czanyuga, qu'il trouve peu réussi¹⁰². Dans les *Zenészeti Lapok*, Kornél Ábrányi publie une longue analyse et critique de *Sarolta* : selon Ábrányi, dans le nouvel opéra se

⁹⁸ János MARÓTHY. « Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése ». p. 85.

⁹⁹ idem. pp. 86-87.

¹⁰⁰ idem. p. 88.

¹⁰¹ idem. p. 92.

¹⁰² *Vasárnapi Újság*, vol. 9, n° 27, le 6 juillet 1862. pp. 323-324.

manifestent à la fois le génie d'Erkel et le style hongrois¹⁰³. Pour Ábrányi, comme pour d'autres critiques contemporains, le problème de *Sarolta* réside dans son livret¹⁰⁴.

Suite à la création de *Sarolta*, les maisons d'édition musicale publient des transcriptions du nouvel opéra. Vers la fin de l'année 1862, Erkel prépare une transcription de *Sarolta* pour piano. Karl Doppler transcrit l'ouverture pour piano à quatre mains. Adolf Ellenbogen compose un quadrille à partir des thèmes de l'opéra¹⁰⁵. Cependant, *Sarolta* se révèle un échec sur scène et elle est retirée de l'affiche après six représentations données en 1862 et 1863.

L'échec de *Sarolta* ne signifie pas, bien entendu, la disgrâce totale d'Erkel aux yeux du public. Au contraire, ses opéras *Hunyadi László* et *Bánk bán* triomphent au Théâtre national à la même époque. Le compositeur continue à assurer le poste de directeur musical du Théâtre national. À même moment, Bertalan Szemere continue ses efforts pour faire représenter *Hunyadi László* à Paris¹⁰⁶. En automne 1863, Erkel se prépare à envoyer la partition manuscrite de *Hunyadi László* à Paris. Le 14 novembre 1863, il écrit une lettre à Szemere, où il exprime son inquiétude concernant les difficultés que pourraient poser la traduction éventuelle du texte hongrois en français¹⁰⁷. Dans sa lettre, il se plaint du manque de livrets en Hongrie : les grands poètes et écrivains n'aiment pas en écrire. À cela s'ajoutent, selon Erkel, les problèmes financiers du Théâtre national. Quant aux critiques, ils sont loin d'être constructifs : ils se mêlent de tout, même des relations les plus privées, ils créent des scandales. Par la suite, le compositeur indique qu'il souhaiterait avoir l'occasion de mettre en musique un livret en français ou en italien ; il ne manque pourtant pas à souligner qu'il ne veut pas être ingrat envers sa patrie, mais qu'il voudrait également essayer son art hors de son pays.

Au début de 1862, lorsqu'Erkel travaille sur la musique de sa *Sarolta*, Mosonyi commence à travailler sur un livret d'Ede Szigligeti, *Álmos*. Le drame de Szigligeti,

¹⁰³ Kornél ÁBRÁNYI. « Sarolta » (critique), *Zenészeti Lapok*, vol. 2, n° 40, le 3 juillet 1862. p. 320.

¹⁰⁴ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése* p. 127. Cf. également Dezső LEGÁNY. « Erkel vígoperájának bukása » [L'Échec de l'opéra comique d'Erkel], *Magyar Zene*, vol. 36, n° 1, 1995. p. 58. István BARNA. « Erkel nagy művei és a kritika ». p. 234.

¹⁰⁵ Ilona MONA. pp. 191, 198, 207, 219.

¹⁰⁶ Franz Doppler à Ferenc Erkel, lettre, Vienne, le 3 janvier 1863, in Franz DOPPLER. *Doppler Ferenc levelei Erkelhez* [Lettre de Franz Doppler à Erkel], éd. par Kálmán d'Isoz Budapest: Pesti Könyvnyomda, 1911. p. 19.

¹⁰⁷ Ferenc ERKEL. « Levél Szemere Bertalanhoz » [Lettre à Bertalan Szemere], Pest, le 14 novembre 1863, in *Örök muzsika : Zenetörténeti olvasmányok* [Musique éternelle : lectures en histoire de la musique], éd. par István Barna, Budapest : Zeneműkiadó, 1977. p. 357.

Álmos, avait été créé au Théâtre national le 4 novembre 1859. Les musiques scéniques de ce drame avaient été composées par Gyula Erkel, fils de Ferenc Erkel. Mosonyi décide d'utiliser le drame de Szigligeti en tant que livret d'opéra et il achève la composition en 1862, en cinq mois¹⁰⁸. Toutefois, les relations d'Erkel et de Mosonyi se dégradent lorsque l'opéra *Szép Ilonka* est retiré du programme du Théâtre national. Plus tard, une polémique oppose les partisans de Richard Wagner à Erkel. Ce dernier fait quelques tentatives pour se réconcilier avec Mosonyi, mais le compositeur de *Szép Ilonka* refuse de faire la paix. *Álmos*, quoique terminé, n'est pas présenté au Théâtre national au début des années 1860¹⁰⁹.

L'opéra *Álmos* de Mosonyi rappelle les drames musicaux de Wagner, notamment ceux du *Ring*. Mosonyi, dans cet opéra, évoque l'histoire de l'installation des Magyars dans la plaine de Pannonie dans une atmosphère mythique. De même, l'écriture musicale imite le langage wagnérien¹¹⁰. Par rapport à *Szép Ilonka*, *Álmos* est plus développé du point de vue technique : les leitmotifs sont utilisés dans un esprit wagnérien et la déclamation est semblable à celle des personnages wagnériens. Par ailleurs, Mosonyi affirme lui-même avoir composé *Álmos* en s'inspirant de Wagner. *Álmos* met en scène des caractères héroïques : les vilains sont absents de cet opéra. Le chœur est un personnage à part : l'opéra met en scène le chœur du peuple, mais aussi le chœur des fées et des démons¹¹¹.

Le 19 février 1864, un article publié dans le *Pesti Napló* propose le remplacement d'Erkel par Mosonyi au poste de chef d'orchestre du Théâtre national. Mosonyi, dans sa réponse publiée le 3 mars 1864 dans les *Zenészeti Lapok*, admet qu'il est en train de mener une lutte avec la direction musicale du Théâtre national, mais précise que son objectif n'est pas de remplacer Erkel à son poste. Néanmoins, ses critiques adressées à Erkel sont extrêmement sévères : selon Mosonyi, Erkel agit comme s'il disait « La musique, c'est moi¹¹² ».

En décembre 1864, le *Vasárnapi Újság* écrit que le Théâtre national est en train de se préparer à une reprise de *Szép Ilonka*¹¹³. En 1865, l'opéra est donné sous la direction de Károly Huber, mais au bout de deux représentations, il est définitivement retiré de

¹⁰⁸ Ferenc BÓNIS. *Mosonyi Mihály*. p. 16.

¹⁰⁹ idem. p. 20.

¹¹⁰ Ferenc BÓNIS. *Mozarttól Bartókig*. pp. 155-156.

¹¹¹ Ferenc BÓNIS. *Mosonyi Mihály*. p. 200-209.

¹¹² En français dans le texte. *Vasárnapi Újság*, vol. 4, n° 23, le 3 mars 1864. p. 178.

¹¹³ *Vasárnapi Újság*, vol. 10, n° 49, le 4 décembre 1864. p. 532.

l'affiche¹¹⁴. Au mois d'août de la même année, pendant les célébrations du vingt-cinquième anniversaire de la fondation du Conservatoire national (*Nemzeti Zenede*), Erkel et Mosonyi se réconcilient¹¹⁵. Liszt, qui séjourne à Pest à ce moment-là, compose une *Fantaisie sur l'opéra hongrois Szép Ilonka* ; celle-ci est publiée deux ans plus tard, en 1867. En mai 1866, Mosonyi démissionne du comité de rédaction des *Zenészet* *Lapok* ; le journal arrête sa parution de mai à octobre 1866. En octobre, il reprend sa publication sans le concours de Mosonyi¹¹⁶. À la fin de 1866, *Lohengrin* de Wagner, donné au Théâtre national, remporte un franc succès ; la victoire remportée par le drame musical de Wagner pousse Mosonyi à proposer la partition de son opéra *Álmos* au Théâtre national¹¹⁷. Entre 1867 et 1870, chaque année on parle d'une éventuelle représentation d'*Álmos*. Or, l'opéra ne sera pas représenté avant 1934¹¹⁸.

Au cours des années 1860, les travaux de collecte de la musique hongroise s'accélèrent. István Bartalus poursuit ses activités de collecte, tandis que de nouveaux collecteurs comme János Kriza et Károly Szini publient de nouveaux recueils de musique folklorique¹¹⁹. À la même époque, entre 1862 et 1864, le Théâtre national donne une série d'opéras comiques hongrois. Ignác Bognár, dont l'opéra *Tudor Mária* avait été créé en 1856, compose un nouvel opéra sur un livret d'Ede Szigligeti : *A fogadott leány* (La fille adoptive). L'œuvre, dont la première a lieu le 25 novembre 1862, est retirée de l'affiche après trois représentations ; la presse publie des articles qui critiquent très sévèrement le livret et la musique. Selon les *Zenészet* *Lapok*, il s'agit d'une tentative pour créer une opérette hongroise ; la musique contient des influences de tous les styles musicaux¹²⁰. Une année plus tard, le 12 novembre 1863, *A debreceni bíró* (Le Juge de Debrecen), opéra comique de Gusztáv Böhm, metteur en scène du Théâtre national, est créé au Théâtre national. Le livret de l'opéra est l'œuvre de Szigligeti, inspiré d'un conte raconté dans le *Dekameron* de Mór Jókai. L'opéra ne connaît que deux représentations en 1863. Le 3 décembre 1863, c'est le tour d'un opéra comique de

¹¹⁴ Ferenc BÓNIS. *Mosonyi Mihály*. pp. 241-242.

¹¹⁵ Ferenc BÓNIS. *Mozarttól Bartókig*. p. 139.

¹¹⁶ Ferenc BÓNIS. *Mosonyi Mihály*. p. 235.

¹¹⁷ idem. p. 244.

¹¹⁸ idem. p. 214.

¹¹⁹ Katalin PAKSA. *Magyar népzene kutatás a 19. században* [Recherche en musique populaire hongroise au XIX^e siècle], Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, coll. « Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez », 1988. pp. 43-44.

¹²⁰ *Zenészet* *Lapok*, vol. 3, n° 8, le 20 novembre 1862. p. 64.

Károly Huber, *A víg cimborák* (Les joyeux copains), composé sur un livret de György Némethy. Après quatre représentations en 1863 et 1864, l'œuvre est oubliée¹²¹.

Le 4 avril 1865, la compagnie du Théâtre national crée un opéra de Gusztáv Fáy, *Kamilla*. Le compositeur est le fils d'András Fáy, célèbre poète de l'ère des réformes. Le livret de l'opéra, écrit par Béla Fáy, cousin du compositeur, met en scène une histoire tragique qui se passe à Madrid au XVII^e siècle. Les critiques se montrent plutôt favorables. Comparée aux trois opéras comiques hongrois représentés entre 1862 et 1864, *Kamilla* remporte un succès relatif : l'opéra de Gusztáv Fáy est donné à dix reprises jusqu'en 1867.

À partir de début janvier 1864, la presse fait savoir qu'Erkel travaille sur son nouvel opéra, *Dózsa György*. Ses fils, Gyula et Sándor, contribuent à la composition et à l'orchestration. Entre-temps, Sándor Erkel compose un opéra, *Csobánc*. Il s'agit d'un opéra en quatre actes sur un livret par János Irinyi, inspiré d'un conte de Sándor Kisfaludy. Le 13 décembre 1865, les deux premiers actes de l'opéra sont donnés au Théâtre National, en présence de l'empereur-roi François-Joseph arrivé la veille à Pest pour inaugurer la nouvelle session du Parlement. Ferenc Erkel dirige cette représentation partielle de l'opéra. En outre, le programme comporte une marche de cérémonie, composée par Erkel pour l'occasion¹²². Le critique des *Fővárosi Lapok* est déçu par l'opéra de Sándor Erkel et ne manque pas de souligner que l'on attendait mieux de la part du jeune compositeur. En effet, le style de *Csobánc* reflète plutôt les goûts internationaux. Bien que l'opéra mette en scène un épisode de l'histoire de la Hongrie (les guerres contre les Turcs ottomans au XV^e siècle), la musique contient peu d'éléments hongrois. Ainsi, Sándor Erkel ne suit pas la voie de son père, ou de Mosonyi, qui s'efforcent d'intégrer des thèmes hongrois à la musique de leurs opéras¹²³.

¹²¹ Amadé NÉMETH. *A magyar opera története a kezdetektől az Operaház megnyitásáig* [Histoire de l'opéra hongrois des débuts jusqu'à l'ouverture du Théâtre de l'Opéra], Budapest : Zeneműkiadó, 1987. pp. 133-139.

¹²² Károly SZIKLAVÁRI. « Erkel Sándor, a zeneszerző » [Sándor Erkel, compositeur], in *A nemzeti romantika világából* [Du monde du romantisme national], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar Zenetörténeti Tanulmányok », 2005. pp. 129-130.

¹²³ idem. pp. 130-131.

La période qui s'étend de l'octroi du Diplôme d'octobre 1860 jusqu'à la proclamation du Compromis austro-hongrois de 1867 n'est pas simplement une période de vicissitudes politiques ; c'est également à cette période que le répertoire hongrois d'opéra s'enrichit d'une œuvre significative, *Bánk bán* de Ferenc Erkel. Cet opéra, qui est, en effet, le dernier produit de la collaboration Erkel-Egressy, est, avec *Hunyadi László*, l'opéra national prototypique du répertoire romantique hongrois. Si, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, *Hunyadi László* reste l'opéra le plus fréquemment représenté d'Erkel, c'est *Bánk bán* qui devient, dans le siècle suivant, l'œuvre-phare du discours national hongrois. Au même titre que *Hunyadi László*, *Bánk bán* a pour héros un aristocrate hongrois qui se fait le défenseur de la nation magyare pour lutter contre les injustices provenant du pouvoir royal. Dans la musique de *Bánk bán*, le style *verbunkos* est utilisé de manière plus solide par rapport aux opéras antérieurs d'Erkel. De plus, la coloration « nationale » est renforcée par l'intégration d'instruments « nationaux » (comme le cymbalum) à l'orchestration de l'opéra. Il convient de noter que les deux opéras ne sont pas représentés dans leur version originale depuis les années 1930. En 1935, la direction du Théâtre de l'Opéra de Budapest entreprend une nouvelle version de *Hunyadi László* : Kálmán Nádasdy réécrit le livret et Gusztáv Oláh fait certaines modifications dramaturgiques, alors que Miklós Radnai retravaille la partition d'Erkel. En ce qui concerne *Bánk bán*, Kálmán Nádasdy et Gusztáv Oláh remanient le livret d'Egressy en 1940, pour corriger les fautes de prosodie et les archaïsmes du texte original. Par ailleurs, ils suppriment certaines scènes et en ajoutent d'autres, pour recréer un texte qui rejoigne le drame de Katona. La musique est également réécrite par les soins de Nándor Rékai et Jenő Kenessey. La quasi-totalité des enregistrements de *Bánk bán* utilisent cette version remaniée du livret et de la partition.

Mis à part *Bánk bán*, plusieurs autres opéras hongrois sont créés entre 1860 et 1867. Toutefois, aucun de ces opéras ne parvient à s'imposer au programme du Théâtre national. Même Sarolta, opéra comique d'Erkel, peut être considéré comme un échec. Franz Doppler, compositeur de *Benyovszky, Ilka* et *Vanda*, ne séjourne plus à Pest, mais il dirige, depuis 1858, le corps de ballet du Hofoper de Vienne, se consacrant à l'écriture de ballets. Les autres compositeurs hongrois sont incapables de donner des opéras significatifs. Mihály Mosonyi est une exception majeure à cet égard. Ses deux opéras, *Szép Ilonka* et *Álmos*, sont les produits de cette période. Le compositeur bénéficie du soutien du cercle de wagnériens hongrois qui s'organisent autour du journal hebdomadaire *Zenészeti Lapok*. Toutefois, notamment en raison de sa rivalité

Bánk bán de Ferenc Erkel et les opéras hongrois jusqu'en 1867

avec Erkel, Mosonyi ne recueille pas de succès durable. Cependant, il marque l'histoire culturelle de son temps par son activité en tant que théoricien et historien de la musique. Le journal *Zenészeti Lapok*, qu'il lance, en 1860 avec Kornél Ábrányi, Gyula Rózsavölgyi et István Bartalus, devient un centre principal de débats théoriques sur la musique.

B. Le journal *Zenészeti Lapok* et le wagnérisme en Hongrie (1860-1876)

Le 8 août 1860, un nouveau journal hebdomadaire, les *Zenészeti Lapok* (Feuilles musicales), voit le jour à Pest. Ce journal, qui porte le sous-titre de « Revue sur toutes les branches de l'art musical », est publié pendant seize années, jusqu'en août 1876. Les *Zenészeti Lapok* sont la première revue musicale publiée en langue hongroise : la publication de ce journal permet la création d'un espace de discussion des questions musicales en Hongrie. Ce journal ne publie pas seulement des critiques musicales, mais également des articles théoriques et des exemples musicaux. Les éditeurs, Kornél Ábrányi en tête, se distinguent par une prise de partie consciente dans la musique : ils se font les porte-paroles hongrois du courant wagnérien. L'art de Franz Liszt, collaborateur et soutien principal de Richard Wagner à cette époque, est également exalté par les correspondants des *Zenészeti Lapok*. De plus, pendant les années 1860, les *Zenészeti Lapok* permettent au compositeur Mihály Mosonyi de publier ses articles sur l'harmonie, l'histoire de musique et la musique hongroise. Chose inconnue pour la Hongrie du XIX^e siècle : un compositeur ne se contente pas de son activité de musicien, mais s'efforce également de théoriser ses points de vue sur la musique. Au début des années 1860, un autre musicien et professeur de musique, István Bartalus, qui s'illustre, dans la même période, dans le domaine de la collecte de musiques folkloriques, contribue également aux *Zenészeti Lapok*.

Dans ce chapitre, nous étudierons ce journal hebdomadaire qui constitue une source précieuse pour l'analyse des rapports entre le discours national hongrois et la musique (et plus particulièrement, l'opéra). En effet, Richard Wagner publie, depuis le début des années 1850, ses ouvrages théoriques sur les rapports entre la nation et les « drames musicaux ». Les éditeurs des *Zenészeti Lapok*, en se faisant les vecteurs du wagnérisme en Hongrie et en essayant d'adapter les théories wagnériennes au contexte hongrois, contribuent directement au développement d'un discours national sur la musique. Pour faire une analyse de ce journal, seront d'abord présentées la genèse et les caractéristiques du wagnérisme, ainsi que l'accueil de Wagner en Hongrie dans les années 1850 et 1860. Les rapports entre Liszt et Wagner sont parmi les sujets qui seront évoqués dans cette section. La deuxième section sera consacrée à une étude des théories wagnériennes sur « l'œuvre d'art total » et sur les « drames musicaux » reflétées dans les articles et les critiques publiées dans le journal. Dans la troisième section sera

analysée la conception de « musique nationale hongroise », qui est lancée et développée par les *Zenészeti Lapok* à partir du début des années 1860.

1. Richard Wagner, le wagnérisme hongrois et le lancement des *Zenészeti Lapok*

En avril 1860, lors de son exil parisien, Bertalan Szemere, Premier ministre déchu du gouvernement révolutionnaire de la Hongrie, fait la connaissance de Richard Wagner. Selon le témoignage de Szemere, le célèbre compositeur est un homme intelligent. Le couple Szemere se rend souvent aux soirées que Wagner organise dans son appartement parisien. L'épouse du compositeur, Minna Planer, dont la bonté et la simplicité est digne d'intérêt, rend souvent visite aux Szemere¹.

À l'époque où Bertalan Szemere et sa femme font la connaissance de Wagner, la réputation mondiale du compositeur allemand s'accroît progressivement. Son *Tannhäuser*, créé en 1845 à Dresde, est repris dans plusieurs scènes allemandes. À partir de 1853, année de la création de *Tannhäuser* au Théâtre de Riga (qui appartient alors à l'Empire russe), l'opéra est repris sur diverses scènes européennes. *Lohengrin*, autre chef-d'œuvre de Wagner, est créé en 1850 à Weimar sous la direction de Liszt ; Wagner vit alors en exil à Zurich, en raison de sa participation à la révolution de 1848-1849 à Dresde. *Lohengrin* a un succès retentissant dès sa première représentation. Pourtant, c'est à partir du début des années 1860 que le succès européen de Wagner se confirme véritablement. En 1860, grâce à l'intervention de Pauline von Metternich, épouse de l'ambassadeur autrichien à Paris Richard Klemens von Metternich, Napoléon III ordonne la création parisienne de *Tannhäuser*, malgré l'hostilité de l'aristocratie parisienne qui craint une montée de l'influence allemande à l'Opéra de Paris. La création parisienne a lieu le 13 mars 1861. Les jeunes aristocrates du Jockey Club, qui ne supportent pas les atteintes portées par Wagner aux conventions du grand opéra français (il refuse, par exemple, d'insérer un ballet à l'acte central de l'opéra), huent et sifflent systématiquement les représentations². *Tannhäuser* est retiré de l'affiche de l'Opéra au bout de trois représentations.

¹ Bertalan SZEMERE. *Naplóm* [Mon Journal], Pest : Ráth Mór, 1869. tome II, p. 215.

² Richard WAGNER. « Compte rendu du 'Tannhaeuser' à Paris (sous forme de lettre) », in *Œuvres en prose: tome VIII*, trad. par J.-G. Prod'homme, [1861] 1976. pp. 8-23.

La réputation de Wagner atteint la Hongrie au début des années 1850. Le 22 décembre 1853, l'Orchestre philharmonique, qui vient d'être fondé en novembre de la même année, joue l'ouverture de *Tannhäuser*, en faisant ainsi connaître, pour la première fois, une œuvre de Wagner au public de Pest-Buda. À cette époque, Liszt se fait l'un des principaux appuis de Wagner. Dans une lettre de novembre 1856, il fait savoir à Erkel que Wagner est en train de travailler sur sa nouvelle œuvre, *Der Ring des Nibelungen* et écrit : « Mon ami, il faut vraiment voir et écouter cela³ ! ». En 1859, Róza Csillag, une cantatrice d'origine hongroise qui avait commencé sa carrière comme choriste au Théâtre national hongrois et qui « [faisait] les beaux jours du théâtre de Vienne⁴ » à cette époque, chante Ortrud dans la création viennoise de *Lohengrin* à Vienne. La même année, le Théâtre allemand de Pest acquiert le droit de représentation de *Tannhäuser* et la première pestoise de l'opéra a lieu le 6 mars 1862⁵. Une parodie de *Tannhäuser*, préparée par le célèbre acteur et dramaturge autrichien Johann Nestroy, acquiert plus de succès que l'œuvre originale⁶. Une autre parodie de *Tannhäuser*, mise en musique par Karl Binder, chef d'orchestre au Carltheater de Vienne, est donnée par le Théâtre populaire (*Népszínház*) de Buda au printemps 1862⁷.

Miksa Sziklavölgyi, chef d'orchestre du Théâtre populaire, dans sa préface à l'édition hongroise du livret de la parodie de *Tannhäuser* par Binder, écrit que Wagner peut être considéré comme le fondateur d'une nouvelle école, celle de la *Zukunftsmusik* (Musique de l'avenir), qui rompt avec les vieux styles, notamment avec le style italien⁸. En effet, depuis 1849, Wagner ne cesse pas de théoriser ses points de vue sur la musique, la déclamation et le drame. Dans son essai sur *L'œuvre d'art de l'avenir*, il parle d'un idéal, la « grande œuvre d'art totale qui devra englober tous les genres de l'art pour exploiter en quelque sorte chacun de ces genres comme moyen, pour l'annihiler en faveur du résultat d'ensemble de tous [les genres], c'est-à-dire pour obtenir la

³ En français dans le texte. Franz Liszt à Ferenc Erkel, lettre du 21-[24] novembre 1856, Zürich-[Sankt Gallen], in *Liszt Ferenc válogatott levelei : Ifjúság - virtuóz évek - Weimar (1824-1861)* [Lettres choisies de Franz Liszt : jeunesse – années de virtuose – Weimar (1824-1861)], éd. par Mária Eckhardt, Budapest : Zeneműkiadó, 1989. p. 197.

⁴ Paul SCUDO. « Revue musicale », *Revue des Deux Mondes*, vol. 21, 1859. p. 749.

⁵ Ferenc BÓNIS. « Mosonyiana : A Mosonyi-kutatás új eredményei [III] » [Mosonyiana : nouveaux résultats des recherches sur Mosonyi - III], *Magyar Zene*, vol. 30, n° 4, décembre 1989. p. 336.

⁶ Wolfgang BINAL. *Deutschsprachiges Theater in Budapest von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse (1889)*, Wien : Hermann Böhlhaus Nachf., coll. « Theatergeschichte Österreichs », 1972. p. 274.

⁷ Cf. *Tannhäuser opera paródiájának dalszövege* [Livret de la parodie de l'opéra *Tannhäuser*], musique de Karl [Károly] Binder, Pest : Herz János, 1862. Cf. également *Vasárnapi Újság*, vol. 9, n° 20, le 18 mai 1862. p. 240.

⁸ *Tannhäuser opera paródiájának dalszövege*. pp. 3-4.

représentation absolue, directe, de la nature humaine accomplie⁹ ». Dans son *Opéra et drame*, il prend position pour une œuvre d'art où morceaux de chant et développements dramatiques s'unifient pour constituer un ensemble cohérent¹⁰. Il critique par ailleurs les musiciens qui ne cherchaient pas à concevoir leurs œuvres comme des œuvres d'*art total*. Selon Wagner, dans l'art de ces musiciens, « chaque morceau de chant séparé constituait une forme complète en soi, qui n'était rattachée aux autres morceaux de l'opéra que par sa structure extérieure, par la similitude et nullement par un contenu déterminatif de leur forme, par un lien réel »¹¹. Or, Wagner, dans les « drames musicaux » qu'il compose à partir des années 1850, notamment dans sa tétralogie des *Nibelungen*, s'efforce d'abolir les formes conventionnelles et les numéros clos, en créant une « musique continue ».

Ainsi, à partir des années 1850 et 1860, Wagner, avec ses théories et ses opéras novateurs, fait figure de révolutionnaire dans le monde musical européen¹². Liszt, qui publie le premier livre sur Wagner (*Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*) en 1851, peut être considéré comme le véritable fondateur du courant wagnérien. Dans les années 1850, après la première mondiale de *Lohengrin*, le monde musical allemand se divise en deux camps, constitués respectivement de partisans et de détracteurs de Wagner. Dans la France du Second Empire, Charles Baudelaire se fait un adepte de Wagner. De même, la gauche libérale française soutient Wagner au début des années 1860 : selon le musicologue Jean-Jacques Nattiez, c'est l'une des principales raisons qui expliquent que Napoléon III ordonne à l'Opéra de Paris de présenter *Tannhäuser* malgré l'opposition ouverte de l'aristocratie du Faubourg Saint-Honoré : l'empereur des Français essaie ainsi de satisfaire les libéraux dont il espère l'appui à l'Assemblée nationale¹³. Alexandre Serov, admirateur russe de Wagner, donne ses principaux opéras dans les années 1860. Les habitants des villes autour de la mer Baltique, de Riga à Stockholm en passant par Helsinki, se familiarisent avec les œuvres scéniques de

⁹ Richard WAGNER. « L'œuvre d'art de l'avenir », in *Œuvres en prose : tome troisième*, trad. par J.-G. Prod'homme, Plan de la Tour : Éditions d'Aujourd'hui, 1976. p. 87.

¹⁰ Richard WAGNER. « Opéra et drame [II] », in *Œuvres en prose : tome V*, trad. par J.-G. Prod'homme, Plan de la Tour : Éditions d'Aujourd'hui, 1976. pp. 239-241.

¹¹ idem. p. 239.

¹² Sur l'influence littéraire et intellectuelle de Wagner, cf. Timothée PICARD. *Wagner, une question européenne : contribution à une étude du wagnérisme*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006. pp. 40-46. Cf. également Cécile LEBLANC. *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*, Paris : Honoré Champion, 2005.

¹³ Jean-Jacques NATTIEZ. « L'univers wagnérien et les wagnérismes », in *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle - T. 4 : Histoire des musiques européennes*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Le Méjan : Actes Sud, 2006. p. 1239.

Wagner à partir des années 1840 et 1850¹⁴. À Prague, Wagner exerce une influence certaine depuis les années 1840 et avec la création de l'opéra *Dalibor* de Smetana en 1868, une grande controverse éclate sur le wagnérisme¹⁵. Selon les mots de Guy Erismann, biographe de Smetana,

Être wagnérien, dans quelques années, après la promulgation du « Diplôme d'octobre » apparaîtra comme une tare aux yeux des nationalistes conservateurs et provoquera la formation d'une opposition tchèque des 'anti-wagnériens' dont Smetana connaîtra les effets pervers¹⁶.

Dans la Hongrie, c'est dans le journal *Zenészeti Lapok* que ce courant wagnérien trouve son écho à partir du début des années 1860.

Le premier numéro des *Zenészeti Lapok* paraît le 8 août 1860, en huit pages. Le rédacteur en chef Kornél Ábrányi, dans un article, donne des renseignements sur les objectifs de la revue. Ábrányi commence son propos en faisant un tableau de son temps : tout bouge, tout change à une vitesse surprenante et chaque nation essaie de se montrer plus puissante et plus importante dans sa configuration historique. Aucune nation ne veut rester à la traîne : la nation magyare ne fait pas exception, bien entendu, à cet égard. Par ailleurs, selon Ábrányi, de grands développements ont été réalisés par la nation hongroise au cours des années 1850 ; en témoigne non seulement le développement de l'industrie, mais aussi celui des sciences et des arts. Or, dans le domaine des Beaux-arts et de la musique, les ouvrages théoriques, esthétiques et historiques font défaut en Hongrie. Ábrányi souligne que le journal *Zenészeti Lapok* a pour but de combler cette lacune dans le domaine de la musique¹⁷. Bien entendu, un long chemin doit être fait pour accomplir cette tâche et les institutions nationales, l'Académie hongroise des sciences en tête, devraient apporter un soutien actif au développement de la musique¹⁸.

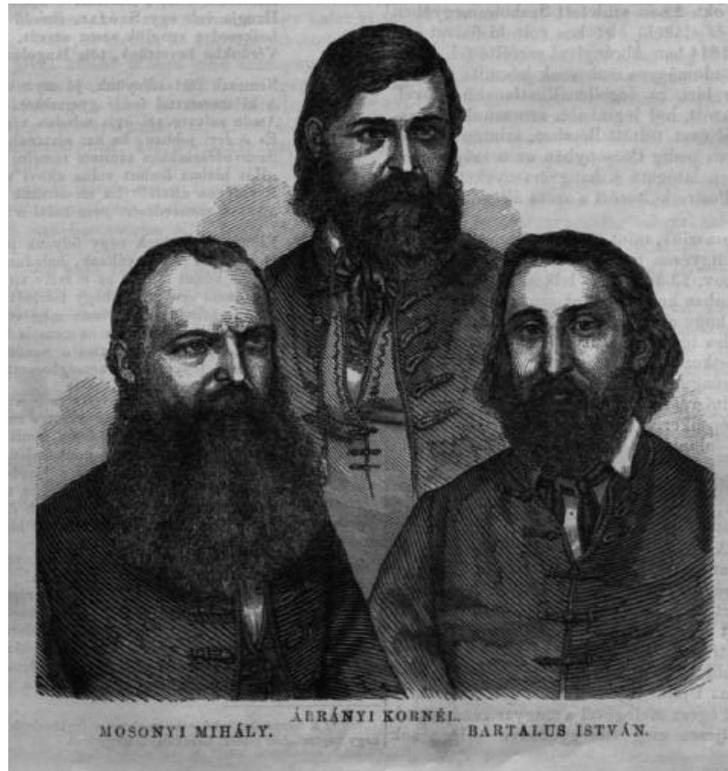
¹⁴ Hannu SALMI. *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces : Reception, Enthusiasm, Cult*, Rochester : University of Rochester Press, 2005.

¹⁵ Cf. Guy ERISMANN. *La musique dans les Pays Tchèques*, Paris : Librairie Arthème Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2001. pp. 273-274.

¹⁶ Guy ERISMANN. *Smetana l'éveilleur*, Arles : Actes Sud, coll. « Musique », 1993. p. 155.

¹⁷ *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 1, le 8 août 1860. pp. 1-2.

¹⁸ *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 1, le 8 août 1860. p. 4.



Mihály Mosonyi, Kornél Ábrányi et István Bartalus
(*Vasárnapi Újság*, vol. 7, n° 47, 18 novembre 1860. p. 565).

Les autres articles du premier numéro sont rédigés par les principaux collaborateurs de la revue, Mihály Mosonyi, Gyula Rózsavölgyi (fils de Márk Rózsavölgyi, compositeur et violoniste virtuose) et István Bartalus. Mosonyi, dans son article sur « La musique hongroise », annonce la publication prochaine de ses leçons d'harmonie dans les *Zenészeti Lapok*, sous forme de feuilleton. Bartalus fait une critique des compositions hongroises de János Svatics pour piano et Rózsavölgyi explique l'intérêt de la publication d'une histoire de musique en langue hongroise, en annonçant ainsi la publication de sa série d'articles sur l'histoire de la musique.

Ainsi, dans le premier numéro des *Zenészeti Lapok*, le comité éditorial du journal ne prend pas ouvertement parti pour le wagnérisme dans les articles programmatiques publiés. Le nom de Wagner apparaît pourtant, dès le premier numéro du journal : la chronique des nouveautés musicales contient un paragraphe qui fait savoir que Wagner vient d'obtenir une permission pour rentrer de son exil et regagner l'Allemagne. Dans les numéros prochains, les correspondants des *Zenészeti Lapok* continuent de donner

des nouvelles de l'activité de Richard Wagner, en le qualifiant de « réformateur » et en faisant allusion à ses théories sur la musique de l'avenir¹⁹.

Richard Wagner n'est pas, bien entendu, le seul compositeur de référence des collaborateurs des *Zenészet* *Lapok*. Entre 1860 et 1862, le journal publie des articles et des critiques qui se réfèrent à Erkel sur un ton de vénération. En automne 1860, Erkel demande à Mosonyi de prendre en charge l'éducation musicale de son fils Gyula. Mosonyi accepte cette proposition et les *Zenészet* *Lapok* publient une brève dans laquelle ils félicitent les compositeurs de cette décision de collaboration²⁰. Les opéras d'Erkel qui sont créés à cette époque, *Bánk bán* et *Sarolta*, sont accueillis avec chaleur par les critiques des *Zenészet* *Lapok*. Or, à partir de 1862, les relations entre Erkel et les wagnériens hongrois commencent à se refroidir. L'opéra de Mosonyi, *Szép Ilonka*, auquel les *Zenészet* *Lapok* accordent une importance toute particulière, est retiré de l'affiche du Théâtre national après la troisième représentation. De plus, après la création pestoise de *Tannhäuser* par le Théâtre allemand en janvier 1862, les wagnériens s'attendent à une reprise des opéras de Wagner par le Théâtre national – ce qui ne se réalise pas. Les wagnériens hongrois doivent se contenter des extraits des œuvres de Wagner (dont le prélude de *Lohengrin*), données fréquemment par l'Orchestre philharmonique.

C'est dans ce contexte que Wagner arrive à Pest en juillet 1863, pour y donner des concerts. En effet, après l'échec de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris en 1861, Wagner décide de donner une série de concerts dans les grandes villes européennes. C'est à cette occasion qu'il séjourne à Vienne, Saint-Pétersbourg et Prague dans la première moitié de 1863 et qu'il arrive à Pest le 18 juillet 1863, suite à une invitation – inattendue – de la part de la direction du Théâtre national²¹. Wagner donne deux concerts à Pest lors de ce premier séjour, emportant l'adhésion du cercle des *Zenészet* *Lapok*. Il est accueilli avec enthousiasme et chaleur par les nobles de Pest-Buda. Lors des concerts des 23 et 28 juillet, il dirige l'orchestre du Théâtre national dans ses propres œuvres : pour le compositeur, les musiciens de l'orchestre sont satisfaisants en tant qu'instrumentistes²².

¹⁹ Cf. *Zenészet* *Lapok*, vol. 1, n° 4, le 24 octobre 1860. p. 32.

²⁰ *Zenészet* *Lapok*, vol. 1, n° 7, le 14 novembre 1860. p. 56.

²¹ Kornél ÁBRÁNYI. *Életemből és emlékeimből : A történelem, irodalom és művészet köréből* [De ma vie et de mes souvenirs : autour de l'histoire, de la littérature et de l'art], Budapest : Franklin Társulat, 1897. pp. 172-174. Richard WAGNER. *My Life*, trad. de l'allemand par Andrew Gray, New York : Da Capo Press, [1865] 1992. p. 722.

²² Martin GREGOR-DELLIN. *Richard Wagner : sa vie, son œuvre, son siècle*, trad. de l'allemand par Odile Demange et al. Paris : Fayard, 1981. p. 509.

À la suite des concerts, les membres de la direction musicale du Théâtre national comprennent que la musique de Wagner nécessite une augmentation des effectifs de l'orchestre du Théâtre²³. C'est lors de ce séjour pestois de Wagner que le compositeur allemand rencontre pour la première fois Ferenc Erkel²⁴.

Le 1^{er} août 1863, Wagner adresse une lettre à Radnótfáy, intendant du Théâtre national, pour le remercier de l'accueil chaleureux réservé par le public pestois à ses œuvres ; il n'oublie pas de louer les instrumentistes de l'orchestre du Théâtre national pour leur talent²⁵. Dans une autre lettre, cette fois adressée à Ábrányi, Wagner écrit que la musique hongroise réussie sera issue de la chanson nationale. Pour illustrer son propos, il mentionne les compositions de Mosonyi, dont il fait l'éloge²⁶. Ábrányi écrit, dans ses Mémoires, que cette lettre du 8 août 1863 a créé la sensation lors de sa publication dans les *Zenészeti Lapok*²⁷.

Le passage de Wagner par Pest donne lieu à des débats acharnés sur le wagnérisme en Hongrie. Parmi les adeptes de Wagner, plusieurs sont ceux qui, dans les années 1863-1864, proposent le remplacement d'Erkel par Mosonyi, voire par Wagner, au poste de directeur musical du Théâtre national hongrois²⁸. L'intendant Radnótfáy prend position contre Mosonyi et les wagnériens et empêche la représentation des drames musicaux de Wagner au Théâtre national. Dans ses Mémoires, Wagner note qu'à son arrivée à Pest en 1863, il fut accueilli par Radnótfáy comme un inconnu²⁹. Erkel et Mosonyi se réconcilient en été 1865, mais ils persistent dans leurs opinions divergentes sur le courant wagnérien. Erkel, collaborateur de Radnótfáy, ne se montre pas enclin à faire représenter les drames musicaux de Wagner. En 1866, il programme *L'Africaine*, opéra posthume de Giacomo Meyerbeer, au Théâtre national. Geste provocateur pour les wagnériens, puisque Meyerbeer est leur bête noire par excellence. De plus, Erkel ne participe pas aux répétitions de *Lohengrin* qui ont lieu plus tard dans la même année et

²³ Tibor TALLIÁN. « A Nemzeti Színház zenekara Erkel Ferenc idejében » [L'orchestre du Théâtre national à l'époque de Ferenc Erkel], in *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korokról* [Sur Ferenc Erkel, Zoltán Kodály et leur époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 2001. p. 38.

²⁴ Lajos ÉRDY. « Erkel utolsó éveiből » [Des dernières années d'Erkel], in *Erkel Ferenc emlékkönyv : Születésének századik évfordulójára* [Mélanges Ferenc Erkel : pour le centenaire de sa naissance], éd. par Bertalan Fabó, Budapest : Pátria, 1910. p. 60.

²⁵ *Zenészeti Lapok*, vol. 3, n° 46, le 13 août 1863. pp. 369-370.

²⁶ *Zenészeti Lapok*, vol. 3, n° 47, le 20 août 1863. pp. 374-375. Cf. également Ferenc BÓNIS. *Mozarttól Bartókéig : Írások a magyar zenéről* [De Mozart à Bartók : écrits sur la musique hongroise], Budapest : Püski Könyvkiadó, 2000. pp. 157-158.

²⁷ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése*. pp. 133-134.

²⁸ Amadé NÉMETH. *Erkel*, Budapest : Gondolat, coll. « Zenei Kiskönyvtár », [1967] 1979. pp. 140-142.

²⁹ Richard WAGNER. *My Life*. pp. 722-723.

n'en dirige pas la première pestoise du 1^{er} décembre 1866 : c'est Károly Huber qui fait répéter et dirige la reprise pestoise de *Lohengrin*³⁰.

Durant cette période, les wagnériens ont un allié très puissant, Franz Liszt, l'un des principaux collaborateurs et appuis de Wagner en Europe. Mosonyi a d'excellents rapports avec Liszt³¹. Ce dernier compose, par ailleurs, une *Fantaisie sur l'opéra hongroise Szép Ilonka* entre 1865 et 1867, dans le but de faire connaître l'opéra de Mosonyi en Europe. Dans une lettre à Rossini de 1868, Liszt écrit qu'Erkel et Mosonyi sont les deux plus grands musiciens de la Hongrie et n'oublie pas de noter qu'il est plus proche de la position Mosonyi³². Liszt continue à dédier des œuvres à Mosonyi après le décès de ce dernier en 1870.

À partir du début des années 1870, il est possible de parler de l'existence d'un cercle wagnérien en Hongrie, qui se concentre autour de Liszt. Dans les années 1870, ce cercle rassemble, entre autres, le jeune musicien Ödön Mihalovich et les comtes Albert Apponyi et Géza Zichy³³. Ágnes Rosty, épouse du baron József Eötvös, grande amatrice de musique et bonne pianiste, fait partie du cercle d'amis de Liszt à partir du début des années 1870³⁴. Apponyi, dans ses Mémoires, accorde une grande importance au récit de ses rapports avec Wagner et Liszt. Parmi les neuf chapitres de ses Mémoires, le troisième est entièrement consacré à ses « Relations personnelles avec Ferenc Liszt et Richard Wagner »³⁵. Apponyi a l'occasion de voir *Lohengrin* et les autres opéras de Wagner à Vienne où il séjourne entre 1863 et 1866³⁶. Au début des années 1870, il

³⁰ Tibor TALLIÁN. « Nemzeti színház - nemzeti opera » [Théâtre national – opéra national], in *Képes magyar zenetörténet* [Histoire illustrée de la musique hongroise], éd. par János Kárpáti, Budapest : Rózsavölgyi és Társa, 2004. p. 148. István BARNA. « Erkel nagy művei és a kritika » [Les grandes œuvres d'Erkel et la critique], in *A magyar zene történetéből* [De l'histoire de la musique hongroise], éd. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1955. p. 235.

³¹ Ferenc BÓNIS. « Liszt Ferenc és Mosonyi Mihály » [Franz Liszt et Mihály Mosonyi], in *A nemzeti romantika világából* [Du monde du romantique national], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar Zenetörténeti Tanulmányok », 2005. p. 90.

³² Ferenc BÓNIS. *Mosonyi Mihály* [Mihály Mosonyi], Budapest : Gondolat, coll. « Kis zenei könyvtár », 1960. p. 249.

³³ Géza ZICHY. *Emlékeim* [Mes Mémoires]. Budapest : Franklin Társulat, [1911] 1965. tome II, pp. 24-25.

³⁴ Albert APPONYI. *Élmények és emlékek* [Expériences et mémoires], Budapest : Athenaeum, 1933. p. 42.

³⁵ idem. pp. 59-91.

³⁶ idem. pp. 68-69.

rencontre Wagner à Weimar, grâce à Liszt. Par la suite, il fait partie du cercle intime de Liszt³⁷.

Entre 1870 et 1873, le Théâtre national est dirigé par le baron Bódog Orczy, musicien amateur, adepte de Wagner. Orczy favorise la représentation des œuvres de Wagner au Théâtre national : c'est à cette époque qu'est créée la version hongroise de *Tannhäuser* en 1871. La même année, Hans (János) Richter, chef d'orchestre allemand originaire de Győr, est engagé par le Théâtre national. Ainsi, la ville de Pest devient un important centre pour le wagnérisme. Anton Seidl, musicien allemand né à Pest, rentre dans sa ville natale en 1871, après avoir appris que Richter vient de s'y installer. Il devient élève de Richter, dans l'espoir d'être initié à l'interprétation wagnérienne³⁸. Seidl devient bientôt un des collaborateurs les plus importants de Wagner et de Richter à Bayreuth, avant de poursuivre une brillante carrière de chef d'orchestre aux États-Unis vers la fin du siècle. Quant à Richter, il démissionne de son poste au Théâtre hongrois de Pest en avril 1865 et part pour Vienne où il accepte de diriger l'Orchestre philharmonique.

En 1874, après la démission d'Orczy, le Théâtre national programme un opéra de jeunesse de Wagner : *Rienzi*. Cette décision est loin de satisfaire les wagnériens hongrois. En effet, Wagner lui-même rejette cette œuvre écrite sous l'influence du grand opéra français ; les *Zenészeti Lapok* soulignent, dès le début des années 1860, que cet opéra créé en 1842 n'est pas représentatif du style novateur de Wagner et Kornél Ábrányi y voit un style « semi-italien »³⁹. Au bout de quatre représentations sans succès, *Rienzi* est retiré de l'affiche du Théâtre national.

En mars 1875, Wagner effectue un deuxième voyage en Hongrie⁴⁰. Selon le témoignage d'Apponyi, une partie de la presse lance une contre-attaque : les journaux n'oublient pas de souligner que Budapest n'est pas une ville allemande et que rien ne peut vérifier la tentative d'appuyer les concerts de Wagner, qui est, en fin de compte, une affaire allemande, entreprise avec de l'argent hongrois. L'opinion publique se tourne contre Wagner ; Liszt, pour empêcher un scandale, annonce qu'il va jouer au piano le concerto en mi bémol majeur de Ludwig van Beethoven dans le cadre des concerts. Ainsi, le concert Wagner-Liszt du 10 mars 1875 connaît un grand succès. Dans la première partie

³⁷ idem. pp. 71-72.

³⁸ Anton Seidl : *A Memorial by his Friends*, éd. par Henry T. Finck, New York : Charles Scribner's Sons, 1899. pp. 7-8.

³⁹ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése : Kulturtörténeti korrajz* [Vie et œuvres de Ferenc Erkel : tableau d'histoire culturelle], Budapest : Schunda József, 1895. p. 146.

⁴⁰ Ferenc BÓNIS. *Mozarttól Bartókig : Írások a magyar zenéről* [De Mozart à Bartók : écrits sur la musique hongroise], Budapest : Püski Könyvkiadó, 2000. p. 156.

du concert, Wagner dirige des extraits de ses opéras. Dans la deuxième partie, Liszt interprète le concerto de Beethoven avec l'orchestre du Théâtre national⁴¹. Toutefois, Wagner éprouve une déception certaine lors de ce séjour à Budapest, malgré le grand enthousiasme que le public manifeste lors du concert du 18 mars. Cosima Wagner, deuxième femme de Richard Wagner et fille de Franz Liszt, note dans son Journal que la Hongrie est en train de s'avancer vers une dissolution complète : la corruption est devenue chose commune au sein de la bureaucratie, il n'est pas permis de parler un mot d'allemand. La classe moyenne y fait défaut et seule une aristocratie inculte y est présente. Liszt est par ailleurs isolé du monde musical hongrois. Selon l'observation de sa fille, le célèbre compositeur serait, en effet, un étranger à Budapest⁴².

Le 13 août 1876 a lieu l'inauguration, si longtemps attendue par les wagnériens de l'Europe entière, du Festspielhaus de Bayreuth, conçu par Wagner pour l'exécution de ses œuvres. Au moment de l'inauguration, plusieurs membres de l'orchestre de ce nouveau théâtre proviennent de l'orchestre du Théâtre national⁴³. Les wagnériens hongrois assistent, bien entendu, aux premières représentations de la version intégrale de la tétralogie de *Der Ring des Nibelungen*. Apponyi assiste à chacune des trois représentations de la tétralogie : douze soirées en trois semaines, au total⁴⁴. Presque simultanément à l'inauguration du Festspielhaus, les *Zenészet* *Lapok* cessent leur parution. Le dernier numéro, du 5 août 1876, reste muet quant aux raisons de la cessation de la publication.

2. *Zenészet* *Lapok* et la « musique de l'avenir » wagnérienne

Le journal *Zenészet* *Lapok* se fait, comme il a été exposé ci-dessus, un organe défendant avec acharnement la réforme wagnérienne de l'art lyrique. Or, il convient de nuancer le propos sur la prise de parti wagnérienne du journal. Certains articles publiés dans les années 1860 et 1861 dans les *Zenészet* *Lapok* ne reflètent pas exactement le point de vue wagnérien. Mosonyi, dans un article où il énumère les points que devraient

⁴¹ Albert APPONYI. pp. 72-73.

⁴² Cosima WAGNER. *Cosima Wagner's Diaries : An Abridgement*, éd. par Geoffrey Skelton, London : Pimlico, [1869-1883] 1994. p. 230. (entrée du 10 mars 1863)

⁴³ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet* [Histoire centenaire du Théâtre national : Volume I], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, 1938. p. 224. Amadé NÉMETH. *Erkel*. p. 141.

⁴⁴ Albert APPONYI. p. 84.

respecter les musiciens qui désirent composer des opéras hongrois, précise que la prosodie de la langue hongroise devrait être respectée dans les récitatifs⁴⁵ : on est donc loin d'une perspective purement wagnérienne qui aurait prévu l'abolition de la distinction entre numéros clos et récitatifs. Il convient de rappeler, par ailleurs, que l'opéra *Szép Ilonka*, composé par Mosonyi à cette époque, contient également des numéros clos et récitatifs séparés, ce qui est loin de refléter le point de vue wagnérien sur la musique continue.

Malgré ces libertés prises avec les théories wagnériennes, les contributeurs des *Zenészeti Lapok* ne manquent pas de faire l'apologie de Wagner dès le lancement de la revue. Pour Mosonyi, par exemple, Wagner est un grand réformateur qui lutte contre les goûts mensongers dans l'opéra⁴⁶.

En 1860, à l'époque où le journal est lancé, Wagner se trouve à Paris en tant qu'invité de l'empereur Napoléon III : il y prépare la création parisienne de son *Tannhäuser*. La première parisienne de *Tannhäuser* a lieu le 13 mars 1861, en présence de l'empereur. Le correspondant des *Zenészeti Lapok* rapporte, avec un ton amer, que l'opéra est sifflé dès la deuxième parisienne, en raison des intrigues et de l'hostilité générée par la presse contre l'art de Wagner⁴⁷. En effet, selon le journal, des personnalités éminentes et des « rois de l'argent » (en l'occurrence, les jeunes aristocrates du Jockey Club de Paris), pour lesquels la musique sérieuse allemande serait insupportable, auraient créé, par leur comportement, une atmosphère d'opposition ; ce serait cette vague d'antipathie qui aurait amené l'Opéra de Paris à retirer *Tannhäuser* de l'affiche⁴⁸.

En été 1861, les *Zenészeti Lapok* publient un feuilleton traduit de l'allemand : « La musique du XIX^e siècle ». L'auteur, Julian Schmidt, analyse le développement de la musique européenne depuis la fin du XIX^e siècle et accorde une importance toute particulière à l'art et aux théories musicales de Wagner⁴⁹. En automne 1861, Sándor Bertha publie un article sur le « Livret d'opéra », dont la majeure partie consiste en une analyse du livret de *Der Fliegende Holländer* de Wagner. L'auteur souligne que le livret de cette pièce lyrique se distingue des livrets d'opéras qui le précèdent : dans *Der*

⁴⁵ *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 9, le 28 novembre 1860. p. 66.

⁴⁶ *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 17, le 23 janvier 1861. p. 132.

⁴⁷ *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 28, le 10 avril 1861. pp. 223-224.

⁴⁸ *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 30, le 24 avril 1861. p. 240.

⁴⁹ Cf. particulièrement *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 51, le 18 septembre 1861. pp. 404-405. vol. 1, n° 52, le 26 septembre 1861. pp. 413-414.

Fliegende Holländer, la poésie et la musique commencent à se confondre et à s'unifier⁵⁰.

Dans un autre article, Bertha fait une analyse détaillée de la déclamation dans les opéras et se réfère à l'ouvrage théorique de Wagner, *Opéra et drame*. Dans le même article, il émet une hypothèse maintes fois défendue par Wagner : la musique nationale devrait naître de la langue nationale⁵¹. En effet, selon Wagner, la langue est un élément presque mystique qui a un lien particulier avec la communauté. Dans son essai sur le « Judaïsme dans la musique », le compositeur précise : « une langue, ainsi que sa faculté d'expression, n'est pas l'œuvre d'individus, mais d'une communauté historique : celui-là seul qui a grandi inconsciemment dans cette communauté, prend part, lui aussi, à ses créations »⁵². Par ailleurs, selon Wagner, les compositeurs juifs auraient le défaut d'être extérieurs aux communautés historiques et de n'en pas parler les langues. Dans *Opéra et Drame*, il critique Meyerbeer de ce point de vue.

Étant juif, il ne possédait pas de langue maternelle qui eût grandi en force avec son être intime : il parlait avec le même intérêt toutes les langues modernes et les mettait indifféremment en musique, sans aucune autre sympathie pour leur génie que celle qui résultait de leur docilité à se soumettre à volonté à la musique absolue⁵³.

Cette conception, qui met l'accent sur le génie linguistique-national est, bien entendu, héritière de la conception herderienne de la nation et de la langue. Les collaborateurs des *Zenészeti Lapok* reprennent cette conception et l'adaptent à leurs analyses de la musique nationale hongroise.

Dès l'automne 1860, plusieurs journaux allemands et hongrois écrivent que Wagner aurait le projet de faire traduire les livrets de ses drames musicaux *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* et *Lohengrin* en hongrois, pour qu'ils puissent être donnés en Hongrie⁵⁴. Ce projet ne se réalise pas dans l'immédiat. En 1862, le Théâtre allemand de Pest, qui fonctionne toujours dans son bâtiment provisoire de la Place du Nouveau marché (actuelle Erzsébet), donne *Tannhäuser*, en langue allemande. Aucune allusion à

⁵⁰ *Zenészeti Lapok*, vol. 2, n° 3, le 17 octobre 1861. p. 21.

⁵¹ *Zenészeti Lapok*, vol. 2, n° 12, le 19 décembre 1861. p. 90.

⁵² Richard WAGNER. « Le judaïsme dans la musique (1850) », trad. par J.-G. Prod'homme, in *Œuvres en prose : tome VII*, Plan de la Tour : Éditions d'Aujourd'hui, 1976. p. 101.

⁵³ Richard WAGNER. « Opéra et drame [I] », in *Œuvres en prose : tome IV*, trad. par J.-G. Prod'homme, Plan de la Tour : Éditions d'Aujourd'hui, 1976. p. 157.

⁵⁴ *Zenészeti Lapok*, vol. 2, n° 8, le 21 novembre 1860. p. 64.

cette représentation dans les *Zenészeti Lapok*, qui pourtant donnent des informations fréquentes sur les actualités musicales de l'Europe entière : le journal, qui se consacre au développement de la musique hongroise, ignore tout simplement l'activité lyrique du Théâtre allemand de Pest. Le nationalisme musical des *Zenészeti Lapok* ne supporte donc pas la permanence d'un théâtre allemand à Pest, bien que ce dernier donne des opéras de Wagner.

Le 29 janvier 1863, les *Zenészeti Lapok* font savoir à leurs lecteurs que Richard Wagner, « réformateur de musique à renommée mondiale » arrivera prochainement à Pest pour y donner une série de concerts⁵⁵. En février et mars 1863, paraissent des nouvelles sur les concerts donnés par Wagner à Vienne et à Prague. À la fin de juillet 1863, le journal publie l'introduction de l'*Opéra et drame* de Wagner, en traduction hongroise réalisée par Ábrányi⁵⁶. Le même numéro donne le programme du concert de Wagner du 23 juillet : le programme comporte l'ouverture de *Tannhäuser*, des extraits de *Lohengrin*, *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Die Walküre* et *Siegfried*.

Après les concerts de Wagner des 23 et 28 juillet 1863, Ábrányi publie un long compte-rendu. Dans ce compte-rendu, il qualifie Wagner de « compositeur le plus génial et le plus grand de tous les temps⁵⁷ ». Dans le même numéro, une brève fait allusion aux antiwagnériens qui répandent des propos contre ce compositeur qui est le héros du jour à ce moment-là à Pest. Dans la deuxième partie de son compte-rendu, Ábrányi fait un résumé des points qui font la différence dans l'art de Wagner. Selon le rédacteur en chef des *Zenészeti Lapok*, le compositeur allemand réalise une vraie réforme dans l'art lyrique en rétablissant l'importance de la poésie, en éliminant les passages ornementés dans le chant, en reconstituant l'unité entre le chant et la musique⁵⁸. Par la suite, Ábrányi commence à publier une série d'articles sur la vie et l'art de Wagner : la publication de cette série d'articles se poursuit pendant plusieurs semaines.

Le wagnérisme des *Zenészeti Lapok* ne se manifeste pas seulement à travers l'adoption et la reproduction des théories wagnériennes. Dans la plupart des cas, c'est à travers la

⁵⁵ *Zenészeti Lapok*, vol. 3, n° 18, le 29 janvier 1862. p. 143.

⁵⁶ *Zenészeti Lapok*, vol. 3, n° 43, le 23 juillet 1863. pp. 342-345.

⁵⁷ *Zenészeti Lapok*, vol. 3, n° 44, le 30 juillet 1863. p. 350.

⁵⁸ *Zenészeti Lapok*, vol. 3, n° 45, le 6 août 1863. pp. 358-359.

critique acharnée des « bêtes noires » de Wagner que les auteurs des *Zenészeti Lapok* manifestent leur prise de parti wagnérienne.

Meyerbeer est, parmi les compositeurs contemporains de Wagner, celui qui est critiqué avec le ton le plus violent par le compositeur allemand. Selon Wagner, le secret de la musique de Meyerbeer, c'est l'effet (*Effekt*), un effet sans cause (*Wirkung ohne Ursache*)⁵⁹. Dans la musique de Meyerbeer, précise Wagner,

se révèlent un vide, une lassitude et une nullité si effrayantes, que nous sommes tentés de réduire au zéro absolu son aptitude spécifiquement musicale - surtout par comparaison avec celle de la très grande majorité des compositeurs, ses contemporains⁶⁰.

Les *Zenészeti Lapok* publient fréquemment des critiques négatives des opéras de Meyerbeer, dont le succès s'affirme et se conforte de façon continue depuis la création pestoise du *Prophète* en 1850. En novembre 1860, un opéra comique de Meyerbeer, *Dinorah ou Le Pardon de Ploërmel*, est donné au Théâtre national hongrois. Kornél Ábrányi, dans sa critique de cette production de *Dinorah*, attire l'attention sur les faiblesses du livret de l'opéra⁶¹. Dans la deuxième partie de sa critique, il fait sous-entendre que la musique de Meyerbeer souffre également de faiblesses et souligne l'importance de Wagner qui, par ses théories et par ses drames musicaux, ouvre une nouvelle voie dans l'art lyrique. Par ailleurs, selon Ábrányi, l'orchestration de certains passages de l'opéra de Meyerbeer n'est pas sans rappeler celle de *Tannhäuser* : Meyerbeer se serait donc inspiré de Wagner pour ces passages de *Dinorah*⁶².

Néanmoins, les auteurs des *Zenészeti Lapok* ne se font pas des adversaires totaux de Meyerbeer : les critiques se montrent souvent respectueux à l'égard du vieux maestro et le journal publie des informations biographiques sur Meyerbeer. Ce sont notamment les œuvres tardives de Meyerbeer (*Le Prophète*, *L'étoile du Nord*, *Dinorah* et bientôt *L'Africaine*) qui font l'objet de critiques. Selon Mosonyi, l'art de Meyerbeer avait atteint son sommet avec *Les Huguenots* : en continuant toujours à composer, Meyerbeer ne voudrait qu'accroître sa fortune déjà considérable⁶³.

Un autre compositeur apprécié par le public pestois de l'époque, Giuseppe Verdi, fait également l'objet de critiques. En 1860, Kornél Ábrányi fait une critique de *Nabucco*,

⁵⁹ Richard WAGNER. « Opéra et drame [I] ». p. 169.

⁶⁰ idem. p. 175.

⁶¹ *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 8, le 21 novembre 1860. p. 63

⁶² *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 9, le 28 novembre 1860. p. 71.

⁶³ *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 12, le 19 décembre 1860. p. 89.

opéra de jeunesse de Verdi, composé en plein *Risorgimento*. Selon Ábrányi, *Nabucco* serait composé à une époque où le compositeur avait le souci de flatter le goût du public et à recourir à des moyens peu acceptables (comme une instrumentation démesurée) pour créer un effet dramatique⁶⁴. Les œuvres de maturité de Verdi ne sont pas non plus épargnées : c'est à propos d'une représentation de *Rigoletto* que le journal critique le Théâtre national de ne donner que du Verdi et du Meyerbeer⁶⁵.

3. La « musique nationale hongroise » et les *Zenészeti Lapok*

Dans ses ouvrages théoriques, Wagner fait des développements sur la musique nationale, l'esprit national et les styles nationaux. *Opéra et drame* contient des passages qui traduisent un point de vue héritier du romantisme national du début du XIX^e siècle :

Dans la musique, la tendance nationale s'exprima, à ses débuts, avec une beauté d'autant plus réelle que le caractère de la musique s'exprimait plutôt en sentiments généraux qu'en [sentiments] spéciaux. Ce qui, chez nos poètes romantiques, se manifesta comme une bigoterie mystique catholico-romaine et [comme] une galanterie féodale-chevaleresque, s'exprima en musique par une mélodie d'un sentiment intime, profond et marge, s'épanouissant en noble grâce - par une mélodie comme celle qui naquit du dernier soupir du naïf esprit populaire expirant⁶⁶.

Ainsi, dans l'univers wagnérien (comme par ailleurs dans tout l'univers romantique du XIX^e siècle), la mélodie populaire est considérée comme l'expression de l'esprit populaire sublimée et idéalisée dans sa « naïveté ». Pour Wagner, la *mélodie populaire*, « retrouvée par des musiciens cultivés », présente un double intérêt : « celui de la joie dans sa beauté naturelle, telle que nous la trouvons, inaltérée, dans le peuple même, et celui de la recherche de son organisme interne⁶⁷ ». Reste à savoir comment les musiciens peuvent retrouver cette mélodie populaire pour la reproduire dans leurs compositions. Selon Wagner, certains compositeurs d'opéra auraient déjà essayé de concevoir la mélodie nationale, sans pouvoir concevoir « l'élément vraiment populaire » ; pour parvenir à cet élément, le compositeur lui-même aurait dû créer selon

⁶⁴ *Zenészeti Lapok*, vol. 2, n° 6, le 7 novembre 1861. p. 47 ; n° 9, le 28 novembre 1861. p.70.

⁶⁵ Marianne PÁNDI. *Hangászati multságok : A 19. század magyar zenei élete a kritikák tükrében* [Divertissements musicaux : la vie musicale hongroise du XIX^e siècle dans le miroir des critiques], éd. par Hajnalka Földvári & Ottó Waldstein, Budapest : Mágus, coll. « Élet-Képek », [1967] 2001. p. 66.

⁶⁶ Richard WAGNER. « Opéra et drame [I] ». p. 106.

⁶⁷ idem. p. 186.

l'esprit et les conceptions du peuple. Et pour y parvenir, il suffisait de se rendre dans les campagnes :

La couleur du [caractère] national, effacée depuis longtemps dans les classes élevées, survivait encore dans ces portions du peuple qui, attachées à la glèbe des champs, au rivage de la mer ou à la vallée de la montagne, s'étaient tenus éloignées de tout changement profond dans leurs habitudes⁶⁸.

En partant de ce cadre général (qui reflète par ailleurs la sensibilité des musiciens « nationaux » de l'époque pour la collecte musicale), les collaborateurs des *Zenészeti Lapok* développent leurs propres théories et hypothèses sur la musique nationale hongroise. Au début, les articles sur la musique hongroise consistent en des évaluations critiques sur l'histoire récente de la musique savante en Hongrie. L'un des premiers articles publiés par les *Zenészeti Lapok* est intitulé « La musique hongroise ». L'auteur de cet article, Mosonyi, attire l'attention sur le fait que la musique hongroise connaît une floraison depuis les années 1840. Il cite, dans ce cadre, plusieurs noms de compositeurs : grâce à Ferenc Erkel, par exemple, la musique hongroise put se doter d'un plus grand degré de dramatisme. Quant à Béni Egressy, il essaya d'ouvrir une voie toute nouvelle et différente, tout en intégrant la musique tzigane à ses compositions. Cependant, selon Mosonyi, l'abondance de quadrilles français, de polkas, de valse ou d'extraits d'opéras italiens dans le programme des orchestres tsiganes aurait eu un effet négatif dans la musique hongroise, tout en contribuant à en augmenter le degré de banalité⁶⁹. Mosonyi ne manque pourtant pas de noter que certaines institutions et compagnies, comme le Conservatoire de Pest-Buda ou la maison d'édition musicale Rózsavölgyi, prennent soin de développer la vraie musique hongroise. Les *Zenészeti Lapok* sont par ailleurs considérés comme une contribution aux efforts pour le développement de la musique nationale. Dans le même article, Mosonyi annonce la publication de ses leçons d'harmonie dans les numéros prochains des *Zenészeti Lapok* : cette série d'articles serait destinée à contribuer à l'éducation musicale des jeunes musiciens. Mosonyi n'oublie pas de noter que la musique hongroise ne peut être développée et raffinée que par les musiciens hongrois, et non par les musiciens étrangers⁷⁰.

⁶⁸ idem. p. 117.

⁶⁹ *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 1, le 8 août 1860. p. 4.

⁷⁰ *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 1, le 8 août 1860. p. 5.

Ainsi, dans les *Zenészeti Lapok*, fait surface un concept qui est présent depuis le début du XIX^e siècle dans le discours des défenseurs de la « cause nationale » hongroise : le développement et l'affinement de la culture nationale. De ce point de vue, les auteurs du journal sont des héritiers directs des réformateurs de la langue, de la littérature et de la musique hongroise de l'avant-1848. Pour les collaborateurs des *Zenészeti Lapok*, le Théâtre national et les opéras jouent un rôle important pour la création de la musique nationale et pour l'« affinement » de cette musique. Si la « Querelle de l'opéra » est terminée au milieu des années 1840, les adversaires de l'opéra ne manquent pas, dans les années 1860, de mettre en cause l'importance de l'opéra pour la formation de l'identité nationale hongroise. Bien entendu, les *Zenészeti Lapok* prennent parti dans ces débats : dans un article publié en 1860, Mosonyi critique ceux qui pensent que le Théâtre national ne devrait donner que des drames. Selon l'auteur, l'opéra développe, à l'instar du drame, le sentiment national et il affine la musique hongroise⁷¹.

Dans les premiers numéros du journal, les contributeurs des *Zenészeti Lapok* ne manquent pas d'exprimer leur respect pour Ferenc Erkel. Dans un autre article publié en 1860, Mosonyi se réfère à la création de *Hunyadi László* (1844) comme un tournant dans l'histoire de la musique en Hongrie. Il ne manque pas de préciser que le répertoire lyrique ne s'est pas enrichi de nouvelles œuvres dignes d'intérêt depuis cette date⁷². Néanmoins, après la première de l'opéra *Szép Ilonka* de Mosonyi, le journal prend une certaine distance à l'égard d'Erkel. À partir de 1862-1863, les auteurs des *Zenészeti Lapok* se montrent de plus en plus engagés en faveur du wagnérisme et l'activité d'Erkel en tant que directeur musical du Théâtre national ne satisfait pas leurs attentes. Le 23 juillet 1863, à l'occasion du premier concert de Wagner, Erkel, au nom de l'orchestre du Théâtre national, présente une couronne de lauriers à Wagner. Le compositeur allemand embrasse son collègue hongrois, pour le remercier de ce geste. Kornél Ábrányi conclut son long compte-rendu des concerts de Wagner en interprétant ces gestes : selon l'éditeur des *Zenészeti Lapok*, Erkel ne devrait pas seulement exprimer de la gentillesse à l'égard de Wagner, mais il devrait aussi, pour la suite, se mettre à appliquer et à faire appliquer les réformes initiées par Wagner dans le domaine de l'art lyrique⁷³.

⁷¹ *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 7, le 14 novembre 1860. p. 51.

⁷² *Zenészeti Lapok*, vol. 1, n° 7, le 14 novembre 1860. pp. 51-52.

⁷³ *Zenészeti Lapok*, vol. 3, n° 48, le 27 août 1863. pp. 385-386.

À la même époque, les critiques adressées à Erkel par les *Zenészeti Lapok* deviennent encore plus tranchantes. En 1863, juste après les concerts de Wagner, le Théâtre national reprend un opéra de Saverio Mercadante, *Il Giuramento*, dont la création au Théâtre hongrois de Pest avait eu lieu en janvier 1839. Grand succès en 1839, cet opéra de la tradition du bel canto romantique était régulièrement monté dans les années 1840, avant d'être retiré de l'affiche en 1852. La reprise de 1863 ne connaît pas de succès (deux représentations en 1863). Le correspondant des *Zenészeti Lapok* se demande quel peut bien être le motif qui a conduit Erkel à monter cet opéra démodé et insignifiant et indique que le compositeur exerce une influence et un pouvoir absolu sur la section d'opéra du Théâtre national, en jouant un rôle de « conseiller secret » et de « dictateur⁷⁴ ».

Cette situation de conflit ne dure pas longtemps : la réconciliation Erkel-Mosonyi en 1865 génère un dégel certain dans les rapports de la revue avec Erkel. Par ailleurs, les opéras suivants d'Erkel (à commencer par *Dózsa György*) sont jugés comme étant plutôt satisfaisants par les auteurs des *Zenészeti Lapok* : ces compositions tardives, auxquelles contribue Sándor Erkel, disciple de Mosonyi, ne sont pas sans refléter une certaine influence wagnérienne, notamment du point de vue déclamatoire. Ábrányi, dans sa biographie d'Erkel, note qu'Erkel était en solidarité avec les *Zenészeti Lapok* bien qu'il n'y ait pas contribué par des articles⁷⁵. Il est difficile de juger l'exactitude de cette hypothèse, mais étant donné que les *Zenészeti Lapok* constituent, à l'époque, le seul périodique hongrois spécialisé dans le domaine musical, il est vraisemblable qu'Erkel soit resté lié avec ses rédacteurs, malgré leur prise de parti pour Wagner.

Les *Zenészeti Lapok* se montrent moins indulgents avec les autres compositeurs d'opéra hongrois de la même période. Dès ses premiers numéros, le journal publie des critiques sévères des *Kunok* de György Császár : selon ces nombreuses critiques, cet opéra est rempli de paraphrases de la musique italienne et française et il ne mérite pas d'être qualifié d'opéra original hongrois⁷⁶. De même, selon un critique, l'opéra comique de Franz Doppler, *Ilka*, ne peut pas être considéré comme un « opéra hongrois » proprement dit, en raison des éléments « étrangers » qu'il comporte dans sa musique⁷⁷.

⁷⁴ *Zenészeti Lapok*, vol. 3, n° 46, le 6 août 1863. pp. 361-362.

⁷⁵ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése*. p. 122.

⁷⁶ Cf., entre autres, *Zeneszeti Lapok*, vol. 1, n° 6, le 7 novembre 1860. p. 47. vol. 1, n° 10, le 5 décembre 1860. p. 80. vol. 2, n° 3, le 17 octobre 1861. p. 24.

⁷⁷ *Zeneszeti Lapok*, vol. 2, n° 8, le 21 novembre 1861. p. 63.

Les articles des *Zenészeti Lapok* sur la musique nationale ne se limitent pas, bien entendu, aux critiques des compositeurs hongrois contemporains : les collaborateurs du journal s'efforcent aussi de théoriser la musique nationale. Par ailleurs, à l'instar des musicographes de l'ère des réformes comme Gábor Mátray, les auteurs des *Zenészeti Lapok* écrivent également sur l'histoire universelle de la musique. En 1860, juste après le lancement du journal, Gyula Rózsavölgyi commence à publier une longue série d'articles sur « L'histoire générale de la musique ». La publication de cette série est interrompue par le décès de l'auteur en 1861. En octobre 1862, c'est István Bartalus qui prend le relais et continue à la publication de la série d'articles sur l'histoire de la musique.

Le premier article systématique sur « La musique nationale » paraît en 1861. L'auteur, le baron Károly Fechtig, précise que la chanson populaire constitue le mode d'expression directe de la langue. Ainsi, la chanson populaire peut être considérée comme la seule source de la musique nationale. Les musiciens hongrois ne devraient pas écrire de la musique populaire/folklorique, mais ils devraient créer la musique nationale à partir de la musique populaire/folklorique, le porteur le plus infaillible du sentiment national⁷⁸. Autrement dit, les compositeurs ne devraient pas se contenter de reprendre les mélodies populaires, mais ils devraient se servir de l'héritage musical conservé par le peuple pour créer et produire une musique nationale. Dans le même esprit, les *Zenészeti Lapok* critiquent les musicographes et critiques étrangers qui essaient de tirer des conclusions sur la musique hongroise sans faire une analyse approfondie de l'héritage musical du peuple des campagnes. Selon István Bartalus, pour connaître la musique d'un peuple – et surtout celle de la Hongrie –, il ne suffit pas de l'analyser à travers les livres, mais il faut également l'étudier dans la vie du peuple. Or, certains journaux (dont le *Donauzeitung*) se contentent d'observer la musique jouée par les orchestres tsiganes qui passent par Pest, ou la musique des opéras de Doppler et d'Erkel⁷⁹. D'autres auteurs tiennent à souligner ce qu'ils considèrent comme l'exception hongroise pour motiver la nécessité de conserver la musique nationale hongroise : selon Döme Horváth, la « race hongroise » (*magyarfáj*) est spécifique par son isolement, sans relation avec les autres peuples. Pour cette raison, il est encore plus nécessaire de conserver la musique nationale, qui appartient à une race unique⁸⁰.

⁷⁸ *Zenészeti Lapok*, vol. 2, n° 11, le 12 décembre 1861. p. 82.

⁷⁹ *Zenészeti Lapok*, vol. 3, n° 3, le 16 octobre 1862. pp. 18-19.

⁸⁰ *Zenészeti Lapok*, vol. 3, n° 1, le 2 octobre 1862. p. 3.

Ce cadre général sert d'arrière-plan théorique à tout un programme qui consiste à purifier la musique hongroise des influences étrangères. Sándor Bertha, dans un article publié en 1862, parle de l'existence de deux partis musicaux en Hongrie : le parti cosmopolite et le parti hongrois⁸¹. Bien entendu, c'est le « parti national » qui est promu par Bertha et par les autres auteurs des *Zenészeti Lapok*. Dans un article publié en 1863, Mosonyi écrit que la nouvelle école musicale allemande n'a pas d'autre objectif que de purifier la musique allemande de tous les éléments étrangers. Les musiciens hongrois devraient aussi effectuer cette purification⁸².

Ábrányi, dans ses ouvrages postérieurs, continue à développer le point de vue lancé par les *Zenészeti Lapok*. Dans sa biographie d'Erkel publiée en 1895, il fait un survol historique du développement de l'art musical en Hongrie. Selon l'auteur, pendant les deux premières décennies du XIX^e siècle, l'art hongrois était imprégné d'éléments étrangers. Dans les années 1820 commencèrent les tentatives de renouveau, mais ces efforts initiaux furent produits dans le domaine de la langue et de la littérature ; on manquait de temps pour la rénovation nationale dans les arts et dans la musique. Les tentatives d'Antal Csermák, János Lavotta, Ignác Ruzitska et János Svastics étaient dignes d'intérêt dans la mesure où leurs compositions contenaient des éléments hongrois. Toutefois, un célèbre musicien de l'époque, János Bihari utilisait librement des éléments étrangers dans ses compositions⁸³. C'est à Erkel qu'est revenu le mérite d'achever le processus de réforme musical en Hongrie.

Dans ses Mémoires publiées en 1897, Ábrányi écrit que la création artistique ne peut se faire qu'en partant d'un fondement de sentiment national. C'est ce fond sentimental national qui, selon l'auteur, génère la création artistique. Il convient d'abord d'être Hongrois en Hongrie ; l'identité d'artiste ne vient qu'après l'identité nationale. Par ce nationalisme déclaré et décidé, Ábrányi et les autres wagnériens hongrois évitent les accusations de germanophilie qui pourraient leur être éventuellement attribuées. Les auteurs des *Zenészeti Lapok* font attention à présenter le courant wagnérien comme un courant adaptable au contexte hongrois, ils sont ainsi lavés d'une accusation de germanisme⁸⁴. Par là, le wagnérisme hongrois diffère largement du wagnérisme tchèque. En effet, dans les Pays Tchèques à cette époque, toute l'activité artistique est

⁸¹ *Zenészeti Lapok*, vol. 2, n° 33, le 15 mai 1862. p. 257.

⁸² *Zenészeti Lapok*, vol. 3, n° 22, le 26 février 1863. p. 172.

⁸³ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése*. pp. 4-7.

⁸⁴ Kornél ÁBRÁNYI. *Életemből és emlékeimből*. pp. 162-163. Cf. également pp. 182-183.

centrée autour du Théâtre provisoire de Prague ouvert en 1862. Dans le répertoire de ce théâtre, les opéras français ont une importance considérable ; toutefois, c'est la musique de Wagner (pourtant peu présente sur la scène du Théâtre provisoire) qui exerce une influence considérable sur les compositeurs tchèques de l'époque, dont Smetana⁸⁵. Ce dernier assure, par ailleurs, la direction du Théâtre provisoire de 1866 à 1874. Par l'écriture musicale de certains de ses opéras (notamment de *Dalibor* créé en 1868) Smetana est critiqué, par ses contemporains, pour avoir reproduit le style wagnérien, reflet de la culture germanique. Dans ce contexte, Smetana s'attire notamment les foudres des « Vieux-Tchèques », le parti des nationalistes tchèques dirigé par František Palacký, historien et homme politique. Les Vieux-Tchèques ont été favorables à une collaboration avec Vienne au moment de l'octroi du Diplôme d'octobre 1860, mais ils se désolidarisent par la suite de la politique habsbourgeoise qui revient au centralisme. Dans la deuxième moitié des années 1860, ils cherchent des alliances dans le monde slave au sens large du terme : la Russie tsariste est considérée comme un allié potentiel⁸⁶. Partisans d'une esthétique nationaliste conservatrice, les Vieux-Tchèques s'élèvent contre Smetana et soutiennent le courant antiwagnérien⁸⁷. Dans le contexte de la montée du mythe de solidarité slave, ils promeuvent les « opéras slaves » qu'ils opposent aux « opéras wagnériens », jugés trop soumis à une esthétique germanique. Pendant les années 1870, un jeune compositeur tchèque, Antonín Dvořák, est considéré comme le compositeur officiel des Vieux-Tchèques⁸⁸.

Dans la Hongrie, contrairement au cas de la Bohême-Moravie, ce sont les wagnériens qui se présentent en défenseurs acharnés d'un nationalisme musical ; de ce fait, les *Zenészeti Lapok* ne sont pas la cible d'une vague de critiques comparables à celle à laquelle les wagnériens tchèques sont exposés. Par ailleurs, la conception de musique nationale des auteurs des *Zenészeti Lapok* souligne avant tout les spécificités de la langue et de la musique hongroises. Dans un article où il fait des recommandations aux jeunes musiciens hongrois qui voudraient se mettre à la composition de nouveaux opéras hongrois, Mosonyi propose de respecter le rythme de la langue hongroise dans les récitatifs et d'inclure des éléments hongrois dans les airs et les morceaux

⁸⁵ Guy ERISMANN. *La musique dans les Pays Tchèques*. pp. 326-327.

⁸⁶ Antoine MARÈS. *Histoire des Tchèques et des Slovaques*, Paris : Perrin, coll. « Tempus », [1995] 2005. pp. 277-278.

⁸⁷ Guy ERISMANN. *La musique dans les Pays Tchèques*. pp. 275, 316. Cf. également Guy ERISMANN. *Smetana l'éveilleur*, p. 155.

⁸⁸ Guy ERISMANN. *La musique dans les Pays Tchèques*. p. 278.

d'ensemble. Selon Mosonyi, les morceaux de chœur revêtent une importance particulière dans ce cadre : il faut leur accorder une place privilégiée dans les opéras hongrois et y faire résonner les éléments musicaux hongrois d'une façon marquée⁸⁹. Le wagnérisme de Mosonyi n'est pas séparable de sa prise de parti nationale.

En créant leur propre théorie de la musique nationale hongroise, les auteurs des *Zenészet* *Lapok* ne prennent pas Wagner comme modèle unique. Un autre compositeur est également adulé dans le journal : Franz Liszt. Liszt est ami et protecteur de Wagner, ainsi que son beau-père depuis le mariage de sa fille Cosima avec le compositeur allemand en 1871. En 1860, au moment où les *Zenészet* *Lapok* sont lancés, Liszt est une figure controversée en Hongrie : à peine une année est passée depuis la publication de l'ouvrage de Liszt *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* en été 1859. Les débats qui avaient suivi la publication de ce livre sont toujours vifs dans les années 1860. Par ailleurs, István Bartalus, un des collaborateurs principaux des *Zenészet* *Lapok*, était parmi ceux qui avaient critiqué le livre de Liszt à l'époque de sa parution, en 1859.

En 1861, la maison d'éditions Gusztáv Heckenast publie la version hongroise du livre de Liszt et plus tard dans la même année, la même maison publie sa traduction allemande⁹⁰. La traduction hongroise est sévèrement critiquée par les *Zenészet* *Lapok*. Quant au contenu du livre, le journal s'abstient de la critiquer sur le fond et note qu'il s'agit d'un livre génial et riche, bien qu'il contienne également des opinions qui ont des fondements erronés⁹¹. Ainsi, les auteurs des *Zenészet* *Lapok*, pourtant sévères en matière de nationalisme musical, tolèrent les libertés prises par Liszt dans son interprétation de la « musique hongroise ». La collaboration de Liszt avec Mosonyi est considérée comme un effort digne d'éloges pour faire fleurir un style musical hongrois indépendant⁹². En août 1865, lorsque Liszt fait un voyage en Hongrie pour y diriger la création de son oratorio *La légende de Sainte Élisabeth* (représentée à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la fondation du Conservatoire national), le journal publie des comptes-rendus enthousiastes sur Liszt. En effet, les *Zenészet* *Lapok* ne

⁸⁹ *Zenészet* *Lapok*, vol. 1, n° 9, le 28 novembre 1860. p. 66.

⁹⁰ Cf. Pirooska D. SZEMZŐ. « Heckenast Gusztáv, a zenei kiadó (Liszt Ferenc-től Volkmann Róbertig) » [Gusztáv Heckenast, éditeur de musique (de Franz Liszt à Robert Volkmann)], *Magyar Könyvszemle*, vol. 77, n° 4, octobre 1961.

⁹¹ *Zenészet* *Lapok*, vol. 1, n° 42, le 17 juillet 1861. p. 334.

⁹² Ferenc BÓNIS. « Liszt Ferenc és Mosonyi Mihály ». p. 79.

valorisent pas seulement le lien hongrois de Liszt, mais également la qualité de ses compositions et surtout ses qualités d'interprète et de virtuose. Cet intérêt du journal pour Liszt continue dans les années 1870. Trente années après la cessation de la parution des *Zenészeti Lapok*, Kornél Ábrányi compare Liszt à Petőfi : ce dernier était le plus grand poète hongrois et Liszt mériterait d'être qualifié de « plus grand musicien hongrois ». Le fait qu'il ne parlait pas hongrois et qu'il attribuait (à tort) la musique hongroise aux Tsiganes ne l'empêchait pas d'avoir une conscience patriotique : quand il fut décoré d'un sabre d'honneur au Théâtre hongrois de Pest en janvier 1840, il comprit qu'il devait servir sa patrie avec son sabre⁹³.

Le journal *Zenészeti Lapok* joue un rôle incontestable pour le développement de la culture musicale en Hongrie : les articles et les critiques publiés dans ses pages élèvent le niveau de la musicographie hongroise, en contribuant notamment à la théorie musicale. De plus, les rédacteurs du journal se déclarent ouvertement partisans de Wagner et, pour la première fois dans l'histoire de l'opéra hongrois, s'effectue une prise de position consciencieuse du point de vue du style musical et de la théorie musicale. Contrairement au cas tchèque des années 1860 et 1870, les musiciens hongrois ne voient pas d'obstacle pour s'emparer du wagnérisme afin de le reproduire conformément au discours national hongrois. En effet, les modalités de la réception du wagnérisme par les discours nationalistes peuvent varier selon les contextes. Édouard Drumont, un des principaux théoriciens de l'antisémitisme de droite dans la France de la Troisième République, accuse l'État français de verser « huit cent mille francs de subvention à l'Opéra pour jouer constamment du Wagner, alors que nos musiciens français meurent de faim⁹⁴ ». Drumont, nationaliste français, se dresse contre le wagnérisme en 1914, alors que Vincent D'Indy, un des principaux porteurs du nationalisme musical en France, se déclare partisan de Wagner. Dans la Hongrie, le wagnérisme n'est pas considéré comme une manifestation de l'esprit germanique ; au contraire, les *Zenészeti Lapok* renforcent le discours national hongrois dans la musique

⁹³ Kornél ÁBRÁNYI. *Életemből és emlékeimből*. p. 246.

⁹⁴ Édouard DRUMONT. *Sur le chemin de la vie (souvenirs)*, Paris : G. Crès, 1914. p. 93.

en se référant aux théories et aux drames musicaux de Wagner comme point de référence.

Malgré leur prise de partie pour le wagnérisme dans la théorie musicale, les compositeurs du cercle des *Zenészeti Lapok* sont loin de pouvoir reproduire les principes wagnériens dans leur musique. *Szép Ilonka*, par exemple, reste un opéra à numéros clos ; la déclamation wagnérienne est loin d'être systématiquement appliquée par Mosonyi ; l'utilisation des leitmotifs reste limitée. En effet, dans les années 1860 et 1870, ce sont plutôt les opéras romantiques de Wagner, *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*, qui servent de modèle aux compositeurs hongrois. Ses œuvres de maturité sont relativement peu connues à Pest. Des extraits de *Tristan und Isolde*, *Der Ring des Nibelungen* et *Die Meistersinger von Nürnberg* sont donnés, mais ces œuvres de maturité ne sont pas représentées à Pest avant les années 1880. La première de *Die Meistersinger von Nürnberg* a lieu en 1883 au Théâtre national. La même année, la compagnie itinérante Richard-Wagner-Theater dirigée par Angelo Neumann donne *Der Ring des Nibelungen* au Théâtre allemand⁹⁵. Bien entendu, certains Hongrois ont les moyens d'assister aux représentations des opéras de Wagner à Bayreuth et dans d'autres villes d'Europe et d'Amérique. Le comte Albert Apponyi, qui avait assisté à la création du *Ring* à Bayreuth en 1876, a l'occasion de voir plusieurs fois *Parsifal* à Bayreuth : dans ses Mémoires, Apponyi ne manque pas de souligner qu'il préfère *Parsifal*, qui reflète des sentiments chrétiens purs, au pessimisme schopenhauerien du *Ring*⁹⁶.

Dans le dernier quart du XIX^e siècle, le wagnérisme continue d'exercer une influence indéniable sur les compositeurs hongrois. La musique d'Ödön Mihalovich, représentant important de la musique hongroise après la mort d'Erkel, n'est pas dépourvue d'influences wagnériennes⁹⁷. De plus, les opéras d'Erkel à commencer par *Dózsa György* reflètent une certaine influence de la musique de Wagner. Le fait qu'Erkel collabore, à partir des années 1860, avec ses fils Gyula et Sándor pour la mise en musique de ses opéras, explique en partie ces influences wagnériennes : en effet, Sándor

⁹⁵ Wolfgang BINAL. *Deutschsprachiges Theater in Budapest von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse* (1889), Wien : Hermann Böhlhaus Nachf., coll. « Theatergeschichte Österreichs », 1972. p. 408.

⁹⁶ Albert APPONYI. pp. 84-87.

⁹⁷ Katalin SZERZŐ. « Utak és elágazások Erkel után : Mihalovich Ödön (1842-1929) » [Chemins et bifurcations après Erkel : Ödön Mihalovich (1842-1929)], in *Erkel Ferencről és koráról* [De Ferenc Erkel et de son époque], dir. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1995. pp. 168-171.

Le journal *Zenészeti Lapok* et le wagnérisme en Hongrie (1860-1876)

Erkel, contrairement à son frère aîné Gyula, n'est pas fermé aux influences de Wagner. Selon le témoignage d'Ábrányi, Erkel aurait lui-même accepté qu'il se soit influencé de Wagner pour son dernier opéra, *István király* (Le roi Étienne, 1885)⁹⁸.

⁹⁸ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése*. p. 172.

C. Les opéras hongrois de l'époque du Compromis austro-hongrois jusqu'à l'inauguration de l'Opéra (1867-1884)

Depuis la fin des années 1850, alors que l'Empire habsbourgeois doit faire face à de sévères difficultés sur le plan international, nombre de libéraux modérés hongrois (avec Ferenc Deák en premier lieu) avaient commencé à élaborer un projet de compromis entre l'empereur-roi et la nation hongroise, qui reconnaît une autonomie et un gouvernement indépendant à la Hongrie. François-Joseph, réticent, recule au fur et à mesure. La Diète, convoquée puis suspendue en 1861, est à nouveau convoquée en 1865.

Depuis 1848-1849, la Prusse ne cesse d'accroître son influence au sein de la Confédération germanique. Otto von Bismarck, ministre-président du royaume de Prusse à partir de 1862, se fait l'artisan du projet d'unification de l'Allemagne dont l'Autriche se trouve exclue. En juin 1866, la Prusse déclare la guerre à l'Autriche. Le 3 juillet 1866, à Sadowa, l'armée prussienne remporte une victoire décisive sur les Autrichiens. Vienne, pour rétablir son autorité, doit pacifier les Hongrois. L'empereur-roi reconsidère alors la solution du Compromis proposé par Deák et soutenue par la Diète. Le 20 février 1867, il nomme Gyula Andrassy, jadis condamné à mort par contumace et pendu en effigie pour sa participation à la révolution de 1848, au poste de Premier ministre de Hongrie. En juin 1867, François-Joseph approuve la loi n° XII « concernant les relations communes entre les pays de la Couronne de Hongrie et les autres pays de Sa Majesté et sur les modalités de leur gestion ». Par cette loi, un nouveau régime constitutionnel est instauré dans l'Empire habsbourgeois. Désormais, l'empire est divisé entre une partie autrichienne et une partie hongroise qui sont, en réalité, deux États séparés sur lesquels règne un seul monarque. Dans le royaume de Hongrie, le pouvoir exécutif est confié à un gouvernement responsable devant le parlement bicaméral. Trois ministères communs (les ministères de la Guerre, des Affaires étrangères et des Finances) lient l'Autriche et la Hongrie. Le 8 juin 1867, François-Joseph et Élisabeth sont solennellement couronnés roi et reine de Hongrie. Après le couronnement, le roi prononce le serment de respect de la Constitution hongroise.

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

Sous le Dualisme, la Hongrie connaît une profonde transformation sociale et économique. C'est à cette période que se réalise un processus qui avait déjà commencé dans les décennies précédentes : le passage d'une société à prédominance agraire à une société industrielle. Buda et Pest, reconnues comme double capitale de Hongrie, sont unifiées en 1873 sous le nom de Budapest. La capitale traverse alors une phase d'industrialisation et de modernisation sans précédent. Or, au niveau politique, la Hongrie continue à faire partie d'un empire multinational, où certaines institutions féodales-impériales subsistent en dépit de la modernisation économique. Selon Éva Petrás, ce modèle hybride est la raison pour laquelle la Hongrie voit apparaître pour la première fois un nationalisme anticapitaliste et antilibéral¹. Dans le même temps, les Magyars commencent à acquérir un statut de nation privilégiée au sein de l'Empire, aux dépens de la plupart des autres nationalités du royaume de Hongrie. Ainsi, le mouvement national hongrois se trouve désormais face aux mouvements des autres nationalités. Si le statut de nation politique est reconnu pour les Croates qui signent, en 1868, un compromis particulier avec le gouvernement hongrois, d'autres nationalités se considèrent comme les « perdants » du Compromis austro-hongrois. Parmi ces nationalités, les Roumains et les Serbes ont chacun un État de référence. Les Slovaques, quant à eux, sont majoritaires dans la plupart des comitats de Haute-Hongrie, mais ils ne bénéficient d'aucune reconnaissance au niveau politique.

Dans le domaine culturel, les tentatives de construction d'une culture nationale continuent à cette époque. Le journal *Zenészeti Lapok*, lancé en 1860, continue d'être publié jusqu'en 1876, contribuant au développement de la théorie musicale. Les travaux de collecte des chansons populaires gagnent en rigueur. Dans les années 1860, István Bartalus collecte une centaine de chansons. En 1871, Bartalus part pour un voyage dans la province hongroise, pour collecter les danses et chansons de ses terroirs. Entre 1873 et 1896, la société Kisfaludy publie une grande collection de chansons (dont celles recueillies par Bartalus). Elemér Limbay publie, quant à lui, 1 200 chansons en six volumes à la fin des années 1870 et au début des années 1880².

¹ Éva PETRÁS. *Nacionalizmus és politikai romantika : Vázlat a magyar nacionalizmus romantikus elemeiről és a politikai romantikáról Magyarországon* [Nationalisme et romantisme politique : esquisse sur les éléments romantiques du nationalisme et du romantisme politique en Hongrie], Budapest : Európai Összehasonlító Kisebbségkutatások Közalapítvány, 2006. pp. 54-55.

² Katalin PAKSA. *Magyar népzene kutatás a 19. században* [Recherche en musique populaire hongroise au XIX^e siècle], Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, coll. « Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez », 1988. p. 49.

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

Dans les trente premières années de la période du Compromis, Ferenc Erkel continue à dominer la production musicale hongroise. Mihály Mosonyi, qui n'a pas composé de nouvel opéra après son *Álmos*, meurt en 1870. Franz Liszt, qui pourtant prend une part active dans la vie musicale de Budapest dans les années 1870 et 1880, ne compose pas d'opéra. Parmi les rares créations d'opéras hongrois, ce sont les opéras d'Erkel qui remportent un certain succès. Or, aucun de ces nouveaux opéras d'Erkel n'atteint le statut de véritable « opéra national ». Le présent chapitre a pour but d'analyser les opéras créés à Pest de 1867 (signature du Compromis) jusqu'à l'ouverture du Théâtre de l'Opéra (1884), dans le contexte politique de leur création.

Dans une première section de ce chapitre, nous analyserons l'opéra *Dózsa György*, créé à l'époque du Compromis austro-hongrois. La deuxième section est consacrée à l'étude de *Brankovics György* d'Erkel, inspiré des guerres contre les Turcs, et de deux autres opéras de la même époque qui traitent de sujets similaires *Zrínyi* d'August von Adelburg et *Nikola Šubić Zrinski* du compositeur croate Ivan Zajc. Dans la troisième section, nous analyserons le dernier opéra composé par Erkel pour le Théâtre national, *Névtelen Hősök* (Des héros anonymes) et, au risque de dépasser les bornes chronologiques de la présente thèse, nous évoquerons succinctement la dernière période de la carrière d'Erkel, qui s'étend de l'ouverture du Théâtre de l'Opéra (1884) à la mort du compositeur (1893).

1. *Dózsa György* ou les désillusions du Compromis austro-hongrois

En 1862, année de la première représentation de *Sarolta*, Erkel reçoit un livret d'Ede Szigligeti, *Dózsa György*, basé sur le drame homonyme de Mór Jókai créé en 1857, à l'époque de l'absolutisme³. Les journaux écrivent, en janvier 1864, que le compositeur travaille sur le livret. En décembre 1864, l'orchestre de la Philharmonie, dirigé par Erkel, donne deux extraits de *Dózsa György*. Le 15 août 1865, un autre extrait est donné dans le cadre du concert organisé à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la fondation du Conservatoire national⁴. Le 9 décembre 1866, les *Zenészeti Lapok*

³ Bence SZABOLCSI. « Erkel Ferenc Dózsa-operája » [L'opéra *Dózsa* de Ferenc Erkel], in SZABOLCSI, Bence. *Szabolcsi Bence válogatott írásai* [Écrits choisis de Bence Szabolcsi], éd. par András Wilhelm, Budapest : Typotex, [1951] 2005. p. 282.

⁴ Dezső LEGÁNY. *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük* [Œuvres de Ferenc Erkel et leur histoire], Budapest : Zeneműkiadó, 1975. p. 86.

informent leurs lecteurs que l'opéra est prêt. La première de *Dózsa György* a lieu le 6 avril 1867 au Théâtre national⁵.

Dózsa György

Musique : Ferenc Erkel. **Livret :** Ede Szigligeti. **Création :** Pest, 6 avril 1867.

György Dózsa (József Ellinger, ténor) ; Rózsa (Ilka Markovits-Pauli, soprano) ; Barna (Károly Kószeghy, baryton) ; Lóra Csáky (Anna Carina, soprano) ; Bornemissza (Richárd Pauli, ténor) ; Zápolya (Gusztáv Simon, baryton) ; Vladislas II (Ferenc Ormai, baryton) ; Lőrinc (Henrik Bodorfí, basse) ; Ambrus (baryton) ; Poète (Irma Kotsis, mezzo-soprano) ; la diseuse de bonne aventure (Róza Csillag, mezzo-soprano).

Acte I. Une place à Buda, 1514. Le frère Lőrincz prêche devant l'Église Matthias et appelle le peuple à rejoindre l'armée des croisés commandée par György Dózsa (I, 1). Entrent le roi Vladislas II et les nobles hongrois, avec le voïévode de Transylvanie János Zápolya parmi eux. Dès son entrée, Zápolya parle de son mécontentement aux nobles seigneurs qui l'entourent : pour le voïévode, le fait que Dózsa, d'origine paysanne, soit comblé d'honneurs n'est rien d'autre qu'une farce. Pourtant, le chœur chante des louanges pour Dózsa, qui sera bientôt fait chef de l'armée croisée par le « bon roi » (I, 2). Une procession entre, avec Dózsa, victorieux des Turcs. Le chœur salue le commandant et le roi déclare qu'il se prépare à l'anoblir. Dózsa jure qu'il va se consacrer, à tout prix, à la défense de sa patrie et il prend la croix, signe de commandant des Croisés, des mains de la noble Lóra Csáky, dont il est épris. La noble dame lance un regard hautain à Dózsa : son attitude est remarquée par ceux qui observent la scène et notamment par Zápolya et Bornemissza, deux nobles qui sont aussi épris de Lóra. Après la cérémonie d'anoblissement, Dózsa ne peut pas dissimuler sa joie d'avoir été anobli et rêve de conquérir « cette jeune fille fière » qu'est Lóra. Zápolya essaie d'humilier Dózsa en l'invitant à être son sous-lieutenant : Dózsa, offensé par cette proposition, fait la même proposition au voïévode. Sur ce, le chœur rit, à part, de l'arrogance de Dózsa (I, 3). Le chœur sort, Dózsa reste seul avec Barna et Rózsa, qui viennent d'entrer en scène. Barna, son ami d'enfance, lui reproche d'oublier sa famille et ses amis. Rózsa, jeune fille paysanne, fiancée de Dózsa, essaie de lui rappeler les souvenirs de leur village. Barna et Rózsa parlent aussi des malheurs qui sont arrivés après le départ de György Dózsa pour la guerre : un grand seigneur, dont les avances ont été refusées par Rózsa, a mis le feu dans la maison de son fiancé Dózsa pour se venger de ce refus. La mère de Dózsa, emprisonnée par le seigneur, est morte en prison. Le seigneur en question n'est personne d'autre que Zápolya. Dózsa se résout à se venger de Zápolya ; toutefois, Barna et Rózsa remarquent qu'il n'agit que par fierté et par orgueil (I, 4). Le chœur des Croisés entre, avec les bannières. Dózsa et Rózsa participent à leur prière (I, 5).

Acte II. Salle dans le palais royal. Les seigneurs et dames de la cour se divertissent à l'occasion de la fête du roi Vladislas et se rient de Dózsa. Quant à Bornemissza, il est inquiet du fait que Dózsa puisse poser un danger sérieux, avec son désir de vengeance (II, 1). Zápolya entre, le chœur veut savoir de quoi il vient

⁵ Pour le livret de l'opéra, cf. Ede SZIGLIGETI. *Dózsa György : Eredeti opera 5 felvonásban* [Dózsa György : opéra original en cinq actes], musique de Ferenc Erkel, Pest, 1867. Pour la partition manuscrite, cf. OSZK/ Ms.mus.362/1-5. Pour un extrait la chanson du poète (acte II, scène 4), cf. Bence SZABOLCSI. *A magyar zenetörténet kézikönyve* [Manuel de l'histoire de la musique hongroise], Budapest : Zeneműkiadó, coll. « Szabolcsi Bence művei », [1947] 1979. pp. 258-261.

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

de parler avec le roi, mais n'obtient pas de réponse convaincante (II, 2). Zápolya annonce le roi (II, 3). Le roi entre, avec Lóra et un poète. Le poète chante une chanson où il parle des quatre ennemis de la patrie. Les trois premiers sont le Turc, l'Italien et le Polonais. Quant au quatrième ennemi, il est partout : il s'agit de la nation hongroise. La chanson ne plaît pas à la cour ; le chœur demande une autre chanson qui parle des jours héroïques de la nation hongroise. Le poète chante les jours heureux du règne de Matthias Corvin. Cette chanson ne plaît pas, non plus, au chœur. Le poète chante une troisième chanson qui, sur un ton ironique, parle des malheurs de la guerre. Le roi sort. Lóra explique qu'elle a fait dire ses propres pensées au poète : selon la noble dame, il est inacceptable que la noblesse s'adonne aux plaisirs et aux jeux, alors que le peuple subit les malheurs de la guerre. Les nobles lui reprochent de prendre parti pour Dózsa (II, 4).

Acte III. Camp militaire près de Pest. Les Croisés font la prière du matin. Ambrus, maître tailleur, essaie de ranger l'armée, composée de bourgeois et de paysans (III, 1). Barna entre, Ambrus lui rappelle que les soldats n'ont plus de maître et que tout le monde est devenu maître : égalité est devenu leur mot d'ordre. Pourtant, le désordre règne dans le camp, les paysans et les bourgeois ne pouvant pas cohabiter (III, 2). Le sermon du frère Lórinçz apaise les tensions. Le prêtre parle des trois ennemis à vaincre : le diable, le Turc et, l'ennemi le plus important, l'ordre seigneurial. Les soldats disent qu'ils sont décidés à vaincre les seigneurs par leurs armes (III, 3). Zápolya entre avec les autres nobles et fait un discours où il exprime son dédain pour la foule de paysans et de bourgeois : selon le voïévode, c'est à la noblesse que revient l'honneur d'avoir mené la guerre et d'avoir sauvé la patrie des mains de l'ennemi. Barna prend parole et dit que les paysans et les bourgeois aiment aussi leur patrie. Zápolya s'intéresse à Rózsa qu'il aperçoit aux côtés de Barna (III, 4). Dózsa entre et défie les nobles : l'armée de Dózsa attaque les nobles, qui sortent vaincus (III, 5). Rózsa et Barna restent seuls. La jeune fille s'inquiète du sort de Dózsa ; Barna essaie de la consoler (III, 6). Dózsa entre, suivi du peuple : une prière clôt l'acte (III, 7).

Acte IV. Camp près de Temesvár, pavillon de Dózsa. Une diseuse de bonne aventure dialogue avec les soldats de Dózsa (IV, 1). La voyante prédit un avenir plein de bonheur pour Rózsa et Barna, faisant sous-entendre, à leur surprise, qu'ils vont se marier (IV, 2). Dózsa entre, la diseuse de bonne aventure le salue comme « roi ». Selon sa prédiction, Dózsa devrait être bientôt couronné roi, à condition qu'il se méfie d'un adversaire qui « ne boit pas de vin » (*a bort meg nem issza*) (IV, 3). Rózsa et Barna entrent : Dózsa remarque la pâleur malade de Rózsa et la confie à Barna. Rózsa, tenant compte du fait que Dózsa l'a délaissée à jamais, sort en pleurant (IV, 4). Le frère Lórinçz fait savoir à Dózsa que le peuple est assoiffé de sang et qu'il demande l'exécution des prisonniers de guerre (IV, 5). Les gardes amènent Lóra, faite prisonnière. La noble dame maintient son attitude hautaine à l'égard de Dózsa (IV, 6). Les autres prisonniers entrent, avec le chœur des Croisés. Lóra se déclare prête à mourir, mais Dózsa annonce qu'il fait grâce à tous les prisonniers et leur fait jurer qu'ils ne feront plus la guerre contre lui. Les seigneurs acceptent, sauf Bornemissza, qui le qualifie publiquement d'ennemi de la patrie. Dózsa le laisse aller, mais, en se rappelant de la mise en garde de la diseuse de bonne aventure, il fait boire du vin aux seigneurs. Tout le monde, y compris Bornemissza, boit le vin offert. Dózsa est rassuré. Le commandant ne se rend pas compte du fait que « Bornemissza » est une allitération de *bort nem issza* (« ne boit pas de vin ») (IV, 7). Dózsa, Lóra et les seigneurs sortent. Entrent les Croisés et Barna. Les soldats se sont tournés contre Dózsa, qui s'est montré clément envers les seigneurs. Barna essaie de les apaiser (IV, 8).

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

Rózsa va à l'encontre de Lóra, se présente et lui suggère de s'éloigner du camp : en écartant sa rivale, elle espère regagner le cœur de Dózsa. Lóra accepte et part. Rózsa attend son bien-aimé (IV, 9). Barna pénètre dans le pavillon ; il a décidé de tuer Lóra qui est, selon lui, la responsable du fait que Dózsa ait fait grâce aux seigneurs. Toutefois, il tue Rózsa, qu'il prend pour Lóra dans l'obscurité (IV, 10). Dózsa, qui entre avec les Croisés, retrouve Rózsa agonisante, qui expire bientôt (IV, 11).

Acte V. Prison. Dózsa, prisonnier de ses ennemis, dort dans sa cellule. Dans un rêve, il voit Rózsa et la diseuse de bonne aventure. Cette dernière lui montre les visions de la victoire de Zápolya sur les Croisés jadis commandés par Dózsa. Le commandant déchu repousse Rózsa, ne voulant parler que de la victoire et du pouvoir. Or, selon la diseuse de bonne aventure, Dózsa ne va s'asseoir que sur un trône de fer et de feu. Quant à Rózsa, elle ne se lasse pas d'appeler Dózsa à la pénitence, en rappelant la clémence de Dieu. Par ailleurs, Rózsa prédit un meilleur avenir pour le peuple (V, 1). Au réveil, Dózsa rencontre Lóra, qui est venue le sauver de la prison et de l'exécution. Le châtement n'est rien d'autre, que d'être brûlé vif sur un trône de fer. Dózsa refuse d'échapper à son sort et entend une nouvelle fois la voix de Rózsa qui parle de la grâce divine. À la fin, il est conduit à la mort. Avant la tombée du rideau, on aperçoit les âmes de Dózsa et de Rózsa qui se réunissent au Ciel (V, 2).

La tragédie *Dózsa György* de Mór Jókai avait donné lieu à un grand nombre de discussions après sa création en 1857. Kornél Ábrányi, dans sa biographie d'Erkel, se réfère à *Dózsa György* de Jókai comme un « drame sensationnel⁶ ». Cette pièce en vers avait eu un grand effet sur le public, sans pouvoir pourtant satisfaire les critiques. La véracité historique et la rigueur morale du drame étaient, entre autre, des sujets mis en question lors des débats sur le drame⁷. En effet, Jókai réécrit l'histoire de la jacquerie hongroise de 1514 en faisant de son leader György Dózsa un arriviste aspirant à la noblesse, et en y ajoutant des histoires sentimentales.

Le livret de Szigligeti est une adaptation du drame de Jókai, mais il est aussi tributaire de la tradition du grand opéra français. Le personnage de Dózsa rappelle certains personnages du répertoire du grand opéra : à l'instar de Masaniello (*La muette de Portici* de Daniel Auber) et Jean de Leyde (*Le Prophète* de Giacomo Meyerbeer), Dózsa est un homme du peuple qui devient chef d'une insurrection populaire. Les motifs personnels et privés ont une importance primordiale dans les choix qu'il fait. Dans le premier acte, il apparaît comme un personnage aveuglé par son désir de devenir noble et c'est son désir de vengeance, qui semble être dicté par orgueil, qui le pousse à

⁶ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése : Kulturtörténeti korrajz* [Vie et œuvres de Ferenc Erkel : tableau d'histoire culturelle], Budapest : Schunda József, 1895. p. 138.

⁷ László NÉGYESSY. « Erkel Ferencz operaszövegei mint drámai művek » [Les livrets des opéras de Ferenc Erkel en tant qu'œuvres littéraires], in *Erkel Ferenc emlékkönyv : Születésének századik évfordulójára* [Mélanges Ferenc Erkel : pour le centenaire de sa naissance], éd. par Bertalan Fabó, Budapest : Pátria, 1910. p. 233.

prendre la tête d'une insurrection contre les nobles. Pourtant, si la figure de Dózsa est une incarnation des aspects dénaturants du pouvoir, ses adversaires (Zápolya et les autres seigneurs hongrois) représentent, de leur côté, la décadence du pouvoir politique. Dans le répertoire du grand opéra français des années 1820 et 1830, le motif du jeune homme ingrat qui abandonne une jeune fille aux humbles origines pour une dame de noble naissance est un thème récurrent. À cet égard il est possible de comparer le livret de *Dózsa György* à ceux de *La muette de Portici* et de *La Juive*. Ainsi, le trio Dózsa-Rózsa-Lóra fait écho aux trios Alphonse-Fenella-Elvire (*La muette*) et Léopold-Rachel-Eudoxie (*La Juive*). Dans chacun de ces cas, la noble dame est loin d'être un personnage vilain : dans *La Juive*, Eudoxie compatit avec Rachel et dans *La muette de Portici*, Elvire n'hésite pas à prendre la défense de la malheureuse Fenella. Quant à Lóra, elle incarne un certain patriotisme nobiliaire face aux seigneurs hongrois corrompus qui se donnent aux divertissements alors que le peuple souffre en période de guerre.

Encore plus intéressant est le personnage de la diseuse de bonne aventure. Face à Rózsa, elle incarne les ambitions politiques, voire royales de Dózsa. De la même manière que les sorcières de *Macbeth*, elle fait éveiller l'ambition et l'orgueil du jeune commandant au quatrième acte [Extrait musical : CD [16](#)]. Dans ce cadre, la scène de vision du dernier acte mérite une attention particulière. Dans cette scène, qui peut être comparée aux scènes de rêve d'*Ossian, ou les Bardes* de Jean-François Lesueur et des *Lombardi alla Prima Crociata* de Giuseppe Verdi, Dózsa est déchiré entre deux consciences : alors que la vision angélique de Rózsa l'appelle à la clémence divine, la vision sombre de la diseuse de bonne aventure continue à évoquer ses ambitions royales, tout en l'avertissant du sort funeste qui l'attend. La scène où Dózsa hésite entre les deux choix peut aussi être comparée au grand trio du cinquième acte de *Robert le Diable* de Meyerbeer : si Robert de Normandie est déchiré entre les ténèbres incarnées par Bertram et la bonté divine incarnée par Alice, Dózsa est déchiré entre son orgueil et la clémence de Dieu. Dans les deux cas, les jeunes hommes se voient prodiguer le salut : pour le cas de Dózsa, c'est le renoncement au pouvoir qui ouvre la voie de la clémence. Le chœur joue un rôle important et actif dans *Dózsa György*. *Bánk bán* avait fait dialoguer un personnage du peuple (Tiborc) avec les personnages nobles. *Sarolta* montrait des scènes de la vie quotidienne du peuple. Dans *Dózsa György*, le peuple

devient un acteur à part entière du livret et de l'histoire⁸. Les scènes où les bourgeois et les paysans qui forment l'armée de *Dózsa* remettent en cause l'ordre seigneurial doivent beaucoup aux scènes d'insurrection du *Prophète*. Par ailleurs, alors que les insurgés paysans du *Prophète* agissent plutôt par la provocation des Anabaptistes, les insurgés de *Dózsa* semblent entrer en action par leur propre volonté et pour leurs propres intérêts. Toutefois, les scènes du peuple sont brèves et comme l'action se concentre sur le personnage et la psychologie de *Dózsa* à partir du quatrième acte, il reste peu de moyens pour faire une analyse des implications du livret de *Dózsa György* en ce qui concerne le peuple. Certains passages du quatrième acte montrent *Dózsa* confronté à ses propres hommes qui voient d'un mauvais œil le fait que leur commandant se montre clément à l'égard de leurs ennemis. Ici encore, il est possible de faire une comparaison avec certains exemples de grand opéra. Dans *La muette de Portici*, Masaniello laisse évader Alphonse, le fils du vice-roi de Naples, ennemi des insurgés napolitains. Dans *Rienzi* de Wagner, *Rienzi* gracie les patriciens. Tous ces actes sont interprétés, par les autres insurgés, comme des cas de trahison à la cause pour des intérêts personnels. De même, la clémence de *Dózsa* envers les seigneurs hongrois détourne de lui les insurgés croisés. Toutefois, dans le livret de *Dózsa György*, l'insurrection populaire n'est pas présentée comme un idéal politique (par ailleurs, dans sa chanson du deuxième acte, le poète dit que « l'ennemi de l'intérieur », à savoir le peuple, est le plus dangereux des ennemis). Dans l'opéra, l'idéal est porté par deux personnages féminins : *Rózsa*, symbole de la simplicité paysanne et de l'amour maternel et *Lóra*, symbole de l'aristocratie qui, malgré la distance qu'elle prend envers le peuple, n'ignore pas ses souffrances.

Sur le plan musical, *Dózsa György* est composé dans un style transitoire avec les opéras romantiques d'Erkel et ses opéras tardifs. Dans *Dózsa György*, le compositeur prend des libertés considérables avec les règles de l'harmonie et recourt souvent à des chromatismes pour exprimer les situations sentimentales⁹. L'influence de la déclamation wagnérienne est perceptible dans certains passages de la partition de l'opéra¹⁰. Par ailleurs, les critiques contemporains cherchent aussi à voir les influences

⁸ János MARÓTHY. « Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése » [La Dramaturgie d'opéra d'Erkel et quelques questions du développement de l'opéra], in *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére* [À la mémoire de Ferenc Erkel et Béla Bartók], dir. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1954. pp. 97-98.

⁹ Dezső LEGÁNY. « Erkel, Ferenc », in *The New Grove Dictionary of Opera : Volume Two*, éd. par Stanley Sadie, New York : The Macmillan Press, 1994. p. 66.

¹⁰ Bence SZABOLCSI. « Erkel Ferenc Dózsa-opérája ». p. 283.

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

de Wagner sur Erkel¹¹. Pourtant, comme le constatent les mêmes critiques, c'est l'influence de Meyerbeer qui continue de primer dans la musique de l'opéra. Pour Amadé Németh, s'il y a influence étrangère dans *Dózsa György*, il ne s'agit pas d'une influence de Wagner, mais plutôt de celle de Liszt. Selon lui, le thème du prélude de l'opéra rappelle la *Faust-Symphonie* de Liszt¹². La musique à coloration « nationale » est utilisée fréquemment dans l'opéra : Dózsa et Zápolya s'expriment souvent avec des thèmes et rythmes pris au style *verbunkos*, ce qui leur confère une intonation héroïque [Extrait musical : CD 15]¹³. Un autre moyen pour la caractérisation nationale des personnages est l'utilisation de la « chanson d'aspect populaire » (*népies műdal / volkstümliches Kunstlied*). Ce genre, héritier de la musique ancienne hongroise et de la musique *kouroutz* du XVII^e et du XVIII^e siècle, connaît un regain au XIX^e siècle. Erkel utilise ces chansons basées sur le mode phrygien à seconde augmentée, pour caractériser les personnages positifs de son opéra¹⁴.

La première de *Dózsa György* a lieu deux mois avant le couronnement de François-Joseph comme roi de Hongrie. Dans un contexte où le Compromis austro-hongrois est en train d'être mis en place, l'opéra d'Erkel, qui met en scène l'insurrection paysanne de 1514, est interprété comme une contestation de l'horizon politique qui favorise une détente pour éviter toute confrontation sociale et politique. Selon Amadé Németh, c'est la raison principale pour laquelle l'opéra *Dózsa György* n'est représenté qu'à dix reprises dans les dix-huit mois qui suivent sa création¹⁵. Par ailleurs, ses contemporains critiquent Erkel pour avoir choisi un mauvais sujet pour son opéra : à une époque où Liszt compose la *Messe du Couronnement* à l'occasion du couronnement de François-Joseph roi de Hongrie, Erkel fait un faux pas, selon les critiques de l'époque, en choisissant un livret à sujet délicat¹⁶. Néanmoins, les premières critiques sont plutôt favorables : selon une critique publiée dans *Pester Lloyd*, *Dózsa György* dépasse le

¹¹ *Pester Lloyd*, le 9 avril 1867, cité par István BARNA. « Erkel nagy művei és a kritika » [Les grandes œuvres d'Erkel et la critique], in *A magyar zene történetéből* [De l'histoire de la musique hongroise], éd. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenatudományi tanulmányok », 1955. pp. 240-241.

¹² Amadé NÉMETH. « Erkel Ferenc helye kora nemzetközi operairodalmában » [La Place de Ferenc Erkel dans le répertoire international d'opéra de son époque], in *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról* [Sur Ferenc Erkel, Zoltán Kodály et leur époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 2001. p. 47. Cf. également János MARÓTHY. « Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése ». p. 105.

¹³ Gyula VÉBER. *Ungarische Elemente in der Opernmusic Ferenc Erkels*, Bilkhoven : A.B. Creyghton, 1976. p. 158.

¹⁴ János MARÓTHY. « Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése ». p. 99.

¹⁵ Dezső LEGÁNY. « Erkel, Ferenc ». p. 66.

¹⁶ Bence SZABOLCSI. « Erkel Ferenc Dózsa-operája ». p. 284. Cf. également *Vasárnapi Újság*, vol. 32, n° 12, le 22 mars 1885. p. 94.

niveau de *Bánk bán*¹⁷. D'autres journaux trouvent l'œuvre peu accessible du point de vue musical et écrivent qu'il faut l'écouter plusieurs fois¹⁸. Les *Zenészeti Lapok* parlent de l'opéra en des termes enthousiastes. Selon le correspondant du journal, l'opéra a le mérite de rompre avec les formes traditionnelles, les vieux styles d'expression et les maniérismes habituels : il s'agit du meilleur opéra d'Erkel¹⁹. Une semaine plus tard, le journal commence à publier un long compte-rendu de l'opéra par Kornél Ábrányi. Le texte commence avec des éloges à Erkel : le compositeur, fondateur de l'opéra hongrois, a pu adopter, dans *Dózsa György*, de nouveaux principes, en dépassant, par exemple, l'idée de la « mélodie absolue²⁰ ». Par la suite, Ábrányi n'oublie pas de faire allusion à la réforme effectuée par Wagner dans le domaine lyrique, en faisant sous-entendre que le compositeur de *Dózsa György* n'est pas sans s'inspirer de cette réforme. Toutefois, le fait qu'Erkel continue à utiliser certains procédés anciens (notamment les cadences traditionnelles) montre, selon Ábrányi, à quel point il est difficile, pour un compositeur, d'effectuer des rénovations dans le style musical²¹.

Après la création de *Dózsa György*, Erkel continue ses activités de chef d'orchestre au Théâtre national. En 1867, il effectue des coupures dans *Dózsa György* et en prépare une version en quatre actes. Au mois de juin de la même année, dans le cadre des fêtes pour célébrer le couronnement du roi, le compositeur est nommé chevalier de l'ordre de François-Joseph²².

En août 1867, Erkel est élu président de la Société chorale nationale hongroise (*Országos magyar daláregyesület*). Dans ses Mémoires, son fondateur Kornél Ábrányi précise que cette association avait pour but le traitement (*ápólás*) et développement du génie national²³. De fait, les sociétés chorales masculines pour voix d'hommes existaient depuis les années 1830 en Allemagne et en France, et à partir de la fin des années 1830, le mouvement de sociétés chorales a commencé à s'étendre. Le but de ces sociétés était de « réunir les voix » pour chanter des chansons sur la patrie, la morale, la

¹⁷ *Pester Lloyd*, le 9 avril 1867, cité par István BARNÁ. « Erkel nagy művei és a kritika » pp. 240-241.

¹⁸ István BARNÁ. « Erkel nagy művei és a kritika ». p. 239.

¹⁹ *Zenészeti Lapok*, vol. 7, n° 27, le 7 avril 1867. p. 429

²⁰ *Zenészeti Lapok*, vol. 7, n° 28, le 14 avril 1867. p. 437.

²¹ *Zenészeti Lapok*, vol. 7, n° 29, le 21 avril 1867. pp. 450-451.

²² Amadé NÉMETH. *Erkel Ferenc életének krónikája* [Chronique de la vie d'Erkel Ferenc], Budapest : Zeneműkiadó, coll. « Napról napra ; Nagy muzsikusok életének krónikája », 1973. pp. 181-182.

²³ Kornél ÁBRÁNYI. *Képek a múlt és jelenből* [Tableaux du passé et du présent], Budapest : Pallas, 1899. pp. 121-132.

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

vertu, les saisons et les travaux dans les champs²⁴. En Hongrie, le mouvement de chorales débute durant l'ère des réformes. En 1844, des chorales sont mises en place à Buda et à Kecskemét. En 1845, c'est le tour de Pécs et de Nagykanizsa. Durant la période absolutiste, les chorales connaissent un processus de lente expansion en Hongrie.

C'est à partir du début des années 1860 que le mouvement des chorales connaît un essor en Hongrie comme dans les autres pays. Dans les Pays Tchèques, les sociétés chorales prolifèrent. En 1861, la société *Hlahol* est fondée à Prague. Cette société chorale est dirigée par Bedřich Smetana (1863-1865) et Karel Bendl (1865-1877) dans un premier temps²⁵. En Hongrie, de nouvelles associations chorales sont mises en place dès le début des années 1860. La Société chorale de Pécs est fondée en 1862. Les chorales sont composées et soutenues majoritairement par de petits artisans, des commerçants et des fonctionnaires²⁶. En 1864, les dirigeants de différentes sociétés chorales se réunissent à Pest. En 1867, 80 sociétés chorales sont actives en Hongrie²⁷. Le 18 août 1867, la Société chorale nationale hongroise (*Országos magyar daláregyesület*) est fondée à Arad, à l'initiative de Kornél Ábrányi. Erkel est élu président de cette société. Dans ses Mémoires, Ábrányi précise que cette association avait pour but le soin (*ápolás*) porté au développement du génie national²⁸. À partir de 1868, la société fait des réunions biennales : à Debrecen (1868), à Pest (1870), à Nagyvárad (1872), à Kolozsvár (1874), à Szeged (1876), à Kolozsvár (1880), à Debrecen (1882), à Miskolc (1884), à Pécs (1886) et à Szeged (1889)²⁹ : Erkel participe à la plupart de ces réunions.

Dans les trois années qui suivent le Compromis austro-hongrois, trois nouveaux opéras hongrois voient le jour : *Fiesco* de Gusztáv Fáy (1868), *Zrínyi* d'August von Adelburg (1868) et *Cornaro Catalin, Ciprus királynéja* (Caterina Cornaro, reine de Chypre) de Gusztáv Fáy (1870). Parmi ces trois opéras, le deuxième traite d'un sujet relatif aux

²⁴ Christian GOUBAULT. *Vocabulaire de la musique romantique*, Paris : Minerve, 1997. pp. 143-144.

²⁵ John TYRRELL. *Czech Opera*, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « National Traditions of Opera », 1988. p. 5.

²⁶ Dezső LEGÁNY. « A zene alakváltásai a kiegyezés első szakaszában – II » [Les transfigurations de la musique dans la première période du Compromis – II], *Magyar Zene*, vol. 23, n° 1, mars 1982. p. 106.

²⁷ idem. p. 105.

²⁸ Kornél ÁBRÁNYI. *Képek a múlt és jelenből* [Tableaux du passé et du présent], Budapest : Pallas, 1899. pp. 121-132.

²⁹ Rezső HOPPE. « Erkel Ferenc és a magyar dalegyesületek » [Ferenc Erkel et les sociétés chorales hongroises], in *Erkel Ferenc emlékkönyv : Születésének századik évfordulójára* [Mélanges Ferenc Erkel : pour le centenaire de sa naissance], éd. par Bertalan Fabó, Budapest : Pátria, 1910. pp. 224-225. Kornél ÁBRÁNYI. *Képek a múlt és jelenből*. pp. 125-126.

guerres hungaro-turques (raison pour laquelle il sera analysé plus tard dans ce chapitre, parallèlement à *Brankovics György*). Quant aux deux opéras de Fáy, ils ont pour thème un sujet « étranger », à l'instar de *Kamilla*, opéra du même compositeur dont la création avait eu lieu en 1865. *Fiesco* est une adaptation du drame de Friedrich von Schiller, *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*. Le livret est l'œuvre de Béla Fáy, cousin du compositeur. Le compositeur l'avait achevé en 1851, mais la création n'intervient qu'après sa mort en 1866. Du vivant du compositeur, le Théâtre national avait rejeté la partition sous prétexte qu'il était impossible de représenter certains passages de l'opéra³⁰. En 1868, suite à l'initiative d'Erkel, le Théâtre national inscrit l'opéra posthume de Fáy dans son programme et la création a lieu le 2 mai 1868. Le *Vasárnapi Újság* fait remarquer que la musique de *Fiesco* est composée dans un style italianisant attaqué par les partisans de la « musique de l'avenir ». Il est dommage, selon le correspondant du journal, que le compositeur n'ait pas utilisé ses capacités artistiques pour le développement de la musique hongroise³¹. L'opéra, qui n'obtient pas de succès auprès du public³², est retiré de l'affiche après trois représentations.

En mai 1870, le Théâtre national donne un autre opéra posthume de Fáy : *Cornaro Catalin, Ciprus királynéja* (Caterina Cornaro, reine de Chypre). La vie de Caterina Cornaro, noble vénitienne qui fut reine de Chypre au XV^e siècle, avait déjà été source d'inspiration pour les librettistes français et italiens. En 1841 avait eu lieu la création de *La reine de Chypre*, grand opéra de Fromental Halévy sur un livret de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges. Le texte de Saint-Georges avait par ailleurs inspiré Giacomo Sacchèro pour son livret *Caterina Cornaro*, mis en musique par Gaetano Donizetti et créé en 1844 à Naples.

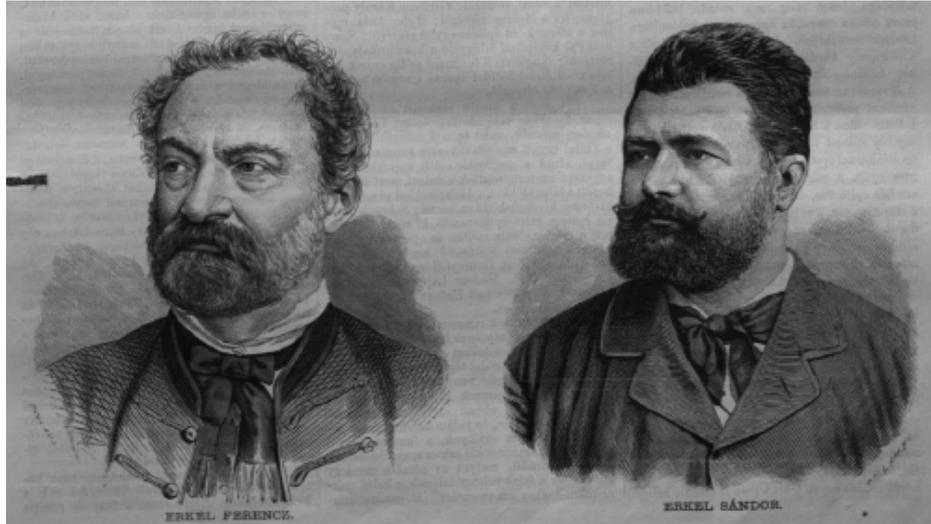
L'opéra de Fáy était resté inachevé à la mort de son compositeur. En 1870, Gyula Erkel entreprend de compléter cet opéra posthume et d'en assurer l'orchestration. L'opéra est donné une seule fois, le 19 mai 1870, lors d'une soirée organisée à l'occasion du quatrième anniversaire de la mort de Fáy. Dans la même soirée, le Théâtre national donne aussi l'opéra *Kamilla* du compositeur³³.

³⁰ *Vasárnapi Újság*, vol. 15, n° 19, le 10 mai 1868. p. 229.

³¹ *ibid.*

³² *The Musical World*, vol. 46, le 23 mai 1868. p. 347.

³³ *Vasárnapi Újság*, vol. 17, n° 21. p. 266.



Ferenc Erkel et Sándor Erkel
(*Vasárnapi Újság*, vol 31, n° 39, 28 septembre 1884. p. 615)

Entre 1866 et 1870, Sándor Erkel compose un opéra, *Csongor és Tünde* (Csongor et Tünde) dont le livret est inspiré d'une pièce de Vörösmarty. En 1875, les journaux parlent d'un autre opéra de Sándor Erkel, *Salamon király* (Le roi Salomon). Il ne reste, de ces œuvres, aucun manuscrit. En revanche, les fragments d'une partition autographe montrent que Sándor Erkel travaillait, dans la deuxième moitié des années 1870, sur un livret portant sur l'histoire de la Hongrie au début du XII^e siècle³⁴.

2. *Brankovics György* ou l'alliance impossible avec l'Ennemi

En mai 1868, la presse fait savoir qu'Erkel est en train de travailler sur un nouvel opéra. En effet, le compositeur travaille sur *Brankovics György*, livret écrit par deux chanteurs du Théâtre national, Lehel Ódry et Ferenc Ormai. La source d'inspiration pour le livret est le drame homonyme de Károly Obernyik, qui avait été créé le 3 juin 1856 au Théâtre national. La composition s'avance non sans difficultés. Comme c'était le cas pour *Dózsa György*, Erkel est assisté par ses deux fils, Gyula et Sándor pour la mise en

³⁴ Károly SZIKLAVÁRI. « Erkel Sándor, a zeneszerző » [Sándor Erkel, compositeur], in *A nemzeti romantika világából* [Du monde du romantisme national], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar Zenetörténeti Tanulmányok », 2005. p. 135.

musique et l'orchestration. La première de l'opéra a lieu le 20 mai 1874 au Théâtre national³⁵.

Brankovics György

Musique : Ferenc Erkel. **Livret :** Lehel Ódry et Ferenc Ormai. **Création :** Budapest, 3 juin 1874.

György Brankovics (Lehel Ódry, baryton) ; Gerő (Richárd Pauli, ténor) ; István (Jozefa Ellinger, soprano) ; Lázár (János Tállián, basse) ; László Hunyadi (Dezső Kiss, ténor) ; György Székely (Károly Kőszeghy, baryton) ; Murát (József Ellinger, ténor) ; Cselebi (Ferenc Ormai, baryton) ; Mara (Róza Szabó-Tanner, soprano) ; Fruzina (Luiza Bacsó, contralto).

Acte I. Serbie, au XV^e siècle. Le chœur du peuple serbe implore la protection de Dieu sur l'armée hongroise de János Hunyadi, qui s'avance pour combattre les Turcs (I, 1). Mara, fille du despote serbe György Brankovics (Đurađ Branković), entre avec sa nourrice Fruzina. Mara craint la guerre, mais elle a aussi peur de ses propres rêves. Elle confie son secret à Fruzina. Trois mois avant, quand les Turcs, repoussés par les Hongrois, sont entrés dans leur camp, Mara a rencontré un chevalier richement vêtu. Mara ignore l'identité de ce chevalier dont elle est tombée amoureuse et dont elle rêve chaque nuit depuis qu'elle l'a rencontré. Fruzina lui conseille de prier pour trouver le repos du cœur (I, 2). Alors qu'elles se préparent à entrer dans l'église, une marche résonne. Entre le cortège du despote Brankovics et de ses alliés hongrois. Le despote serbe rentre de la guerre avec ses fils Gerő et István : il raconte que les Serbes viennent de vaincre leur ennemi redoutable, les Turcs, avec l'aide de leurs alliés Hongrois (I, 3). Un messager entre et annonce que les Turcs veulent faire la paix avec Brankovics. Un noble hongrois, János Székely, le met en garde contre les Turcs et lui fait remarquer que les Serbes ne peuvent pas faire la paix avec les Turcs sans l'accord des Hongrois. De même, László Hunyadi, fils du commandant hongrois János Hunyadi, lui conseille de ne pas faire la paix avec l'ennemi : n'est-ce pas pour la cause commune de la Chrétienté que les Serbes et les Hongrois se battent contre les Turcs ? Brankovics donne raison à son jeune ami et dit au messager qu'il refuse la proposition des Turcs (I, 4). Székely annonce que le roi Albert de Hongrie vient de décéder. Brankovics est bouleversé par l'idée de perdre son allié puissant : bien que Székely lui demande de rester allié des Hongrois, il n'a plus confiance dans un royaume qui reste sans roi et demande à son serviteur Lázár de conduire les messagers turcs dans son palais (I, 5). Lázár revient avec deux Turcs : Cselebi et Murat. Ce dernier est, en effet, le sultan turc Murat II en déguisement. Mara, qui l'aperçoit, reconnaît en lui le jeune homme dont elle est tombée amoureuse trois mois auparavant. Murat, à son tour, reconnaît la jeune fille dont il est aussi épris (I, 6). Les Turcs entrent dans le palais du despote, alors que le peuple fête la victoire avec des chansons et danses.

Acte II. Mara parle à Fruzina de son inquiétude : le jeune homme, dont elle ignore toujours l'identité, est celui qu'elle aime. Fruzina sort, en lui conseillant de se réveiller de son rêve ; Mara continue à méditer sur son amour (II, 1). Murat entre, Mara essaie de l'éviter : le jeune homme n'appartient-il pas à un peuple qui est l'ennemi de sa patrie, de son pays, de son père ? Murat la rassure : il est venu pour conclure la paix. Mara, qui ne peut pas vaincre son inquiétude, sort (II, 2). Murat, seul, décide d'enlever Mara, faute

³⁵ Pour le livret de l'opéra, cf. Ferenc ORMAI & Lehel ÓDRY. *Brankovics György : Eredeti dalmű 4 delvonásban* [György brankovics : opéra original en quatre actes], musique de Ferenc Erkel, Budapest : Pfeifer Ferdinánd, 1874.

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

d'autre solution (II, 3). Brankovics entre avec ses fils et leur demande conseil sur la paix à conclure avec les Turcs. Gerő, son fils aîné, lui conseille de ne pas faire la paix avec l'ennemi. Malgré ces conseils, le vieux Brankovics est décidé à prêter le serment de paix (II, 4). Lázár annonce les envoyés turcs (II, 5). Murat, qui ne révèle toujours pas son identité, demande à Brankovics, s'il accepte les termes de la paix (II, 6). Le despote prête serment de respecter la paix et l'alliance conclue avec le sultan turc ; le serment est répété par les seigneurs serbes. Le sultan, qui se révèle brusquement, prête aussi serment. Brankovics lui donne ses deux fils en otage. Gerő et István font leurs adieux à leur sœur Mara et à leur père (II, 7).

Acte III. Seul, Brankovics médite sur la tristesse que lui inspire l'éloignement de ses fils (III, 1). Lázár annonce que l'armée hongroise vient de traverser le Danube (III, 2). Les seigneurs serbes lui conseillent de s'allier aux Hongrois pour combattre contre les Turcs : il s'agit, selon eux, du souhait de la nation serbe entière. Brankovics, refuse : il est non seulement lié par son serment, mais il a aussi donné en otage ses deux fils au sultan (III, 3). Le peuple, dont on entend les voix des coulisses, crie sa haine contre les Turcs, ce qui met Cselebi mal à l'aise (III, 4). Les hommes du peuple entrent en scène et déclarent qu'ils veulent combattre les Turcs aux côtés des Hongrois, mais ne réussissent pas à faire changer sa décision à Brankovics (III, 5). Un serviteur annonce le retour de Gerő au palais de son père : le sultan, qui a entendu les rumeurs selon lesquels les Serbes s'apprêtaient à s'allier aux Hongrois, vient d'aveugler le jeune homme (III, 6). Gerő entre : György Brankovics reste perplexe quand il voit son fils aveuglé par le sultan (III, 7). Un autre serviteur annonce le retour d'István, qui a été aussi aveuglé (III, 8). Le jeune István rejoint son père et son frère (III, 9). Un page annonce les envoyés du Conseil des seigneurs serbes (III, 10). Le despote déclare la guerre aux Turcs, à la joie des seigneurs et du peuple (III, 11). Le page annonce l'arrivée de l'armée hongroise près du palais du despote, qui se réjouit de l'idée de leur accueillir (III, 12). Les commandants serbes et hongrois entrent, ainsi que le chœur du peuple serbe. György Brankovics, exalté, lance un appel à la guerre, il est bientôt rejoint par le chœur (III, 12).

Acte IV. Premier tableau. Murat et Cselebi se promènent dans un jardin. Murat aperçoit Mara (IV, 1). La jeune fille essaie d'éviter le sultan, qui est décidé à l'enlever. Malgré ses protestations, il l'entraîne de force (IV, 2). **Deuxième tableau.** Camp des Turcs. Les esclaves chantent une chanson divertissante en présence de Murat et de Mara. Malgré le fait que Murat s'apprête à aller à un nouveau combat contre Brankovics, Mara ne peut pas dissimuler l'amour qu'elle éprouve pour le sultan (IV, 3). Le gardien du harem annonce l'arrivée des armées serbes près du camp. Mara est déchirée entre son amour pour le sultan et son amour filial (IV, 4). Le gardien du harem introduit deux prisonniers, que Mara ne tarde pas à reconnaître : il s'agit de Gerő et István, ses frères (IV, 5). La jeune femme les prend sous sa protection et les fait renvoyer au camp serbe, mais elle refuse de partir avec eux : elle doit rester dans le camp de son mari. On entend les voix des Serbes, qui viennent de vaincre les Turcs (IV, 6). Brankovics entre avec les commandants hongrois. Gravement blessé, il confie ses fils à László Hunyadi. Avant de rendre le dernier soupir, il aperçoit sa fille (IV, 7).

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

Le livret de l'opéra *Brankovics György* avance, en général, parallèlement au drame homonyme de Károly Obernyik³⁶. Or, les contextes de création des deux pièces sont différents. En 1856, un drame historique mettant en scène les guerres contre les Turcs n'était pas choquant, tandis que dans les années 1870, le même thème est susceptible de contredire la politique gouvernementale. En effet, à l'époque où l'opéra *Brankovics György* est créé, l'Autriche-Hongrie noue de bonnes relations avec l'Empire ottoman. Peu après la création de l'opéra, au cours de l'année 1875, une insurrection de paysans chrétiens de Bosnie-Herzégovine amène la Serbie à déclarer la guerre à l'Empire ottoman. Plus tard dans la même année, au mois de septembre, une insurrection a lieu en Bulgarie. Or, à cette époque, la « sympathie pour l'État turc » est générale parmi les Hongrois, comme l'indique József Madarász dans ses Mémoires. Selon l'idée répandue dans la Hongrie de l'époque, l'indépendance de l'Empire turc doit être préservée pour éviter l'élargissement de l'Empire russe³⁷. Ce contexte de turcophilie empêche, selon nombre d'historiens, le succès de l'opéra *Brankovics György*³⁸. Après vingt représentations, l'œuvre est retirée de l'affiche en 1876, à la veille de la Guerre russo-turque de 1877-1878. Par ailleurs, lors de cette guerre, la « sympathie de la nation » pour les Turcs reste toujours en vigueur, selon le témoignage de Madarász³⁹.

Selon le musicologue János Maróthy, l'échec de *Brankovics György* provient aussi du fait qu'il s'agit d'un opéra contre le Compromis austro-hongrois. Dans l'opéra, les malheurs arrivent au moment où les dirigeants (en l'occurrence, le despote Brankovics) sont en désaccord avec leur peuple. Cette idée, qui refléterait, selon Maróthy, l'opinion anti-Compromis d'une partie des Hongrois, aurait provoqué le mépris des fonctionnaires de l'État, ce qui serait l'une des raisons pour laquelle l'opéra fût retiré de l'affiche⁴⁰. Amadé Németh étudie *Brankovics György* selon une approche semblable à celle de Maróthy. Selon Németh, l'opéra d'Erkel n'aurait pas été apprécié par les

³⁶ László NÉGYESSY. p. 234.

³⁷ József MADARÁSZ. *Emlékirataim, 1831-1881* [Mes Mémoires, 1831-1881], Budapest : Franklin Társulat, 1883. pp. 478-479.

³⁸ Bertalan FABÓ. « Erkel fejlődése » [Le développement d'Erkel], in *Erkel Ferenc emlékkönyv : Születésének századik évfordulójára* [Mélanges Ferenc Erkel : pour le centenaire de sa naissance], éd. par Bertalan Fabó, Budapest : Pátria, 1910. p. 49. Dezső LEGÁNY. « Erkel, Ferenc ». p. 66. György SZÉKELY. « Az aranykor és árnyéka (1873-1919) » [L'âge d'or et son ombre (1873-1919)] in *A Nemzeti Színház 150 éve* [Cent-cinquante ans du Théâtre national], éd. par Ferenc Kerényi, Budapest : Gondolat, 1987. p. 63.

³⁹ József MADARÁSZ. p. 486.

⁴⁰ János MARÓTHY. « Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése ». p. 152.

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

milieux officiels, puisque le livret semble suggérer que le monarque doit agir en tenant compte de la volonté et des intérêts du peuple⁴¹.

Les personnages principaux de l'opéra *Brankovics György* sont complexes et méritent une analyse détaillée. Le rôle-titre, le despote Brankovics, est dépeint comme un homme politique patriote mais réaliste. Allié des Hongrois contre la menace turque, il n'hésite pas à changer de camp pour protéger son peuple et sa patrie. Peu importe que le peuple serbe, les nobles hongrois et son propre fils le mettent en garde en faisant remarquer que l'alliance avec les « infidèles » doit être évitée à tout prix ; il finit par conclure la paix et il subit bientôt les effets néfastes de ce choix apparemment pragmatique. Face à lui, les Hongrois, László Hunyadi en tête, incarnent la sagesse politique et n'oublient pas un seul instant que les Turcs sont les ennemis jurés de la foi chrétienne. Selon József Újfalussy, le choix du thème de l'alliance hungaro-serbe serait significatif : il s'agirait, selon l'auteur, d'une allusion au projet de Lajos Kossuth pour la mise en place d'une confédération du Bassin de Danube⁴². L'affirmation d'Újfalussy doit être citée avec des réserves : en 1875, au moment de la création de l'opéra d'Erkel, le projet fédéraliste de Kossuth n'était plus à l'ordre du jour⁴³.

Le jeune sultan Murat II est un personnage encore plus complexe. Chef des infidèles, sanguinaire jusqu'au point de faire aveugler les deux fils du despote, il n'en est pas moins un jeune monarque galant. De ce fait, il est comparable au personnage de Mehmed II du *Siège de Corinthe* de Gioacchino Rossini. Sur scène, il agit en amant dévoué et en homme politique habile : ses actes de barbarie (notamment, l'aveuglement des fils de Brankovics) sont rapportés par des tiers. Mara est un personnage dans la lignée de Pamyre (*Le siège de Corinthe*) : comme cette dernière, elle tombe amoureuse d'un étranger inconnu qui se révèle bientôt comme le sultan en personne. Toutefois, contrairement à Pamyre, Mara choisit de rester aux côtés du sultan jusqu'à la fin. Son choix ne relève pourtant pas de trahison, puisqu'elle aide, dans le quatrième acte, à l'évasion de ses frères du camp turc. Par ailleurs, Mara n'est pas un personnage simplement clos dans ses préoccupations de l'ordre privé ; certains de ses propos sont révélateurs d'une prise de position politique claire. Dans le duo du premier acte (scène

⁴¹ Amadé NÉMETH. *Erkel*, Budapest : Gondolat, coll. « Zenei Kiskönyvtár », [1967] 1979. p. 184.

⁴² József ÚJFALUSSY. « Erkel Ferenc és operáinak szövegeknyvevei » [Ferenc Erkel et les livrets de ses opéras], in *Az opera történetéből* [De l'histoire de l'opéra], éd. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1961. p. 39.

⁴³ Cf. Catherine HOREL. *Cette Europe qu'on dit centrale : des Habsbourg à l'intégration européenne, 1815-2004*, Paris : Beauchesne, coll. « Bibliothèque Historique et Littéraire », 2009. pp. 335-340.

6), elle repousse son amant non parce qu'il est musulman, mais parce qu'il est l'ennemi de sa patrie. De plus, elle est consciente de son rang de noblesse : en tant que fille du despote Brankovics, elle refuse l'idée d'être réduite au rang d'une « esclave des empereurs de l'Orient » en épousant le sultan Murat (acte II, scène 2).

Brankovics György est composé sur un livret en prose. Ce choix peu commun influe, bien entendu, sur la dramaturgie musicale et sur le style musical de l'opéra. Dans la première moitié du XIX^e siècle, certains compositeurs avaient commencé à envisager de prendre des libertés avec la versification et la rime. Pour l'opéra *Der Berggeist* (1824), le compositeur Louis Spohr avait demandé au librettiste Georg Döring d'écrire un livret sans rime : toutefois, les numéros musicaux de cet opéra étaient basés sur des phrases régulières et sur une métrique solide⁴⁴. Au milieu du siècle, notamment en France, les compositeurs et les librettistes qui voulaient rompre avec le style rigide développé par Eugène Scribe, débattaient sur la possibilité de composer des opéras sur des livrets en prose. De même, en Russie, le livret en prose fait l'objet de débats. En 1868, Modeste Moussorgski met en musique une pièce en prose de Nicolas Gogol, *Zhenit'ba* (Le mariage) et la même année, il commence à composer *Boris Godounov*, qui comporte certaines scènes en prose. En France, Charles Gounod entreprend, en 1873-1874, la composition de *George Dandin*, pièce en prose de Molière. En avril 1874, le compositeur écrit une préface à *George Dandin*, où il parle de la richesse des possibilités musicales offertes par la prose⁴⁵. Toutefois, l'opéra *George Dandin* de Gounod reste inachevé. *Brankovics György* est créé un mois après la rédaction de cette préface, dont Erkel ignore sûrement l'existence. Ce sont probablement les choix stylistiques qui ont poussé le compositeur hongrois à travailler sur un livret en prose. Avec *Dózsa György*, Erkel avait déjà commencé à renoncer au formalisme stylistique et, comme on vient de le voir, l'influence de la déclamation wagnérienne se faisait déjà sentir dans cet opéra. Avec *Brankovics György*, cette liberté est poussée encore plus loin.

La musique de *Brankovics György* suit le principe de « musique continue » : dans chaque acte, les numéros musicaux s'enchaînent les uns aux autres sans véritable interruption. Certains procédés traditionnels sont présents dans la dramaturgie de l'opéra : c'est un chœur d'introduction qui ouvre le premier acte. L'ensemble final du

⁴⁴ Hugh MACDONALD. « The Prose Libretto », *Cambridge Opera Journal*, vol. 1, n° 2, 1989. p. 158.

⁴⁵ idem. pp. 155-156. Cf. également Steven HUEBNER. « Molière 'Librettist' : Gounod, Georgina Weldon and *George Dandin* », *Revue de Musicologie*, vol. 92, n° 2, 2006.

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

deuxième acte n'est pas loin de la forme *concertato* avec chœur, mais les phrases musicales de cet ensemble sont remarquablement closes sur des cadences de style *verbunkos*. Comme dans *Bátori Mária*, *Hunyadi László*, *Erzsébet* et *Bánk bán*, l'entrée du cortège est accompagnée par une marche dont la musique se fonde sur le style *verbunkos*⁴⁶ [Extrait musical : CD [17]]. Ce dernier est utilisé pour caractériser non seulement les seigneurs hongrois, mais aussi le despote serbe. Ainsi, dans *Brankovics György*, le *verbunkos* dépasse le cadre strictement « magyar » pour devenir un style caractérisant le personnage positif⁴⁷. Des éléments de la musique serbe sont également amplement utilisés pour la caractérisation « nationale » ; ce sont notamment les parties chorales et dansantes qui sont dotées de colorations musicales serbes⁴⁸. Dans le finale du premier acte, par exemple, un *kolo* (ronde serbe) très développé permet de refléter la couleur locale-nationale. Quant au ton « oriental » ou « turc », il est utilisé de façon moins régulière. Le sultan Murat chante, dans la plupart des cas, dans un style lyrique et romantique italianisant. Son serment du deuxième acte est coloré de passages instrumentaux orientalistes. De même, la scène de divertissements du deuxième tableau du quatrième acte est ouverte par une musique à coloration « orientale » [Extrait musical : CD [18]].

Six ans avant la création de *Brankovics György*, le 23 juin 1868, le Théâtre national avait donné un opéra hongrois traitant de l'histoire des guerres hungaro-turques : *Zrínyi* d'Ágost (August von) Adelburg. Le compositeur, né en 1830 à Péra (Constantinople) d'une noble famille autrichienne d'origine croate, a mené une carrière de violoniste et compositeur dès sa jeunesse. En 1859, il a écrit un pamphlet contre l'ouvrage de Franz Liszt *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Adelburg a composé *Zrínyi* probablement au début des années 1860. En 1861, le *Vasárnapi Újság* faisait savoir qu'Adelburg, « compositeur allemand », était en train de composer un opéra sur un thème hongrois⁴⁹. En 1863, les *Zenészeti Lapok* écrivaient qu'Adelburg avait achevé de composer son opéra *Zrínyi*, qui devrait être joué à Leipzig⁵⁰. Or, la création de l'opéra n'eut lieu que cinq ans plus tard, en 1868, à Pest.

⁴⁶ Gyula VÉBER. p. 168.

⁴⁷ János MARÓTHY. « Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése ». p. 138.

⁴⁸ idem. p. 129.

⁴⁹ *Vasárnapi Újság*, vol. 8, n° 47, le 24 novembre 1861. p. 562.

⁵⁰ *Zenészeti Lapok*, vol. 3, n° 37, le 11 juin 1863. p. 298.

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

Le livret de l'opéra *Zrínyi*, œuvre du compositeur, est une adaptation du drame de Theodor Körner, *Zriny*, écrit en été 1812 et créé à Vienne. Le drame de Körner avait été traduit en hongrois par Pál Szemere en 1818. Le livret a pour sujet le siège de Szigetvár par les Turcs en 1566. La forteresse de Szigetvár, dans la Hongrie du Sud-ouest, est défendue par l'armée hongroise commandée par Nikola Šubić Zrinski (Miklós Zrínyi en version magyarisée), noble croate au service de l'empire des Habsbourg. Après une hésitation, le sultan Soliman le Magnifique, qui commande en personne l'armée ottomane, décide d'assiéger Szigetvár. Dans le dernier acte de l'opéra, l'armée hungaro-croate sort du château, sans qu'Helena (Hélène), fille de Zrínyi, y met le feu pour ne pas en permettre le pillage par l'armée turque. À la fin de l'opéra, Zrínyi, en apothéose, s'élève au ciel.

Le livret de l'opéra *Zrínyi* souffre de problèmes dramaturgiques. L'action progressant à peine, l'argument se réduit à une alternance de tableaux entre le camp des Turcs et la forteresse de Szigetvár. Certaines scènes permettent de présenter des chansons patriotiques : le deuxième acte est clos par une chanson martiale et au cinquième acte, le chœur pousse un cri de guerre, « vive la patrie », avant de sortir pour combattre contre les Turcs. Les critiques sont relativement favorables à l'opéra. La musique d'Adelburg laisse enthousiaste les contributeurs des *Zenészeti Lapok*, tandis que le *Pesti Napló* mentionne les faiblesses du livret⁵¹. Le public se montre d'abord enthousiaste⁵², mais le succès ne dure pas longtemps : Albert Berzeviczy, dans ses Mémoires, mentionne que même le sujet patriotique du livret ne parvient pas à en assurer le succès à Pest⁵³. Après dix représentations, l'opéra est retiré de l'affiche du Théâtre national.

En 1876, huit années après la création de l'opéra d'Adelburg, un opéra traitant du même sujet, *Nikola Šubić Zrinski* d'Ivan Zajc, est créé à Zagreb. Zajc, né à Fiume (Rijeka) en 1832, a étudié au Conservatoire de Milan. Après avoir passé sept années dans sa ville natale (1855-1862) il s'installe à Vienne où il compose plusieurs opérettes. À partir de 1870, il vit à Zagreb et devient le directeur musical du Théâtre national croate. En effet, un théâtre permanent avait été inauguré à Zagreb en 1834 et le premier opéra croate, *Ljubav i Zloba* (Amour et malice) de Vatroslav Lisinski, y avait été créé en 1846.

⁵¹ Amadé NÉMETH. *A magyar opera története a kezdetektől az Operaház megnyitásáig* [Histoire de l'opéra hongrois des débuts jusqu'à l'ouverture du Théâtre de l'Opéra], Budapest : Zeneműkiadó, 1987. p. 150.

⁵² *The Musical World*, vol. 46, le 18 juillet 1868. p. 508.

⁵³ Albert BERZEVICZY. *Régi emlékek, 1853-1870* [Vieux souvenirs, 1853-1870], Budapest : Révai testvérek, 1907. p. 280.

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

Toutefois, les représentations d'opéra étaient loin d'être systématiques. En 1860, le Théâtre national avait été mis sur pied, mais il faut attendre 1870 pour qu'une troupe d'opéra voie le jour au sein de ce théâtre.

L'opéra *Nikola Šubić Zrinski*, chef-d'œuvre de Zajc, est créé le 4 novembre 1876 au Théâtre national croate de Zagreb. Le livret, œuvre d'Hugo Badalić, poète et instructeur, est inspiré du drame de Körner, *Zriny*, qui avait été la source d'inspiration pour l'opéra d'Adelburg⁵⁴. *Zrinski* peut être considéré comme le troisième volet d'une trilogie d'opéras de Zajc, dont les sujets sont fondés sur l'histoire des Croates. *Mislav*, créé en 1870, a pour sujet l'héroïsme d'un vieil homme pendant la famine qui avait secoué le pays au VI^e siècle. Le livret de *Ban Leget* (1874) se base sur l'histoire de la défaite d'un usurpateur du XII^e siècle. *Zrinski*, qui complète ce cycle historique, remporte un grand succès dès sa création en 1876. Le compositeur avait, par ailleurs, le projet de composer un opéra sur le thème du despote Branković, mais il abandonna bientôt cette idée⁵⁵. Dans la musique de *Zrinski*, Zajc intègre deux chansons folkloriques croates ; ces chansons strophiques renforcent la coloration « nationale » de l'œuvre⁵⁶. Au finale de l'opéra, le compositeur reprend une de ses compositions, « *U boj, u boj* » (Au combat, au combat), chanson exaltante écrite et composée par Zajc dix années auparavant, en 1866.

Les trois « opéras turcs » que l'on vient d'évoquer (*Zrinyi* d'Adelburg, *Brankovics György* d'Erkel et *Zrinski* de Zajc) présentent des aspects semblables. Opéras patriotiques, ces trois œuvres sont loin d'être « nationalistes » au sens strict du terme. Plutôt que de mettre en scène la confrontation d'une nation à ses adversaires, ils évoquent la guerre d'une coalition hungaro-croate (*Zrinyi* et *Zrinski*) ou hungaro-serbe (*Brankovics György*). Dans chacun de ces trois cas, le sultan turc (Soliman le Magnifique pour *Zrinyi* et *Zrinski*, Murad II pour *Brankovics György*) incarne « l'ennemi de la patrie », « l'Autre » par excellence. Or, cet « Autre » est loin d'être stéréotypé et réduit à une caricature. Bien que cruel, Murad II est dépeint sous des traits humains. Quant à Soliman le Magnifique, il est **cu** comme un vieux souverain qui agit en bon stratège. Ainsi, la confrontation n'est pas entre le Bien et le Mal absolu, mais

⁵⁴ Cf. John NEUBAUER. « *Zrinyi, Zriny, Zrinski, or : in Which Direction Does the Gate of Vienna Open ?* », *Neohelicon*, vol. 29, n° 1, 2002.

⁵⁵ William A. EVERETT. « *Opera and National Identity in Nineteenth-Century Croatian and Czech Lands* », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 35, n° 1, 2004. p. 66.

⁵⁶ idem. pp. 66-67. Cf. également William A. EVERETT. « *National Opera in Croatia and Finland, 1846-1899* », *Opera Quarterly*, vol. 18, n° 2, 2002. pp. 192-194.

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

c'est un ensemble de rapports complexes qui constitue l'arrière-plan politique des livrets de ces trois opéras. Dans *Zrínyi* et *Zrinski*, c'est l'acte même de défense patriotique qui est mis en valeur ; non seulement le commandant croate, mais aussi sa famille et son entourage se dévouent entièrement à la cause sainte qu'est la défense de leur château contre la menace turque. Dans *Brankovics György*, c'est le réalisme politique des souverains qui est critiqué : selon le message politique délivré par le livret, les souverains, plutôt que de se vouer à une simple stratégie de défense des territoires, devraient prendre en considération certains grands principes et refuser, par exemple, toute alliance avec les Turcs qui sont, par leur foi, les ennemis jurés de la Chrétienté.

À l'époque où *Brankovics György* est créé, Erkel est en train de consolider sa position au Théâtre national. En février 1874, le compositeur démissionne du poste de premier chef d'orchestre, sous prétexte de vouloir se concentrer sur ses activités de compositeur. Le comte Gyula Szapáry, ministre de l'Intérieur, accepte sa démission, mais lui confie le titre de « directeur musical en chef », titre honorifique qu'il est permis de porter à vie. Hans Richter, ami et protégé de Richard Wagner est désigné comme directeur musical provisoire⁵⁷. Richter travaillait au Théâtre national de Pest depuis 1871 et bénéficiait notamment du soutien du baron Bódog Orczy, directeur du Théâtre national entre 1870 et 1873. Après sa démission, le Théâtre national ne manque pas d'honorer le vieux compositeur. Le 24 février 1874, *Hunyadi László* est donné pour la 200^e occasion. Cette soirée spéciale commence avec un discours d'Ede Szigligeti qui vante les qualités artistiques d'Erkel. Le public, enthousiaste, acclame Erkel. Durant le spectacle, l'orchestre est dirigé par Richter, Franz Doppler joue les parties de flûte et la jeune cantatrice américaine Minnie Hauk chante dans le rôle de Mária. Franz Liszt et Robert Volkmann assistent au spectacle⁵⁸. À partir de 1875, Erkel dirige l'Académie de Musique qui vient d'être fondée. La présidence de l'Académie est assurée par Liszt. Dans la deuxième moitié des années 1870, le compositeur se voue à ses activités de directeur et professeur à l'Académie de musique ; il sert aussi de chef d'orchestre lors des réunions de la Société chorale nationale⁵⁹, tout en continuant à travailler sur ses nouveaux opéras, *Névtelen hősök* et *István király*.

⁵⁷ Amadé NÉMETH. *Erkel*. p. 169.

⁵⁸ idem. p. 170.

⁵⁹ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése*. p. 163.

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

Dans les années 1870, Erkel devient la cible de nombreuses critiques. Le baron Orczy, qui devient directeur du Théâtre national en 1870, est un wagnérien convaincu. C'est de cette époque que date, selon le baron Frigyes Podmaniczky, l'agitation contre la « dynastie Erkel ». Dans les deux décennies suivantes, Erkel est accusé de népotisme⁶⁰ : ses deux fils, Sándor et Gyula, sont chefs d'orchestre au théâtre national. Podmaniczky évoque, par ailleurs, deux faiblesses d'Erkel du point de vue artistique. Selon Podmaniczky, Erkel serait dans l'incapacité de juger la qualité des livrets sur lesquels il travaille et il refuserait également en la matière, les conseils donnés par son entourage⁶¹. Pour le baron, les livrets des opéras d'Erkel sont surtout critiquables pour leur contenu. Il n'est pas un seul opéra d'Erkel qui ne contienne de thèmes sensibles ou peu appropriés : régicide (*Bánk bán*), insurrection contre l'aristocratie (*Dózsa György*) et combats nationaux sont, entre autres, les thèmes problématiques qui constituent le point faible des livrets mis en musique par Erkel⁶². *Hunyadi László* et *Bánk bán* purent se maintenir à l'affiche, malgré leurs livrets, grâce aux nouveautés musicales qu'ils recelaient. D'autres opéras, comme *Dózsa György*, *Brankovics György*, *Névtelen hősök* et, en partie, *István király*, contenaient de la bonne musique, mais échouèrent à cause de leur livret mal écrit ou anachronique⁶³. En outre, Erkel doit être critiqué, selon Podmaniczky, car il ne prend pas en compte les capacités vocales des cantatrices et des chanteurs. Podmaniczky fait remarquer que les rôles principaux des opéras d'Erkel sont composés pour certains chanteurs précis, comme Ferenc Stéger, József Ellinger, Madame Schodel et Anne de Lagrange). Ainsi, les chanteurs des générations suivantes se trouvent dans la difficulté de chanter les parties écrites pour les chanteurs de l'époque de la création des opéras⁶⁴. Or, selon Podmaniczky, ces faiblesses ne changent pas le fait que l'opéra hongrois doit son existence à deux personnes : Erkel et Madame Schodel⁶⁵.

⁶⁰ Frigyes PODMANICZKY. *Naplótöredékek, 1824-1886* [Fragments de journal, 1824-1886], Budapest : Grill Károly, 1887. tome IV, pp. 186-187, 194-195.

⁶¹ idem. tome IV, p. 187.

⁶² ibid.

⁶³ idem. tome IV, pp. 187-188.

⁶⁴ idem. tome IV, pp. 188-189.

⁶⁵ idem. tome IV, p. 189.

3. *Névtelen hősök* ou la mémoire lyrique de la guerre d'indépendance

Erkel commence à travailler sur un nouvel opus peu après la création de *Brankovics György* en 1874. Il a deux projets : il a l'intention de composer un opéra sur Saint Étienne de Hongrie et un second sur les « héros anonymes » de la guerre d'indépendance de 1849. Le second projet aboutit, en 1880, à la création de l'opéra *Névtelen hősök* (Des héros anonymes) : la création a lieu le 30 novembre 1880 au Théâtre national. Le livret est œuvre du dramaturge Ede Tóth, auteur, entre autres, de la pièce *A falu rossza* (Le rodeur du village)⁶⁶. Quant à l'opéra sur Saint Étienne, il est destiné à l'inauguration du Théâtre de l'Opéra ; or, la création ne devait avoir lieu qu'après l'inauguration de l'Opéra, en 1885.

Névtelen hősök (Des héros anonymes)

Musique : Ferenc Erkel. **Livret :** Ede Tóth. **Création :** Budapest, 30 novembre 1880.

Ilonka (Katalin Vidmár-Náday, soprano) ; Elek Andorffi (Gyula Perotti, ténor) ; Parasznyai (Lehel Ódry, baryton) ; Tamás Csipkés (Károly Kőszeghy, basse) ; Madame Sáska (Emma Saxlehner, contralto) ; Jóska ; Icig (Richárd Pauli, ténor) ; Péter Derék (baryton).

Acte I. 1848, un village en Hongrie. Deux jeunes villageois, Ilonka et Elek, chantent leur amour. Tamás Csipkés, propriétaire terrien épris d'Ilonka, les contemple avec jalousie, alors que le prêtre Parasznyai et le greffier Péter Derék se réjouissent de témoigner du bonheur du jeune couple. Or, Elek est inquiet car il a entendu dire que la mère d'Ilonka la destine à Csipkés (I, 1). Le propriétaire terrien reste seul et rencontre Madame Sáska, la mère d'Ilonka, qu'il informe sur l'amour entre Ilonka et Elek (I, 2). Entre Jóska, fils de Madame Sáska et frère d'Ilonka, accompagné du jeune villageois juif Icig (Isaac). Les deux jeunes hommes font savoir qu'une division de l'armée hongroise s'approche du village pour le recrutement (I, 3). Les soldats de l'armée hongroise entrent ; Derék harangue les villageois, en leur conseillant de s'inscrire à l'armée pour combattre l'ennemi qui menace le pays et la liberté. Parasznyai se joint à Derék pour faire l'éloge de la liberté (I, 4). Les villageois se précipitent pour être recrutés. Csipkés, par lâcheté, refuse de s'inscrire à l'armée (I, 5). Ilonka entre et fait ses adieux à Elek. Le chœur et les danses de recrutement ferment l'acte (I, 6).

Acte II. La maison des Sáska. Seule, Ilonka songe à son bien-aimé et fabrique des charpies pour les blessés de guerre (II, 1). Madame Sáska entre et lui dit de se préparer à son mariage : le même jour, Ilonka doit épouser Csipkés. La jeune fille proteste, disant qu'elle ne veut pas épouser le propriétaire terrien (II, 2). Csipkés vient avec Icig, qui revient du camp (II, 3). Quand Csipkés sort, Icig remet à Ilonka une lettre d'Elek. La jeune fille décide de s'enfuir (II, 4). Csipkés entre avec Madame Sáska : avant le mariage, il veut être sûr qu'Ilonka n'est pas amoureuse d'un autre. Ilonka lui dit qu'elle est prête au

⁶⁶ Pour le livret de l'opéra, cf. Ede TÓTH. *Névtelen hősök : népies dalmű 4 felvonásban* [Des héros anonymes : opéra populaire en quatre actes], musique de Ferenc Erkel, Budapest : Rózsavölgyi és Társa, 1916.

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

mariage, alors qu'elle s'apprête à s'enfuir le jour même, avant les noces (II, 5). Les soldats entrent, à la surprise de Madame Sáska et de Csipkés. Ilonka les invite à dîner (II, 6). Jóska, qui n'avait pas été recruté à cause de son jeune âge, décide de s'engager dans l'armée à tout prix (II, 7). Entre-temps, Ilonka sort par la fenêtre de sa maison et Icig l'attend dehors pour l'aider à s'évader. Jóska, qui les surprend, ne tarde pas à les rejoindre pour gagner le camp des soldats (II, 8). Madame Sáska comprend, avec douleur, que sa fille et son fils sont partis (II, 9). Le cortège nuptial entre et le chœur des jeunes filles chante une chanson de mariage pour célébrer les noces de Csipkés avec Ilonka. Bientôt, Madame Sáska annonce que sa fille s'est échappée du village. Le chœur raille Csipkés (II, 10).

Acte III. Camp de l'armée hongroise dans les Carpathes. De loin s'entend le couvre-feu et les soldats chantent une chanson. À cela fait suite la chanson mélancolique d'Elek (III, 1). Ilonka entre avec Jóska et Icig et retrouve Elek. En présence du chœur des soldats, le père Parasznyai bénit l'union d'Elek et d'Ilonka. Le chef d'escadron entre et ordonne aux soldats de se préparer à combattre contre les Russes. Ilonka reste dans le camp avec le père Parasznyai (III, 2). Ilonka veut regarder la bataille d'une colline, mais tombe bientôt blessée, atteinte d'une balle. On entend, de loin, les cris de victoire des soldats hongrois (III, 3).

Acte IV. La place du village. On entend les villageois prier dans l'église (IV, 1). Ilonka entre avec Madame Sáska qui la console en disant qu'Elek rentrera bientôt dans le village. Ilonka entre dans la maison (IV, 2). Elek arrive et entre dans l'église (IV, 3). Ilonka sort de chez elle avec un livre de prières ; au moment où elle fait un pas vers l'église, elle rencontre Elek (IV, 4). Les voix des deux jeunes gens s'unissent dans un duo d'amour (IV, 5). Csipkés entre, voit le jeune couple et s'en prend à Elek. Le père Parasznyai annonce, devant tous les villageois, qu'Elek et Ilonka sont mari et femme. L'opéra termine par des chants de joie (IV, 6).

Le titre du dernier opéra composé par Erkel pour le Théâtre national semble indiquer tout un programme : comme son nom l'indique, *Névtelen hősök* (Héros anonymes) a pour but de dépeindre les simples paysans ayant participé à la guerre d'indépendance de 1849. Les allusions politiques ont une place limitée dans l'œuvre, qui se concentre plutôt sur l'histoire de l'amour d'Ilonka et d'Elek. Dans le livret, les villageois ne sont pas présentés sous une forme idéalisée. Jusqu'à l'arrivée des soldats pour le recrutement, ils ne se préoccupent pas de politique ou de la guerre d'indépendance. La scène IV du premier acte, dans laquelle le fonctionnaire Derék et le prêtre Parasznyai haranguent les villageois, est d'un intérêt particulier. Dans cette scène, les deux hommes, représentant respectivement la raison et la religion, font remarquer aux villageois l'importance du danger que court la patrie hongroise. C'est surtout grâce à leur activité de « porteurs de conscience » que les paysans se précipitent pour être enrôlés dans l'armée [Extrait musical : CD [19](#)].

Parmi les personnages, le propriétaire terrien Tamás Csipkés est certainement le plus intéressant du point de vue politique. Le fait qu'il soit propriétaire foncier (éventuellement de naissance noble) ne lui donne pas de patriotisme ou de vaillance. Face aux personnages d'origine roturière (dont un jeune homme juif, Icig), il est le seul à refuser, par poltronnerie, de s'inscrire dans les rangs de l'armée hongroise. Dans la scène de recrutement, il n'essaie même pas d'expliquer les raisons de sa couardise. *Névtelen hősök* est donc loin de l'atmosphère de *Hunyadi László* et *Bánk bán*, dans lesquels l'indépendance nationale est incarnée par les héros de naissance noble. Ainsi, après *Sarolta*, Erkel fait une nouvelle tentative de représenter la vie quotidienne du peuple⁶⁷, en soulignant, cette fois, l'importance des « héros anonymes » pour les questions de grand intérêt national, comme la guerre d'indépendance. Par ailleurs, le caractère « populaire » de l'opéra n'échappe pas aux contemporains : une critique publiée dans le *Vasárnapi Újság* attire l'attention sur le fait que le livret est totalement « populaire » et qu'il s'inscrit dans la ligne des « drames populaires » (*népszínmű*). Le correspondant du *Vasárnapi Újság* ne manque pas de rappeler que le livret des *Névtelen hősök* est la dernière œuvre d'Ede Tóth, dramaturge décédé en 1876, qui excellait dans le genre du drame populaire⁶⁸.

Dans la musique des *Névtelen hősök*, les colorations hongroises ne sont pas limitées aux seuls emprunts aux éléments stylistiques du *verbunkos*. Pour les *Névtelen hősök*, Erkel s'inspire largement des chansons et danses populaires de Hongrie⁶⁹. En effet, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, grâce à l'avancement des travaux de collecte et grâce aux études musicologiques publiées dans les *Zenészeti Lapok*, les musiciens disposent d'un large corpus de musique populaire hongroise. Dans ses œuvres tardives, Erkel s'inspire de ce matériau pour renforcer la caractérisation « nationale » de sa musique.

Selon le musicologue Gyula Véber, parmi les opéras d'Erkel, c'est dans les *Névtelen Hősök* que la tendance politique se manifeste le plus ouvertement. De fait, le chœur qui introduit le troisième acte contient une allusion directe aux chansons de la révolution et de la guerre d'indépendance de 1848-1849 : l'acte commence avec un chœur composé sur un poème de János Arany, la *Nemzetőr dal* (La Chanson du garde national). Arany avait écrit ce poème patriotique en avril 1848 qui, mis en musique, était devenu l'une

⁶⁷ János MARÓTHY. « Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése ». p. 153.

⁶⁸ *Vasárnapi Újság*, vol. 27, n° 49, le 5 décembre 1880. p. 808.

⁶⁹ János MARÓTHY. « Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése ». p. 154. Cf. également Németh AMADÉ. *Opera ritkaságok* [Raretés d'opéras], Budapest Zeneműkiadó, 1980. pp. 567-569.

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

des marches révolutionnaires les plus connues de 1848-1849. Erkel, pour les *Névtelen Hősök*, reprend le texte d'Arany, tout en recomposant la musique de la marche. Ce chœur est suivi par une autre section dans laquelle le chœur chante la deuxième strophe du « Chant Kossuth », autre chanson révolutionnaire de 1848⁷⁰. Bien entendu, le texte repris par Erkel ne contient aucune référence directe au nom de Lajos Kossuth, mais le public de l'époque comprend l'allusion au leader de la révolution de 1848. Le chœur du troisième acte termine par une mazurka. Ainsi, le compositeur rend hommage aux Polonais qui s'étaient alliés aux Hongrois pour la révolution et la guerre d'indépendance de 1848-1849⁷¹.

Dans son ensemble, l'opéra *Névtelen Hősök* est jugé satisfaisant par les critiques. Les amateurs d'art lyrique attendaient avec impatience la création du nouvel opéra d'Erkel qui avait fêté, le 7 novembre 1880, son soixante-dixième anniversaire⁷². La première, qui a lieu le 30 novembre 1880, attire un grand public⁷³. Le chœur du couvre-feu devient bientôt populaire⁷⁴. Pourtant, le nouvel opéra d'Erkel est loin d'être un grand succès. Après cinq représentations en 1880, il n'est donné qu'une seule fois l'année suivante, avant d'être définitivement retiré de l'affiche.

Après la création des *Névtelen Hősök*, Erkel continue à travailler sur la musique de son dernier opéra *István király*. Cet opéra, composé, à l'instar de *Dózsa György*, *Brankovics György* et *Névtelen Hősök*, avec le concours de ses fils, est créé le 14 mars 1885 au Théâtre de l'Opéra de Budapest, qui avait été inauguré en 1884. Cet opéra met en scène la vieillesse de Saint Étienne de Hongrie. Le livret, œuvre de György Molnár et d'Antal Váradi, est une adaptation de la tragédie *I. István király* (Le roi Étienne I^{er}) de Lajos Dobsa. Le livret manque de tension dramatique⁷⁵. La musique contient d'importants éléments wagnériens, notamment du point de vue déclamatoire. Nombre de contemporains rapportent qu'Erkel aurait dit, après la création d'*István király*, qu'il aurait voulu montrer qu'il était aussi capable de composer de la musique wagnérienne⁷⁶. Pourtant, Erkel était loin d'adhérer aux théories wagnériennes sur la « musique de

⁷⁰ Gyula VÉBER. p. 175.

⁷¹ Amadé NÉMETH. *Erkel*. p. 200.

⁷² *Vasárnapi Újság*, vol. 27, n° 46, le 14 novembre 1880. p. 759.

⁷³ *Vasárnapi Újság*, vol. 27, n° 49, le 5 décembre 1880. p. 808.

⁷⁴ Dezső LEGÁNY. « Erkel, Ferenc ». p. 66.

⁷⁵ János MARÓTHY. « Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése ». p. 166.

⁷⁶ Bertalan FABÓ. « Erkel fejlődése ». p. 50.

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

l'avenir » et son dernier opéra restait, en effet, un amalgame de différents styles musicaux, à l'instar de ses opéras précédents.

En 1888, à l'occasion du cinquantième anniversaire du début de la carrière d'Erkel au Théâtre national, un jubilé est organisé dans la salle de la Redoute⁷⁷. Le matin du premier jour, le 16 décembre 1888, l'orchestre de l'Opéra et le chœur du conservatoire interprètent l'*Hymnusz*. Le jeune écrivain Zsigmond Falk invite solennellement le compositeur aux célébrations de son jubilé. Le compositeur, qui fait son entrée dans la salle, est acclamé par le public. Pál Királyi, écrivain, homme politique et éditeur, salue le compositeur par un discours. Mór Jókai, dans une longue intervention, fait l'éloge des qualités du compositeur. Selon Jókai, le mérite d'Erkel est d'avoir composé des opéras ayant des liens directs avec sa nation et de ne pas avoir travaillé sur des sujets étrangers, comme les Tsars russes ou les rois de Palestine⁷⁸. Le soir du premier jour, une représentation de *Hunyadi László* a lieu au Théâtre de l'Opéra. Le deuxième jour, un banquet est organisé en l'honneur d'Erkel. Deux-cents invités, dont des artistes, écrivains et intellectuels de Budapest, se retrouvent pour célébrer le jubilé Erkel⁷⁹.

Dans les mois suivants, le gouvernement impérial et les administrations locales continuent à rendre hommage au compositeur. Le 31 décembre 1888, Erkel est fait citoyen d'honneur de sa ville natale, Gyula⁸⁰. En février 1889, le roi François-Joseph le reçoit à l'Ordre de la Couronne de fer, suite à la proposition de la mairie de Budapest transmise par le ministre de l'Intérieur Béla Orczy au roi⁸¹.

Dans les années qui suivent son inauguration, le Théâtre de l'Opéra ne retient que trois opéras d'Erkel dans le programme : *Hunyadi László*, *Bánk bán* et *Brankovics György*⁸². Les deux premiers, devenus des pièces emblématiques du répertoire de l'opéra hongrois, sont fréquemment représentés à l'Opéra. *Brankovics György* connaît une

⁷⁷ Kornél ÁBRÁNYI. *A magyar zene a 19.-ik században* [La musique hongroise au XIX^e siècle], [Budapest] : [Pannonia Ny.], 1900. p. 479.

⁷⁸ idem. pp. 487-488.

⁷⁹ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése*. pp. 186-187.

⁸⁰ András D. NAGY. « Epizódok az Erkel család életéből » [Épisodes de la vie de la famille Erkel], in *A nemzeti romantika világából* [Du monde du romantique national], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar Zenetörténeti Tanulmányok », 2005. p. 49.

⁸¹ Ferenc BÓNIS. *Mozarttól Bartókig : Írások a magyar zenéről* [De Mozart à Bartók : écrits sur la musique hongroise], Budapest : Püski Könyvkiadó, 2000. pp. 116-131.

⁸² Emil HARASZTI. « Erkel kultusz a jelenben » [Le culte d'Erkel à l'époque contemporaine], in *Erkel Ferenc emlékkönyv : Születésének századik évfordulójára* [Mélanges Ferenc Erkel : pour le centenaire de sa naissance], éd. par Bertalan Fabó, Budapest : Pátria, 1910. p. 242.

reprise en 1889 ; selon le correspondant du *Vasárnapi Újság*, il s'agit de l'opéra le plus riche du compositeur du point de vue dramatique⁸³. Toutefois, le succès de cet opéra tardif d'Erkel n'égale pas ceux de *Hunyadi László* et *Bánk bán* : Brankovics n'est représenté qu'à douze reprises entre 1889 et 1910⁸⁴.

Jókai, lors de son discours du 16 décembre, mentionne le fait qu'Erkel est en train de composer un nouvel opéra, *Imetullah*, sur un livret tiré de son drame *Kemény Simon* basé sur les guerres magyaro-turques du XV^e siècle. Le thème de la mort héroïque de Simon Kemény (Kamonyai) sur le champ de bataille en 1442 avait inspiré nombre de dramaturges, poètes et librettistes. Károly Kisfaludy avait écrit un drame sur ce thème en 1820. En 1822, József Ruzitska avait composé un opéra (*Kemény Simon*) inspiré par ce drame. Quatre ans plus tard, un autre opéra sur le thème de Simon Kemény, composé par György Arnold, avait été créé à Szabadka. En 1835, Mihály Vörösmarty avait écrit un poème intitulé *Kemény Simon*. Quant à Jókai, il avait écrit son drame *Kemény Simon* dans les années 1850. Dès 1856, les journaux écrivirent qu'Erkel avait l'intention de composer un opéra sur le thème de *Kemény Simon*⁸⁵. Ce projet ne se réalisa pas et Erkel utilisa probablement le matériau composé pour *Kemény Simon* dans les passages « turcs » de son *Brankovics György*.

Dans les années 1880, Erkel reçoit le livret *Imetullah*, adaptation de *Kemény Simon* et recommence à travailler sur la composition⁸⁶. Le 14 novembre 1893, quatre mois après la mort du compositeur, le *Zenelap* (Journal de musique) annonce que la version piano-chant du nouvel opéra d'Erkel est déjà prête et que l'opéra devrait être bientôt achevé par les fils du compositeur, Sándor et Gyula. Mais ce projet n'aboutit pas et aucune trace ne reste de ce manuscrit auquel le *Zenelap* a fait allusion⁸⁷.

Vers la fin de sa vie, Erkel continuait à interpréter des œuvres pour piano, notamment les œuvres de Johann Nepomuk Hummel et de Wolfgang Amadeus Mozart⁸⁸. En novembre 1890, à l'occasion d'un concert organisé à l'honneur du quatre-vingtième

⁸³ *Vasárnapi Újság*, vol. 36, n° 9, le 3 mars 1889. p. 149.

⁸⁴ Dezső LEGÁNY. « Erkel, Ferenc ». p. 66.

⁸⁵ Ervin MAJOR. « Erkel Ferenc 'Kemény Simon' c. operája » [L'opéra *Kemény Simon* de Ferenc Erkel], in *Fejezetek a magyar zene történetéből : Válogatott tanulmányok* [Chapitres de l'histoire de la musique hongroise : essais choisis], articles recueillis par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, 1967. pp. 219-220.

⁸⁶ Lajos ÉRDY. « Erkel utolsó éveiből » [Des dernières années d'Erkel], in *Erkel Ferenc emlékkönyv : Születésének századik évfordulójára* [Mélanges Ferenc Erkel : pour le centenaire de sa naissance], éd. par Bertalan Fabó, Budapest : Pátria, 1910. p. 61.

⁸⁷ Ervin MAJOR. « Erkel Ferenc 'Kemény Simon' c. operája ». p. 221.

⁸⁸ Lajos ÉRDY. pp. 58-59.

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

anniversaire de sa naissance, il interprète le concerto pour piano en ré mineur de Mozart, ainsi que les réminiscences des *Puritani* de Bellini par Liszt⁸⁹. À la fin de cette dernière apparition, le vieux compositeur est acclamé par le public avec des applaudissements frénétiques.

Ferenc Erkel meurt le soir du 15 juin 1893 dans son appartement à Budapest. Ses obsèques, qui ont lieu le 18 juin, sont très imposantes : des dizaines de milliers de personnes lui rendent hommage devant le bâtiment du Théâtre de l'Opéra. Le compositeur défunt est enterré au cimetière de Kerepes, alors que l'orchestre de l'Opéra joue la marche funèbre de *Hunyadi László*⁹⁰.

L'art d'Erkel exerce une certaine influence sur les compositeurs hongrois des générations suivantes, notamment sur Géza Zichy, Ödön Farkas, Jenő Hubay et Nándor Rékai. Toutefois, il n'est pas possible de parler d'une école d'Erkel et la plupart de ces compositeurs subissent également d'autres influences ; Zichy et Farkas sont influencés, par exemple, par Wagner⁹¹. Dans la première moitié du XX^e siècle, l'opéra hongrois commence à suivre un chemin différent, avec les œuvres de Bartók et Kodály. János Maróthy, dans une perspective marxiste, y voit un passage du « réalisme bourgeois » au « réalisme populaire ». Bartók et Kodály élèvent les standards de la collecte des chansons populaires et ils se servent du matériau musical collecté dans leur musique. Bartók n'hésite pas à prendre ses distances envers Erkel : selon lui, la musique des opéras d'Erkel relèverait d'une compilation confondant le style hongrois avec les styles étrangers⁹². Quant à Kodály, il s'approprie l'héritage d'Erkel, qu'il considère comme le précurseur de la renaissance de la musique hongroise.

Il convient de souligner que deux opéras d'Erkel, *Hunyadi László* et *Bánk bán*, parviennent à s'imposer dans le répertoire du XX^e siècle. Comment expliquer le fait que les opéras tardifs du compositeur n'aient pas remporté de succès comparable à ces deux

⁸⁹ Kornél ÁBRÁNYI. *Képek a múlt és jelenből*. pp. 118-119.

⁹⁰ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése*. pp. 205-206.

⁹¹ Dezső LEGÁNY. « Hungary », in *The New Grove Dictionary of Opera : Volume Two*, éd. par Stanley Sadie, New York : The Macmillan Press, 1994. p. 772.

⁹² David E. SCHNEIDER. *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition : Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley : University of California Press, coll. « California Studies in 20th-Century Music », 2006. p. 30.

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

œuvres emblématiques ? À partir des années 1860 commence un processus de transformation sociale et politique en Hongrie. Avec le Compromis austro-hongrois de 1867, le rôle de la Hongrie dans l'empire des Habsbourg est redéfini. Désormais, la Hongrie jouit d'un statut privilégié au sein de l'Empire, qui devient une double monarchie austro-hongroise. Contrairement aux années 1850, la nation hongroise ne fait plus figure, après 1867, de « nation opprimée » par la politique impériale. Dans ce contexte, les compositeurs hongrois ne composent plus d'opéras sur le conflit des intérêts de la nation hongroise avec ceux de ses adversaires. Les opéras des années 1860, 1870 et 1880 renvoient à des sujets plus complexes de la vie quotidienne ou de la philosophie politique : les conflits sociaux et la soif du pouvoir (*Dózsa György*), ou les effets néfastes d'une politique qui tendrait à se réconcilier avec l'ennemi (*Brankovics György*), entre autres. Par ailleurs, dans la plupart des opéras de l'époque, la « nation hongroise » et ses représentants n'apparaissent pas comme un bloc homogène disposant de ses intérêts propres ; *Dózsa György* met en scène le conflit entre les nobles magyars et les paysans, *Brankovics György* s'intéresse davantage au sort des Serbes, *Zrínyi* d'Adelburg a pour héros un commandant croate qui combat les Turcs en Hongrie.

Une autre raison qui explique le fait que les opéras tardifs d'Erkel (et les autres opéras créés sous la période de la Double Monarchie) n'ont pas obtenu de succès réside dans les dynamiques de la société hongroise. Le processus de développement du capitalisme industriel et de la classe bourgeoise atteint son apogée sous le Compromis austro-hongrois. Parallèlement à ce processus, le profil du public change considérablement. Le sens donné par les spectateurs aux représentations d'opéra change également : les spectateurs des années 1870 et 1880 ont une vision différente de l'opéra par rapport aux spectateurs des années 1840 ou 1850. Dans la première moitié du XIX^e siècle, les représentations d'opéra réunissent toutes les classes d'une société où le poids de la noblesse reste toujours considérable. Dans la deuxième moitié du siècle, le public de l'opéra traverse un processus d'embourgeoisement et ce changement du profil social modifie également la vision que les spectateurs ont de l'opéra. La popularisation de nouveaux arts du spectacle (notamment, de l'opérette) commence à créer un fossé entre le public d'opéra et les publics des autres spectacles. Désormais, l'opéra est un art réservé aux élites de la société : dans la réception des opéras, c'est avant tout leur valeur artistique intrinsèque qui compte. Le rôle politique et social des opéras est donc diminué, sinon éliminé, pour les spectateurs de la fin du XIX^e siècle. Ainsi, les « opéras nationaux » des dernières décennies du siècle manquent du fondement nécessaire pour

Opéras hongrois du Compromis de 1867 à l'inauguration de l'Opéra (1884)

la mobilisation de la société. Les opéras comme *Hunyadi László* et *Bánk bán*, qui sont désormais considérés comme les pièces représentatives d'une tradition nationale déjà établie, peuvent subsister comme opéras de répertoire dans cette nouvelle période.

**III. Le Théâtre national à partir
des années 1860 :
une institution en pleine crise**

A. L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

L'étude de la vie quotidienne a connu un large développement dans l'historiographie française contemporaine. La collection « La vie quotidienne » de Hachette, lancée en 1938, est l'une des collections historiques les plus connues en France. Elle contient notamment un ouvrage de Patrick Barbier, qui traite de la vie quotidienne à l'opéra en France dans la première moitié du XIX^e siècle¹. L'auteur, italianiste et musicologue, y fait une analyse vivante et détaillée de divers aspects de l'histoire de l'opéra français. Le comportement des spectateurs pendant les représentations, la composition sociale du public, la place de l'opéra dans les rythmes de vie de la société de l'époque ainsi que l'importance respective et les spécificités de chaque théâtre d'opéra parisien sont parmi les sujets relevés par Barbier. Cette démarche permet notamment de comprendre les formes que pouvaient revêtir les liens entre le public et l'opéra pendant cette période. Certains faits relatifs aux représentations d'opéra, qui paraissent évidents aux spectateurs du XXI^e siècle, avaient un aspect tout à fait différent à d'autres périodes de l'histoire. À ce sujet, l'exemple le plus connu est le développement du silence pendant les représentations d'opéra. Si celles-ci se déroulent sous un silence absolu au XXI^e siècle, la situation était tout à fait différente dans les siècles précédents. Le silence en tant que tel a été l'objet d'études approfondies dans l'historiographie de la musique ; James H. Johnson consacre un ouvrage entier à l'analyse du développement de l'écoute musicale à Paris entre 1750 et 1850².

Dans ce chapitre, nous présenterons une vue d'ensemble des rapports entre la société et l'opéra dans la Hongrie du XIX^e siècle, en mettant un accent particulier sur la problématique de la place de l'opéra dans la vie quotidienne de la société hongroise. Dans une première section seront étudiés les divers aspects de la vie quotidienne à l'opéra dans la Hongrie de la deuxième moitié du XIX^e siècle. La deuxième section contient une analyse du pendant « privé » de la production lyrique ; l'édition musicale destinée à la reproduction des œuvres musicales dans les maisons est parmi les sujets qui seront abordés sous ce titre. Une dernière section est consacrée au monde des musiciens et à l'éducation musicale. Les éléments fournis par l'étude de la vie

¹ Patrick BARBIER. *La vie quotidienne à l'opéra au temps de Rossini et de Balzac : Paris / 1800-1850*, Paris : Hachette, coll. « La Vie quotidienne », 1987.

² James H. JOHNSON. *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley : University of California Press, coll. « Studies on the History of Society and Culture », 1995.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

quotidienne à l'opéra dans la Hongrie du XIX^e siècle seront utilisés pour l'analyse du processus d'embourgeoisement du public d'opéra au cours du XIX^e siècle, processus qui sert d'arrière-plan social au changement des rapports entre l'opéra et le discours de l'identité nationale vers la fin du XIX^e siècle.

1. La vie quotidienne à l'opéra dans la Hongrie du XIX^e siècle

Comme nous venons de le souligner dans les chapitres précédents, le Théâtre hongrois de Pest, qui avait ouvert ses portes en 1837, était bâti à un emplacement jugé peu convenable par les contemporains et notamment par le comte István Széchenyi. Au moment de son inauguration, le bâtiment de la route de Kerepes se trouvait en face de la Porte de Hatvan, à l'extérieur des limites administratives de la ville de Pest. Les efforts de Széchenyi pour faire construire le théâtre hongrois en plein centre-ville, au bord du Danube, s'avèrent vains. Par ailleurs, à partir de 1837, les alentours du théâtre sont progressivement embellis. Au milieu du siècle, le quartier du Théâtre est devenu un quartier populaire de la ville de Pest³. Ainsi, le Théâtre national hongrois retrouve sa place centrale dans la capitale hongroise.

Philip Ther souligne que la place centrale de l'opéra au XIX^e siècle provient non seulement de la location géographique des théâtres d'opéra au cœur des villes, mais également du lieu important qu'occupent les représentations d'opéra dans la vie quotidienne des sociétés de l'époque⁴. En effet, les représentations d'opéra attirent, dans une grande partie du XIX^e siècle, toutes les classes de la société urbaine et la composition du public reflète une grande diversité sociale. Ainsi, l'étude de l'architecture des salles de spectacle et de la composition sociale du public est révélatrice d'importants indices sur la société urbaine de l'époque.

Au milieu du XIX^e siècle, la salle du Théâtre national est composée de cinquante-trois loges réparties en trois niveaux. Les deux grandes loges de chaque extrémité sont réservées à la cour, mais restent souvent inoccupées⁵. Dans certains cas, le palatin, le gouverneur ou le couple impérial pouvaient « honorer » le théâtre de leur présence. Les

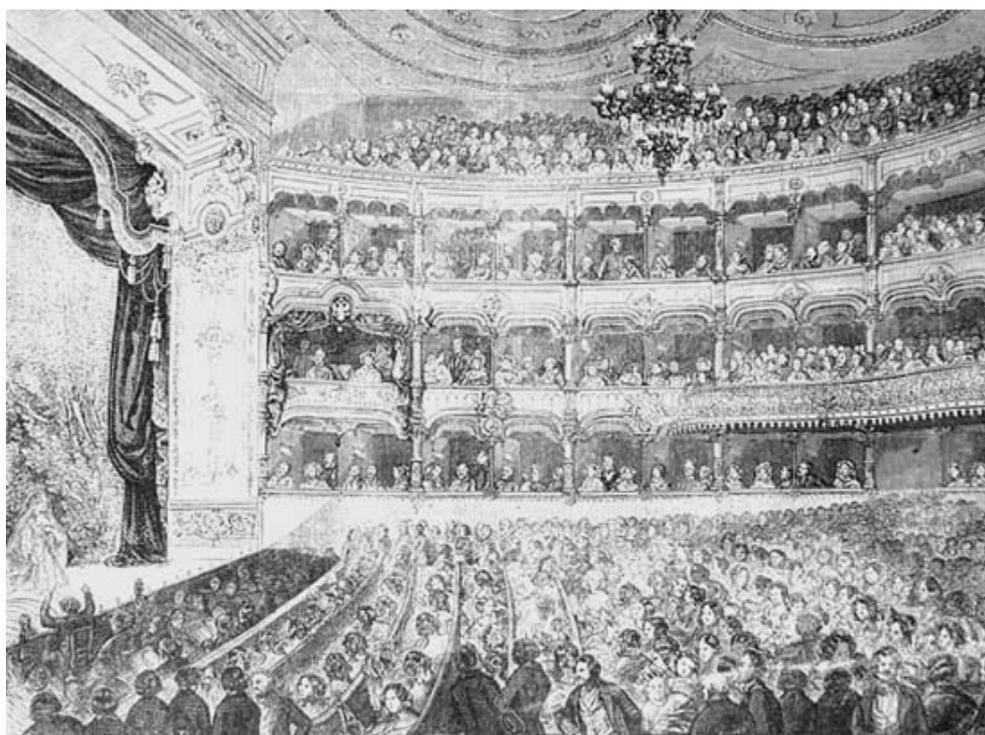
³ « A pesti magyar nemzeti színház », *Vasárnapi Újság*, vol. 2, n° 25, le 24 juin 1855. p. 194.

⁴ Philipp THER. *In der Mitte der Gesellschaft : Operntheater in Zentraleuropa, 1815-1914*, Wien : Oldenbourg Verlag, 2006.

⁵ Mór JÓKAI. *A Nemzeti Színház multjából* [Du passé du Théâtre national], Budapest : Révai-kiadás, coll. « Olcsó Jókai », [1914]. p. 15.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

loges de la cour sont utilisées pour ces rares occasions. Au milieu du premier niveau se situe une grande loge, réservée aux membres du Casino national, le principal club de la noblesse hongroise, fondé par Széchenyi en 1827 sur le modèle des clubs aristocratiques britanniques. Il est possible de comparer la loge du Casino à la loge (dite « loge infernale ») du Jockey Club à l'Opéra de Paris. En 1853-1854, sur l'initiative du comte Leó Festetics, intendant du Théâtre national, le premier balcon est agrandi avec une partie semi-circulaire, la « corbeille » ; cette nouvelle construction diminue la superficie de la loge du Casino, mais les magnats s'y accommodent et prennent l'habitude d'occuper les places de la corbeille. Les baignoires (loges situées au fond du parterre) du milieu, appelés « loges A B C » parce qu'elles n'étaient pas désignés par des numéros mais par des lettres, étaient jusqu'alors parmi les places les plus populaires. Après la construction de la corbeille, l'éclairage de ces loges devient problématique, ce qui diminue leur popularité.



Théâtre national hongrois, vue intérieure, 1855.
(*Vasárnapi Újság*, vol. 2, n° 25, le 24 juin 1855.)

Au deuxième niveau, les quatre loges des deux extrémités sont réservées aux comédiennes et aux cantatrices. Au milieu se trouve une grande loge « dont les tapis ne sont jamais rénovés⁶ » : il s'agit de la « Loge des savants ». Cette loge était d'abord

⁶ « A pesti magyar nemzeti színház », *Vasárnapi Újság*, vol. 2, n° 25, le 24 juin 1855. p. 194.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

réservée aux membres de la Société savante (devenue l'Académie hongroise des sciences en 1845). Par la suite, la direction du théâtre y installe les membres du Comité de sélection des drames du Théâtre national. C'est dans cette grande loge que les personnalités de la vie littéraire ont l'habitude d'assister aux spectacles pendant lesquels ils émettent de vives critiques et discutent entre eux⁷. Au milieu du siècle, pour empêcher ces discussions dont les bruits pouvaient perturber le spectacle, la direction décide de répartir ces « lettrés » dans diverses loges de la baignoire.

Les autres loges du premier et du deuxième niveau sont accessibles par un système d'abonnement. Au Théâtre national, tout au long du XIX^e siècle, les campagnes d'abonnement sont ouvertes au début du printemps. Les abonnements entrent en vigueur à partir du début de la saison théâtrale (à Pâques). Ceux-ci sont annuels, semi-annuels ou trimestriels. En 1846, une très grande majorité des loges sont occupées par la grande noblesse ; la situation reste la même en 1873⁸. Les abonnés ont la possibilité d'inviter des hôtes à leurs loges. Les déplacements entre loges sont aussi fréquents. Le baron Prónay, par exemple, dispose d'une loge permanente au Théâtre national, mais il préfère assister aux spectacles dans la loge des Zichy⁹.

Si les grandes familles de la noblesse ou de la haute bourgeoisie pestoise détiennent les abonnements des loges, les familles de naissance plus modeste peuvent avoir accès aux loges sur invitation. Dans l'ère des réformes, la famille de Pál Kánya, directeur du lycée luthérien, est systématiquement invitée à la loge du baron Prónay. Dans ses Mémoires, Emília Kánya, fille de Pál Kánya, écrit que c'est grâce à Prónay qu'elle a pu voir les représentations au Théâtre national¹⁰. Dans la plupart des cas, les invitations sont plus ponctuelles. En 1865, Mary Elizabeth Stevens, la gouvernante écossaise des toutes jeunes comtesses Andrassy, souhaite assister à une représentation de l'opéra *Faust* de Charles Gounod au Théâtre national. La comtesse Ilona Andrassy écrit une lettre à sa mère pour demander la permission d'introduire Stevens dans la loge louée par les Andrassy. Elle rédige la lettre assez tôt, juste après le déjeuner, pour empêcher qu'une

⁷ Cf. Les éditeurs d'Athenaeum, « A Pesti Magyar Színigazgató választmány és az *Athenaeum* » [Le comité de direction du Théâtre hongrois de Pest et l'*Athenaeum*], *Athenaeum*, 1839. [répr. in *Tollharcok : Irodalmi és színházi viták* [Combats de plume : débats littéraires et théâtraux], éd. par Anna Szalai, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981. p. 399].

⁸ OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[321-400]/361, liste des locataires des loges, octobre 1846 ; OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[641-720]/669, liste des locataires des loges, 1873-1874.

⁹ Emília KÁNYA. *Réges-régi időkről : Egy 19. századi írónő emlékiratai* [Des temps d'autrefois : Mémoires d'une femme de lettres du XIX^e siècle], Budapest : Kortárs Kiadó, 1998. p. 25

¹⁰ *ibid.*

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

autre personne ne fasse le demande avant elle ; grâce à ses efforts, Stevens peut aller le soir-même à l'opéra¹¹.

Au milieu du siècle, les loges du Théâtre national, richement ornées, sont couvertes de tapis de couleur pourpre. À l'ère des réformes, les abonnés pouvaient décorer leurs loges selon leur propre goût ; ils pouvaient les peindre en bleu, en vert ou en rouge. Une situation semblable pouvait s'observer à l'Opéra de Paris : les « grands abonnés » de l'Opéra disposaient d'une liberté pour l'ameublement de leurs loges et cette situation a perduré jusqu'à la fin du XIX^e siècle¹². À Pest, cette coutume persiste jusqu'à ce que Sámuel Radnótfáy, intendant du Théâtre national entre 1862 et 1869, convainque les abonnés de la nécessité d'uniformiser la décoration de la salle¹³.

Au Théâtre national hongrois, à l'instar de l'Opéra de Paris, le parterre est divisé en deux parties. Les premiers rangs, les places assises, sont accessibles par abonnement ; ces places sont davantage préférées par la grande noblesse. En revanche, une grande partie du parterre est le « parterre debout », occupé par un public à faible revenu. « Chez nous, le parterre, car on appelle aussi de ce nom la partie de l'assemblée qui occupe l'espace dont nous avons parlé, est composé communément des citoyens les moins riches les moins maniérés, les moins raffinés dans leurs mœurs, de ceux dont le naturel est le moins poli mais aussi le moins altéré », écrit Jean-François Marmontel pour les théâtres français à la fin du XVIII^e siècle¹⁴. La situation est semblable dans les théâtres hongrois du XIX^e siècle.

En tant qu'étudiant, Albert Berzeviczy préfère les places debout du parterre, surtout quand il va seul au théâtre. Les spectateurs peuvent y occuper des places en fonction de leur heure d'arrivée. Berzeviczy a l'habitude d'arriver à l'ouverture des portes, pour être placé près de la scène. Cet emplacement a le seul inconvénient d'être tout proche des instruments à percussion de l'orchestre¹⁵. Alajos Degré, dans ses Mémoires, remarque

¹¹ Mary Elizabeth STEVENS. *Levelek az Andrássy-házból (1864-1869) : egy angol nevelőnő levelei* [Lettres de la maison des Andrássy (1764-1869) : lettres d'une gouvernante anglaise], éd. par András Cieger, trad. de l'anglais par Vera Bánki, Budapest : General Press kiadó, 2007. pp. 109-110 (lettre du 21 février 1865, Pest).

¹² Élisabeth BERNARD. « L'évolution du public d'opéra de 1860 à 1880 », in *Regards sur l'opéra : du Ballet Comique de la Reine à l'Opéra de Pékin*, Paris : PUF, 1976. p. 37.

¹³ Adolf ÁGAI. *Utazás Pestről-Budapestre, 1843-1907* [Voyage de Pest à Budapest, 1843-1907], Budapest : Pallas, 1909. p. 53.

¹⁴ Jean-François MARMONTEL. « Éléments de la littérature », in *Œuvres de Marmontel : tome quatrième, II^e partie*, Paris : A. Belin, 1819. p. 830.

¹⁵ Albert BERZEVICZY. *Régi emlékek, 1853-1870* [Vieux souvenirs, 1853-1870], Budapest : Révai testvérek, 1907. p. 282.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

que la jeunesse préfère sans exception les places debout du parterre¹⁶. Antal Váradi écrit dans ses Mémoires que les étudiants de théâtre peuvent avoir accès aux places assises installés au fossé d'orchestre lors des représentations de drame. Lors des représentations d'opéra, dans lesquelles le fossé d'orchestre n'est pas accessible, ils peuvent assister au spectacle dans les coulisses¹⁷.

L'une des raisons principales qui expliquent le fait que le parterre soit dédaigné par le public aisé réside dans la disposition technique de la salle. Un grand lustre éclaire la salle du Théâtre national, tout en provoquant des coulures de bougie et de la fumée. Un autre, qui ne donne pas de bon éclairage, cause « plutôt de la puanteur »¹⁸. De ce fait, le parterre et la galerie qui sont les places les plus exposées aux coulures et à la fumée, sont loin d'être des places confortables pour le public¹⁹. En 1851, malgré une tentative de rénovation du système d'éclairage, les spectateurs doivent quitter la salle pendant une représentation des *Due Foscari* de Giuseppe Verdi, à cause de la fumée²⁰. Le revêtement des loges, de couleur rouge et pourpre à l'origine, devient brun avec le temps, notamment à cause de la fumée émise par les lampes d'huile. Cette situation est la principale raison de la relative courte espérance de vie des instrumentistes du Théâtre national, qui restent constamment exposés au gaz émis par le système d'éclairage du Théâtre²¹. À la fin des années 1860, les tapisseries en rouge et or sont remplacées par de nouvelles décorations en couleur bleue argentée²².

À l'instar des places debout du parterre, la galerie est accessible au « public populaire » composé d'artisans, étudiants et ouvriers. Les prix des billets d'accès à la galerie ne sont pas élevés, mais ces places, malgré leur prix modeste, ont leurs propres inconvénients. En 1867, Váradi, qui assiste pour la première fois à une représentation au Théâtre national, prend une place de la galerie, mais la scène reste invisible depuis cet endroit²³.

¹⁶ Alajos DEGRÉ. *Visszaemlékezéseim* [Mes souvenirs], éd. par Aranka Ugrin, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », 1983. p. 99.

¹⁷ Antal VÁRADI. *Emlékeim* [Mes souvenirs], Budapest : Singer és Wolfner, coll. « Vidám Könyvek », 1904. p. 61.

¹⁸ « A pesti magyar nemzeti színház », *Vasárnapi Újság*, vol. 2, n° 25, le 24 juin 1855. p. 194.

¹⁹ Mór JÓKAI. p. 9.

²⁰ *Pesti Napló*, vol. 2, n° 315, le 28 mars 1851.

²¹ Tibor TALLIÁN. « A Nemzeti Színház zenekara Erkel Ferenc idejében » [L'orchestre du Théâtre national à l'époque de Ferenc Erkel], in *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról* [Sur Ferenc Erkel, Zoltán Kodály et leur époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 2001. p. 32.

²² Albert BERZEVICZY. p. 284.

²³ Antal VÁRADI. *Ifjúsgom* [Ma jeunesse], Budapest : Az Országos Irodalmi Részvénytársaság, 1905. p. 55.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

La composition du public était variée non seulement du point de vue de l'appartenance sociale, mais sur le plan de l'âge. La jeunesse étudiante peut se permettre le luxe d'aller au théâtre. Alajos Degré, dans ses Mémoires, écrit que dans les années 1830 et 1840, les jeunes étudiants allaient au théâtre comme s'ils allaient dans leur famille : celui qui n'avait que 24 *krajczárs* (kreutzers) dans la poche préférerait le dépenser pour un billet de théâtre, plutôt que pour un autre divertissement²⁴ (à l'ère des réformes, un étudiant peut avoir deux journaux pour le prix de 24 kreutzers).

Souvent, l'initiation à la vie théâtrale se réalise à un jeune âge. Károly Goldmark remarque que même les enfants de quatre ans étaient amenés au théâtre et ajoute qu'il ne pouvait même pas imaginer l'effet que l'expérience théâtrale pouvait produire sur ces jeunes gens. Lui-même, en tant que jeune homme, avait été très marqué par sa première soirée au théâtre²⁵. Antal Váradi, lui, s'y rend pour la première fois dans la ville de Pécs, dès l'âge de six ans (vers 1860), pour une représentation de drame²⁶. Mari Váli, qui n'a pas plus d'une dizaine d'années quand ses parents l'avaient amenée au Théâtre national pour assister à une représentation de *Linda di Chamounix* de Gaetano Donizetti, est surprise par le fait que tout le monde sur scène chante « comme les oiseaux au printemps dans le jardin ». Bien qu'elle ne puisse pas saisir le sens des paroles, elle observe que les acteurs se comprennent entre eux²⁷. Dans certains cas, l'initiation à l'opéra peut avoir lieu à un âge plus avancé. Júlia Hrabovszky a vingt ans quand elle assiste pour la première fois à une représentation d'opéra (probablement, une représentation de *Faust* de Gounod) au jour de l'an de 1879, à Paris où elle était allée avec sa famille pour voir l'Exposition universelle²⁸.

La plupart des voyageurs de passage par Pest assistent aux représentations du Théâtre national. Les voyageurs non-magyarophones, s'ils vont au Théâtre national hongrois, préfèrent voir des opéras plutôt que de drames : « pour une personne qui ne comprend pas l'italien et qui n'est pas habituée à écouter des opéras italiens », écrit un voyageur anglais qui séjourne en Hongrie en 1850, « il importe peu qu'une adaptation de *Norma*

²⁴ Alajos DEGRÉ. p. 99.

²⁵ Károly GOLDMARK. *Emlékek életemből* [Mémoires de ma vie], trad. de l'allemand par István Kecskeméti, Budapest : Zeneműkiadó, 1980. p. 11.

²⁶ Antal VÁRADI. *Ifjúágom*. pp. 30-31.

²⁷ Mari VÁLI. *Emlékeim Jókai Mórról* [Mes souvenirs sur Mór Jókai], Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », 1955. pp. 87-88.

²⁸ Júlia M. HRABOVSKY. *Egy polgárasszony vallomásai : Ami elmúlt : Visszaemlékezések életemből* [Confessions d'une bourgeoise : ce qui est passé : souvenirs de ma vie], éd. par Ágota Steinert, Budapest : Helikon, 2001. p. 46.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

ou de *Lucrezia Borgia* soit donnée en hongrois ou en allemand²⁹ ». De même, les voyageurs hongrois vont systématiquement au théâtre lors de leurs séjours à l'étranger. Dans ses Mémoires, Béla Splény fait part de l'ennui qu'il éprouve durant les soirées de son séjour à Cracovie en 1852. En effet, pendant ce séjour, il n'y avait pas de représentations théâtrales à Cracovie³⁰.

Les comédiens et les chanteurs, peuvent participer aux spectacles en tant qu'auditeurs. Dans ce cas, ils ont une entrée gratuite à la salle. De même, selon la disponibilité des places, ils peuvent inviter leurs proches pour assister gratuitement au spectacle. Dans la période néo-absolutiste, les commissaires de la Police secrète bénéficient d'une entrée gratuite. Des billets sont offerts aux artistes étrangers qui séjournent à Pest dans le cadre de leurs activités artistiques. Les comédiens et chanteurs du Théâtre allemand de Pest, ainsi que les membres des compagnies de province hongroises, peuvent avoir des places gratuites, dans la limite des disponibilités³¹.

Le Théâtre national donne trois représentations d'opéra par semaine. Quatre jours sont réservés aux représentations de drame. Le public du dimanche, plus « populaire », n'est pas considéré comme bon connaisseur de l'opéra et du ballet³² ; pour cette raison, le Théâtre national programme rarement des opéras les dimanches. Le profil des publics d'été et d'hiver n'est pas très différent. Au milieu des années 1870, Frigyes Podmaniczky explique cette situation par le fait que la ville de Budapest attire peu de voyageurs étrangers et que les étrangers qui y séjournent assistent rarement aux représentations du Théâtre national, la langue magyare leur étant inaccessible³³.

La très grande majorité des représentations d'opéra commence à sept heures du soir³⁴. Dans les cas où il s'agit d'un opéra de longue durée, la représentation peut commencer à six heures. Dans les années 1850, une grande difficulté concernant le Théâtre national

²⁹ Andrew Archibald PATON. *The Goth And The Hun ; or, Transylvania, Debreczin, Pesth, And Vienna, in 1850*, London : Richard Bentley, 1851. p. 302

³⁰ Béla SPLÉNY. *Splény Béla emlékiratai* [Mémoires de Béla Splény], éd. par Mária Kendi, Budapest : Magvető, 1984. tome II, pp. 231-232.

³¹ Décision de la direction du Théâtre national sur les billets gratuits, le 7 janvier 1854, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[401-480]/463.

³² Rapport de l'intendant Frigyes Podmaniczky sur la saison 1880-1881 du Théâtre national, in *A Nemzeti Színház százéves története : II. kötet : Iratok a Nemzeti Színház történetéhez* [Histoire centenaire du Théâtre national : volume II : documents pour l'histoire du Théâtre national], éd. par Jolán Kádár-Pukánszky, Budapest : Magyar Történelmi Társulat, 1938. p. 536.

³³ Rapport de l'intendant Frigyes Podmaniczky sur la saison 1876-1877 du Théâtre national, in *A Nemzeti Színház százéves története : II. kötet*. p. 491

³⁴ Cf. diverses affiches, MOL/R 269.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

est liée à son entrée principale. Étant donné qu'il n'y a pas d'entrée particulière pour les piétons, ces derniers doivent croiser les chevaux et les voitures à l'entrée du théâtre³⁵. Ce problème est pris en compte dans les projets de construction de théâtres de province. Le projet de théâtre élaboré en 1857 pour la ville de Nagyvárad tient compte de ce problème et les auteurs du projet précisent qu'ils prévoient des entrées différentes pour les piétons et les voitures³⁶.

Après les spectacles, certains spectateurs préfèrent continuer leur soirée en participant aux grandes réceptions données chez les nobles ; dans ces situations, le « beau monde » qui fréquentait les opéras, devient « encore plus beau », si on se réfère à la correspondance de Mary Elizabeth Stevens³⁷.

Dans ses Souvenirs sur le Théâtre national dans les années 1850, Mór Jókai, se plaint du manque de confort dans la salle du Théâtre. Faute de vestiaire, les spectateurs doivent garder leurs vêtements dans la salle ; par ailleurs, il fait si froid en hiver, qu'il est quasiment indispensable de porter des manteaux. Un système de chauffage existe, mais il ne fonctionne pas régulièrement. Aux journalistes qui se plaignent du froid, la direction du Théâtre national répond que le stock de bûches est insuffisant³⁸. Jókai note également que le Théâtre national est « assez sombre » et que les représentations se déroulent en partie dans la pénombre, le lustre n'étant pas assez puissant pour un éclairage complet de la salle. Les couleurs sombres du revêtement des loges contribuent également à assombrir la salle³⁹. La situation change probablement dans les années 1860. En 1865, Mary Elizabeth Stevens remarque que le Théâtre national est « extraordinairement beau », pas très grand, mais meublé avec un goût remarquable⁴⁰.

Comment se comportaient les spectateurs du Théâtre national hongrois lors des spectacles ? En effet, en règle générale, les spectateurs qui assistent aux représentations d'opéra dans les théâtres européens jusqu'au milieu du XIX^e siècle sont loin d'être discrets et silencieux. Nombreux sont ceux qui arrivent en retard au spectacle et partent tôt. L'attention pendant le spectacle n'est pas soutenue ; les spectateurs (et notamment les habitués des loges) s'intéressent davantage à s'afficher en société. L'œuvre

³⁵ « A pesti magyar nemzeti színház », *Vasárnapi Újság*, vol. 2, n° 25, le 24 juin 1855. p. 194.

³⁶ « Nagyváradai állandó magyar színház » [Théâtre hongrois permanent de Nagyvárad], *Vasárnapi Újság*, vol. 4, n° 39, le 27 septembre 1857. p. 409.

³⁷ Mary Elizabeth STEVENS. p. 110 (lettre du 21 février 1865, Pest).

³⁸ Mór JÓKAI. p. 9.

³⁹ idem. p. 15.

⁴⁰ Mary Elizabeth STEVENS. p. 110 (lettre du 21 février 1865, Pest).

représentée sur scène reste au second plan. Bien entendu, le comportement du public varie selon le contexte et l'époque. Les spectateurs italiens sont réputés pour être les plus « bavards ». Lors de son voyage à Paris en 1837, Bertalan Szemere observe la vie théâtrale à Paris et indique que le public parle et siffle lors des spectacles ; le seul souci des dames qui assistent aux représentations de théâtre et d'opéra en France serait de se montrer dans la société⁴¹. De même, Dénes Kálnoky observe, dans ses notes de voyage, que les opéras de Florence et de Paris sont des lieux de rencontre : au Teatro della Pergola de Florence, « ce n'est pas sur la scène que sont joués les rôles principaux, – le public lui-même joue ces rôles⁴² ».

Szemere trouve inacceptable le comportement des spectateurs parisiens. Toutefois, il n'oublie pas de souligner que la situation aux théâtres allemands, où les spectateurs ne font rien que d'écouter et d'admirer l'opéra représenté, n'est pas enviable, non plus⁴³. Il est possible d'affirmer que le comportement des spectateurs hongrois fut au juste milieu entre le silence quasi-complet des théâtres allemands et l'absence quasi-totale de silence qui s'observait dans les théâtres italiens. Selon le témoignage de Mór Jókai, les spectateurs hongrois faisaient des conversations à haute voix dans leurs loges, dans les années 1850⁴⁴. À la même époque, les « grands abonnés » peuvent tirer le rideau de leur loge s'ils jugent le spectacle ennuyeux, pour se consacrer à d'autres divertissements comme le jeu⁴⁵. Dans certaines situations, le comportement maladroit des spectateurs dérange le public. En 1851, un bref article du quotidien *Pesti Napló* se plaint du comportement des habitués de la loge n° 83 du Théâtre national, qui, par un bruit constant, empêchent les loges voisines d'entendre le spectacle. L'article, sur un ton moqueur, recommande aux abonnés de la loge de parler avant et après le spectacle, afin de pouvoir jouir de la représentation⁴⁶.

En effet, jusqu'au milieu du siècle, le théâtre et l'opéra sont, avant tout, des lieux de sociabilité. Les représentations d'opéra sont parmi les rares occasions où la haute société peut s'afficher, les autres occasions étant les bals donnés par les membres de la

⁴¹ Bertalan SZEMERE. *Utazás külföldön : Válogatás Szemere Bertalan nyugat-európai útinaplójából* [Voyage à l'étranger : extraits du journal du voyage de Bertalan Szemere en Europe occidentale], éd. par Agota Steinert, Budapest : Helikon. [1838] 1983.

⁴² Dénes KÁLNOKY. *A vándor emlékei* [Mémoires du voyageur], Pest : Müller Gyula, 1855. tome I, p. 118.

⁴³ Bertalan SZEMERE. *Utazás külföldön*.

⁴⁴ Mór JÓKAI. p. 16.

⁴⁵ « A pesti magyar nemzeti színház ». p. 194.

⁴⁶ *Pesti Napló*, vol. 2, n° 348, le 6 mai 1851.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

grande noblesse et les promenades dans le Bois de Ville⁴⁷. Ainsi, les représentations d'opéra remplissent un rôle important en tant qu'occasions de se créer ou d'entretenir un bon réseau social pour l'aristocratie et pour la bourgeoisie. De ce point de vue, le cas hongrois est très similaire aux autres cas européens, où la salle d'opéra remplissait une fonction de lieu de sociabilité. Par ailleurs, cet aspect est plus remarquable lors des représentations d'opéra. Selon Jókai, les écrivains y assistent régulièrement et trouvent l'occasion de discuter entre eux sans déranger le public, ce qui est moins commode pendant les représentations de drame⁴⁸.

Dans certains cas, le comportement des spectateurs est limité par des règles de protocole. En présence de la cour, par exemple, les spectateurs n'ont pas l'habitude d'applaudir ; ainsi, l'inauguration du Théâtre de l'Opéra en 1884 se déroule sans applaudissement⁴⁹. Dans d'autres cas, les mesures policières peuvent limiter le comportement des spectateurs. Sous le néo-absolutisme, les policiers, constamment présents au théâtre, empêchent les manifestations de mécontentement contre les chanteurs et les cantatrices qui chantent mal. À l'époque du Compromis de 1867, la situation change considérablement. Les spectacles commencent à se dérouler sans la surveillance policière et le public reprend progressivement ses habitudes. Le 25 octobre 1871, la cantatrice Gemma Mirelli-Matschinsky, qui chante Elvira dans l'opéra *Ernani* de Verdi, est sifflée par le public. Le scandale est discuté au Parlement, le ministre de l'Intérieur demande des explications au directeur du théâtre, le baron Bódog Orczy⁵⁰. L'atmosphère de liberté est bientôt limitée par la police et les policiers réapparaissent lors d'une représentation de *Bánk bán*, essayant d'arrêter un vieux spectateur apparemment innocent⁵¹. Le journal satirique *Borsszem Jankó* ne tarde pas à publier une nouvelle sur cet événement, ainsi qu'un poème sur Gemma Mirelli, la qualifiant de « duchesse déchue »⁵².

Au milieu du XIX^e siècle, le comportement des spectateurs commence à changer et le public de l'opéra devient de plus en plus silencieux. Le processus de l'établissement du

⁴⁷ Katalin F. DÓZSA. « A társasági élet szerepe a XIX. században Budapest világvárossá válásában » [Le rôle de la vie de société dans la transformation de Budapest en ville mondiale au XIX^e siècle], *Tanulmányok Budapest Múltjából*, no. 28, 1999. p. 313.

⁴⁸ Mór JÓKAI. pp. 16-17.

⁴⁹ Tibor TALLIÁN. « Intezménytörténet 1884-1911 » [Histoire institutionnelle, 1884-1911], in *A budapesti Operaház 100 éve* [Cent ans du Théâtre de l'Opéra de Budapest], éd. par Géza Staud, Budapest : Zeneműkiadó, 1984. p. 63.

⁵⁰ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet* [Histoire centenaire du Théâtre national : Volume I], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, 1938. pp. 208-209.

⁵¹ *Vasárnapi Újság*, vol 18, n° 50, le 10 décembre 1871. pp. 629-630.

⁵² *Borsszem Jankó*, vol. 4, n° 206, le 10 décembre 1871. p. 105.

silence dans les spectacles se réalise à différentes périodes selon les contextes. À Paris, les spectacles étaient devenus silencieux vers le milieu du XIX^e siècle. En Italie, il faut attendre la fin du siècle pour un silence complet dans les théâtres d'opéra. Aux États-Unis, ce processus prend plus de temps encore. Le comte Albert Apponyi, qui assiste à une représentation de *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner au Metropolitan Opera de New York en 1912, se plaint du comportement du public qui n'arrête pas de parler pendant les passages orchestraux de l'opéra. Or, en 1924, il assiste à une représentation du même opéra dans la même salle et observe que les spectateurs sont devenus tout à fait silencieux⁵³.

Selon une certaine historiographie du théâtre, le développement du silence à l'opéra serait la conséquence des réformes entreprises par Richard Wagner qui, dans le Festspielhaus de Bayreuth, eut recours à plusieurs démarches (notamment, que le spectacle déroule sans éclaircissement de la salle) pour détourner l'attention des spectateurs de la salle vers la scène. Or, cette explication est loin d'être satisfaisante, puisque le développement du silence dans les théâtres était un processus répandu dans plusieurs théâtres à une période où les réformes wagnériennes n'étaient pas appliquées au niveau mondial. Des spécialistes comme James H. Johnson et Martin Kaltenecker expliquent le changement de comportement des spectateurs par le développement progressif de la société bourgeoise⁵⁴. En effet, selon Johnson et Kaltenecker, dans la conception aristocratique de l'art, où l'artiste a le statut d'un artisan, l'œuvre d'art n'est pas considérée comme ayant une importance particulière et intrinsèque. Dans ce contexte, il est normal que le public ne fasse pas d'attention particulière aux spectacles. Le manque d'attention concentrée des spectateurs d'opéra peut aussi être expliqué par les rythmes quotidiens de la vie musicale. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les mêmes spectateurs peuvent assister à la représentation d'un même opéra (et d'une même production) à plusieurs reprises, ce qui empêche une concentration particulière sur les opéras représentés. Certains historiens de la musique, comme William Weber, soulignent qu'il convient de nuancer cette hypothèse. Pour Weber, si le public du XVIII^e et du début du XIX^e siècle n'est pas « silencieux » pendant les spectacles, il

⁵³ Albert APPONYI. *Élmények és emlékek* [Expériences et mémoires], Budapest : Athenaeum, 1933. p. 177.

⁵⁴ James H. JOHNSON. *Listening in Paris: A Cultural History* ; Martin KALTENECKER. « Mazzini et la musique », in MAZZINI, Giuseppe. *Philosophie de la musique: vers un opéra social*, trad. de l'italien par Martin Kaltenecker, [?] : Van Dieren éditeur, 2001.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

n'est pas non plus tout à fait indifférent à la musique des œuvres jouées⁵⁵. Cependant, le changement de comportement des spectateurs au milieu du XIX^e siècle est un fait incontestable. Dans la deuxième moitié du siècle, le silence pendant les spectacles devient progressivement la règle générale. Pour Johnson, ce changement serait le produit du développement de la conception bourgeoise de l'art, dans laquelle l'œuvre d'art est investie d'une importance particulière.

En 1864, la comtesse Pejacsevich permet à Mary Elizabeth Stevens d'assister à une représentation du ballet *Giselle* dans sa loge. Elle arrive au théâtre après le premier acte. Elle est choquée par le comportement des spectateurs : elle remarque que les gens ne viennent pas au théâtre pour faire attention à ce qui se passe sur scène, mais qu'ils s'observent les uns les autres grâce aux lorgnettes, parlent entre eux, entrent dans la salle alors que le spectacle continue et sortent avant d'attendre la fin de l'acte. Stevens explique ce comportement par le fait que les spectateurs se lassent d'assister au même spectacle à plusieurs reprises et ajoute que le cas est différent pour les gens de naissance pauvre (comme elle-même), qui, ne pouvant se permettre que rarement le luxe d'assister aux spectacles, doivent faire attention à l'œuvre d'art. Par ailleurs, elle ajoute qu'elle déteste personnellement de commencer à faire quelque chose par le milieu⁵⁶. Mais elle ne peut s'empêcher toutefois de prêter attention au *beau monde* qui l'entoure lors de sa première expérience au Théâtre national hongrois⁵⁷.

Les propos de Stevens sont révélateurs du fait que le changement de la composition sociale du public influence considérablement le comportement des spectateurs. Dans une société à prédominance aristocratique, les « grands abonnés » détiennent leurs abonnements annuels pendant plusieurs saisons et considèrent le théâtre comme un lieu de sociabilité ; par ailleurs, la conception romantique qui confère à l'œuvre d'art un statut d'œuvre de génie ne peut s'imposer qu'à partir du milieu du siècle, ainsi, pour les spectateurs de cette société aristocratique, le manque d'attention soutenue est acceptable. Avec le renforcement progressif de la bourgeoisie, ce système change et la composition du public devient de plus en plus « bourgeoise ». Depuis le début des années 1850, malgré l'augmentation des prix d'abonnement pour les loges, les familles bourgeoises de Pest, comme les Dreher, les Schossberger, les Neuschloss et les

⁵⁵ William WEBER. « Did People Listen in the 18th Century ? », *Early Music*, vol. 25, n° 4, novembre 1997. p. 678.

⁵⁶ Mary Elizabeth STEVENS. p. 119 (lettre du 6 avril 1865, Pest).

⁵⁷ idem. p. 110 (lettre du 21 février 1865, Pest).

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

Lutzenbacher commencent, de plus en plus, à détenir des abonnements de loges⁵⁸. De même, le nombre des membres des classes moyennes augmente dans la salle. Ceux qui, comme Stevens, ne peuvent pas se permettre d'assister quotidiennement aux représentations d'opéra, concentrent leur attention sur les œuvres d'art. Par ailleurs, le système d'abonnements connaît un déclin dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

En 1861, la direction du Théâtre national envisage une réorganisation de la salle du théâtre, en transformant l'ensemble des places du parterre en places assises. Elle envisage, en outre, de supprimer le système de loges pour le deuxième étage de la salle et de vendre des billets à l'unité pour le deuxième étage. Toutefois, cette solution, plausible pour les représentations de drame, paraît peu convenable pour le public de l'opéra⁵⁹. Autrement dit, au début des années 1860, les « grands abonnés » du Théâtre national fréquentent de préférence les représentations d'opéra ; l'embourgeoisement se réalise plus vite pour les représentations de drame. Les théâtres dans lesquels le public aristocratique est de moindre importance peuvent envisager des réformes plus radicales. En 1863, le Théâtre populaire de Buda met en vente des billets à l'unité pour les loges. Six fauteuils sont installés dans chaque loge et ces places deviennent accessibles par billets à l'unité⁶⁰. Ce développement peut aussi être considéré comme la fin d'un système aristocratique au théâtre.

À partir de 1884, le profil social des spectateurs d'opéra devient encore plus marqué avec l'inauguration du Théâtre de l'Opéra. Après 1884, le public de l'opéra est formé surtout par la « nouvelle aristocratie » financière de Budapest. La moyenne noblesse et les fonctionnaires préfèrent fréquenter, à partir de cette période, le Théâtre populaire et le Théâtre national⁶¹. Ainsi, l'écart entre le public d'opéra et le public d'autres genres dramatiques, qui avait déjà commencé à se creuser depuis le milieu du XIX^e siècle, devient clair et net à partir de 1884.

⁵⁸ György SZÉKELY. « A színészet helyzete az önkényuralom idejében (1849–1861) » [Situation du théâtre à l'époque du pouvoir absolu], in *Magyar színháztörténet : első kötet, 1790-1873* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1790-1873], éd. par György Székely, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1990. p. 386.

⁵⁹ Ede SZIGLIGETI. *A Nemzeti Színház szervezése, igazgatása és biztosítása ügyében* [Sur l'organisation, la direction et la sauvegarde du Théâtre national], Pest: Landerer és Heckenast, 1861. p. 3.

⁶⁰ *Zenészet Lapok*, vol. 3, n° 52, le 24 septembre 1863. p. 418.

⁶¹ Tibor TALLIÁN. « Intezménytörténet 1884-1911 ». p. 68.

2. Moyens de diffusion et de reproductions extra-théâtrales de la musique d'opéra

Le Théâtre national de Pest et les théâtres de province restent les lieux privilégiés de la production d'opéras tout au long du XIX^e siècle. Mais dans cette période, l'art lyrique se développe également par d'autres biais. En premier lieu, il est possible de parler de l'importance que prennent l'édition musicale et la multiplication du nombre des transcriptions pour piano d'extraits d'opéra. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'interprétation des œuvres musicales étant très strictement liée au compositeur lui-même et aux chanteurs professionnels, l'édition des œuvres musicales restait à un niveau très limité. Or, cette situation change à partir de la fin du XVIII^e siècle, avec la redéfinition de la valeur artistique dans la période romantique. Dès lors, l'œuvre musicale commence à être considérée comme un produit du « génie créateur » du compositeur, mais en même temps, l'œuvre musicale devient également un produit reproductible par les amateurs. Le pianoforte et plus tard le piano moderne facilitent l'apprentissage et la reproduction des œuvres musicales. Ainsi, comme le souligne Roberto Leydi ;

L'opéra réussit également à se propager en milieu "bourgeois" par différents moyens, dont l'importance notoire atteste le succès du genre auprès d'un public pour lequel l'accès à l'espace "naturel" du mélodrame, c'est-à-dire au théâtre, n'allait pas nécessairement de soi⁶².

Les premiers pianofortes de Pest-Buda proviennent de Vienne, à la fin du XVIII^e siècle. Mais très rapidement, la production locale de pianoforte se développe grâce aux manufactures locales. La première méthode de piano en hongrois (*A kótából való klavírozás mestersége* [L'art du piano par la partition]) est publiée par István Gáthy en 1802 à Buda. La production de piano connaît un essor dans la première moitié du XIX^e siècle, notamment dans l'ère des réformes. Par ailleurs, au niveau européen, c'est également à cette période que leur fabrication connaît un essor et que les techniques d'interprétation sont redéfinies grâce aux musiciens romantiques (avec Franz Liszt et Frédéric Chopin en premier lieu). Cette période de rayonnement dans la fabrication de piano est suivie, en Hongrie, par un relatif déclin à partir de 1848⁶³.

⁶² Roberto LEYDI. « Diffusion et vulgarisation », trad. de l'italien par Marie-Christine Fox, in *Histoire de l'opéra italien: Deuxième partie: les systèmes : 6 : Théories et techniques, images et fantasmes*, sous la direction de Lorenzo Bianconi & Giorgio Pestelli, Liège : Mardaga, 1992. p. 421.

⁶³ Eszter GÁT. « Pest-budai zongorakészítők » [Fabricants de piano de Pest-Buda], *Tanulmányok Budapest Múltjából*, vol. 23, 1991. p. 149.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

En 1806, à Pest, les pianofortes Stein coûtent entre 360 et 540 forints. Les prix des pianofortes de la maison locale József Janitschek varient entre 230 et 280 forints⁶⁴. Dans les années 1840, en Hongrie, environ 600 pianos sont vendus par an, la plupart de ces pianos étant achetés par les familles de Pest-Buda. La moitié de ces pianos est préparée par les ateliers locaux, le reste est fourni par les facteurs de Vienne ou d'autres villes⁶⁵. Eszter Gát, dans son étude sur les fabricants de piano à Pest-Buda, énumère 79 manufactures de piano entre 1800 et 1872⁶⁶. En mars 1852, les villes de Pest-Buda en comptent 5 000 (les deux villes ont 180 000 habitants à cette époque). En moyenne, les amateurs ou les élèves passent deux heures par jour devant leurs pianos⁶⁷. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'atelier de Venczel József Schunda joue un rôle important dans l'industrie des instruments de musique. C'est cet atelier qui développe, en 1875, le cymbalum à pédale, faisant de cet instrument populaire un instrument convenable à utiliser dans la musique savante⁶⁸.

Au XIX^e siècle, l'édition musicale se développe parallèlement aux progrès de la fabrication de pianos. En Italie, comme dans d'autres pays, les éditions de transcriptions d'opéras entiers pour piano (ou pour autres instruments) voient le jour ; nombre de musiciens composent des fantaisies, paraphrases de concert ou réminiscences à partir de la musique des opéras connus⁶⁹. En Hongrie, dès 1801, un certain nombre de transcriptions voient le jour. Ce sont surtout les extraits d'opéras célèbres qui sont édités. Dans les années suivantes, l'édition musicale se développe rapidement et les maisons d'édition spécialisées dans le domaine musical publient systématiquement des transcriptions pour piano ou des réductions piano et chant des airs d'opéras du répertoire international, aussi bien que du répertoire national. Dans certains cas, les revues hongroises offrent des partitions en annexe, mais il s'agit alors plutôt d'éditions de chansons populaires et presque jamais d'opéras. Pareillement, les éditeurs de province n'éditionnent presque jamais d'opéras⁷⁰.

⁶⁴ idem. p. 218.

⁶⁵ idem. p. 158.

⁶⁶ idem. pp. 164-186.

⁶⁷ Marianne PÁNDI. *Hangászati mulatságok : A 19. század magyar zenei élete a kritikák tükrében* [Divertissements musicaux : la vie musicale hongroise du XIX^e siècle dans le miroir des critiques], éd. par Hajnalka Földvári & Ottó Waldstein, Budapest : Mágus, coll. « Élet-Képek », [1967] 2001. p. 138.

⁶⁸ Kornél ÁBRÁNYI. *Képek a múlt és jelenből* [Tableaux du passé et du présent], Budapest : Pallas, 1899. pp. 193-196.

⁶⁹ Roberto LEYDI. p. 421.

⁷⁰ Ilona MONA. *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük, 1774-1867* [Les éditeurs de musique hongrois et leurs activités, 1774-1867], Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, coll. « Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez », 1989.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

C'est durant l'ère des réformes, grâce à l'éditeur de musique József Wagner que le niveau de l'édition musicale hongroise s'élève d'une façon considérable. Wagner donne surtout de l'importance à l'édition des œuvres de compositeurs hongrois. Son catalogue compte, par exemple, plusieurs extraits de l'opéra de Franz Doppler, *Ilka* (1849) : une transcription pour piano de l'ouverture de l'opéra, un quadrille composé par Adolf Ellenbogen à partir des airs de l'opéra et une transcription de la *csárdás* de recrutement (*toborzó csárdás*) tirée du même opéra⁷¹. Par ailleurs, c'est József Wagner qui publie la partition de l'*Hymnus* en 1844. Un autre éditeur important de l'ère des réformes est József Treichlinger, qui compte dans son catalogue plusieurs transcriptions d'opéras d'Erkel (notamment la transcription pour piano de *Hunyadi László*)⁷².

À partir du milieu du XIX^e siècle, la maison d'édition musicale Rózsavölgyi & Cie domine l'édition musicale hongroise. La compagnie, établie en 1850, est investie par Norbert Grinzweil, homme d'affaires allemand. Gyula Rózsavölgyi, fils de Márk Rózsavölgyi, en assure la direction artistique. La maison Rózsavölgyi publie un grand nombre de transcriptions d'opéra du répertoire hongrois ou international.

Les petites maisons d'édition musicale de Pest-Buda, à l'instar des éditeurs de province, publiaient relativement peu d'opéras ; certains éditeurs comme László Kugler peuvent publier des fantaisies à partir d'opéras célèbres, y compris *Hunyadi László* d'Erkel, *Ilka* de Franz Doppler ou *L'Africaine* de Giacomo Meyerbeer⁷³.

Qui étaient les preneurs de cette offre considérable d'édition musicale ? Les partitions d'orchestre et les parties instrumentales séparées destinées à l'usage des instrumentistes professionnels étaient copiées à la main par les copistes. De ce fait, l'édition musicale n'était pas destinée à l'usage professionnel, mais plutôt à l'usage domestique. En effet, au XIX^e siècle, l'éducation musicale est très répandue dans les familles nobles et bourgeoises. Les transcriptions d'extraits d'opéra sont surtout destinées à être interprétés par les pianistes amateurs. Les chanteurs ou cantatrices amateurs disposent, pour leur part, de réductions piano-chant d'extraits d'opéra. Emília Kánya, jeune mariée, vit à Temesvár dans les années 1850. Pour conjurer la monotonie et l'isolement de la vie provinciale, elle s'investit beaucoup dans la musique et consacre la plupart de ses activités au chant. Elle rappelle dans ses Mémoires qu'elle avait lu un célèbre

⁷¹ idem. pp. 60, 63.

⁷² idem. p. 82. Cf. également István KASSAI. « Adatok az Erkel-kutatáshoz. II. rész : Pañonia » [Contribution aux recherches sur Erkel : 2^e partie : Pañonia], *Magyar Zene*, vol. 33, no. 3, 1992.

⁷³ Ilona MONA. pp. 291-297.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

critique musical de l'époque qui qualifiait la voix humaine du plus beau des instruments. Kánya elle-même partage ce point de vue et souligne l'importance du chant en tant que moyen d'expression des sentiments personnels⁷⁴.

Dans certains cas, l'apprentissage du chant se fait par l'oreille. La toute jeune Mari Váli va pour la première fois à l'opéra dans les années 1850, pour voir une représentation de *Linda di Chamounix* de Donizetti. Cette première soirée à l'opéra fait un grand effet sur elle. Elle apprécie particulièrement un air chanté par Kornélia Hollósy, qui est au sommet de sa carrière à l'époque. Après la représentation, la mère de Mari Váli cherche le livret de l'opéra dans la bibliothèque familiale et la jeune fille peut ainsi apprendre la chanson à partir du livret⁷⁵.

L'apprentissage ponctuel des extraits d'opéras n'est pas la règle, bien entendu. Le comte Albert Apponyi prend des cours de musique dès son plus jeune âge. À son adolescence, il prend trois cours par semaine, chaque séance durant une demi-heure⁷⁶. Quand il a quatorze ans, Apponyi a pour professeur de piano František Frey, un musicien tchèque peu connu. Avec Frey, Apponyi commence à étudier les œuvres de Ludwig van Beethoven. C'est Frey qui introduit Apponyi à l'univers wagnérien ; en effet, le musicien tchèque était un wagnérien convaincu, prise de position peu facile dans les années 1860, époque où Eduard Hanslick, adversaire de Wagner, exerce une influence considérable sur la vie musicale viennoise⁷⁷.

Dans d'autres cas, les jeunes bourgeois ou nobles ne suivent pas l'enseignement d'un musicien professionnel, mais apprennent le piano par leurs gouvernantes ou par les membres de leur famille. En été 1865, Mary Elizabeth Stevens, gouvernante anglaise, enseigne le piano à la jeune comtesse Ilona Andrassy à Terebess (Trebischau, Trebišov), séjour d'été des Andrassy. D'autre part, elle écrit, dans une lettre à sa famille, qu'elle espère qu'un professeur particulier de piano continue ses leçons à Pest. Dans la même lettre, elle demande à sa famille d'envoyer une méthode de piano d'Angleterre. Les membres de sa famille lui envoient une méthode sans tarder et n'oublie pas de lui fournir des renseignements sur l'enseignement du piano⁷⁸. En hiver 1868, Stevens continue de donner des cours de musique aux jeunes comtesses. À côté

⁷⁴ Emília KÁNYA. p. 161.

⁷⁵ Mari VÁLI. p. 88.

⁷⁶ Albert APPONYI. p. 59.

⁷⁷ idem. p. 60.

⁷⁸ Mary Elizabeth STEVENS. p. 151 (lettre du 16 juillet 1865, Terebes).

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

des *Lieder ohne Worte* de Felix Mendelssohn et d'une grande étude de Mayer, ses élèves étudient la transcription de l'ouverture d'un opéra pour piano à quatre mains (probablement l'ouverture de *Die lustigen Weiber von Windsor* d'Otto Nicolai)⁷⁹. Dans la même période, le programme d'étude des jeunes comtesses Andrassy comprend également un extrait de *Hunyadi László*⁸⁰.

Les soirées de danse sont également des moyens pour la diffusion de la musique d'opéra. Au début du XIX^e siècle, les bals organisés dans les salons hongrois frappaient les voyageurs hongrois de leur cosmopolitisme ; or, à partir des années 1840, le port des costumes traditionnels devient courant et les danses hongroises sont fréquemment jouées lors des bals⁸¹. Pourtant, le répertoire international continue d'être joué pendant les bals en Hongrie. Les transcriptions des extraits d'opéras (notamment, des ballets d'opéra) sont souvent utilisées pour servir de musique de danse, comme c'est le cas, par ailleurs, dans les salons d'autres villes européennes au XIX^e siècle⁸². Dans les catalogues des éditeurs musicaux figurent très fréquemment les quadrilles ou valse composés à partir des extraits d'opéras. Adolf Ellenbogen, premier violon au Théâtre national, excelle dans l'adaptation des extraits d'opéras célèbres en morceaux de danse, notamment dans les années 1860 et 1870.

Les performances des fanfares militaires contribuent à la diffusion des opéras. En traversant les régions de province, les orchestres militaires jouent les transcriptions d'opéras célèbres et contribuent ainsi à la diffusion de la musique d'opéra⁸³. Diverses mélodies de l'opéra *A Kúnok* de György Császár (créé en septembre 1848) sont utilisées dans les marches de la révolution et de la guerre d'indépendance de 1848-1849⁸⁴. Pál Karch, dans son ouvrage sur la musique militaire de Pest-Buda, étudie les activités de Rudolf József Sawerthal, chef d'orchestre du 53^e régiment d'infanterie. En 1845, Sawerthal avait quitté Temesvár où se trouvait son régiment, pour se rendre à Vienne et

⁷⁹ idem. p. 259 (lettre du 16 février 1868, Buda).

⁸⁰ idem. p. 268 (lettre du 16 mars 1868, Buda).

⁸¹ Robert NEMES. « The Politics of Dance Floor : Culture and Civil Society in Nineteenth-century Hungary », *Slavic Review*, vol. 60, n° 4, hiver 2001. Cf. également Bálint SÁROSI, « Everyday Hungarian Music in Pest-Buda around 1870 », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 40, n° 4, 1999.

⁸² Marian SMITH. « Dance and Dancers », in *The Cambridge Companion to Grand Opera*, sous la dir. de David Charlton, Cambridge : Cambridge University Press, 2003. p. 103.

⁸³ Pál KARCH. *Pest-Buda katonazenéje 1848-ban (Katonazenekarok és karmesterek)* [Musique militaire de Pest-Buda en 1848 (orchestres militaires et chefs d'orchestre)], Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, coll. « Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez », 1983. p. 9.

⁸⁴ idem. p. 28.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

à Prague dans le but de se procurer de partitions pour son orchestre⁸⁵. En passant par Pest, il a l'occasion d'écouter l'orchestre tzigane dirigé par Ferenc Sarközy qui joue, avec un grand investissement artistique, nombre de compositions difficiles. Le répertoire de l'orchestre contient, entre autres, des extraits d'opéra (dont l'ouverture de *Bátori Mária* d'Erkel), interprétés avec bravoure et précision⁸⁶. Après avoir quitté Pest, Sawerthal arrive à Pétervárad (Petrovaradin), où il rencontre Ferenc Massák, le chef d'orchestre du 39^e régiment d'infanterie. Massák, lui-même compositeur, dispose d'une grande collection de partitions. Sa collection comprend 549 marches originales et 108 marches composées à partir de motifs d'opéras. De plus, plusieurs autres partitions (notamment des partitions de danses) enrichissent la collection. Massák avait aussi préparé 300 transcriptions d'opéra pour l'orchestre à vents⁸⁷. Cet exemple montre l'importance du rôle des chefs des fanfares militaires pour la diffusion d'opéras populaires. Cela explique le fait que plusieurs chansons ou danses populaires contiennent des motifs empruntés à l'opéra *Hunyadi László* de Ferenc Erkel. Selon Zoltán Kodály, c'est par les orchestres militaires que les mélodies des opéras d'Erkel peuvent atteindre la campagne hongroise ; par la suite, les airs en question sont intégrés dans les mélodies et danses populaires⁸⁸.

Au XIX^e siècle, la presse et l'édition musicale étaient des facteurs importants dans le développement de l'opéra. L'historien William M. Johnston souligne que la critique littéraire en Hongrie du XIX^e siècle, à l'instar de la Russie, contribue à politiser la littérature⁸⁹. De même, il est possible d'affirmer que la critique théâtrale et musicale contribue à l'interprétation politique des pièces lyriques. Dans la Hongrie à partir des années 1830, les lecteurs disposent d'une grande variété de comptes-rendus et critiques d'opéra qui paraissent régulièrement dans la presse allemande aussi bien que hongroise⁹⁰. C'est à Gábor Mátray que revient l'honneur d'être l'initiateur des premiers

⁸⁵ idem. pp. 10-12.

⁸⁶ idem. p. 12.

⁸⁷ ibid.

⁸⁸ Zoltán KODÁLY. « Erkel és a népzene: Előadás » [Erkel et la musique populaire : exposé], in KODÁLY, Zoltán. *Visszatekintés : Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II* [Regard vers le passé : écrits, discours, déclarations réunis], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, 1964. pp. 91-92.

⁸⁹ William M. JOHNSTON. *L'esprit viennois : une histoire intellectuelle et sociale, 1848-1938*, trad. par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1991. pp. 408-409.

⁹⁰ Pour le corpus de critiques théâtrales hongroises parues entre 1790 et 1837, cf. *A magyar színikritika kezdetei (1790-1837)* [Débuts de la critique théâtrale hongroise (1790-1837)], éd. par Ferenc Kerényi, Budapest : Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, coll. « A magyar irodalomtörténetírás forrásai », 2000.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

magazines littéraires et artistiques hongrois : le *Regélő* et le *Honművész*. Ces deux journaux, lancés en 1833, publient régulièrement les critiques des représentations pestoises, mais aussi des productions de compagnies de province, ce qui aide le lecteur à acquérir une connaissance générale des répertoires d'opéra de divers théâtres⁹¹. D'autres périodiques publient également des critiques théâtrales de façon systématique. Dans les années 1850, le quotidien *Pesti Napló* publie de brefs comptes-rendus de chaque soirée du Théâtre national et les nouvelles productions d'opéra ou de drame donnent lieu à des critiques détaillées sur l'œuvre et sur l'interprétation. L'hebdomadaire *Vasárnapi Újság* publie systématiquement le programme du Théâtre national, ainsi que des comptes-rendus. Sous le pseudonyme de « Márton Kakas », Mór Jókai y publie ses critiques théâtrales teintées d'un ton ironique et humoristique. Entre 1860 et 1876, la revue hebdomadaire *Zenészet Lapok* contribue au développement de la critique musicale proprement dite. Les périodiques nationaux, bien qu'ils publient occasionnellement des comptes-rendus de représentations de province, se concentrent en toute logique sur les productions de Buda-Pest. Quant à la presse locale, elle publie des critiques de représentations dramatiques ou lyriques de province.

Les critiques théâtrales et musicales du XIX^e siècle revêtaient souvent un ton didactique et visaient à améliorer la qualité des représentations par des critiques constructives. En 1851, le *Pesti Napló* fait savoir que *Poliuto*, œuvre posthume de Donizetti, vient d'être créé à La Scala de Milan. Le journal attire l'attention de la direction du Théâtre national sur cet opéra dont le nom même reste inconnu en Hongrie. Or, selon le correspondant du journal, cet opéra est digne d'intérêt ; les parties du ténor et des chœurs sont particulièrement réussies selon les critiques parues dans les périodiques milanais⁹². Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les critiques des *Zenészet Lapok* vont jusqu'à proposer des modifications dans la structure dramaturgiques des opéras.

3. Musiciens du Théâtre national : formation et salaires

Les chanteurs et les cantatrices sont parmi les piliers du système de production d'opéra au XIX^e siècle. Leur réputation dépasse dans certains cas celle des créateurs de l'opéra (le compositeur et le librettiste) et ils jouissent d'une réelle adulation de la part du public. En Hongrie, plusieurs cantatrices et chanteurs disposent d'une renommée locale

⁹¹ Marianne PÁNDI. p. 18.

⁹² *Pesti Napló*, vol. II, n° 308, le 18 mars 1851.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

comparable à celle dont bénéficient, au niveau international, Giovanni Battista Rubini, Maria Malibran ou Giuditta Pasta. Madame Déry peut être considérée comme la première des prima donnas hongroises. Après l'ouverture du Théâtre hongrois de Pest, Rozália Schodel et Kornélia Hollósy s'illustrent en tant que prima donnas.

En 1850, le Théâtre national manque de prima donnas : Rozália Schodel s'est retirée de la vie publique et Hollósy est en tournée. La direction du Théâtre invite Anne de Lagrange. La performance de cette dernière est impeccable selon les contemporains hongrois ; Ferenc Stéger, ténor dramatique hongrois, créateur du rôle de Jean de Leyde dans la production pestoise de 1850, est aussi digne d'éloges. Alajos Degré, qui assiste à une représentation du *Prophète* à Paris en décembre 1856, est déçu du niveau des chanteurs. La performance de Gustave-Hippolyte Roger dans le rôle de Jean et celle de Palmyre Wertheimber dans le rôle de Fidès seraient « scandaleuses » selon l'auteur⁹³. Cette qualification est surprenante, puisque Roger et Wertheimber bénéficiaient d'une renommée internationale à l'époque. Pourtant, il est possible de conclure qu'Anne de Lagrange était une cantatrice dont la tessiture de la voix était exceptionnelle. Dans les créations viennoise et pestoise du *Prophète*, elle avait chanté Fidès, rôle distribué aux mezzo-sopranos avec une extension dans le registre aigu ; or, à la même époque, elle chantait également Erzsébet Szilágyi (*Hunyadi László*) et le rôle-titre de *Lucia di Lammermoor*, rôles de soprano dramatique colorature.

Dans les décennies suivantes, le Théâtre national invite plusieurs autres cantatrices de renommée internationale. Dans la deuxième moitié des années 1850, la soprano polonaise Ludwika (Lujza) Leśniewska fait des apparitions récurrentes en tant qu'artiste invitée⁹⁴. En 1858, la direction du théâtre contacte une cantatrice française très prisée, Pauline Viardot, créatrice, entre autres, du rôle de Fidès dans la première mondiale du *Prophète* en 1849⁹⁵. Viardot accepte l'invitation du Théâtre national et s'y produit à huit reprises au Théâtre national en novembre 1858⁹⁶. Au printemps 1862, la célèbre cantatrice belge Désirée Artôt se produit au Théâtre national.

⁹³ Alajos DEGRÉ. *Visszaemlékezéseim* [Mes souvenirs], éd. par Aranka Ugrin, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », [1883] 1983. pp. 347-348.

⁹⁴ Contrat de Ludwika Lesniewska avec le Théâtre national hongrois, Vienne, le 7 juin 1857, in *77 ismeretlen dokumentum a régi Nemzeti Színházból (1838-1885)* [Soixante dix-sept documents inconnus de l'ancien Théâtre national (1838-1885)], éd. par Géza Staud, Budapest : Múzsák Közművelődési Kiadó, 1989. p. 68.

⁹⁵ Contrat de Pauline García-Viardot avec le Théâtre national hongrois, Pest-Londres, mai-juin 1858, in *77 ismeretlen dokumentum a régi Nemzeti Színházból (1838-1885)*. p. 79

⁹⁶ Klara HAMBURGER. « Franz Liszt et Pauline Viardot-García », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 34, n° 1-2, 1992. pp. 193-194.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

Plus tard, de nouveaux problèmes surgissent en ce qui concerne les effectifs de chanteurs et cantatrices du Théâtre national. Hollósy fait ses adieux en juillet 1862⁹⁷. Le Théâtre national manque désormais de prima donna capable de remplacer le « rossignol hongrois » qu'était Hollósy. Qui plus est, à la même époque, le Théâtre allemand recommence à donner des opéras sous la direction de Carlo de Barbieri, chef d'orchestre allemand d'origine italienne⁹⁸. Plusieurs chanteurs du Théâtre national sont transférés au Théâtre allemand. La crise se résout avec l'engagement de la cantatrice italienne Anna Carina par le Théâtre national en 1863⁹⁹. Bien entendu, les tournées des cantatrices étrangères continuent dans les décennies suivantes. Le 24 février 1874, la 200^e représentation de *Hunyadi László* a lieu avec la jeune cantatrice américaine Minnie Hauk dans le rôle de Mária.

Dans les années 1860 et 1870, les chanteurs les plus primés du Théâtre national sont les ténors József Ellinger et Richárd Pauli. Les barytons Gusztáv Simon et Károly Kőszeghy bénéficient également d'une grande popularité. Parmi les cantatrices, Irma Kocsis, Fanni Kendelényi et Olga Human sont prisés par le public. Au printemps 1868, Ilma de Murska (Ema Pukšec), cantatrice croate « aux cheveux d'or et à la voix d'argent¹⁰⁰ », fait une tournée à Budapest et remporte un grand succès dans le rôle de Gilda.

À l'époque du Compromis, la favorite du public pestois est Ilka Markovits-Pauli. En 1867-1868, elle obtient un grand succès dans *Le domino noir*. En 1870, elle triomphe dans l'opéra *Hamlet* d'Ambroise Thomas et elle obtient un paiement extraordinaire de 1 000 forints de la part de la direction du Théâtre national¹⁰¹.

Au début des années 1870, une jeune comédienne, Lujza Blaha, fait ses débuts au Théâtre national. Sa carrière avait commencé quelques années plus tôt, à Debrecen ; elle s'y était produite dans des pièces de théâtre et dans des opérettes. En novembre 1871, l'intendant du Théâtre national, Bódog Orczy, lui propose de chanter dans les opéras. La jeune femme accepte, à condition de ne chanter que les rôles de moindre importance.

⁹⁷ Kornél ÁBRÁNYI. *Életemből és emlékeimből : A történelem, irodalom és művészet köréből* [De ma vie et de mes souvenirs : autour de l'histoire, de la littérature et de l'art], Budapest : Franklin Társulat, 1897. p. 285

⁹⁸ Wolfgang BINAL. *Deutschsprachiges Theater in Budapest von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse* (1889), Wien : Hermann Böhlhaus Nachf., coll. « Theatergeschichte Österreichs », 1972. pp. 271-272.

⁹⁹ István BARNA. « Erkel nagy művei és a kritika » [Les grandes œuvres d'Erkel et la critique], in *A magyar zene történetéből* [De l'histoire de la musique hongroise], éd. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenatudományi tanulmányok », 1955. p. 235.

¹⁰⁰ Albert BERZEVICZY. p. 280.

¹⁰¹ Décision d'Antal Zichy, Pest, le 15 avril 1870, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[561-640]/628.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

Elle chante ainsi dans les représentations de *L'ombre* (Flotow), *Fra Diavolo* (Auber), *Faust* (Gounod) et *Zampa* (Hérold)¹⁰². Sur la demande d'Erkel, elle remplace une cantatrice malade dans le rôle de Matthias dans *Hunyadi László*¹⁰³. À partir de l'inauguration de la nouvelle salle du Théâtre populaire en octobre 1875, Blaha Lujza ne chante plus dans les opéras ; elle fait une belle carrière au Théâtre populaire dans les comédies et dans les opérettes¹⁰⁴. Elle devient, par la suite, la plus grande comédienne de sa génération, considérée comme « le rossignol de la nation » (*a nemzet csalogánya*).

Dans la première moitié du XIX^e siècle, les chanteurs et les cantatrices recouraient, en dépit de la volonté des compositeurs de l'époque romantique, aux ornements et aux cadences dans leurs airs. Dans le statut du Théâtre national préparé en 1847, il existait toujours un article qui défendait aux chanteurs d'ajouter des passages supplémentaires dans leurs airs. En 1868, le nouveau statut ne contient plus cette clause¹⁰⁵. En effet, la transformation qui avait commencé depuis la fin du XVIII^e siècle s'accomplit après le milieu du XIX^e siècle. Désormais, les œuvres lyriques sont considérées comme produits du génie créateur des compositeurs et les interprètes n'ont plus le droit de les modifier par des cadences et par des ornements. Par ailleurs, les droits de propriété intellectuelle gagnent de l'importance : la clause d'interdiction de recopier les œuvres originales est élargie, en 1868, aux œuvres traduites¹⁰⁶.

Comment se fait la formation des cantatrices et chanteurs d'opéra dans la Hongrie du XIX^e siècle ? Les premières générations de chanteurs hongrois sont des chanteurs amateurs, souvent autodidactes. Róza Schenbach (la future Madame Déry) reçoit ses premiers cours de chant de sa mère. Son répertoire comprend une grande variété de rôles. L'étendue de sa tessiture vocale fait l'objet d'éloges ; par ailleurs, ses talents artistiques sont prônés non seulement dans la presse hongroise, mais également dans les journaux allemands qui paraissent en Hongrie¹⁰⁷. Les collègues de Déry sont, pour la plupart, des comédiens sans aucune éducation musicale, disposant de belles voix. Vers la fin des années 1829, le dramaturge Gábor Döbrentei se plaint de cette situation et

¹⁰² Lujza BLAHA. *Blaha Lujza naplója* [Journal de Lujza Blaha], éd. par Ilona Csillag, Budapest : Gondolat, 1987. pp. 121-122.

¹⁰³ idem. p. 122.

¹⁰⁴ idem. p. 141.

¹⁰⁵ *A Nemzeti Színház törvénykönyve 1868. april 1-től kezdve* [Statuts du Théâtre national à partir du 1^{er} avril 1868], Pest : Emich Gusztáv, 1868. p. 20.

¹⁰⁶ idem. p. 9.

¹⁰⁷ Róza Széppataki-DÉRY. *Déryné emlékezései* [Souvenirs de Madame Déry], Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », 1955. tome I, p. 53.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

écrit que le manque d'une école de chant hongrois est la raison du non-développement de la musique hongroise. Mátray, en réponse à Döbrentei, écrit que les chanteurs hongrois ont un bon niveau et rappelle que la plupart des chanteurs d'opéra de Vienne ne savent pas lire la musique¹⁰⁸. Cette situation commence à changer, en Hongrie et dans les autres pays d'Europe, avec le développement de l'éducation musicale vers le milieu du siècle.

Paradoxalement, Gábor Mátray qui, en 1829, jugeait peu important le manque d'une école de musique, se fait le principal initiateur de la première école de musique en Hongrie dans les années 1830. Le noyau de cette première école est la Compagnie des chanteurs de Pest-Buda, fondée en 1836. En 1840 est mise sur pied l'École de chant de la Compagnie des chanteurs. La fonction de directeur de cette école est assurée ici par Mátray. En 1851, la Compagnie des chanteurs et l'École de chant sont unifiées sous le nom de *Pest-Budai Hangászegyleti Zenede* (École de musique de Pest-Buda). En 1840, l'École comptait 73 élèves ; en 1852, le nombre d'élèves atteint 253. En 1867, l'école est rebaptisé *Nemzeti Zenede* (École nationale de musique). Le conservatoire dispense aux élèves une éducation musicale au niveau de l'enseignement secondaire. Depuis 1864, par ailleurs, une autre école, installée au sein du Théâtre national, sert de cadre institutionnel pour la formation des futurs comédiens et chanteurs du théâtre¹⁰⁹.

À partir des années 1870, l'enseignement supérieur hongrois connaît une phase de développement considérable et parallèlement, l'établissement d'un conservatoire national supérieur de musique devient une nécessité. En effet, dans la première moitié du XIX^e siècle, le nombre de conservatoires nationaux de musique restait limité. À Paris, le Conservatoire de musique avait été fondé par la Convention, en 1795. Dans la première moitié du XIX^e siècle, des conservatoires avaient été établis à Prague et Leipzig. Dans la deuxième moitié du siècle, plusieurs conservatoires sont établis sur le modèle de Paris ou de Leipzig. À Berlin, un conservatoire est fondé en 1850, mais c'est en 1861 que le premier conservatoire d'État est mis sur pied. À partir du milieu du siècle, le nombre de conservatoires de musique se multiplie : Dresde (1856), Florence

¹⁰⁸ Gábor MÁTRAY. *A muzsikának közönséges története és egyéb írások* [Histoire générale de la musique et autres écrits], éd. par György Gábry, Budapest : Magvető Könyvkiadó, coll. « Magyar Hírmondó », 1984. p. 139.

¹⁰⁹ Dezső LEGÁNY. « A Zeneakadémia születése » [Naissance de l'Académie de Musique], in *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századaiból* [Écrits sur Ferenc Erkel et sur les siècles précédents de la musique hongroise], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1968. p. 75.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

(1861), Varsovie (1861), Saint-Pétersbourg (1862), Moscou (1866), Hambourg (1873)¹¹⁰. En 1875, en Hongrie, une nouvelle institution d'éducation musicale, l'Académie de musique, est établie. L'Académie, ouverte en 1875, est présidée par Liszt. Le poste de directeur est assuré par Erkel. Le corps d'enseignants réunit les principaux musiciens établis en Hongrie : Robert Volkmann et Kornél Ábrányi entre autres. Au moment de son ouverture, l'Académie de musique compte 38 étudiants.

Malgré ces développements dans l'éducation musicale publique, l'enseignement privé garde son importance jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Géza Zichy, pianiste et compositeur, écrit dans ses Mémoires qu'il avait hérité ses penchants musicaux de sa mère, Mária Sztáray-Zichy. Dans sa jeunesse, Mária Sztáray avait suivi, à Vienne, les cours de chant de Cesare Badioli, célèbre baryton italien. Sztáray jouait aussi du piano¹¹¹. Géza Zichy, quant à lui, prend ses premiers cours de piano à l'âge de trois ans. À sept ans, il possède son premier violon¹¹². Le baron Frigyes Podmaniczky, dans les années 1830, prend des cours de piano d'Adolf Ellenbogen, premier violon au Théâtre national¹¹³.

Quant à Karl (Károly) Goldmark, c'est de son père, chantre de la synagogue de Keszthely, qu'il reçoit sa première éducation musicale¹¹⁴. En 1842, Goldmark suit les cours d'un violoniste à Sopron¹¹⁵. Après avoir passé plusieurs années à Vienne, Goldmark s'installe à Pest en 1858. À cette époque, il gagne sa vie grâce aux cours de piano qu'il donne et peut ainsi s'adonner à sa passion : ainsi, il trouve assez de temps pour se consacrer à l'approfondissement de ses études de musique¹¹⁶.

Si les jeunes musiciens peuvent gagner leur vie grâce aux revenus des cours particuliers qu'ils donnent chez les familles de la noblesse et de la grande bourgeoisie, les musiciens du Théâtre national dépendent du système de salaires.

En janvier 1848, la prima donna de l'époque, Madame Schodel, reçoit le salaire le plus élevé, avec 500 forints par mois. Le salaire de Hollósy est de 400 forints. Les salaires

¹¹⁰ Katharine ELLIS. « The Structures of Musical Life », in *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, sous la dir. de Jim Samson, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « The Cambridge History of Music », [2001] 2002. p. 359.

¹¹¹ Géza ZICHY. *Emlékeim* [Mes Mémoires]. Budapest : Franklin Társulat, 1965. tome I, p. 48.

¹¹² idem. tome I, pp. 62-64.

¹¹³ Frigyes PODMANICZKY. *Naplótörédek, 1824-1886* [Fragments de journal, 1824-1886], Budapest : Grill Károly, 1887. tome I, p. 217.

¹¹⁴ Károly GOLDMARK. p. 5.

¹¹⁵ idem. p. 10.

¹¹⁶ idem. p. 50.

des comédiennes sont inférieurs à ceux des sopranos. Anikó Hivatal-Lendvay reçoit 133,20 forints par mois et trois autres comédiennes ont un salaire de cent forints pour chacune. Les salaires des autres comédiennes et cantatrices varient entre treize et soixante forints. L'écart entre les paiements mensuels des membres des compagnies d'opéra et de drame est moins large en ce qui concerne les hommes. Le premier ténor Károly Wolf reçoit le salaire plus élevé, mais ce salaire de 250 forints n'équivaut qu'à la moitié du salaire mensuel de Madame Schodel. Le baryton Füredi reçoit 216,40 forints. Quant aux quatre premiers comédiens, ils reçoivent entre 166,40 et 136,40 forints par mois. Le salaire des autres comédiens et chanteurs varie entre douze et 120 forints.

Dans les années 1850, la question de l'écart entre les salaires des membres des compagnies d'opéra et de drame reste problématique. En 1855, les acteurs et actrices débutants en drame reçoivent quarante à soixante forints par mois. Les titulaires de seconds rôles dramatiques reçoivent quarante à quatre-vingt forints, alors que les acteurs de première catégorie reçoivent cent à 140 forints. Dans la compagnie de drame, le salaire le plus élevé est celui de la première comédienne, avec 150 forints. Or, dans la compagnie d'opéra, 150 forints est le salaire de base des chanteurs et cantatrices moyens ou débutants, qui peuvent recevoir jusqu'à 240 forints par mois. Le salaire du premier chanteur varie entre 300 et 350 forints, alors que celle de la prima donna s'élève à 500 ou 600 forints¹¹⁷. La persistance de l'écart entre les salaires est l'une des raisons principales qui expliquent la crise des années 1860 et 1870 au Théâtre national, qui ne se résout qu'avec l'inauguration du Théâtre de l'Opéra de Budapest en 1884 et la séparation définitive des compagnies d'opéra et de drame.

Dans les années 1830 et 1840, au moment de l'inauguration du Théâtre hongrois de Pest, les représentations d'opéra étaient, pour l'Europe entière, des lieux de sociabilité d'importance primordiale pour la population urbaine. Vers la fin du XIX^e siècle, la situation est radicalement différente. En 1884, au moment où le Théâtre de l'Opéra de

¹¹⁷ « A pesti magyar nemzeti színház » [Théâtre national hongrois de Pest], *Vasárnapi Újság*, vol. 2, n° 25, le 24 juin 1855. p. 195.

L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

Budapest est inauguré, le public d'opéra est beaucoup plus bourgeois et élitiste par rapport au public de la première moitié du siècle. En effet, plusieurs développements des années 1860 et 1870 déclenchent une transformation progressive du profil social des spectateurs d'opéra. Le développement du capitalisme et de la classe bourgeoise entraîne l'embourgeoisement de la salle de spectacle ; le système de loges accessibles par abonnement devient caduc. Certains théâtres, comme le Théâtre populaire, vont jusqu'à abolir ce système en rendant les loges accessibles par des tickets vendus à l'unité. Or, les spectateurs de cette nouvelle période n'ont ni les moyens ni le temps d'assister quotidiennement aux représentations d'opéra. Vers la fin du XIX^e siècle, aller à l'opéra n'est plus une habitude quotidienne. L'attention du public se concentre davantage sur le spectacle. Par ailleurs, à partir des années 1870 et 1880, l'éclairage à l'électricité permet l'extinction de la salle, ce qui facilite la concentration de l'attention des spectateurs sur la scène.

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la multiplication du nombre de lieux alternatifs de divertissement et de sociabilité contribue également à la transformation du profil social des théâtres. En Hongrie, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, un seul théâtre donne les représentations de pièces lyriques et des spectateurs provenant de diverses classes sociales assistent aux spectacles d'opéra dans une même salle. Bien souvent, la salle de théâtre sert également de salle de concerts et de récitals. À partir des années 1850, en raison du développement démographique de la ville de Pest, le Théâtre national se révèle insuffisant pour accueillir le public dont le nombre augmente constamment. En 1861, un nouveau théâtre, le Théâtre populaire de Buda, ouvre ses portes. Son programme comporte des œuvres lyriques, notamment des opéras comiques et opérettes. Très rapidement, le public bourgeois et populaire commence à préférer d'assister aux représentations du nouveau théâtre¹¹⁸.

Cette transformation au niveau social s'accompagne d'une transformation au niveau des perceptions de l'œuvre d'art. Au début du XIX^e siècle, grâce à la génération romantique, l'idée de l'œuvre musicale en tant que produit du génie créateur de l'artiste avait fait son apparition. Le changement du statut social des artistes (qui ne dépendaient plus de ses mécènes) avait conféré à l'œuvre d'art une importance particulière. Dans la plupart des cas, les « grands compositeurs » devenaient « compositeurs nationaux »,

¹¹⁸ Edit CSÁSZÁR-MÁLYUSZ. « A budai Népszínház (1861-1870) » [Le Théâtre populaire de Buda, 1861-1870], in *Magyar színháztörténet : első kötet, 1790-1873* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1790-1873], éd. par György Székely, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1990. p. 401.

mettant leur génie au service de la culture de leur nation, de laquelle ils étaient censés tirer leur inspiration. Or, la première moitié du XIX^e siècle est une période transitoire, dans la mesure où cette nouvelle conception de l'œuvre d'art et de l'artiste ne fait que commencer à trouver un accueil auprès du public. Si les opéras et les compositeurs sont respectés par un grand nombre, ils ne font pas encore l'unanimité. De ce fait, les opéras de cette période transitoire (qui s'étend, en Hongrie, jusqu'aux années 1860) sont à la fois des œuvres « romantiques » et « populaires ». Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, pour les raisons que nous venons d'évoquer (développement d'une audience de plus en plus bourgeoise, entre autres), cette conception romantique de la musique trouve une assise sociale qui lui permet de se consolider et d'évoluer, vers la fin-de-siècle, vers l'esthétique de « l'art pour l'art ». Par ailleurs, l'éducation des musiciens (notamment des chanteurs et cantatrices) commence à s'effectuer dans des cadres institutionnels, ce qui augmente la valeur « artistique » des représentations d'opéra. Dans le même temps commence à apparaître une distinction nette entre l'art savant et l'art populaire. En 1884, l'inauguration de l'Opéra de Budapest cause une différenciation de jugement de la part des spectateurs et dans l'opinion publique. Désormais, l'opéra est considéré comme un art savant et élitiste (face au théâtre parlé, art plus « populaire »). Ainsi, l'isolement du public d'opéra certifie le statut de l'opéra en tant qu'art savant, réservé à une élite connaisseuse. Dans ce cadre, les représentations d'opéra perdent considérablement l'impact populaire qu'ils pouvaient avoir jusqu'alors. Bien entendu, le répertoire de l'opéra de la deuxième moitié du XIX^e siècle fait écho, à ces transformations au niveau social et artistique. Dans le chapitre suivant sera effectuée une analyse du répertoire de l'opéra du Théâtre national entre 1860 et 1884, ce qui nous permettra de faire une étude plus approfondie de la transformation du rôle de l'opéra dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

B. Le répertoire de l'opéra en Hongrie dans les années 1860 et 1870

À partir des années 1860, les répertoires d'opéra s'enrichissent d'œuvres qui se distinguent souvent de façon notable des œuvres des époques précédentes par leur style, leur argument et leur genre artistique. En effet, cette transformation s'effectue en parallèle à un changement des conditions de la vie intellectuelle en Europe après 1860. Christophe Charle souligne que la libéralisation politique s'affirme partout (y compris en Russie) dans cette période¹. Cette libéralisation laisse aux artistes et aux écrivains une marge de liberté dont ils ne pouvaient jouir sous les périodes répressives d'avant ou après 1848. Cette situation (avec notamment le relâchement de la censure) permet d'une part la réapparition des œuvres manifestement politiques dans les répertoires d'opéra. D'autre part, comme l'opposition trouve désormais des créneaux directement politiques pour agir, le domaine des arts cesse d'être un domaine privilégié pour la manifestation politique, ce qui fait tomber les livrets ouvertement politiques en désuétude dans certains pays. Ainsi, en Italie et en France, le répertoire de l'opéra connaît une phase de dépolitisation relative. Pour les Italiens de la période du *Risorgimento*, les opéras de Saverio Mercadante ou de Giuseppe Verdi permettaient d'exprimer des slogans patriotiques. À partir des années 1860, si l'opéra maintient son importance culturelle, il n'est plus un outil indispensable pour la politique italienne. Le mouvement national italien dispose de son propre État : Verdi lui-même est élu député de l'Assemblée nationale italienne en 1861 et sénateur en 1873. Toutefois, pour les nations d'Europe centrale qui ne disposent pas de structure étatique, la culture et les arts continuent de jouer un rôle de catalyseur et le répertoire des « opéras nationaux » s'enrichit de nouvelles œuvres.

C'est également autour des années 1860 que sont redéfinis les thèmes de « sensibilité » dans l'opéra. Avec le développement du romantisme au début du XIX^e siècle, « le sentimentalisme du XVIII^e siècle fut remplacé », souligne Arnold Hauser, « par une sensibilité accrue, une exaspération de 'l'impressionnabilité', du cœur et de l'âme et, bien qu'infiniment de pleurs continuassent à être versés, les réactions émotionnelles commencèrent à perdre leur valeur morale et s'enfoncèrent de plus en plus dans les

¹ Christophe CHARLE. *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle : essai d'histoire comparée*, Paris : Editions du Seuil, coll. « Points Histoire », [1996] 2001. p. 165.

basses couches culturelles² ». Dans les opéras de la première moitié du XIX^e siècle, la sentimentalité et les émotions pouvaient s'exprimer de diverses manières, y compris dans les grandes scènes de folie où un pathétisme délirant (musical et textuel) était mis au service de l'expression de la passion. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la sentimentalité est exprimée à des niveaux beaucoup plus intimes et simples. Les compositeurs français de cette période (Charles Gounod et Ambroise Thomas entre autres) créent un nouveau style dans lequel un lyrisme expressif et raffiné fusionne avec des harmonies sensibles³. Les opéras de ce nouveau style triomphent au Théâtre national hongrois dans les années 1860 et 1870.

Selon Christophe Charle, un autre développement des années 1860 consiste dans l'émergence d'un marché de masse. La croissance des villes et leur hétérogénéité sociale de plus en plus forte poussent « les entrepreneurs de spectacle assoiffés de profit », après la levée des réglementations d'État dans les années 1860, « à s'aligner sur le goût moyen et à monter des spectacles susceptibles de plaire au plus grand nombre ». C'est ainsi que l'opérette et l'opéra bouffe, formes dérivées de l'opéra comique, se diffusent dans toute l'Europe à partir du centre parisien⁴. Les opéras bouffes de Jacques Offenbach, fréquemment donnés dans les théâtres viennois dans les années 1850, inspirent très rapidement les compositeurs autrichiens, notamment Franz von Suppé, qui créent, à partir de 1860, l'opérette viennoise. Dans la même période, la vogue des opérettes atteint la Hongrie.

Ce chapitre est consacré à l'analyse du répertoire de l'opéra en Hongrie entre 1860 et 1884. Dans une première section nous évoquerons les répertoires d'opéras italien, français et allemand du Théâtre national. Par la suite, nous aborderons le répertoire hongrois du Théâtre national. Dans un troisième temps, nous étudierons le répertoire de l'opéra des théâtres de province de la Hongrie.

² Arnold HAUSER. *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004. p. 588.

³ Burton D. FISHER. *A History of Opera : Milestones and Metamorphoses*, Miami : Opera Journeys, coll. « Opera Classics Library », 2005. p. 180.

⁴ Christophe CHARLE. pp. 377-378.

1. Répertoire international au Théâtre national : double affirmation du lyrisme et du wagnérisme (1860-1884)

Un certain nombre d'opéras s'était imposé en tant qu'opéras de répertoire avant 1860. De 1860 jusqu'à l'ouverture de l'Opéra de Budapest en 1884, la quasi-totalité de ces opéras se maintiennent : ils sont systématiquement repris par la compagnie d'opéra du Théâtre national. Ces opéras de répertoire appartiennent, pour la plupart, au répertoire italien de la première moitié du XIX^e siècle. *Il barbiere di Siviglia* de Gioacchino Rossini est l'un des opéras les plus appréciés entre 1860 et 1884. Cet opéra revêt une valeur symbolique, puisqu'il s'agit du premier opéra créé au Théâtre hongrois de Pest en 1837 et sa présence constante à l'affiche est signe de continuité dans le répertoire : en 1884, *Il barbiere di Siviglia* est le dernier opéra à être donné au Théâtre national. Par ailleurs, *Il barbiere di Siviglia* est le seul opéra buffa italien à obtenir un succès continu après 1860. *L'elisir d'amore* de Donizetti, grand triomphe des années 1830 et 1840, avait été repris à quelques occasions dans la période néo-absolutiste. Après 1861, cet opéra est retiré de l'affiche pour ne plus être donné au Théâtre national. *Don Pasquale* de Donizetti est donné à 22 occasions entre 1862 et 1882, mais ne retrouve pas le succès qu'il avait obtenu à la fin des années 1840.

Certains opéras de Vincenzo Bellini et Gaetano Donizetti gardent le statut d'opéra de répertoire qu'ils avaient obtenu dans les décennies précédentes. *Norma* et *La Sonnambula* de Bellini, *Lucrezia Borgia* et *Lucia di Lammermoor* de Donizetti sont systématiquement repris. De même, *Ernani*, opéra de l'époque de jeunesse de Giuseppe Verdi, est donné fréquemment au Théâtre national. *Nabucco*, autre opéra de Verdi datant de l'époque du *Risorgimento* italien, tombe dans l'oubli après six représentations entre 1861 et 1863. *Macbeth* de Verdi est donné à 15 reprises entre 1860 et 1866, avant d'être retiré de l'affiche.

Dans les années 1860, la politique italienne intéresse de près les Hongrois : les indépendantistes hongrois montrent un intérêt particulier pour la guerre d'Italie de 1859 qui oppose le royaume de Piémont-Sardaigne allié de la France à l'empire d'Autriche ; de même, la proclamation du royaume d'Italie en 1861 et la guerre austro-prussienne de 1866 sont suivies de près par la presse et par les indépendantistes⁵. Dans ce contexte, Verdi est considéré comme un compositeur symbolisant l'unité et l'indépendance

⁵ Katalin FARKAS. « A rendőrség és a magyar függetlenségi szervezkedések (1859-1866) », [La Police et les organisations indépendantistes hongroises (1859-1866)], *Aetas*, vol. 21, n° 4, 2006.

italiennes : en 1859, à l'époque où le Piémont-Sardaigne menace le pouvoir autrichien, Verdi triomphe dans la péninsule italienne avec ses opéras⁶. Or, le contexte politique de l'Italie n'a pas d'influence directe sur le choix du répertoire italien au Théâtre national de Pest. Les opéras du *Risorgimento* ne satisfont plus les exigences stylistiques des spectateurs. Ainsi, ce ne sont pas les opéras de la période de *Risorgimento* qui priment dans le répertoire du Théâtre national dans les années 1860 et 1870, mais les œuvres de maturité de Verdi. *Rigoletto* était un triomphe des années 1850 : après 1860, cet opéra est systématiquement repris par le Théâtre national. *Il Trovatore*, autre succès des années 1850, est resté en vogue entre 1860 et 1884. *La Traviata*, dont la création pestoise avait eu lieu en 1857, est aussi un grand succès à l'affiche à partir des années 1860. Selon Pierre Milza, *Il Trovatore* peut être considéré comme le chef d'œuvre du romantisme musical italien : cet opéra est un « mélange de violence sauvage et de douceur, de passion et de tendresse, de jubilation et de douleur »⁷. Contrairement à la plupart des opéras que Verdi avait composés avant 1848, *Il Trovatore*, tout comme *Rigoletto* et *La Traviata*, ne contient pas de messages patriotiques directs et se focalise sur le drame psychologique vécu par les personnages.

En 1864, *Un ballo in maschera* de Verdi remporte un succès retentissant et reste à l'affiche dans les années qui suivent. En 1868 est créé *Don Carlos* de Verdi : le succès de cet opéra qui relève du style du grand opéra français est moins retentissant par rapport aux autres opéras du compositeur donnés dans la même période. Le Théâtre national donne, en avril 1875, *Aida* de Verdi, sous la direction de Sándor Erkel. En juin 1875, Verdi dirige une représentation d'*Aida* au Hofoper⁸ : Sándor Erkel se rend à Vienne pour assister à cette représentation afin d'étudier la façon dont le compositeur traite l'interprétation de sa propre œuvre⁹. Quant à *La forza del destino* de Verdi, elle ne remporte aucun succès et elle est retirée de l'affiche au bout de trois représentations en 1875.

Au début des années 1880, d'autres opéras italiens font leur apparition sur le programme du Théâtre national. *Mefistofele* d'Arrigo Boito est créé à Budapest en 1882. En 1884, le Théâtre national donne un opéra d'Amilcare Ponchielli : *La*

⁶ Pierre MILZA. *Verdi et son temps*, Paris : Perrin, coll. « Tempus », 2004. pp. 272-273.

⁷ idem. p. 199.

⁸ Mary Jane PHILLIPS-MATZ, *Verdi : A Biography*, Oxford : Oxford University Press, 1996. p. 614.

⁹ Marianne PÁNDI. *Hangászati mulatságok : A 19. század magyar zenei élete a kritikák tükrében* [Divertissements musicaux : la vie musicale hongroise du XIX^e siècle dans le miroir des critiques], éd. par Hajnalka Földvári & Ottó Waldstein, Budapest : Mágus, coll. « Élet-Képek », [1967] 2001. pp. 154-155.

Gioconda. Ces deux opéras, qui doivent beaucoup au style des opéras de maturité de Verdi, connaissent un succès durable après l'inauguration de l'Opéra de Budapest en 1884.

Si les opéras de Verdi remportent un franc succès au Théâtre national dans les années 1860 et 1870, le véritable triomphe est assuré par un opéra français : *Faust* de Charles Gounod. L'opéra de Gounod avait été créé en 1859 au Théâtre Lyrique de Paris. Son succès traverse rapidement les frontières de la France et atteint l'Allemagne et l'Italie dans les trois années qui suivent sa création mondiale. La création pestoise a lieu le 2 septembre 1863 et *Faust* s'avère immédiatement comme le plus grand triomphe de la compagnie d'opéra du Théâtre national hongrois : entre septembre et décembre 1863, l'opéra est donné à 21 reprises. De plus, le triomphe de l'opéra se pérennise : *Faust* est donné à 227 reprises jusqu'à l'inauguration du Théâtre de l'Opéra en 1884. Seul *Hunyadi László* d'Erkel, avec 238 représentations, dépasse *Faust* en ce qui concerne la fréquence de représentations. La haute qualité de la production budapestoise de *Faust* est certainement un facteur qui contribue à l'accueil chaleureux du public. En 1880, la comédienne hongroise Lujza Blaha assiste à une représentation de *Faust* à Francfort et juge cette production inférieure à celle du Théâtre national hongrois¹⁰.

Avec *Faust*, Gounod inaugure un nouveau courant dans l'opéra français. La musique de *Faust* se distingue par son haut degré d'expressivité. Le compositeur y fait un usage maîtrisé des chromatismes, s'influence de l'harmonie wagnérienne, tout en recourant à une diversité mélodique¹¹. Dans les années 1860 et 1870, un certain nombre de compositeurs, dont Ambroise Thomas et Georges Bizet, suivent la voie ouverte par Gounod pour rénover le répertoire de l'opéra français. Les autres opéras représentatifs de ce nouveau répertoire sont tour à tour créés au Théâtre national hongrois. *Hamlet* d'Ambroise Thomas, un des premiers compositeurs à s'inspirer de la musique de Gounod, triomphe lors de sa création en 1870 et demeure au programme du Théâtre national, avec 76 représentations jusqu'en 1884. *Roméo et Juliette*, de Gounod, est créé en 1872 et repris à 54 occasions jusqu'en 1884. En 1873, l'opéra *Mignon* d'Ambroise Thomas est créé, avec un succès comparable à celui de *Roméo et Juliette* (57 reprises

¹⁰ Lujza BLAHA. *Blaha Lujza naplója* [Journal de Lujza Blaha], éd. par Ilona Csillag, Budapest : Gondolat, 1987. p. 166.

¹¹ David CHARLTON. « The Nineteenth Century : France », in *The Oxford Illustrated History of Opera*, éd. ; par Roger Parker, Oxford : Oxford University Press, 1994. p. 158.

jusqu'en 1884). Le public du Théâtre national fait la connaissance de Georges Bizet en 1876. Sa *Carmen* est créée le 23 octobre 1876 à Budapest, une année après sa première mondiale qui avait eu lieu au Théâtre Lyrique de Paris. Entre 1876 et 1884, cet opéra est représenté à 38 occasions. Les catalogues des maisons d'édition musicale reflètent le goût des amateurs de l'époque pour le nouveau répertoire français : dès 1862, les éditeurs hongrois publient des extraits de la musique de *Faust* et vers 1867, les œuvres de Gounod et d'Ambroise Thomas dominent l'édition musicale en Hongrie¹².

D'autres opéras des compositeurs français contemporains ne parviennent pas à s'imposer au Théâtre national dans les années 1870 et 1880. Deux opéras de Gounod, *Cinq-Mars* et *Philémon et Baucis*, sont jugés peu satisfaisants par le public et les critiques de Budapest. De même, deux opéras de Victor Massé, *Les noces de Jeannette* et *Paul et Virginie*, sont des succès médiocres au Théâtre national.

En 1878, le Théâtre national produit *Le roi de Lahore*, opéra du jeune Jules Massenet, qui reste, à cette période, sous l'influence des compositeurs du grand opéra français. *Le roi de Lahore* connaît un certain succès, qui fait écho aux goûts de l'époque : en effet, dans cette période où l'expansion coloniale prend des dimensions considérables, le public, en Hongrie comme dans d'autres pays européens, montrent un intérêt considérable pour les sujets « exotiques », ayant du rapport notamment avec l'Extrême-Orient. Depuis 1863, les spectateurs du Théâtre national pouvaient assister aux représentations de *Lalla-Roukh*, opéra comique de Félicien David, dont l'action se passe dans la vallée du Cachemire et à Samarkand. *Lalla-Roukh* est également un grand succès de l'année 1863 à Vienne¹³.

Si le nouveau répertoire lyrique français triomphe au Théâtre national à partir des années 1860, les grands opéras n'en sont pas oubliés pour autant. Au contraire, c'est surtout dans les années 1860 et 1870 que triomphent les grands opéras de Meyerbeer. Il est vrai toutefois que le public se lasse du *Prophète* de Meyerbeer, grand phénomène des années 1850 : les représentations de cet opéra commencent à se raréfier et se limitent à quelques reprises à succès. Or, *Les Huguenots*, à l'instar de *Robert le Diable*, restent à l'affiche tout au long de la période 1860-1884. *La Juive* de Fromental Halévy, autre exemple important du grand opéra français, est donnée régulièrement entre 1860

¹² Ilona MONA. *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük, 1774-1867* [Les éditeurs de musique hongrois et leurs activités, 1774-1867], Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, coll. « Műhelytanulmányok a magyar zenetörténehez », 1989. p. 257.

¹³ Franz Doppler, lettre à Ferenc Erkel, Vienne, le 3 janvier 1863, in *Doppler Ferenc levelei Erkelhez* [Lettre de Franz Doppler à Erkel], éd. par Kálmán d'Isoz Budapest: Pesti Könyvnyomda, 1911. p. 19.

et 1884. *Guillaume Tell* de Rossini, créé au Théâtre national en 1856, se maintient également au programme jusqu'à l'inauguration du Théâtre de l'Opéra. Parmi les pièces représentatives des années fastes du grand opéra français, seul *Gustave III* est retiré de l'affiche à partir du début des années 1860, sa gloire étant éclipsée par celle d'*Un ballo in maschera* de Verdi, qui traite du même sujet.

L'un des plus grands triomphes de l'époque est *L'Africaine*, opéra posthume de Meyerbeer dont le livret s'inspire librement de la vie de Vasco de Gama. La création pestoise de *L'Africaine* a lieu le 15 février 1866, moins d'une année après la création mondiale (Paris, le 28 avril 1865). Comme à Paris, le public est ébloui par la production somptueuse de l'opéra : la scène du naufrage du vaisseau à la fin du troisième acte créé la sensation à Pest, selon les *Souvenirs* d'Albert Berzeviczy¹⁴.

Les grands opéras des compositeurs italiens sont aussi donnés au Théâtre national. En 1869, le Théâtre national réalise la création pestoise d'un grand opéra composé par Donizetti pour l'Opéra de Paris en 1840 ; cet opéra est donné à 17 occasions jusqu'en 1883. *Dom Sébastien* de Donizetti, grand succès des années 1840 et 1850, est repris entre 1869 et 1872, mais ne remporte qu'un succès médiocre avec 11 représentations. De même, *Les Vêpres siciliennes* et *Don Carlos*, opéras que Verdi avait composés pour l'Opéra de Paris, sont loin d'être des succès. *Les Vêpres siciliennes*, créées en 1856, sont retirés de l'affiche du Théâtre national en 1860, au bout de 26 représentations. *Don Carlos* est créé en 1868, une année après la création parisienne. Le public pestois juge l'opéra excessivement long et ennuyeux¹⁵. Selon Berzeviczy, il s'agirait de « l'opéra le plus faible de Verdi » : si le public s'y rend, c'est uniquement pour les décors somptueux de la production¹⁶. Le public hongrois ne semble pas avoir été touché par les messages patriotiques du livret. En effet, *Don Carlos*, adaptation du drame homonyme de Schiller, met en scène la révolte des Pays-Bas en 1566-1567 contre le royaume d'Espagne sous Philippe II. Deux personnages, l'infant Don Carlos et le marquis de Posa, incarnent les idéaux de liberté et de justice, alors que Philippe II apparaît comme un monarque relativement faible, qui se laisse guider par l'Inquisition. Les critiques publiées sur la production hongroise de *Don Carlos* ne font aucune allusion à ces

¹⁴ Albert BERZEVICZY. *Régi emlékek, 1853-1870* [Vieux souvenirs, 1853-1870], Budapest : Révai testvérek, 1907. p. 280.

¹⁵ Marianne PÁNDI. *Hangászati mulatságok : A 19. század magyar zenei élete a kritikák tükrében* [Divertissements musicaux : la vie musicale hongroise du XIX^e siècle dans le miroir des critiques], éd. par Hajnalka Földvári & Ottó Waldstein, Budapest : Mágus, coll. « Élet-Képek », [1967] 2001. p. 154.

¹⁶ Albert BERZEVICZY. p. 280.

aspects politiques. En effet, les passages comportant des messages directement politiques semblent être étouffés par des modifications dramaturgiques et par les coupures effectuées pour la production pestoise : il est difficile de savoir si ces mesures sont prises par souci de précaution politique, ou simplement par des nécessités pratiques concernant la difficulté d'exécution de l'opéra¹⁷.

Dans le répertoire de l'opéra comique français, les œuvres de Meyerbeer, *Dinorah* et *L'étoile du Nord*, triomphent au Théâtre national dans les années 1860 et 1870. Les opéras comiques de Hérold (*Zampa*), d'Auber (*Fra Diavolo*, *Le premier jour du bonheur*, *Le domino noir*) et de Boieldieu (*La dame blanche*) sont également repris : *Le domino noir* notamment connaît un succès considérable, grâce à la présence de la cantatrice Ilka Markovits-Pauli dans la distribution¹⁸. D'autres opéras comiques des décennies précédentes, comme *Le porteur d'eau* de Luigi Cherubini, sont repris avec un moindre succès.

Dans le domaine comique, la plus grande nouveauté des années 1860 est l'apparition de l'opérette. Le 21 novembre 1860, le Théâtre national donne une opérette d'Offenbach : *Le mariage aux lanternes*. Le compositeur, originaire de Cologne, avait effectué l'essentiel de sa formation et de sa carrière à Paris. Au milieu des années 1850, ses « bouffonneries musicales » avaient commencé à conquérir les scènes françaises. *Le mariage aux lanternes*, opérette en un acte, avait été créé aux Bouffes-Parisiens en 1857. L'œuvre est reprise l'année suivante au Carltheater de Vienne en traduction allemande. C'est cette production triomphante qui inaugure la vogue des opérettes à Vienne et dans les villes allemandes. La ville de Kolozsvár est bientôt atteinte par cette vague : le Théâtre de Kolozsvár donne *Le mariage aux lanternes* en novembre 1859¹⁹. Une année plus tard, en novembre 1860, cette opérette remporte un grand succès au Théâtre national de Pest, qui ne tarde pas à programmer deux autres opérettes d'Offenbach en février-mars 1861 : *Le mari à la porte* et *Le violoneux*. En effet, Mihály Nyéky, intendant du Théâtre national entre juillet 1860 et mars 1862, dédaigne le genre des « pièces populaires » qu'il juge peu dignes d'être représentées devant la bonne

¹⁷ Cf. István GAJÁRY. « Ünnepek és ünneplés : Egy színházi bemutató a dualizmus hajnalán » [Fête et célébration : une création théâtrale à l'aube du dualisme], in *Ünnep – Hétköznapi – Emlékezet : Társadalom- és kultúrtörténet határmezsgyéjén* [La fête – le quotidien – la mémoire : aux frontières de l'histoire sociale et culturelle], Salgótarján, 2002. p. 257.

¹⁸ Cf. Albert BERZEVICZY. p. 280.

¹⁹ Ildikó NAGY. « A Népszínház » [Le Théâtre populaire], in *Magyar színháztörténet : második kötet, 1873-1920* [Histoire du théâtre hongrois : tome II, 1873-1920], éd. par György Székely, Budapest : Magyar Könyvklub & Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001. p. 126.

société et soutient les opérettes dans le but de reléguer les pièces populaires au second plan²⁰. Au Théâtre allemand, dès le début des années 1860, l'opérette commence à dominer le programme au détriment de l'opéra²¹. Le Théâtre populaire de Buda programme également des opérettes depuis son ouverture en 1861.

Ainsi, au début des années 1860, le « culte de l'opérette²² » secoue la ville de Pest. Le baron Frigyes Podmaniczky voit d'un mauvais œil ce phénomène qu'il qualifie de « fièvre de l'opérette » : dans ses Mémoires, il indique que ce phénomène aurait créé une génération entière incapable de comprendre les opéras. À moyen terme, cette incapacité du public empêchait, selon Podmaniczky, le développement de l'Art véritable²³.

En juillet 1861, la compagnie d'Offenbach fait six représentations à Pest, dans le cadre d'une tournée²⁴. Entre 1861 et 1863, quatre nouvelles productions d'opérettes d'Offenbach sont données au Théâtre national, ainsi qu'une opérette du compositeur viennois Franz von Suppé, *Das Pensionat*. La vogue de l'opérette ne cesse d'augmenter. L'édition musicale hongroise répond et contribue à ce phénomène : plusieurs transcriptions des opérettes d'Offenbach voient le jour dans les années 1860. À partir de 1864, le Théâtre national ne donne plus d'opérettes, mais c'est le Théâtre populaire qui se spécialise dans ce genre. À la même époque, les spécialistes de la musique essaient d'expliquer ce nouveau phénomène. Selon Lajos Kubinyi qui écrit dans les *Zenészeti Lapok*, la naissance de l'opérette serait la conséquence du développement des grands opéras : le public et les artistes, qui se seraient lassés des grands opéras extrêmement ennuyeux, auraient cherché refuge dans les opérettes²⁵. Arnold Hauser, historien de l'art, explique le phénomène du développement des opérettes par le contexte politique et social du milieu du XIX^e siècle. Après avoir souligné que la « production artistique la plus originale et, sous de nombreux rapports, la plus représentative du Second Empire est l'opérette », Hauser fait remarquer que l'opérette « apporte à cette époque pesante et dénuée d'humour un souffle de légèreté de cœur, de gaieté, de l'esprit non

²⁰ *ibid.*

²¹ Wolfgang BINAL. *Deutschsprachiges Theater in Budapest von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse* (1889), Wien : Hermann Böhlhaus Nachf., coll. « Theatergeschichte Österreichs », 1972. p. 315.

²² Kornél ÁBRÁNYI. *A magyar zene a 19.-ik században* [La musique hongroise au XIX^e siècle], [Budapest] : [Pannonia Ny.], 1900. p. 308.

²³ Frigyes PODMANICZKY. *Naplótöredékek, 1824-1886* [Fragments de journal, 1824-1886], Budapest : Grill Károly, 1887. tome IV, p. 56.

²⁴ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet* [Histoire centenaire du Théâtre national : Volume I], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, 1938. p. 220.

²⁵ *Zenészeti Lapok*, vol. 3, n^o 38, le 18 juin 1863. p. 305.

romantique »²⁶. Marianne Pándi apporte une explication semblable : selon elle, la vogue d'opérettes serait explicable par le développement du capitalisme : dans ce contexte, les spectateurs, las de la réalité économique et sociale pesante de leur vie quotidienne, seraient attirés par les opérettes se caractérisant par un manque total de réalité²⁷. Cependant, l'opérette, bien qu'elle attire des foules, ne parvient pas à plaire à tous les spectateurs de l'époque. Mary Elizabeth Stevens, qui assiste à une représentation de *La grande-duchesse de Gérolstein* d'Offenbach au Théâtre populaire de Buda en 1869, est frappée par l'argument « stupide et impossible » de la pièce, dont la musique est « passablement belle »²⁸.

Dans le répertoire allemand, *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber, oublié depuis 1847, est donné dans une nouvelle production en 1866. Au total, l'œuvre est représentée à 54 occasions jusqu'en 1884. L'opéra comique d'Otto Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor*, dont la création pestoise avait eu lieu en 1859, est systématiquement repris dans les années 1860 et 1870. *Martha* de Friedrich von Flotow maintient la popularité qu'elle avait acquise depuis 1848.

À partir du début des années 1860, le public hongrois se familiarise avec l'œuvre de Richard Wagner. Les *Zenészeti Lapok*, revue qui regroupe les partisans de la *Zukunftsmusik* wagnérienne, sont lancés en 1860. Le Théâtre allemand de Pest donne *Tannhäuser* en 1862 et Wagner se rend lui-même à Pest pour diriger un concert d'extraits de ses propres œuvres. En 1866, le Théâtre national programme un drame musical de Wagner, *Lohengrin*. Cette production se révèle un franc succès : *Lohengrin* est donné à 17 reprises en 1866-1867 et tient l'affiche dans les années suivantes. Cette œuvre fait figure de nouveauté absolue à l'époque où elle est créée à Pest. Toutefois, il convient de se rappeler que le compositeur développe un langage musical beaucoup plus hardi dans les années 1860. Dans *Tristan und Isolde*, créé à Munich en 1865, il recourt à des procédés harmoniques qui peuvent être considérés comme révolutionnaires pour l'époque. Ainsi, au début du XX^e siècle, à l'époque où Berzecziczy

²⁶ Arnold HAUSER. p. 711.

²⁷ Marianne PÁNDI. p. 151.

²⁸ Mary Elizabeth STEVENS. *Levelek az Andrássy-házból (1864-1869) : egy angol nevelő nő levelei* [Lettres de la maison des Andrássy (1764-1869) : lettres d'une gouvernante anglaise], éd. par András Cieger, trad. de l'anglais par Vera Bánki, Budapest : General Press kiadó, 2007. p. 327 (lettre à sa famille, Buda, le 10 janvier 1869).

écrit ses Mémoires, *Lohengrin* devient une « œuvre antique » aux yeux des wagnériens contemporains²⁹.

En 1871, le Théâtre national donne *Tannhäuser*, qui est également repris de façon régulière jusqu'en 1884. Antal Váradi, dans ses Souvenirs, fait remarquer qu'il s'agit d'une œuvre difficile à interpréter : selon l'auteur, ce serait la volonté et la décision du personnel du Théâtre qui aurait rendu possible la production de *Tannhäuser* au Théâtre national³⁰. En 1873, c'est le tour de *Der fliegende Holländer* d'être produit en version hongroise au Théâtre national. Comparé à *Lohengrin* et *Tannhäuser*, cet opéra remporte un moindre succès à Budapest. Une année plus tard, le Théâtre national produit *Rienzi* ; curiosité pour l'époque, puisque Wagner lui-même renie cette œuvre de jeunesse, qu'il juge trop teintée des influences du grand opéra français. « C'était le 'grand opéra' dans toute sa splendeur scénique et musicale, avec sa véhémence passionnée, riche en effets et en ensembles musicaux, que j'avais devant les yeux », écrit-il, en relatant l'histoire de la composition de *Rienzi* et continue, sur un ton ironique : « je ne le voyais pas autrement qu'en 'cinq actes' avec cinq brillants 'finales', des hymnes, des cortèges et le musical cliquetis des armes³¹ ». Les wagnériens hongrois connaissent, bien entendu, les idées du Maître sur cet opéra et critiquent la direction du Théâtre national pour l'avoir programmé.

Depuis 1871, Hans Richter, ami et protégé de Wagner, travaille comme chef d'orchestre au Théâtre national hongrois. Pourtant, les représentations des œuvres de Wagner sont loin d'être satisfaisantes. En 1875, Wagner se rend à Pest et assiste aux répétitions de *Der fliegende Holländer*. Le compositeur et son épouse Cosima sont déçus de ce qu'ils constatent : selon le témoignage de Cosima Wagner, d'importantes coupures sont effectuées dans l'opéra pour cette version budapestoise. La traduction hongroise comporte des passages en italien ; par ailleurs, l'instrumentation est modifiée par les soins de Richter³².

Les œuvres de Wagner séduisent les spectateurs par leur aspect novateur³³. Toutefois, le public des années 1860 et 1870 ne fait pas table rase du passé lyrique. Au contraire,

²⁹ Albert BERZEVICZY. p. 280.

³⁰ Antal VÁRADI. *Emlékeim* [Mes souvenirs], Budapest : Singer és Wolfner, coll. « Vidám Könyvek », 1904. pp. 59-60.

³¹ Richard WAGNER. « Une communication à mes amis (1851) », in *Œuvres en prose : tome VI*, trad. par J.-G. Prod'homme, Plan de la Tour : Éditions d'Aujourd'hui, [1851] 1976. p. 45.

³² Cosima WAGNER. *Cosima Wagner's Diaries : An Abridgement*, éd. par Geoffrey Skelton, London : Pimlico, [1869-1883] 1994. p. 230 (entrée du 9 mars 1863).

³³ Marianne PÁNDI. p. 169.

c'est à cette époque que le répertoire classique est ressuscité par le Théâtre national. Une nouvelle production de *Don Giovanni* de Mozart était donnée depuis 1857, après un oubli de 18 années. Cet opéra se tient à l'affiche du Théâtre national jusqu'en 1884. Un autre opéra de Mozart, *Le nozze di Figaro*, est programmé au Théâtre national en 1858 ; cette œuvre est reprise en certaines occasions, notamment au début des années 1870. *Fidelio* de Beethoven est repris régulièrement à partir de 1864, avec une production magnifique, selon le témoignage de Mary Elizabeth Stevens³⁴.

En 1877, le *Singspiel Die Zauberflöte* de Mozart est donné pour la première fois par le Théâtre national. Cet opéra, qui avait fait les heures de gloire des compagnies itinérantes hongroises et allemandes au début du siècle, était oublié depuis les années 1830. La production de 1877 remporte un franc succès à Budapest. En 1882, le Théâtre national donne un autre *Singspiel* oublié de Mozart : *Die Entführung aus dem Serail*. Cette « turquerie » n'est donnée qu'à deux occasions et partage ainsi le sort d'*Abu Hassan*, opéra comique de Weber. Or, un autre « opéra turc », *Le Cadi dupé*, opéra comique de Christoph Willibald Gluck, est donné avec succès depuis 1881. Bien entendu, les « turqueries » ne sont pas les seules pièces du répertoire de la période classique. En 1883, le Théâtre national donne *Orphée et Eurydice* de Gluck, qui était en train de se réimposer au répertoire international depuis la production de 1859 au Théâtre-Lyrique de Paris. En 1884, le *Singspiel Die Verschworenen* de Franz Schubert, œuvre posthume créée à Francfort en 1861, est programmé par le Théâtre national.

Dans son ensemble, le répertoire d'opéra du Théâtre national dans cette période est semblable à celui de Vienne : en 1863, par exemple, la quasi-totalité des opéras qui figurent sur le programme du Théâtre national hongrois est également donnée par le Théâtre impérial de Vienne³⁵.

2. Le répertoire hongrois du Théâtre national (1861-1884)

Entre 1861 et 1884, les opéras hongrois les plus fréquemment représentés au Théâtre national sont *Hunyadi László* et *Bánk bán* de Ferenc Erkel : chacun de ces opéras est représenté à 110 occasions dans cet intervalle. En outre, ces deux opéras se tiennent

³⁴ Mary Elizabeth STEVENS. *Levelek az Andrássy-házból (1864-1869) : egy angol nevelőnő levelei* [Lettres de la maison des Andrássy (1764-1869) : lettres d'une gouvernante anglaise], éd. par András Cieger, trad. de l'anglais par Vera Bánki, Budapest : General Press kiadó, 2007. p. 195 (lettre à sa famille, Pest, 4 mars 1866).

³⁵ Cf. *The Musical World*, vol 42, le 16 janvier 1864. p. 37.

régulièrement à l'affiche. En avril 1862, la célèbre cantatrice belge Désirée Artôt se produit au Théâtre national en tant qu'artiste invitée et chante, entre autres, le rôle de Mária dans *Hunyadi László*. Les autres opéras d'Erkel composés avant 1860 n'obtiennent pas de succès considérable. *Bátori Mária* est oubliée après 1860. *Erzsébet* fait l'objet de reprises en 1865-1866 et 1879. En 1865, l'opéra est repris par le Théâtre national et donné trois fois la même année : cette reprise coïncide avec la création de trois jours après la création de *La légende de Sainte Élisabeth* de Liszt, autre œuvre qui a pour thème la vie de Sainte Élisabeth de Hongrie, identifié à l'impératrice Élisabeth d'Autriche par les Hongrois à l'époque. Par ailleurs, l'opéra est donné le 30 janvier 1866 en présence de François-Joseph et d'Élisabeth qui séjournent en Hongrie. En avril 1879, *Erzsébet* est donnée à deux reprises, à l'occasion des noces d'argent du couple impérial : pour cette occasion, le troisième acte (mis en musique par Karl Doppler), jugé l'acte le moins réussi de l'opéra par les critiques, est supprimé et l'opéra est donné dans une nouvelle version en deux actes.

Les opéras des autres compositeurs hongrois figurent également au programme du Théâtre national après 1860. *A Kunok* de György Császár est donné avec succès jusqu'en 1863, mais le « cosmopolitisme » de l'opéra est attaqué de façon récurrente par les *Zenészeti Lapok*. Après 1863, l'opéra ne connaît que trois représentations sporadiques, en 1866 et 1872. D'une manière semblable, les œuvres de Franz Doppler tombent progressivement dans l'oubli. *Benyovszky*, qui avait tant triomphé dans la dizaine d'années après sa création (1847), est retiré de l'affiche en 1861. De même, *Vanda* ne figure plus au programme du Théâtre national à partir de 1860 : l'éclatement de l'insurrection polonaise contre la Russie en 1863 empêche probablement la représentation de cet opéra au sujet polonais. En effet, le compositeur séjourne à Vienne depuis 1858 et *Vanda* est représentée avec succès à l'Opéra impérial ; or, en 1863, la représentation de l'opéra devient sujet délicat, en raison de l'éclatement de l'insurrection en Pologne³⁶.

L'opéra comique de Doppler, *Ilka*, est donné de façon relativement régulière dans les années 1860 et 1870. Si *Vanda* est interprétée comme une menace potentielle contre la politique de Vienne, *Ilka* sert de caution de loyalisme à l'égard de la cour. Le Théâtre national programme *Ilka* le 19 février 1867 : l'opéra est joué pour célébrer la décision de François-Joseph du 17 février qui rétablit la constitution hongroise. Les spectateurs,

³⁶ Franz Doppler, lettre à Ferenc Erkel, Vienne, le 3 janvier 1863, in *Doppler Ferenc levelei Erkelhez*. p. 19.

éblouis, crient « Vive le roi : Vive la patrie ! » (*Éljen a király ! Éljen a hazá !*)³⁷. En 1878, *Ilka* est repris dans un contexte où l'Autriche-Hongrie entreprend l'occupation de la Bosnie-Herzégovine. Le ton à la fois patriotique et loyaliste des opéras galvanise les cœurs des Hongrois, cette fois dans un projet expansionniste. Par ailleurs, *Pesti Napló* souligne qu'*Ilka* est le seul opéra hongrois à être donné hors de Hongrie³⁸, ce qui ne reflète pas tout à fait la réalité, puisque d'autres opéras hongrois de Doppler, comme *Vanda*, avaient été représentés en Galicie et à Vienne.

Le Théâtre national hongrois est, bien entendu, le principal théâtre de la capitale à donner des œuvres des compositeurs hongrois. Or, peu après l'inauguration du Théâtre populaire, György Molnár, directeur du nouveau théâtre, entreprend la reprise d'un opéra hongrois oublié depuis 1838 à Pest-Buda : *Béla futása* de József Ruzitska. Au début de l'année 1862, le Théâtre populaire donne *Béla futása*³⁹. La représentation attire un grand public et le *Vasárnapi Újság* souligne que la pièce mérite un intérêt particulier de la part des spectateurs, puisqu'il s'agit du « tout premier opéra hongrois »⁴⁰.

Parmi les nouveaux opéras hongrois, seul *Bánk bán* remporte un succès continu. Les autres opéras hongrois sont retirés de l'affiche après avoir été représentés pendant une ou deux saisons. Parmi ces opéras, ceux d'Erkel (*Sarolta*, *Dózsa György*, *Brankovics György*, *Névtelen hősök*) bénéficient d'un succès d'estime au moment de leur création. Chaque nouvelle œuvre du compositeur est attendue avec impatience par le public et les critiques et les journaux publient souvent des dépêches sur l'avancée de la composition des nouveaux opéras d'Erkel. Souvent, les premières représentations de ces nouveaux opéras sont loin d'être des échecs, mais leur succès n'égale jamais celui de *Hunyadi László* et de *Bánk bán*, ce qui leur vaut d'être retiré de l'affiche.

À la fin des années 1840 et dans les années 1850, si Erkel prime parmi les compositeurs produisant des opéras hongrois, il ne monopolise pas le répertoire national : les opéras de György Császár et de Franz Doppler gagnent les faveurs du public. Après 1860, la concurrence cesse et Erkel devient le maître absolu du répertoire hongrois. En 1862-1863, Ignác Bognár et Károly Huber composent des opéras comiques sans grande

³⁷ Ede SEBESTYÉN. *Budapest zenei múltjából : Első kötet : Magyar operajátszás Budapesten, 1793-1937* [Du passé musical de Budapest : volume I : représentations d'opéra hongroises à Budapest, 1793-1937]. Budapest : Somló Béla, 1937. pp. 59-60.

³⁸ Marianne PÁNDI. p. 192.

³⁹ *Zenészeti Lapok*, vol. 2, n° 12, le 27 février 1862. p. 22.

⁴⁰ *Vasárnapi Újság*, vol. 9, n° 9, le 2 mars 1862. p. 108.

prétention. Les opéras de Gusztáv Fáy ne méritent pas d'être élevés au rang des « opéras nationaux » pour le public de l'époque : ils sont composés sur des livrets ayant pour sujet des thèmes étrangers à l'histoire de la Hongrie et leur style musical italianisant n'a aucun rapport avec ce qui est considéré comme l'héritage national en musique. Mosonyi, seul musicien de l'époque à avoir les moyens de concurrencer Erkel, ne convainc que partiellement le public avec son opéra *Szép Ilonka* et décède en 1870.

En 1875, l'Opéra impérial de Vienne représente *Die Königin von Saba* de Károly (Karl) Goldmark, compositeur allemand né à Keszthely. Ayant étudié la musique à Vienne dans les années 1840, Goldmark avait été violoniste dans les orchestres des compagnies allemandes de Sopron et de Buda autour des années 1848-1849, avant de revenir à Vienne pour y poursuivre sa carrière. Depuis le début des années 1860, Goldmark se faisait partisan de Wagner. En 1872, il avait été l'un des fondateurs de l'Association académique Wagner (*Akademischer Wagnerverein*) à Vienne. Son premier opéra, *Die Königin von Saba*, remporte immédiatement un grand succès en 1875. Le livret, qui se base sur l'histoire biblique de Salomon et la Reine de Saba, est l'œuvre de Salomon Hermann Mosenthal, qui avait écrit, entre autres, le livret de *Die lustige Weiber von Windsor* de Nicolai (1849). Malgré les influences wagnériennes, l'opéra traduit également l'impact du grand opéra français avec ses scènes grandioses et ses ballets. Les colorations « exotiques » de la musique reflètent les goûts orientalistes de l'époque. L'opéra est traduit en hongrois et représenté au Théâtre national en mars 1876, sous la direction de Sándor Erkel. La version hongroise remporte un grand succès, avec quinze représentations dans l'année de sa création budapestoise. Jusqu'à l'ouverture du Théâtre de l'Opéra, *Die Königin von Saba* est donnée à 52 reprises ; en 1897, le nombre des représentations budapestoises atteint la centaine⁴¹. Malgré le fait qu'il soit créé en allemand sur la scène viennoise, l'opéra de Goldmark est considéré, à l'époque de sa création, comme un opéra hongrois en Hongrie. L'intendant du Théâtre national Frigyes Podmaniczky, dans les rapports qu'il écrit sur les activités du Théâtre dans la deuxième moitié des années 1870, se réfère à *Die Königin von Saba* comme un opéra hongrois, au même titre que les œuvres d'Erkel⁴². Or, dans son rapport sur la saison théâtrale de

⁴¹ Ferenc BÓNIS. « Erkel Sándor és a korabeli európai zene : Brahms, Dvořák és Goldmark magyarországi kapcsolatai » [Sándor Erkel et la musique européenne de son temps : les liens hongrois de Brahms, Dvořák et Goldmark], *Zempléni Múza*, vol. 6, n° 4, hiver 2006. p. 43.

⁴² Rapports de l'intendant Frigyes Podmaniczky sur les saisons 1876-1877, 1877-1878, 1878-1879 du Théâtre national, in *A Nemzeti Színház százéves története : II. kötet : Iratok a Nemzeti Színház történetéhez* [Histoire centenaire du Théâtre national : volume II : documents pour l'histoire du Théâtre

1880-1881, *Die Königin von Saba* est énumérée parmi les opéras étrangers joués au Théâtre national⁴³. La raison de ce changement de catégorisation nous est inconnue, mais il s'agit probablement d'un manque d'attention de la part de Podmaniczky.

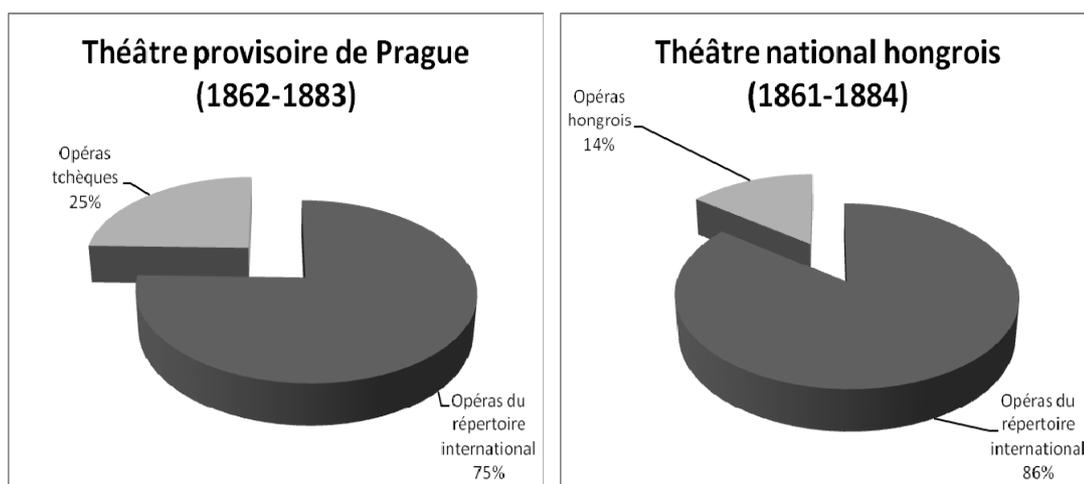
Dans ses rapports, l'intendant Podmaniczky accorde une importance particulière au nombre des représentations des œuvres hongroises dans le programme du Théâtre national. Or, malgré la volonté manifeste de la direction, dans le domaine de l'opéra, le nombre des œuvres des compositeurs italiens, français ou allemands dépasse très largement celui des opéras hongrois. Sur ce point, il est intéressant de faire une comparaison avec le cas tchèque. Le projet de la mise sur pied d'un Théâtre national a été lancé dès 1850 par František Ladislav Rieger et Josef Kajetán Tyl, mais il a été neutralisé par le régime d'absolutisme de Bach par la suite. Après l'octroi de la Patente de février 1861, la majorité tchèque du Conseil municipal de Prague décide de faire revivre le projet de construction d'un Théâtre national tchèque. Un Théâtre provisoire est ouvert à Prague en 1862 : il s'agit d'un petit théâtre de 900 places construit sur le terrain acheté pour la construction du Théâtre national tchèque. À partir de cette date, le nombre d'œuvres tchèques augmente. De 1862 jusqu'à l'inauguration du Théâtre national en 1883, se réalisent 588 représentations d'opéras tchèques, 722 représentations d'opéras français, 611 d'opéras italiens, 397 représentations d'opéras allemands ; les opéras d'autres répertoires sont données à 74, selon les chiffres fournies par Guy Erismann⁴⁴. Au total, les opéras tchèques occupent 25% du répertoire du Théâtre provisoire de Prague. Or, au Théâtre national hongrois après 1861, les opéras hongrois ne représentent que 14% du répertoire de l'opéra ; la part des opéras hongrois s'élève à 16% si l'on y ajoute *Die Königin von Saba*.

national], éd. par Jolán Kádár-Pukánszky, Budapest : Magyar Történelmi Társulat, 1938. pp. 490, 511, 518.

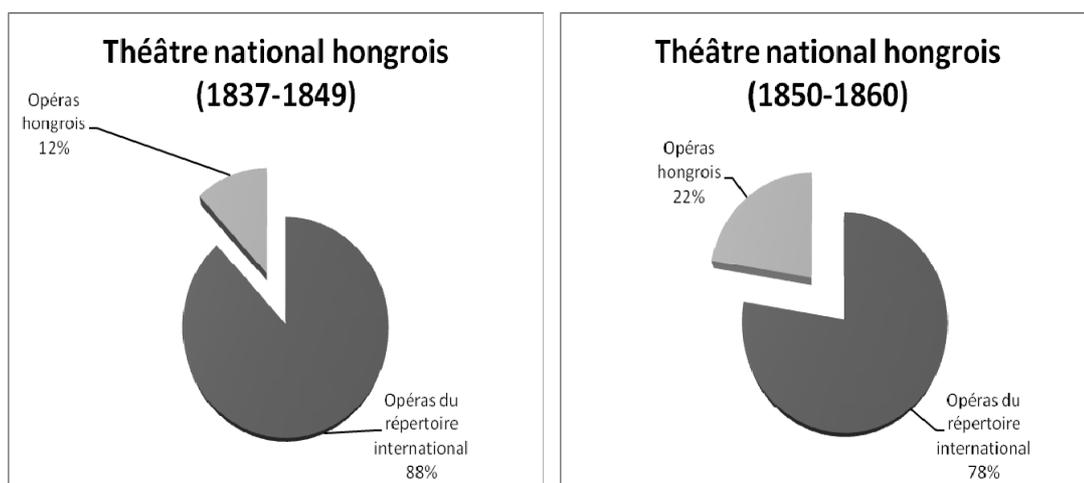
⁴³ Rapport de l'intendant Frigyes Podmaniczky sur la saison 1880-1881 du Théâtre national, in *A Nemzeti Színház százéves története : II. kötet*. p. 538.

⁴⁴ Guy ERISMANN. *La musique dans les Pays Tchèques*, Paris : Librairie Arthème Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2001. pp. 326-327.

Le répertoire d'opéra en Hongrie dans les années 1860 et 1870



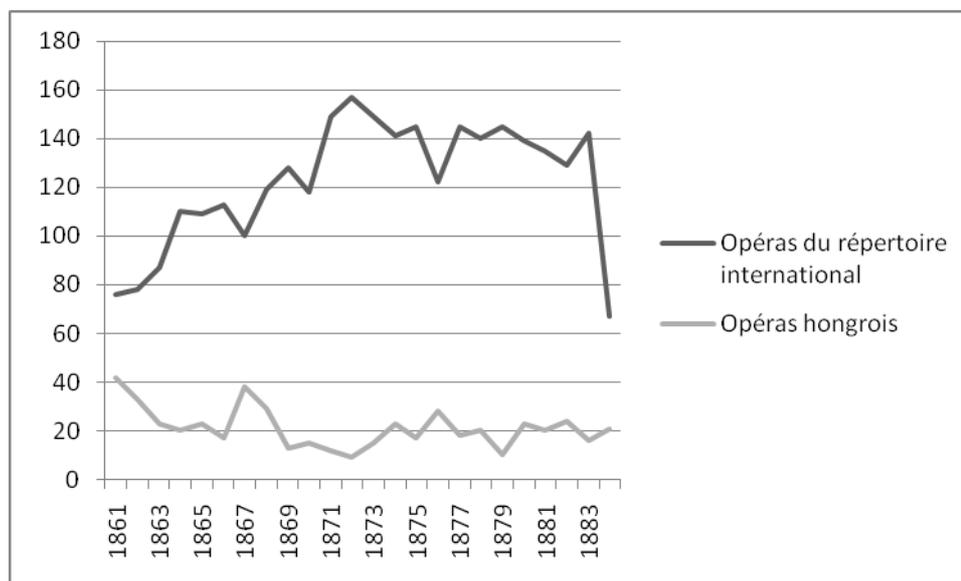
En ce qui concerne le pourcentage des opéras au programme du Théâtre national à l'ère des réformes et à l'époque de la révolution de 1848-1849, la situation est quasiment identique à celle entre 1861 et 1884. Entre 1837 et 1849, les opéras hongrois constituent 12% de l'ensemble du programme du Théâtre national. Or, dans les années 1850, ce pourcentage atteint 22%, malgré la présence d'un opéra français à succès légendaire (*Le Prophète* de Meyerbeer) au programme et malgré le fait que *Bánk bán* d'Erkel ne soit pas encore créé à cette époque.



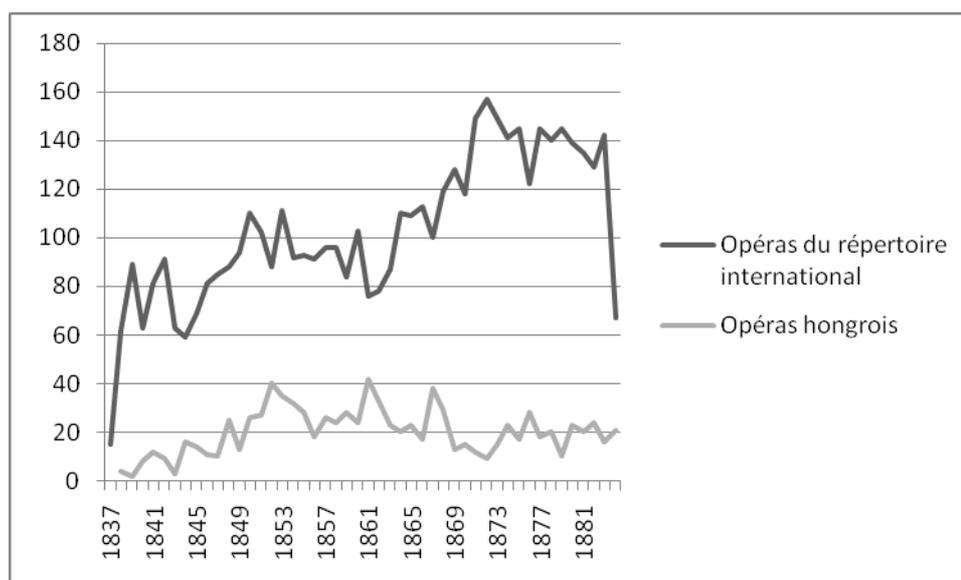
Entre 1861 et 1884, le nombre de représentations d'opéras hongrois atteint un sommet à deux moments : les années 1861 et 1867. En 1861, le nombre élevé des représentations d'opéras hongrois est lié au fait que *Bánk bán*, opéra longtemps attendu d'Erkel, est créé au Théâtre national. En 1867, le succès relatif de *Dózsa György* au moment de sa création élève le nombre de représentations hongroises. Mis à part ces cas précis, la part des représentations d'opéras hongrois au Théâtre national stagne autour de vingt représentations par année dans la décennie 1860 et 1870, alors que le nombre de

Le répertoire d'opéra en Hongrie dans les années 1860 et 1870

représentations d'opéras des répertoires étrangers a tendance à augmenter. Dans les années 1870, ce nombre varie entre 130 et 150 par an.



Dans les années 1840 et 1850, la situation était sensiblement différente : le nombre de représentations d'opéras du répertoire international avait tendance à augmenter, mais les opéras hongrois restaient relativement importants grâce aux francs succès des opéras de Franz Doppler (*Benyovszky, Ilka*), de György Császár (*A Kunok*) et de Ferenc Erkel (*Hunyadi László*). À partir des années 1860, cette variété d'œuvres du répertoire hongrois n'existe plus et seuls *Hunyadi László* et *Bánk bán* sont retenus régulièrement à l'affiche, tandis que le répertoire international présente un choix varié d'œuvres classiques ou contemporaines.



Comment expliquer le fait que le nombre de représentations d'opéras hongrois stagne entre 1861 et 1883, alors que les opéras tchèques connaissent un essor dans la même période ? En effet, dans les années 1860 dans les Pays Tchèques se développe « un grand débat sur les contenus de la culture nationale », qui est, selon Antoine Marès, « le pendant de la reconquête du pouvoir politique par les élites tchèques, au niveau local tout d'abord, puis au niveau de l'empire⁴⁵ ». En Hongrie, la culture nationale ne joue plus ce rôle de catalyseur politique dans les années 1860, puisque les élites hongroises se voient intégrer progressivement au système politique et administratif de l'Empire habsbourgeois. Bien entendu, la culture nationale ne tombe pas en désuétude totale ; au contraire, elle continue d'être codifiée et répandue de façon systématique, mais elle ne sert plus à forger l'identité nationale, elle sert à la consolider au sein d'institutions politiques et administratives. Ainsi, en Hongrie, la création de *Bánk bán* marque l'aboutissement d'un processus de formation de l'identité nationale et le début d'une période de consolidation, tandis que dans les Pays Tchèques, la culture doit encore servir, de façon active, la conquête du pouvoir politique : les opéras emblématiques du répertoire national tchèque, les œuvres de Bedřich Smetana et d'Antonín Dvořák, sont produits dans ce contexte de lutte pour le pouvoir politique dans les années 1860 et 1870. Alors que les opéras hongrois créés après *Bánk bán* ne parviennent pas à galvaniser les cœurs des spectateurs, les opéras tchèques de la même époque (*Braniboři v Čechách* [Les Brandebourgeois en Bohême], *Prodaná Nevěsta* [La fiancée vendue] et *Libuše* de Smetana, entre autres) sont créés avec un immense succès.

3. Les théâtres de province et le répertoire de l'opéra

Dans les années 1860 et 1870, les répertoires des compagnies de province en Hongrie ne montrent pas de grandes différences par rapport à celui du Théâtre national hongrois. En Transylvanie, le Théâtre de Kolozsvár demeure le principal centre de représentations scéniques hongroises. La détente politique austro-hongroise occasionnée par les vicissitudes politiques du début des années 1860 (l'octroi du Diplôme d'octobre 1860 et de la Patente de février 1861) affectent la vie théâtrale et les extraits d'opéras hongrois sont utilisés à des fins politiques : en 1861, suite à la mort du comte László Teleki,

⁴⁵ Antoine MARÈS. « La Fiancée 'mal vendue' ou la réception en France d'un chef-d'œuvre tchèque », in *Nations, cultures et sociétés d'Europe centrale aux XIX^e et XX^e siècles: mélanges offerts au professeur Bernard Michel*, éd. par Catherine Horel, Paris : Publications de la Sorbonne, coll. « Internationale », 2006. p. 29.

indépendantiste hongrois, le Théâtre de Kolozsvár programme le drame *Kemény Simon* de Károly Kisfaludy, dont la représentation est précédée de la marche funèbre du quatrième acte de l'opéra *Hunyadi László*, à la mémoire de Teleki⁴⁶.

La direction du Théâtre de Kolozsvár est assurée, depuis 1860, par János Follinus, comédien et traducteur de pièces de théâtre. La compagnie de Follinus donne des opéras à côté des drames. Dans la première moitié des années 1860, les œuvres de Verdi (*Rigoletto*, *La Traviata*, *Il Trovatore*) remportent de grands succès à Kolozsvár. Les opéras de Donizetti et de Bellini sont également des réussites⁴⁷. En outre, le public de Kolozsvár voit également des opéras qui ne sont plus joués au Théâtre national de Pest, tel *Les quatre fils Haymon* de Michael Balfe⁴⁸. En 1864-1865, *Guillaume Tell* de Rossini triomphe à Kolozsvár⁴⁹. Dans certains cas, Kolozsvár précède Pest dans les nouveautés : *Le mariage aux lanternes* d'Offenbach est créé à Kolozsvár en 1859, une année avant Pest. Dans les mois d'été, la compagnie de Kolozsvár fait des tournées dans les villes de proximité. Ainsi, par exemple, la compagnie de Follinus fait une tournée à Nagyvárad en été 1864. Le public de Nagyvárad applaudit surtout les opérettes données par la compagnie⁵⁰.

En janvier 1866, le journal *Kolozsvári Közlöny* (Moniteur de *Kolozsvár*) annonce à ses lecteurs que les partitions de *Bánk bán* et de *Faust* sont arrivées au Théâtre de Kolozsvár. La représentation de *Bánk bán* a lieu le 27 février 1866 et fait sensation. Les critiques publiées dans les journaux hongrois de Transylvanie louent l'art d'Erkel⁵¹.

La compagnie de Follinus se dissout peu après les représentations de *Bánk bán*. La dernière représentation de la compagnie à Kolozsvár a lieu le 17 avril 1866. Une partie des membres de la compagnie part pour Arad, sous la direction de Follinus, où elle reste jusqu'en 1873. Une autre partie de l'ancienne compagnie de Kolozsvár part pour la province transylvaine. En 1867, le grand duché de Transylvanie est dissous et la région transylvaine est intégrée au système administratif de la Hongrie. Après le Compromis, face à l'importance toujours grandissante de Buda-Pest, la centralisation de la vie

⁴⁶ Katalin SZERZŐ. « A Kolozsvári Nemzeti Színház zenés darabjai, 1856-1866 » [Pièces musicales du Théâtre national de Kolozsvár], in *Erkel Ferencről és koráról* [Sur Ferenc Erkel et son époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1995. p. 112.

⁴⁷ idem. p. 115.

⁴⁸ Cf. Affiche du Théâtre de Kolozsvár, le 14 décembre 1861, MOL/R 269/16.

⁴⁹ Katalin SZERZŐ. « A Kolozsvári Nemzeti Színház zenés darabjai, 1856-1866 ». p. 116.

⁵⁰ idem. p. 115.

⁵¹ idem. p. 117.

théâtrale hongroise s'achève. Le Théâtre de Kolozsvár perd définitivement son rôle primordial et devient plutôt un théâtre de province⁵².

Le Théâtre d'Arad accueille les célèbres compagnies hongroises de l'époque. Entre 1860 et 1863, la compagnie dirigée par József Szabó et István Philippovits se produit à Arad. De 1866 à 1873, la compagnie de Follinus, constituée des anciens membres de l'ancienne compagnie de Kolozsvár, anime le théâtre d'Arad. La compagnie de Follinus donne, entre 1866 et 1868, *Bánk bán* et *Hunyadi László* d'Erkel, ainsi que d'autres opéras qui faisaient, dans les années précédentes, le succès du Théâtre de Kolozsvár. En octobre 1874, un nouveau bâtiment de théâtre est inauguré à Arad. La compagnie qui s'y produit donne plusieurs opéras, dont les deux opéras d'Erkel.

À Kassa, le théâtre de la ville est animé par la compagnie de Szabó et Philippovits entre 1863 et 1865 ; la compagnie fait des tournées à Eperjes et à Miskolc, villes de proximité. Au début des années 1860, Albert Berzeviczy, qui passe son enfance en Hongrie, est initié à l'art lyrique grâce à sa famille. La famille Berzeviczy est, en effet, amatrice de l'opéra italien. La sœur cadette d'Albert est capable de jouer certaines des transcriptions d'opéras pour piano et elle peut chanter des extraits de quelques opéras qu'elle a entendus à Eperjes ou à Kassa. La bibliothèque familiale comporte quelques traductions de livrets d'opéra, datant probablement de l'ère des réformes⁵³. Berzeviczy se voit offrir une place d'opéra en récompense d'un bon résultat qu'il obtient lors d'un examen au lycée ; c'est ainsi qu'il assiste à une représentation de *La Sonnambula* de Bellini à Kassa au milieu des années 1860⁵⁴ : il s'agit probablement d'une production donnée par la compagnie de Szabó et Philippovits.

Dans les années 1860 et 1870, deux autres villes hongroises disposent de salles de théâtre où se produisent des compagnies hongroises de grande importance. La compagnie d'István Reszler anime le théâtre de Debrecen à partir de 1861. Cette compagnie, qui se produisait auparavant à Pécs et qui avait fait une tournée à Zagreb en 1860 pour y donner *Hunyadi László*, compte plusieurs opéras dans son programme. En 1863, *Hunyadi László* est joué à Debrecen⁵⁵ par cette compagnie. En 1865 est inauguré

⁵² idem. p. 118.

⁵³ Albert BERZEVICZY. p. 206.

⁵⁴ idem. p. 207.

⁵⁵ Dezső LEGÁNY. « Erkel Ferenc Pozsonyban » [Ferenc Erkel à Presbourg], *Magyar Zene*, vol. 36, no. 1, mars 1995. p. 54.

un nouveau bâtiment de théâtre à Debrecen, mais la compagnie de Reszler fait faillite à la fin des années 1860.

Autour de 1867, le Théâtre de Debrecen regroupe les comédiens et chanteurs de grande renommée des compagnies hongroises. Parmi les opéras donnés à la fin des années 1860 à Debrecen, on peut mentionner *Un ballo in maschera* de Verdi, *Fra Diavolo* d'Auber, *Der Freischütz* de Weber et *Faust* de Gounod. Le programme du Théâtre de Debrecen compte également des opérettes, dont *Barbe-bleue* et *La grande-duchesse de Gérolstein*, opéras bouffes d'Offenbach. La jeune Lujza Blaha fait partie de cette compagnie et chante les rôles de soprano léger dans ces opéras et opérettes⁵⁶. En mai 1867, âgée de dix-sept ans, elle doit remplacer une cantatrice malade, pour chanter dans le rôle d'Abigaille du *Nabucco* de Verdi – rôle difficile qu'elle doit apprendre dans la nuit de la veille de la représentation⁵⁷. Au début de l'année 1871, Lujza Blaha a l'occasion d'aller au Théâtre national de Pest : elle est peu enthousiaste devant la salle du Théâtre national, qu'elle compare à celle du Théâtre de Debrecen : selon la jeune comédienne-cantatrice, le Théâtre de Debrecen est beaucoup plus beau que le Théâtre national⁵⁸.

Au milieu des années 1870, le Théâtre de Székesfehérvár obtient une place importante parmi les compagnies hongroises de province. Entre 1874 et 1878, Béla Szilágyi assure la direction artistique du Théâtre de Székesfehérvár. En 1876-1877, la compagnie programme *Hunyadi László* et *Bánk bán*. Le programme de la compagnie de Székesfehérvár compte, au printemps 1877, à part *Hunyadi László* et *Bánk bán*, des opéras de Verdi (*Ernani*, *La Traviata*, *Il Trovatore*, *Rigoletto*), Donizetti (*Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*), Bellini (*La sonnambula*), Halévy (*La Juive*), Flotow (*Martha*), Meyerbeer (*Dinorah*), Rossini et Császár⁵⁹. Le 17 avril 1877, le quotidien *Pressburger Zeitung* publie un compte-rendu sur la production de *Hunyadi László* à Székesfehérvár⁶⁰. Selon Batka, auteur du compte-rendu, la qualité de la représentation serait loin d'être satisfaisante et l'orchestre du Théâtre de Székesfehérvár particulièrement décevant. Or, malgré les problèmes concernant la représentation, l'auteur semble être ébloui par l'œuvre d'Erkel. En effet, dans le compte-rendu, Batka qualifie *Hunyadi László* d'œuvre géniale. Pour le critique, il est remarquable que

⁵⁶ Lujza BLAHA. p. 86.

⁵⁷ idem. pp. 68-69.

⁵⁸ idem. p. 102.

⁵⁹ Dezső LEGÁNY. « Erkel Ferenc Pozsonyban ». p. 54.

⁶⁰ idem. pp. 54-55.

Hunyadi László soit composé à une époque où Meyerbeer n'avait pas encore composé la scène de couronnement du *Prophète* et où Wagner donnait ses œuvres de jeunesse comme *Rienzi*. Selon Batka, l'importance de l'opéra d'Erkel ne provient pas seulement de l'écriture musicale réussie de ses airs et chœurs, mais également du fait qu'il s'agit d'une tentative de création d'un opéra national. De ce point de vue, l'auteur compare *Hunyadi László* à *Der Freischütz* de Weber, *La vie pour le Tsar* de Glinka et *La dame blanche* de Boieldieu. Les airs de *Hunyadi László*, à l'instar de ceux de *Der Freischütz* et de *La dame blanche*, reflètent la vie du peuple et fusionnent avec celle-ci. Barta note, en outre, que le chœur final du premier acte de l'opéra est bissé lors de la représentation, ce qui montre que ce morceau, qui était devenu une des chansons emblématiques de la révolution de 1848, continuait d'éblouir les spectateurs dans les années 1870.

Dans les villes du royaume de Hongrie dont la population est à majorité allemande, les compagnies allemandes continuent à se produire de manière régulière. À Sopron, la compagnie donne des opérettes et les œuvres d'Offenbach sont particulièrement appréciées par le public. En outre, le programme du Théâtre de Sopron inclut des opéras comme *Martha* de Flotow, *Der Freischütz* de Weber, *Ernani* et *Il Trovatore* de Verdi, *Norma* de Bellini, *Lucrezia Borgia* de Donizetti, *Robert le Diable* et *Le Prophète* de Meyerbeer, *La Juive* de Halévy, *Il barbiere di Siviglia* de Rossini. Dans les années 1870, l'opéra comique *Die lustigen Weiber von Windsor* de Nicolai remporte un succès considérable⁶¹. Les œuvres de Wagner ne sont pas jouées à Sopron à cette époque, mais le théâtre donne deux parodies de Wagner en 1872 et 1873. Le 2 mars 1872 est représentée une parodie de *Tannhäuser* préparée par Johann Nestroy. Une année plus tard, le 3 avril 1873, les spectateurs de Sopron peuvent voir une parodie de *Lohengrin* de Wagner : *Lohengelb oder die Jungfrau von Dragant*. La musique de cette opérette, dont la création avait eu lieu au Carltheater de Vienne en 1870, est un pastiche des œuvres de Wagner et de Franz von Suppé ; le livret est de Carl Costa et Moritz Anton Grandjean⁶².

⁶¹ Antal GANTNER. *A soproni színház és színészet története* [Histoire du théâtre et de l'art dramatique à Sopron], Sopron, 1941. p. 68-69.

⁶² Endre CSATKAI. *A soproni színészet története* [Histoire de l'art dramatique à Sopron], Sopron : Soproni Szemle, 1960. p. 35-36.

Le répertoire d'opéra en Hongrie dans les années 1860 et 1870

Des représentations d'opéras hongrois sont réalisées en certaines occasions à Sopron : en été 1863, la compagnie de Debrecen dirigée par Reszler fait une tournée à Sopron et donne quinze opéras en version hongroise (dont *Hunyadi László*) dans un intervalle de deux mois⁶³. En 1879-1881, sous la direction de Gábor Beödy, le Théâtre de Sopron donne plusieurs opéras et drames en Hongrois. Après Beödy, la compagnie d'Alajos Bogyó donne des opéras hongrois : *Bánk bán* et *Hunyadi László* sont montés en mai-juin 1882. Pourtant, jusqu'en 1885, le Théâtre de Sopron ne propose pas de représentations systématiques en hongrois⁶⁴.

La vogue des opérettes s'impose dans les villes de l'Ouest de la Hongrie dans les années 1860. Jusztin Kocsisovszky, qui dirige le Théâtre de Győr entre 1868 et 1872, met en scène plusieurs opérettes. Dans les années 1860, les opérettes de Suppé et d'Offenbach triomphent à Győr⁶⁵. La compagnie de Kocsisovszky fait aussi des tournées à Komárom et donne *Orphée aux enfers* et *La belle Hélène* d'Offenbach en août 1869⁶⁶. Jakab Mannsberger, ancien directeur des théâtres de Szeged et de Miskolc, dirige le Théâtre de Győr entre 1876 et 1878. La compagnie de Mannsberger effectue des tournées à Komárom. En effet, dans cette ville, les représentations scéniques continuent à se faire dans les hôtels ou dans les jardins. Entre 1877 et 1886, une compagnie allemande en provenance des faubourgs de Vienne se produit à Komárom, sous la direction de Béla Benke. En 1877, un mois après l'installation de la compagnie allemande à Komárom, une compagnie hongroise dirigée par Jakab Mannsberger commence à faire des représentations en plein air⁶⁷. La vogue des opérettes conquiert aussi Komárom à cette époque. La compagnie hongroise de Mannsberger donne des opérettes avec accompagnement de piano, alors que la compagnie allemande est accompagnée par l'orchestre militaire⁶⁸.

La population de Presbourg reste à majorité allemande tout au long du XIX^e siècle. En 1890, 59,92% de la population de Presbourg est allemande, tandis que les Hongrois représentent 19,91% et les Slovaques 16,62%⁶⁹. Depuis l'ère des réformes sont entrepris

⁶³ idem. p. 31.

⁶⁴ idem. p. 44.

⁶⁵ Frigyes LÁM. *A győri német színészet története (1742-1885)* [Histoire de l'art dramatique allemand à Győr], Győr, 1938. p. 135

⁶⁶ József BARANYAY. *A komáromi magyar színészet története, 1811-1941* [Histoire du théâtre hongrois à Komárom, 1811-1941], Komárom, 1941. pp. 45-47.

⁶⁷ idem. p. 74.

⁶⁸ idem. p. 51.

⁶⁹ Catherine HOREL. « La société hongroise de Presbourg au tournant du XX^e siècle : une éphémère domination », in *Nations, cultures et sociétés d'Europe centrale aux XIX^e et XX^e siècles: mélanges offerts*

des projets pour y installer une troupe jouant en hongrois, mais ces efforts n'aboutissent pas⁷⁰. Occasionnellement, les compagnies des villes de proximité font des tournées à Presbourg, pour donner des opéras en hongrois, mais il ne s'agit jamais de représentations régulières⁷¹. Le 22 septembre 1886, le nouveau théâtre municipal de Presbourg est inauguré par *Bánk bán* d'Erkel, représenté par la troupe du Théâtre de l'Opéra de Budapest en tournée. Le compositeur dirige, malgré son âge avancé, dirige son propre œuvre pour cette occasion exceptionnelle⁷². Néanmoins, comme le souligne Catherine Horel, « le nouveau théâtre municipal de Presbourg ne deviendra jamais une scène entièrement magyare, au désespoir des combattants de la cause nationale⁷³ ».

Dans la vingtaine d'années qui précède l'inauguration du Théâtre de l'Opéra de Budapest, le répertoire de l'opéra des théâtres de Hongrie traverse une phase de transformation considérable. D'une part, les « joyaux » du genre du grand opéra français et de l'opéra italien sont conservés et régulièrement donnés sur les scènes hongroises ; à ce corpus d'opéras du milieu du XIX^e siècle s'ajoute les œuvres classiques de Mozart et de Beethoven. Ainsi se forme un répertoire standardisé, conception qui était inexistante au début du XIX^e siècle. D'autre part, les nouvelles œuvres triomphantes de la deuxième moitié du XIX^e siècle, comme *Faust* ou *Rigoletto*, mettent en avant les conflits personnels et psychologiques plutôt que les tensions politiques.

Ce changement au niveau artistique est lié au contexte politique par des liens dialectiques. En France, après la redéfinition des conceptions du pouvoir à la suite de la Révolution de 1789, l'opéra s'était doté d'un nouveau rôle : transmission du propos politique à travers les spectacles. Dans les années 1870, l'Opéra de Paris perd sa fonction politique : il cesse d'être le messager du pouvoir, « l'instrument politique d'un

au professeur Bernard Michel, éd. par Catherine Horel, Paris : Publications de la Sorbonne, coll. « Internationale », 2006. p. 196.

⁷⁰ idem. p. 208.

⁷¹ Dezső LEGÁNY. « Erkel Ferenc Pozsonyban ». p. 54.

⁷² Dezső LEGÁNY. *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük* [Œuvres de Ferenc Erkel et leur histoire], Budapest : Zeneműkiadó, 1975. p. 76.

⁷³ Catherine HOREL. « La société hongroise de Presbourg au tournant du XX^e siècle ». p. 207.

art politisé⁷⁴ ». La situation est semblable en Hongrie. Dans les années 1860 et 1870, l'opéra fait rarement l'objet de débats politiques et les opéras ne sont plus considérés comme des enjeux politiques. Au début du XIX^e siècle, un opéra dénué de toute allusion politique pouvait être considéré comme un enjeu national par le seul fait qu'il était composé sur un livret en hongrois. Dans les années 1860 et 1870, même les opéras directement politiques ont un effet marginal dans la société. Les raisons de ce changement sont multiples. Le public, dont les goûts artistiques s'embourgeoisent de façon progressive, commence à s'intéresser au contenu intrinsèque des œuvres plutôt qu'à leur fonction politique ou nationale. Par ailleurs, à une époque où la Hongrie se voit restituer ses « droits nationaux », les opéras nationaux ne remplissent plus une fonction créatrice de l'identité nationale. De plus, le public des opéras devient de plus en plus restreint, au fur et à mesure que le « public populaire » préfère assister aux opérettes ou se consacre à d'autres loisirs, ce qui réduit considérablement la marge d'influence sociale des opéras.

Toutefois, l'importance des « opéras nationaux » dans les années 1860 et 1870 n'est pas à minimiser. C'est dans cette période que *Hunyadi László* et *Bánk bán* deviennent accessibles au public des théâtres de province : désormais, le répertoire national hongrois, consolidé dans la capitale, peut répandre son influence sur un terrain plus large, couvrant l'ensemble du royaume de Hongrie. Ainsi, les deux opéras d'Erkel, qui deviennent des parts de « l'héritage national », sont progressivement adoptés par les spectateurs en province.

Pour compléter l'analyse de cette transformation du rôle de l'opéra dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, il convient d'analyser les vicissitudes de l'histoire institutionnelle du Théâtre national jusqu'à la séparation définitive des compagnies de drame et d'opéra en 1884.

⁷⁴ Jane Fair FULCHER. *Le Grand opéra en France : un art politique : 1820-1870*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Bardos, [Paris] : Belin, coll. « Modernités XIX^e-XX^e », 1988. pp. 11, 142.

C. La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra de Budapest (1860-1884)

Depuis le début des années 1850, le Théâtre national hongrois est dirigé par un intendant sous la supervision d'un Comité de direction, installé en 1851. Depuis 1854, le comte Gedeon Ráday exerce la fonction d'intendant avec le titre de « directeur artistique ». En 1858, le comte József Szapáry est nommé président du Comité : libéral, Gedeon Ráday a du mal à cohabiter avec le conservateur Szapáry et démissionne de son poste de directeur artistique en 1860. Ainsi s'ouvre dans l'histoire du Théâtre national une période de crise administrative et financière qui dure jusqu'au milieu des années 1870. Les difficultés financières récurrentes du Théâtre national sont considérées par la plupart des contemporains comme le résultat de la coexistence des compagnies d'opéra et de drame au sein du Théâtre : la séparation des deux compagnies est souvent proposée comme solution à cette crise.

Cette situation change en 1873. Selon une expression de Frigyes Podmaniczky (intendant du Théâtre national à partir de 1875) reprise par les historiens du théâtre, la période qui s'étend de 1873 à la fin du siècle mérite d'être qualifiée de « l'Âge d'or du Théâtre national » à bien des égards¹. En 1873, la cour accorde une subvention annuelle considérable, ce qui redresse la condition financière du théâtre. Peu après, les compagnies de drame et d'opéra sont placées sous la direction respective d'Ede Szigligeti et de Ferenc Erkel : ainsi, dans la dernière décennie de leur coexistence au sein du Théâtre national, la direction des deux compagnies peut se faire d'une façon équilibrée et en harmonie. De plus, en 1873 est prise la décision de la construction d'un théâtre de l'opéra, ce qui soulage à la fois le personnel de la compagnie de l'opéra et celle du drame.

Ce chapitre est consacré à l'étude de cette période de crises et de redressement du Théâtre national, qui s'achève avec l'inauguration de l'Opéra royal de Budapest en 1884. Dans une première section sera abordée la période d'intendance de Sámuel Radnótfáy durant laquelle apparaissent les premiers symptômes de la crise. La deuxième section sera consacrée à l'étude de la période 1869-1873, pendant laquelle la

¹ György SZÉKELY. « A Nemzeti Színház » [Le Théâtre national], in *Magyar színháztörténet : második kötet, 1873-1920* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1873-1920], éd. par György Székely, Budapest : Magyar Könyvklub & Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

crise atteint son paroxysme : les activités des commissions d'enquête chargées de l'inspection du Théâtre sont parmi les sujets qui seront abordés sous ce titre. Dans une dernière section sera analysée la nouvelle ère qui s'ouvre en 1873 et la période d'intendance de Frigyes Podmaniczky.

1. Le Théâtre national en crise (1860-1869)

Gedeon Ráday démissionne de son poste de directeur artistique du Théâtre national en juillet 1860. Avec lui, son collaborateur János Vezerle quitte ses fonctions de directeur financier. Le conservateur Mihály Nyéky, membre du Comité, est nommé intendant du Théâtre à titre provisoire². Nyéky, commissaire et conseiller royal, avait déjà assuré le poste d'intendance provisoire en 1854, après la démission de Leó Festetics et avant la nomination de Ráday³. Peu après la nomination de Nyéky, l'empereur-roi François-Joseph publie le Diplôme d'octobre qui prévoit la convocation des Diètes des différents pays de l'Empire. La Diète hongroise est rassemblée le 2 avril 1861 : la question du Théâtre national figure parmi les titres les plus importants de son ordre du jour. En effet, en 1861, le Théâtre est proche de la faillite, avec une dette de 101 000 forints, somme qui correspond quasiment à son budget annuel⁴. En juin 1861, à la suite d'une pétition et d'un mémorandum adressés par le député Lajos Dobsa, la Diète établit une commission pour l'analyse des problèmes concernant le Théâtre national.

À la même époque, les membres éminents de la compagnie de drame du Théâtre national, Ede Szigligeti, József Szigeti, József Tóth et Gábor Egressy préparent un rapport sur le Théâtre national⁵. Le rapport, probablement destiné à la commission d'enquête, commence par une description de l'histoire du Théâtre hongrois de Pest et du Théâtre national depuis 1837. Les auteurs soulignent que les représentations d'opéra sont la cause principale du déficit du budget du théâtre depuis sa fondation. Dans le rapport, les périodes 1843-1844 (sous la direction d'Endre Bartay) et 1845- juillet 1849 (sous la direction de Ráday) sont décrites comme la belle époque du Théâtre national :

² Lettre de Mihály Nyéky, Pest, le 11 juillet 1860, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[481-560]/524.

³ György SZÉKELY. « A dualizmuskori színházi élet kereteinek kialakulása (1861-1873) » [La formation des cadres de la vie théâtrale de l'époque de la Double Monarchie (1861-1873)], in *Magyar színháztörténet : első kötet, 1790-1873* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1790-1873], éd. par György Székely, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1990. p. 405.

⁴ Tibor ERKEL. « A Nemzeti Színház fő rendeltetéséről : Erkel Ferenc levele Csengery Antalhoz » [Sur la mission principale du Théâtre national : lettre de Ferenc Erkel à Antal Csengery], in *A nemzeti romantika világából* [Du monde du romantique national], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar Zenetörténeti Tanulmányok », 2005. p. 59.

⁵ Rapport sur le Théâtre national, 1861, MOL/R 269/169-178.

c'est à cette époque que le drame et l'opéra ont pu connaître, selon les rapporteurs, un développement simultané⁶. Or, à partir de 1849, János Simontsits et Leó Festetics favorisent l'opéra à tout prix, au détriment du drame. La situation financière se détériore progressivement et cette situation déficitaire subsiste sous la direction de Gedeón Ráday dans la deuxième moitié des années 1850⁷.

Après ce bref historique, les rapporteurs avancent la thèse selon laquelle la solution pour le redressement du Théâtre national serait la séparation définitive des compagnies de drame et d'opéra. Selon les auteurs, cette séparation éventuelle est au bénéfice de chacune des deux compagnies qui, séparées, peuvent connaître un développement plus efficace. Les répétitions seraient mieux organisées et l'opéra, qui requiert un plus grand nombre de personnel par rapport au drame, pourrait bénéficier des avantages d'un budget distinct⁸. Toutefois, jusqu'à ce qu'un deuxième théâtre soit construit pour accueillir les représentations d'opéra, les deux genres doivent coexister. Pendant cette période de cohabitation, les besoins du drame doivent avoir la priorité par rapport à ceux de l'opéra. Les représentations d'opéra doivent être limitées à dix par mois et les deux budgets doivent être séparés⁹. Après ces propositions, les signataires du rapport émettent leur opinion sur le rôle et le degré d'importance de l'art. Ils admettent que les arts ont des droits égaux, mais précisent que pour le cas du Théâtre national, la question qui se pose est de savoir quelle est la priorité de la nation. Dans ce cas précis, du point de vue de la nation, la langue et le drame ont plus d'importance par rapport à la musique et à l'opéra ; par ailleurs, la musique d'opéra que les partisans de l'opéra soutiennent est, en grande partie, une musique étrangère¹⁰. Par ces propos, les auteurs du rapport reproduisent les arguments avancés lors de la Querelle de l'opéra à l'ère des réformes.

La même année, en 1861, Szigligeti publie un pamphlet où il développe les idées exprimées dans le cadre du rapport. Le pamphlet commence par une description générale des raisons de l'établissement du Théâtre national : ce dernier n'a pas été mis sur pied pour le divertissement du public pestois, mais pour le développement de la langue et de la moralité des Hongrois à travers les drames. Selon l'auteur, l'opéra aurait été intégré au programme du Théâtre national pour attirer les spectateurs non-magyarophones au Théâtre (l'auteur se réfère, selon toute vraisemblance, aux

⁶ idem. ff. 170-171.

⁷ idem. ff. 171-172.

⁸ idem. f. 175.

⁹ idem. f. 176.

¹⁰ idem. f. 177.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

Allemands de Pest, que les défenseurs de la cause nationale magyare voulaient magyariser à travers les spectacles en hongrois). Toutefois, selon l'auteur, l'opéra a été favorisé aux dépens du drame¹¹. Après cette description historique, l'auteur souligne que le bâtiment du Théâtre national reste très étroit pour l'opéra¹². Les représentations d'opéra doivent être réalisées dans un bâtiment à part et la compagnie d'opéra du Théâtre national hongrois doit éventuellement fusionner avec la compagnie d'opéra du Théâtre allemand, la présence de deux opéras distincts étant inutile pour la ville de Pest¹³. Au cas où la séparation du drame et de l'opéra est impossible, souligne l'auteur, le directeur du théâtre doit veiller à faire primer les drames dans le programme¹⁴.

Les membres de la compagnie d'opéra sont réticents devant le projet de séparation du drame et de l'opéra en deux théâtres distincts. Le 28 juillet 1861, Ferenc Erkel écrit une lettre à Antal Csengery, député proche de Ferenc Deák, où il exprime ses idées sur la crise du Théâtre national¹⁵. Dans sa lettre, le compositeur précise qu'il souhaite un meilleur développement du drame dans un théâtre séparé. Néanmoins, selon Erkel, étant donné le contexte, la séparation des deux compagnies n'est pas envisageable. « Si le pays avait un roi hongrois qui, comme mécène attitré, voulait soutenir l'art de la patrie – si le pays avait son gouvernement propre, qui souhaitât écarter les obstacles naturels et artificiels posés devant l'art de la patrie – si, enfin, le pays avait (et pouvait retenir) une petite somme utilisée non seulement pour le paiement des dettes de l'État étranger, mais également pour les objectifs concernant la patrie », souligne Erkel, « alors moi aussi, en laissant de côté ces réserves, je pourrais proposer l'utilisation de ces moyens »¹⁶. Or, vu le contexte, la seule solution paraît être le maintien des deux compagnies dans une même institution, le Théâtre national.

En août 1861, les travaux de la commission aboutissent et Mór Jókai rédige un rapport. Ce dernier est adressé à la Diète le 12 août 1861¹⁷. Jókai, romancier et dramaturge, est

¹¹ Ede SZIGLIGETI. *A Nemzeti Színház szervezése, igazgatása és biztosítása ügyében* [Sur l'organisation, la direction et la sauvegarde du Théâtre national], Pest: Landerer és Heckenast, 1861. p. 1.

¹² idem. p. 2.

¹³ ibid.

¹⁴ idem. p. 16.

¹⁵ Pour le texte de cette lettre, cf. Tibor TALLIÁN. « Nemzeti színház - nemzeti opera » [Théâtre national – opéra national], in *Képes magyar zenetörténet* [Histoire illustrée de la musique hongroise], éd. par János Kárpáti, Budapest : Rózsavölgyi és Társa, 2004. p. 148. Cf. également Tibor ERKEL. p. 60.

¹⁶ Tibor TALLIÁN. « Nemzeti színház - nemzeti opera ». p. 148

¹⁷ *Képviselőházi irományok*, vol. 1861/I, n° 5, 1861. Cf. également *Az 1861. év április 2. Pesten egyesült Országgyűlés Képviselőházának Naplója : Második kötet* [Comptes rendus des débats de la Chambre des représentants du Parlement convoqué le 2 avril 1861 à Pest : tome II], Pest : Landerer és Hackenast, 1861. p. 287 (65^e session, le 12 août 1861).

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

une des figures prédominantes de la vie littéraire et artistique de la Hongrie de l'après-1848. Il s'illustre non seulement avec ses romans et drames, mais également par son activité d'éditeur et de journaliste ; il est le fondateur et l'éditeur du *Vasárnapi Újság*, où il écrit des critiques de théâtre sous le pseudonyme de Márton Kakas. Le rapport de Jókai se concentre sur les problèmes financiers du Théâtre national. En effet, la Diète de 1840 avait décidé le versement d'une somme de 400 000 forints au Théâtre national. Cette somme, qui aurait dû être prélevée sur les comitats, devait constituer le capital du théâtre. Or, ce fonds n'a jamais pu être constitué. Le capital du Théâtre national est de 369 683 forints au moment de la préparation du rapport. Par ailleurs, souligne Jókai, du point de vue des revenus des guichets et des dépenses courantes (couvrant le paiement des salaires du personnel et des droits d'auteur) entre 1855 et 1861, le budget des représentations d'opéra et de ballet est déficitaire, alors que celui des représentations de drame est excédentaire.

	Revenus	Dépenses	Déficit	Excédent
Drames	258 687	239 758		18 929
Opéras	289 253	314 787	35 534	
Ballets	24 585	31 496	7031	
Autres*				16 321

*Représentations de drames de troupes étrangères

Au total, entre 1855 et 1861, le théâtre avait un déficit budgétaire de 7 315 forints. À cela s'ajoutait la somme dépensée pour la rénovation de la salle, somme qui s'élevait à 28 506 forints. Ainsi, un déficit total de 35 821 forints avait dû être déduit du capital du Théâtre national.

Pour remédier à ces problèmes, le rapport propose une série de solutions¹⁸ :

- Le Théâtre national devrait engager des chanteurs et cantatrices hongrois, et non des artistes étrangers pour les représentations d'opéra. Cette mesure ferait considérablement baisser la somme des salaires versés aux membres de la

¹⁸ *Képviseelőházi irományok*, vol. 1861/I, n° 5, 1861. pp. 8-9.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

compagnie d'opéra, mais elle permettrait aussi le développement de l'art lyrique hongrois grâce aux représentations d'opéra réalisées exclusivement en langue magyare.

- Le corps de ballet devrait être aboli ; ne devraient être retenus que quelques danseurs pour produire les ballets au sein des opéras.
- La direction devrait être confiée à un directeur compétent, dépourvu de préjugés et d'intérêts personnels, qui ne serait responsable que devant le comité nommé par la Diète.

À moyen terme, le rapport présenté par Jókai prévoyait la séparation des compagnies de drame et d'opéra, mais dans un contexte où la situation financière du pays ne permettait pas la mise en place d'un nouveau théâtre, la priorité devait être d'assurer la cohabitation efficace du drame et de l'opéra au sein du même théâtre.

En mars 1862, Nyéky démissionne de son poste d'intendant, pour des raisons de santé. Lajos Dobsa souhaite le remplacer, mais un rapport de police d'avril 1862 exprime un avis défavorable : selon le rapport, le fait que Dobsa soit un dramaturge et qu'il ait eu des liaisons personnelles avec les comédiennes du théâtre constitue un obstacle à sa candidature pour la direction du Théâtre national¹⁹. Autrement dit, la nomination d'un candidat plus neutre du point de vue des deux compagnies est préférable dans cette période de crise. Le 14 juin 1862, Sámuel Radnótfáy est nommé intendant du Théâtre national : bien entendu, le Comité continue d'exercer son contrôle sur la direction du Théâtre²⁰.

Radnótfáy, ancien conseiller de la Chancellerie de Transylvanie, dirige le Théâtre national avec une rigueur administrative. Le soin avec lequel les archives du Théâtre national sont entretenues est révélateur de cette rigueur²¹. Avec le même soin, il essaie de remédier aux problèmes financiers récurrents du théâtre et demande, en décembre 1862, une allocation de 100 000 forints à la Couronne. Le roi accorde une somme de

¹⁹ « Dokumentumok az 1863-as petícióhoz » [Documents relatifs à la pétition de 1863], éd. par György Székely, *Színháztudományi Szemle*, n° 16, 1985. pp. 189-191.

²⁰ György SZÉKELY. « Vesztes harc a Nemzeti Színházért : Az 1863-as petíció » [Combat perdu pour le Théâtre national : la pétition de 1863], *Színháztudományi Szemle*, n° 16, 1985. p. 10.

²¹ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. « A Nemzeti Színház Levéltára » [Archives du Théâtre national], *Levéltári Közlemények*, vol. 16, 1938. p. 199.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

60 000 forints par an pour subventionner le drame et l'opéra au Théâtre national²², ce qui remédie considérablement aux problèmes financiers du théâtre.

Toutefois, dès sa nomination au poste d'intendant du Théâtre national, Radnótfáy est attaqué par la presse hongroise, les journaux *Hölgyfutár* et *Magyar Sajtó* en tête²³. Selon Kornél Ábrányi, la direction du Théâtre national est, à cette époque, en guerre ouverte avec la presse et l'opinion publique. Le culte de l'opérette s'impose au Théâtre national aux dépens de l'opéra. Erkel, qui est directeur de l'opéra au Théâtre national à cette époque, est également la cible de critiques. Mihály Mosonyi, avec les autres rédacteurs des *Zenészeti Lapok*, s'oppose à Erkel ; au milieu de ces débats, Richard Wagner, qui séjourne à Vienne à cette époque et qui vient faire des concerts à Pest en juillet 1863, est proposé pour remplacer Erkel²⁴.

À partir de la fin du mois de mars 1863, les attaques deviennent encore plus violentes. Les accusations adressées à la direction Radnótfáy concernent en premier lieu la tragédie *Zách Felicián* de Jenő Bajza (fils de József Bajza), qui n'est pas représentée malgré l'avis favorable du comité de sélection des drames²⁵. Au printemps 1863, le mécontentement est à son comble et le mouvement culmine bientôt avec la rédaction d'une pétition adressée à l'empereur-roi²⁶. Les cinquante-trois signataires de la pétition appartiennent, selon György Székely, historien du théâtre, à deux générations : celle des anciens combattants de la révolution et de la guerre d'indépendance de 1848-1849 et celle de la nouvelle génération intellectuelle. Parmi les musiciens, les noms de Kornél Ábrányi et de Mihály Mosonyi, rédacteurs du journal *Zenészeti Lapok*, sont dignes d'être mentionnés. En effet, à cette époque, Mosonyi et les *Zenészeti Lapok* sont en guerre ouverte avec la direction du Théâtre national et en particulier avec Erkel qui en assure la direction musicale.

Les pétitionnaires, sur un ton très loyal, expriment leur reconnaissance à l'empereur-roi pour la subvention accordée au Théâtre national. Après cette partie introductive, ils se plaignent des problèmes concernant le théâtre, qui persistent depuis plusieurs années.

²² Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése : Kulturtörténeti korrajz* [Vie et œuvres de Ferenc Erkel : tableau d'histoire culturelle], Budapest : Schunda József, 1895, pp. 132-133. Kornél ÁBRÁNYI. *A magyar zene a 19.-ik században* [La musique hongroise au XIX^e siècle], [Budapest] : [Pannonia Ny.], 1900, p. 308.

²³ György SZÉKELY. « Vesztes harc a Nemzeti Színházért », p. 12.

²⁴ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése : Kulturtörténeti korrajz*, pp. 132-133.

²⁵ György SZÉKELY. « Vesztes harc a Nemzeti Színházért », p. 13.

²⁶ Kornél ÁBRÁNYI. *A magyar zene a 19.-ik században* [La musique hongroise au XIX^e siècle], [Budapest] : [Pannonia Ny.], 1900, pp. 386-391. György SZÉKELY. « Vesztes harc a Nemzeti Színházért », p. 9.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

En effet, selon les signataires de la pétition, le Théâtre national ne répond plus à ses objectifs initiaux, à savoir le développement de la langue nationale, du bon goût et de la littérature dramatique hongroise. Ces problèmes ont atteint leur point culminant sous la direction en place. Les anciens comédiens accomplis et populaires sont mis à l'écart. À leur place sont engagés un grand nombre d'employés qui, en vérité, sont loin d'avoir les capacités artistiques requises par le Théâtre national. En prenant ces constats comme point de départ, les signataires demandent à l'empereur-roi de s'intéresser personnellement aux problèmes concernant le Théâtre national, de prendre en compte l'opinion émise par la commission diétale dans le rapport du 12 août 1861 et de veiller à ce que les prochaines subventions destinées au Théâtre national soient dûment utilisées pour remédier aux problèmes du théâtre. Par ailleurs, ils expriment leur souhait de voir la direction de Radnótfáy remplacée par une autre direction plus compétente²⁷.

La pétition est présentée à François-Joseph le 23 juillet 1863 par le dramaturge Lajos Dobsa et Szevér Reviczky, jeune journaliste, traducteur des *Misérables* de Victor Hugo. Le texte de la pétition est publié dans plusieurs journaux, dont *Hölgyfutár* et *Zenészeti Lapok*. Le roi ne donne pas de réponse directe aux pétitionnaires. Par ailleurs, leur cible principale, Radnótfáy, conserve son poste d'intendant malgré les critiques.

Sous la direction de Radnótfáy, une série d'initiatives sont entreprises pour l'amélioration de la qualité des représentations du Théâtre national. En 1862, le ténor József Ellinger démissionne du théâtre ; les opéras pâtissent alors de l'absence de ténor capable de chanter les rôles principaux. En été 1863, Lőrinc Dalfy, chanteur de l'Opéra de Vienne, fait une tournée à Pest et séduit le public²⁸. À cette occasion, Radnótfáy écrit à Antal Forgách (chancelier de Hongrie entre 1861 et 1864) pour lui demander son appui afin de convaincre l'intendant de l'Opéra de Vienne d'autoriser le transfert de Dalfy au Théâtre national. Dans sa lettre, Radnótfáy précise que le Théâtre national est ouvert à tous les chanteurs qui se produisent sur les scènes allemandes, à condition qu'ils puissent chanter en hongrois : Dalfy, qui chante impeccablement en hongrois, est un candidat bienvenu²⁹. En effet, dans les années précédentes, quand ils étaient

²⁷ *Zenészeti Lapok*, vol. 3, n° 45, le 6 août 1863. p. 360. « Dokumentumok az 1863-as petícióhoz » pp. 191-192.

²⁸ *Vasárnapi Újság*, vol. 10, n° 26, le 28 juin 1863. p. 232.

²⁹ Sámuel Radnótfáy à Antal Forgách, requête, Pest, le 4 août 1863, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[481-560]/559.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

incapables d'apprendre la version hongroise de leur rôle, les chanteurs invités pouvaient chanter en italien ou dans d'autres langues. Mais l'utilisation de langues étrangères au Théâtre national étant systématiquement condamnée pendant les années 1850 par la presse, la direction avait commencé à veiller à ce que les représentations soient tenues en hongrois, dans la mesure du possible. Le projet de Radnótfáy d'engager Dalfy au Théâtre national tourne court, mais l'intendant poursuit ses efforts pour l'amélioration de la qualité du personnel du Théâtre. Le 1^{er} janvier 1865 est inaugurée une école au sein du Théâtre national, pour former les futurs comédiens et chanteurs du théâtre³⁰.

Sous la direction de Radnótfáy, l'opéra connaît un essor notable. Six nouveaux opéras hongrois (dont deux opéras d'Erkel, *Sarolta* et *Dózsa György*) sont représentés pour la première fois durant cette période. Une cinquantaine d'opéras sont repris et les représentations de ballet deviennent régulières³¹. À partir de 1863, les représentations d'opérette ne sont plus réalisées au Théâtre national, mais au Théâtre populaire. Malgré les accusations récurrentes, certains de ses contemporains, dont Frigyes Podmaniczky, louent Radnótfáy pour sa direction habile³².

La Diète hongroise, qui avait été suspendue durant l'été 1861, est convoquée de nouveau en 1865. La nouvelle Diète installe une commission présidée par Gedeon Ráday pour examiner le Théâtre national. En juillet 1866, les comédiens du théâtre rédigent une proposition pour la réforme du Théâtre national. Le texte commence en soulignant que la mission et l'objectif final du Théâtre national est de faire avancer non seulement l'art, mais aussi, par le moyen de l'art, la nationalité (*nemzetiség*) hongroise. Selon les auteurs du projet, l'opéra s'inscrit également dans ce cadre, mais il n'a qu'une place secondaire par rapport au drame. Dans ces conditions, il n'est pas raisonnable de subordonner le théâtre à l'opéra³³. Selon les auteurs du projet, le moyen le plus simple pour résoudre les problèmes réside dans la séparation du drame et de l'opéra³⁴. Les motifs de cette proposition sont expliqués en plusieurs points :

³⁰ Dezső LEGÁNY. « A Zeneakadémia születése » [Naissance de l'Académie de Musique], in *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századaiból* [Ecrits sur Ferenc Erkel et sur les siècles précédents de la musique hongroise], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1968. p. 75.

³¹ György SZÉKELY. « Vesztes harc a Nemzeti Színházért ». p. 12.

³² Frigyes PODMANICZKY. *Naplótöredékek, 1824-1886* [Fragments de journal, 1824-1886], Budapest : Grill Károly, 1887. tome IV, pp. 20-21.

³³ Proposition de réforme du personnel du Théâtre national, Pest, juillet 1866, in *A Nemzeti Színház százéves története : II. kötet : Iratok a Nemzeti Színház történetéhez* [Histoire centenaire du Théâtre national : volume II : documents pour l'histoire du Théâtre national], éd. par Jolán Kádár-Pukánszky, Budapest : Magyar Történelmi Társulat, 1938. p. 378.

³⁴ idem. pp. 379-380.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

- Peu de directeurs ont une connaissance approfondie dans les domaines du drame et de l'opéra : deux directions spécialisées respectivement dans l'opéra et le drame pourraient assurer une meilleure gestion.
- Les représentations de nouveaux opéras sont réalisées à des coûts élevés ; ces nouveaux opéras requièrent, par exemple, un orchestre agrandi. La compagnie d'opéra a besoin d'une grande partie des subventions accordées au Théâtre. Si le drame et l'opéra étaient séparés, la gestion du budget et des subventions pourrait se faire avec une plus grande efficacité.
- Le succès des représentations d'opéra diminue l'impact que le drame pourrait avoir sur le public. La séparation des deux compagnies pourrait mettre en valeur les drames aux yeux du public.
- Les répétitions d'opéra commencent le matin et durent jusqu'à midi, obligent la compagnie du drame à faire des répétitions plus tard dans l'après-midi. La mise en place de deux théâtres séparés pour le drame et pour l'opéra pourrait permettre aux comédiens de mener plus efficacement les répétitions.
- Les querelles récurrentes entre les partisans de l'opéra et ceux du drame pourraient cesser avec la séparation des deux compagnies.
- Quand les représentations d'opéra et de drame sont réalisées dans la même salle, les prix des billets sont les mêmes pour chacune des représentations. Or les prix devraient être plus élevés pour les opéras (spectacles plus coûteux) et moins élevés pour les drames.
- La séparation du drame et de l'opéra pourrait permettre aux directeurs de la compagnie du drame de réorganiser la salle (en transformant notamment le parterre debout en parterre assis) pour assurer l'attention soutenue requise par les représentations de drames.

Ainsi, au cours des années 1860, le personnel du Théâtre national (notamment les membres de la compagnie du drame) répète régulièrement sa volonté de voir les deux compagnies séparées en deux théâtres. Toutefois, il faut attendre les années 1870 pour que la construction d'un Théâtre de l'Opéra soit enfin décidée.

Avec le Compromis austro-hongrois de 1867, le Théâtre national, qui dépendait jusqu'alors du conseil de Lieutenance, est placé sous l'autorité du ministère de l'Intérieur (en vertu du Compromis, le conseil de Lieutenance est supprimé). La période

qui suit le Compromis est, selon Albert Apponyi, celle de la Renaissance magyare qui trouve un écho dans le domaine de la musique. À cette époque, Liszt, qui avait par ailleurs composé la Messe du couronnement à l'occasion du couronnement de François-Joseph à Buda en 1867, commence à séjourner longuement en Hongrie. Le baron József Eötvös, ministre des Cultes, avance le projet de la mise en place d'une école supérieure de musique et entreprend des négociations avec Liszt dans ce but³⁵.

Après le Compromis austro-hongrois de 1867, l'un des problèmes principaux auxquels doivent faire face les hommes politiques hongrois est la question des nationalités. Les députés des nationalités du Parlement hongrois commencent à critiquer, après 1867, le Parlement et le gouvernement hongrois pour leur soutien au théâtre national hongrois aux dépens des théâtres des autres nationalités. En novembre 1868, lors des négociations du budget, le député serbe Miloš Dimitrijević fait remarquer qu'une somme de 54 000 forints est destinée à la subvention du Théâtre national hongrois et demande qu'une subvention de 5 000 forints soit accordée au « Théâtre national serbe »³⁶. En effet, le Théâtre serbe est le seul théâtre « national » non-magyar qui fonctionne en Hongrie à cette époque ; la troupe de ce théâtre joue en alternance à Újvidék (Novi Sad) et à Szabadka. En réponse à Dimitrijević, le baron Béla Wenckheim prend la parole et souligne que la somme destinée au Théâtre national hongrois a pour but de développer la musique et l'art lyrique au sein du théâtre ; étant donné que la musique et le chant n'ont pas de nation, il ne serait pas logique, selon Wenckheim, de demander des subventions pour les théâtres des autres nationalités en référence à la subvention accordée au Théâtre national. Aleksandar Nikolić (Sándor Nikolics), député serbe, répond que la subvention en question n'est pas destinée uniquement au développement de la musique, mais au Théâtre national en entier. Pál Nyáry, qui prend la parole, souligne que la Hongrie est un État unitaire et avance que seules les nations hongroise et allemande ont des institutions culturelles assez avancées pour mériter une subvention de la part de l'État. Menyhért Lónyay, ministre commun des Finances, soutient le point de vue de Wenckheim et de Nyáry. Selon Imre Ivánka, député d'origine slovaque, à l'instar des hommes cultivés, les nations cultivées peuvent se comprendre mutuellement. De ce fait, le développement de la culture de chaque

³⁵ Albert APPONYI. *Élmények és emlékek* [Expériences et mémoires], Budapest : Athenaeum, 1933. p. 61.

³⁶ *Az 1865-dik évi december 10-dikére hirdetett Országgyűlés Képviselőházának Naplója : Tizedik kötet* [Comptes rendus des débats de la Chambre des représentants du Parlement convoqué le 10 avril 1865 à Pest : tome X], Pest : Légrády Testvérek, 1868. p. 312 (313^e session, le 14 novembre 1868).

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

nationalité est une condition pour la cohabitation de diverses nationalités au sein d'un pays : pour cette raison, le développement des théâtres des nationalités de la Hongrie devrait être soutenu.

Ferenc Deák, en réponse aux arguments des députés des nationalités, fait un discours dans lequel il résume son point de vue sur la question des nationalités. Selon l'architecte du Compromis de 1867, une seule nation politique existe au royaume de Hongrie : la nation hongroise, une et indivisible. Pour cette raison, une seule langue nationale (et par conséquent, un seul théâtre national) devrait être défendue au niveau du budget de l'État. Toutefois, cette situation crée une injustice pour les nationalités non-magyares : de ce fait, il propose d'annuler la subvention de 54 000 forints au Théâtre national hongrois³⁷. Cette proposition n'est pas retenue par la Chambre des députés.

En même temps que les nationalités non-magyares commencent à contester la primauté du Théâtre national hongrois parmi les théâtres du royaume de Hongrie, la presse allemande de Pest prend, à partir des années 1860, une position critique à l'égard du Théâtre national³⁸. En effet, les années 1860 correspondent à une époque de centralisation des fonctions intellectuelles en Europe centrale tout comme en Europe occidentale, comme le souligne Christophe Charle. En Hongrie, cette centralisation s'effectue à Buda-Pest et s'accompagne d'une perte progressive de l'importance de la culture allemande dans cette ville. « La presse et l'édition en langue locale rivalisent aussi victorieusement avec l'ancienne culture allemande importée, et il ne subsiste plus qu'un quotidien publié en allemand à Budapest au début du [XX^e] siècle »³⁹. La prise de position des journaux allemands de Pest contre le Théâtre national peut être considérée comme un résultat de ce changement dans la vie intellectuelle de la capitale hongroise.

2. L'exacerbation des tensions au Théâtre national (1869-1873)

La situation de crise du Théâtre national continue dans les premières années du Compromis. Après la mort de Radnótfáy le 9 octobre 1869 s'ouvre une nouvelle période de tensions et d'interrègnes. En 1869 et 1870, des directions provisoires se

³⁷ idem. pp. 314-315 (313^e session, le 14 novembre 1868).

³⁸ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet*. p. 212.

³⁹ Christophe CHARLE. *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle : essai d'histoire comparée*, Paris : Editions du Seuil, coll. « Points Histoire », [1996] 2001. pp. 189-190.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

succèdent. Le 13 octobre 1869, Gedeon Ráday est nommé intendant provisoire du Théâtre national. À la même époque, le mécontentement de la compagnie du drame du Théâtre national à l'égard des dépenses faites pour les représentations d'opéra se manifeste encore une fois. Sur la proposition du personnel de la compagnie du drame (Ede Szigligeti en tête) et de Kornél Ábrányi, le ministère de l'Intérieur établit une commission d'enquête⁴⁰. La commission, placée sous la présidence du comte György Károlyi, a pour but de mettre au jour les problèmes d'administration du théâtre. La commission est formée de magnats hongrois, de spécialistes du théâtre, d'amateurs, d'écrivains et d'artistes⁴¹.

Tandis que la commission commence ses travaux d'enquête, Gedeon Ráday, malade, démissionne de son poste d'intendant le 30 décembre 1869⁴². La direction du Théâtre est confiée provisoirement à un comité formé par le baron Simon Révay, le baron Frigyes Podmaniczky et le comte Antal Zichy. Révay et Podmaniczky ne tardent pas à démissionner et pendant la première moitié de l'année 1870, Antal Zichy, membre de la Chambre haute du Parlement hongrois, continue d'exercer la fonction d'intendant du Théâtre national à titre provisoire.

Le 3 février 1870, peu après la prise de poste de Zichy, la commission d'enquête adresse son rapport au ministre de l'Intérieur Pál Rajner⁴³. La commission pense que le drame et l'opéra doivent être séparés. Le rapport précise que si le drame et l'opéra continuent de coexister au sein du même théâtre, cette cohabitation risque de nuire aux deux compagnies. Les problèmes sont liés à des raisons artistiques, mais aussi matérielles. Si les deux compagnies se produisent dans des théâtres distincts, les revenus pourraient être augmentés des deux côtés. La solution serait donc de transférer la compagnie de l'opéra dans un nouveau bâtiment qui serait construit sur la place Erzsébet⁴⁴.

Une semaine après la présentation du rapport de la commission d'enquête, Zsigmond (Sigismund) Borlea, député roumain, fait un discours sur le Théâtre national. Dans son

⁴⁰ Tibor TALLIÁN. « Nemzeti színház - nemzeti opera ». p. 148. Frigyes PODMANICZKY. *Naplótöredékek, 1824-1886*. tome IV, p. 246.

⁴¹ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése*. p. 142.

⁴² Gedeon Ráday au personnel du Théâtre national, circulaire, Pest, le 30 décembre 1869, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[561-640]/622.

⁴³ Rapport de György Károlyi & Ede Szigligeti au nom de la commission d'enquête, Pest, le 3 février 1870, in *1869-évi színházi enquiry-bizottság jelentése és mellékletei* [Le rapport de la commission d'enquête de 1869 et ses annexes], Budapest : A Magyar Királyi Allamnyomda, 1873. p. 3.

⁴⁴ idem. pp. 3-4.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

discours du 10 février 1870, Borlea rappelle que plusieurs nationalités coexistent en Hongrie et fait remarquer que le Parlement doit verser une subvention annuelle aux théâtres de ces nationalités. Or, souligne Borlea, le gouvernement n'est prêt à subventionner que le Théâtre national hongrois. Borlea souligne aussi que le gouvernement ne doit pas accorder d'assistance matérielle directe à l'art pour éviter une emprise du gouvernement sur l'art. Selon Borlea, les écrivains et les artistes ne devraient pas conduire leur art sous la tutelle du gouvernement, mais en toute liberté. Pour ces motifs, Borlea demande l'annulation de la somme de 62 000 forints destinée à servir de subvention pour le Théâtre national⁴⁵. Dans la même période, un autre député roumain, József Hodossiu (Iosif Hodoş) demande une subvention de 200 000 forints pour la création d'un théâtre national roumain⁴⁶. Ces propositions ne sont pas acceptées par la Chambre des députés.

L'intendant Antal Zichy tente de réorganiser la direction de la compagnie de l'opéra et enjoint à Kornél Ábrányi et à Mihály Mosonyi de participer au nouveau comité d'administration de l'opéra, en leur proposant un salaire de 400 forints par an et un accès illimité aux représentations d'opéra⁴⁷. Pourtant, malgré ces efforts, Zichy ne parvient pas à remédier aux problèmes récurrents du Théâtre national ; par ailleurs, il n'applique pas les propositions faites par la commission d'enquête dans le rapport du 3 février 1870⁴⁸. Ne pouvant pas faire face à ces problèmes, Zichy démissionne le 1^{er} juin 1870.

À partir du 6 juin 1870, la direction du Théâtre national est provisoirement confiée par le ministère de l'Intérieur à Ferenc Erkel, Ede Szigligeti et Lajos Csepregi. Dans cette direction collective, Szigligeti et Erkel assurent respectivement la direction des affaires relatives au drame et à la musique, tandis que Csepregi devient secrétaire de la direction⁴⁹.

⁴⁵ *Az 1869. évi ápril 20-dikára hirdetett Országgyűlés Képviselőházának Naplója : Ötödik kötet* [Comptes rendus des débats de la Chambre des représentants du Parlement convoqué le 20 avril 1869 à Pest : tome V], Pest : Légrády Testvérek, 1870. pp. 378-379 (117^e session parlementaire, le 10 février 1871).

⁴⁶ István BORY. « Nemzeti Színház és kisebbségi kérdés » [Le Théâtre national et la question des minorités], *Nyugat*, vol. 1937/2, n° 7.

⁴⁷ Antal Zichy à Kornél Ábrányi & Mihály Mosonyi, Pest, le 13 avril 1870, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[561-640]/627.

⁴⁸ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése*. pp. 143-144.

⁴⁹ Ferenc Erkel, Ede Szigligeti & Lajos Csepregi, circulaire, Pest, le 6 juin 1870, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[561-640]/630.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

À peine nommés, Erkel, Szigligeti et Csepregi adressent un rapport au ministre de l'Intérieur. Dans le rapport, ils font état des problèmes matériels du Théâtre national. En effet, selon les nouveaux directeurs, le bâtiment du Théâtre national s'avère limité. Les rapporteurs ne manquent pas de rappeler l'avis émis par la commission d'enquête en février 1870, selon lequel les compagnies du théâtre et de l'opéra doivent être séparées⁵⁰. Toutefois, les nouveaux directeurs font également des propositions pour améliorer la condition du Théâtre national à court terme. Ils proposent, entre autres, la rénovation des coulisses et des salles de répétition⁵¹. Les directeurs proposent que les travaux de rénovation soient réalisés entre le 1^{er} juillet et le 16 août, période des vacances d'été⁵².

À cette époque, le Théâtre maintient son statut de lieu privilégié pour les manifestations politiques. En juin 1870, la direction du Théâtre fait savoir au ministère de l'intérieur, que le Comité de direction exige la programmation d'une nouvelle production (avec nouveaux décors et costumes) de l'opéra *Faust* de Gounod à l'occasion de l'anniversaire du roi (le 18 août). Cette nouvelle production, dont la mise en scène doit être identique à celle de la production de Paris, nécessite 5 000 forints⁵³. La nouvelle production est donnée, en effet, le 18 août 1870, dans la salle parée à l'occasion de l'anniversaire du roi⁵⁴.

Le ministère de l'Intérieur nomme, le 8 octobre 1870, un nouveau directeur pour le Théâtre national : le baron Bódog Orczy. Ce dernier entreprend une série de réformes, dans le but d'élever la compagnie d'opéra du Théâtre national à un niveau qui pourrait concurrencer Vienne⁵⁵. En 1871, l'intendant signe un contrat avec la ville de Buda : en vertu de ce contrat, la compagnie du Théâtre national commence à donner trois représentations par semaine au Théâtre du château de Buda. Ainsi, à partir de 1871, le Théâtre national dispose de deux salles, à Pest et à Buda, où sont programmés des drames et des opéras. Ce sont en particulier les opéras peu coûteux qui sont représentés

⁵⁰ Ferenc Erkel, Ede Szigligeti & Lajos Csepregi, rapport sur l'état du Théâtre national, le 7 juin 1870, in *A Nemzeti Színház százéves története : II. kötet*. p. 405.

⁵¹ idem. p. 404.

⁵² idem. p. 406.

⁵³ Direction provisoire du Théâtre national au ministère de l'Intérieur, requête, pest, le 21 juin 1870, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[561-640]/633.

⁵⁴ *Vasárnapi Újság*, vol. 17, n° 34, le 21 août 1870. p. 434.

⁵⁵ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet* [Histoire centenaire du Théâtre national : Volume I], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, 1938. pp. 206-207.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

au Théâtre de Buda. La majorité du public du théâtre provient de la ville de Buda, mais la salle compte également des Pestois⁵⁶.

Sous la direction d'Orczy, l'orchestre du Théâtre national est considérablement agrandi⁵⁷. Le nouveau directeur est un partisan inconditionnel de la musique de Wagner. C'est sous sa direction que l'opéra *Tannhäuser* de Wagner est créé au Théâtre national – des répétitions de cette œuvre avaient déjà commencé en juillet 1870. En avril 1871, Erkel, fatigué et vieilli, demande dans une lettre la réduction de ses fonctions au Théâtre national. Orczy, suivant l'avis de Wagner, nomme Hans Richter premier chef d'orchestre. Erkel conserve son poste de directeur musical même si, de fait, il ne collabore plus avec le Théâtre national⁵⁸.

Le baron Orczy essaie d'améliorer la situation financière du Théâtre national. Dans une lettre de juin 1871, il se plaint à Vilmos Tóth, ministre de l'Intérieur, de son prédécesseur Antal Zichy, qui avait engagé une compagnie italienne d'opéra pour l'été 1871. Les représentations de cette compagnie risquent, selon la lettre d'Orczy, de créer un déficit dans le budget du Théâtre national⁵⁹. Ce déficit est financé grâce à une allocation de 15 000 forints payée par la cour⁶⁰. En décembre 1871, dans un rapport au ministère, il souligne que les salaires des cantatrices du Théâtre national sont extrêmement élevés et il précise que la nécessité de séparer les compagnies de drame et d'opéra s'impose⁶¹.

Sous la direction d'Orczy de nouveaux statuts sont promulgués pour le Théâtre national. L'objectif affiché du Théâtre national est le développement de la langue, de la moralité et de l'éducation hongroise⁶². Selon les nouveaux statuts, les directeurs des compagnies du drame et de l'opéra sont nommés par le ministre de l'Intérieur sur proposition du directeur du théâtre⁶³. Pour la période où l'opéra et le drame coexistent dans le Théâtre

⁵⁶ Lujza BLAHA. *Blaha Lujza naplója* [Journal de Lujza Blaha], éd. par Ilona Csillag, Budapest : Gondolat, 1987. pp. 123-125.

⁵⁷ Tibor TALLIÁN. « A Nemzeti Színház zenekara Erkel Ferenc idejében » [L'orchestre du Théâtre national à l'époque de Ferenc Erkel], in *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról* [Sur Ferenc Erkel, Zoltán Kodály et leur époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 2001. p. 31.

⁵⁸ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet*. p. 208.

⁵⁹ Bódog Orczy à Vilmos Tóth, requête, le 4 juin 1871, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[641-720]/650.

⁶⁰ Menyhért Lónyay à Bódog Orczy, le 18 novembre 1871, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[641-720]/654.

⁶¹ Bódog Orczy au premier ministre, décembre 1871, in *A Nemzeti Színház százéves története : II. kötet*. pp. 409, 411.

⁶² « A nemzeti színház igazgatóságának és szervezetének alapszabályai » [Statuts de la direction et de l'organisation du Théâtre national], in *1869-diki színházi enquete-bizottság jelentése és mellékletei*. p. 7.

⁶³ idem. pp. 11-13.

national, les statuts prévoient quatre représentations de drames et trois représentations d'opéras par semaine⁶⁴. Après avoir précisé le statut des comités de sélection des drames et des opéras, formés chacun de cinq membres⁶⁵, les statuts règlent la question des droits d'auteurs. En effet, Orczy accorde une importance particulière à la question des droits d'auteur des opéras, comme en témoignent d'autres textes datant de la même période⁶⁶. Dans les statuts promulgués sous sa direction, il est précisé que chaque compositeur reçoit 800 forints à l'occasion de la création d'un nouvel opéra original (pour les drames, la somme à payer est de 400 forints, soit la moitié de celle fixée pour les opéras). Pour les trois représentations suivantes, le compositeur reçoit un tiers du revenu brut journalier ; à partir de la quatrième représentation, 10% du revenu journalier est remis au compositeur. Pour chaque vingtième représentation, le compositeur a droit à 20% du revenu journalier. Le librettiste ne reçoit pas de frais particuliers ; les statuts prévoient qu'il soit payé par le compositeur⁶⁷.

En été 1872, Orczy avait chargé Ede Paulay, régisseur de la compagnie du drame du Théâtre national, d'effectuer un voyage pour qu'il observe le système administratif des théâtres en Allemagne et en France. Au mois de septembre 1872, Paulay revient de ce voyage qui avait été pris en charge par le Théâtre national et remet à Orczy un rapport détaillé où il présente une description comparative des moyens de financement et de la structure administrative des théâtres de Munich, Dresde, Berlin, Leipzig, Francfort, Weimar et Paris⁶⁸.

Malgré les tentatives de réforme entreprises par Orczy, la situation financière du Théâtre national ne s'améliore pas. Sous sa direction, les revenus annuels du théâtre s'élèvent à 206 680 forints : une grande partie de cette somme (140 000 forints) provient des entrées journalières du guichet. Les abonnements rapportent 65 000 forints, tandis que la pâtisserie du théâtre et les autres sources de revenu rapportent 1 680 forints par an⁶⁹.

⁶⁴ idem. p. 8.

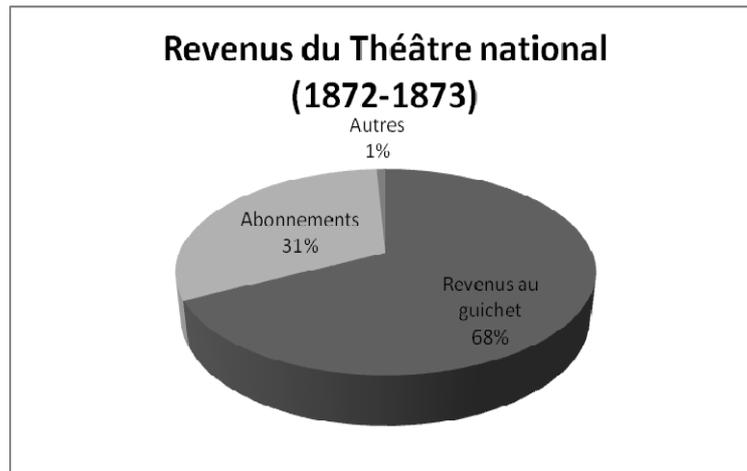
⁶⁵ idem. pp. 14-15.

⁶⁶ Bódog ORCZY. « Báró Orczy Bódog jelentése az enquete munkálata felett » [Rapport de Bódog Orczy sur le travail d'enquête], Pest, 20 décembre 1871, in *1869-diki színházi enquete-bizottság jelentése és mellékletei*. p. 49.

⁶⁷ « A nemzeti színház igazgatóságának és szervezetének alapszabályai ». p. 30.

⁶⁸ Ede PAULAY. « Paulay Ede jelentése » [Rapport d'Ede Paulay], in *1869-diki színházi enquete-bizottság jelentése és mellékletei*. pp. 69-80.

⁶⁹ « Költségvetési javaslat a nemzeti színház egy évi szükségleteiről » [Proposition de budget sur les besoins annuels du Théâtre national], in *1869-diki színházi enquete-bizottság jelentése és mellékletei*. p. 38.



Or, ce revenu de 206 680 forints ne suffit pas à couvrir les dépenses du Théâtre national, qui s'élèvent à 446 431 forints par an. La somme nécessaire pour couvrir l'écart budgétaire, soit 239 751 forints, doit être payée par une subvention gouvernementale.

Alors que le baron Orczy s'efforce de résoudre les problèmes financiers du Théâtre national, les députés du Parlement débattent de la mise en place d'une académie de musique. En décembre 1871, la création de l'académie de musique est à l'ordre du jour de la Chambre des députés, mais la proposition n'est pas adoptée par les députés⁷⁰. Le 8 février 1873, les députés abordent à nouveau cette question. La proposition est acceptée à cette occasion et une partie du budget du ministère des Cultes et de l'Éducation est allouée à l'Académie⁷¹. Albert Apponyi, élu député l'année précédente, participe pour la première fois aux débats parlementaires pour soutenir cette même proposition. Grand amateur de musique, il souligne d'ailleurs, dans ses Mémoires, que sa première intervention parlementaire a porté sur un sujet lié à la musique⁷².

3. De la résolution de la crise à l'inauguration du Théâtre de l'Opéra (1873-1884)

En février 1873, une deuxième commission d'enquête est chargée de cerner les difficultés rencontrées par le Théâtre national. Parmi les membres de la commission, on compte les députés Albert Apponyi, Pál Királyi, Mihály Széher et Gábor Várady, les

⁷⁰ Dezső LEGÁNY. « A Zeneakadémia születése ». p. 76.

⁷¹ *Országgyűlési Napló*, vol. 1872/IV, 1873. pp. 144-158 (85^e session, le 8 février 1873). Cf. également Dezső LEGÁNY. « A Zeneakadémia születése ». p. 77.

⁷² Albert APPONYI. pp. 62-63.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

musiciens Kornél Ábrányi et Ödön Mihalovich, les écrivains Mór Jókai et Pál Gyulai, ainsi que Károly Gerlóczy, adjoint au maire de Budapest et István Keglevich, futur intendant de l'Opéra.

Bódog Orczy, incapable de faire face aux difficultés persistantes du Théâtre national, démissionne le 31 mars 1873. Il est remplacé par une direction provisoire qui réunit Ede Szigligeti et Ferenc Erkel – direction dont l'inspection générale est confiée à József Ribáry, conseiller du ministère de l'Intérieur⁷³. Selon György Székely, ce changement dans l'administration marque un tournant dans l'histoire du Théâtre national : à partir de ce moment jusqu'à l'inauguration du Théâtre de l'Opéra, l'administration du Théâtre national repose sur l'équilibre entre les directeurs de l'opéra et du drame, dont l'entente est assurée par une autorité supérieure : Ribáry jusqu'en 1875 et Podmaniczky après cette date⁷⁴.

Les travaux de la commission d'enquête s'achèvent en juin 1873 et la décision est enfin prise pour la construction d'une nouvelle salle de théâtre destinée à accueillir les représentations d'opéra⁷⁵. Un concours international est organisé la même année pour la construction du nouveau théâtre. La décision est prise le 14 février 1874 : le projet de l'architecte Miklós Ybl remporte le prix. Ybl s'était illustré depuis les années 1840 par ses constructions à Pest-Buda ainsi qu'en province et il était devenu un des architectes les plus importants du style historiciste en Hongrie. En 1867, après la mort de l'architecte József Hild, il avait été chargé des plans de la Basilique Saint-Étienne⁷⁶.

Pour le projet du Théâtre de l'Opéra, de style néo-renaissance, Ybl s'inspire en particulier de l'Opéra de Paris, œuvre de l'architecte Charles Garnier, dont l'inauguration avait eu lieu en 1867⁷⁷. Le Grand Théâtre de Bordeaux de Victor Louis inspire également Ybl dans sa conception de l'Opéra de Budapest⁷⁸. Une autre source d'inspiration possible est le bâtiment néo-renaissance du Hofoper de Vienne, inauguré

⁷³ Instructions sur la direction provisoire du Théâtre national, 6 avril 1873, in *A Nemzeti Színház százéves története : II. kötet*. p. 417. Cf. également György SZÉKELY. « Az aranykor és árnyéka (1873-1919) » [L'âge d'or et son ombre (1873-1919)] in *A Nemzeti Színház 150 éve* [Cent-cinquante ans du Théâtre national], éd. par Ferenc Kerényi, Budapest : Gondolat, 1987. p. 57.

⁷⁴ György SZÉKELY. « A Nemzeti Színház ». p. 22.

⁷⁵ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet*. p. 283.

⁷⁶ Gergely NAGY. *Magyar építészek* [Architectes hongrois], Budapest : Kossuth Kiadó, 2004. pp. 43-44.

⁷⁷ Catherine HOREL. *Histoire de Budapest*, Paris : Fayard, coll. « Histoire des Grandes Villes du Monde », 1999. p. 183.

⁷⁸ József SISA. « Hungarian Architecture from 1849 to 1900 », in *The Architecture of Historic Hungary*, éd. par Dora Wiebenson & József Sisa, Cambridge-Massachusetts : The MIT Press, 1998. p. 184.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

en 1869⁷⁹. Il faut attendre le 11 octobre 1875 pour le début des travaux de construction de l'Opéra de Budapest.

Au début du mois de février 1874, Erkel adresse au ministre de l'Intérieur Gyula Szapáry sa demande de démission de son poste de directeur de l'opéra, en raison de son âge avancé. Le ministre accepte la demande d'Erkel et nomme Hans Richter directeur provisoire de l'opéra. Erkel porte désormais le titre honorifique de directeur musical en chef. Le 24 février 1874, Richter dirige la 200^e représentation de *Hunyadi László*, avec la jeune cantatrice américaine Minnie Hauk, dans le rôle de Mária. Franz Doppler est présent dans l'orchestre comme premier flûte. Franz Liszt et Robert Volkmann sont parmi les spectateurs. Le public applaudit avec enthousiasme et à la fin du spectacle, Ede Szigligeti fait un discours dans lequel il loue les mérites patriotiques et artistiques de son vieil ami⁸⁰.

Le 19 mars 1875, le baron Frigyes Podmaniczky succède à József Ribáry et devient commissaire gouvernemental chargé de la direction du Théâtre national. Podmaniczky est une figure très connue depuis les années 1840. En 1843, il avait commencé à travailler au comitat de Pest comme clerc et comme greffier. Il avait participé à la guerre d'indépendance comme capitaine. En 1859, il était devenu membre correspondant de l'Académie des sciences hongroise. En 1873, il avait été désigné deuxième président du conseil des Travaux publics de la capitale.

La nomination de Podmaniczky à la direction du Théâtre national coïncide avec l'arrivée au pouvoir du Parti libéral après les élections de 1875. Kálmán Tisza, ministre de l'Intérieur du gouvernement Béla Wenckheim, s'occupe personnellement des affaires du Théâtre national et correspond avec Podmaniczky dès la nomination de ce dernier au poste de directeur du Théâtre national, pour veiller à la réorganisation du théâtre⁸¹.

Au moment où il est nommé à la direction du Théâtre national, Podmaniczky doit affronter un problème majeur qui était apparu dans les mois précédents : la baisse considérable du nombre de spectateurs du Théâtre national. Apparemment, deux raisons

⁷⁹ Tibor TALLIÁN. « A Magyar Királyi Operaház » [Le Théâtre royal d'opéra de Budapest], in *Magyar színháztörténet : második kötet, 1873-1920* [Histoire du théâtre hongrois : tome II, 1873-1920], éd. par György Székely, Budapest : Magyar Könyvklub & Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001. p. 55.

⁸⁰ Amadé NÉMETH. *Erkel Ferenc életének krónikája* [Chronique de la vie d'Erkel Ferenc], Budapest : Zeneműkiadó, coll. « Napról napra ; Nagy muzsikusok életének krónikája », 1973. p. 202.

⁸¹ Frigyes PODMANICZKY. *Naplótöredékek, 1824-1886*. tome IV, pp. 7-8.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

expliquent cette situation. En 1873-1874, une épidémie de choléra sévit dans la ville de Budapest ; pour des raisons de santé, les Budapestois évitent de fréquenter les lieux publics, comme le Théâtre national. La deuxième raison est liée à la crise financière qui secoue l'Autriche-Hongrie. En effet, le krach de la bourse de Vienne, qui survient le 9 mai 1873, provoque une période de dépression. La crise ne tarde pas à toucher Budapest. Au Théâtre national, une quarantaine d'abonnés de loges résilient leur abonnement et seules treize loges restent occupées. Podmaniczky essaie d'expliquer aux anciens abonnés que les effets de la crise en Hongrie ne sont pas si considérables et que leur désistement risque de mettre en péril le Théâtre national. Toutefois, il ne réussit pas à les convaincre. Par ailleurs, les loges soudainement vidées de leurs locataires découragent le public du parterre et de la galerie⁸². Podmaniczky loue lui-même trois loges et y installe un public distingué⁸³.

En avril 1875, Hans Richter part pour Vienne, où il est désigné chef de l'orchestre philharmonique. Sur la demande de Podmaniczky, Sándor Erkel remplace Richter à la direction de l'opéra⁸⁴. Kornél Ábrányi précise que c'était Ferenc Erkel qui avait proposé à Podmaniczky la nomination de son fils Sándor au poste de directeur de l'opéra du Théâtre national. Par ailleurs, Gyula, fils aîné de Ferenc Erkel, travaille au Théâtre national comme deuxième chef d'orchestre ; quant à son fils cadet Elek, il est engagé comme premier chef d'orchestre par le Théâtre populaire de Pest qui ouvre ses portes en 1875. Toutefois, Ábrányi souligne que les accusations de népotisme dirigées à Ferenc Erkel sont sans fondement, chacun de ses fils disposant de qualités exceptionnelles en tant que musiciens⁸⁵.

Le 15 août 1875, Podmaniczky prend le titre d'intendant du Théâtre national⁸⁶. Deux mois après, le 11 octobre 1875, il pose la première pierre du Théâtre de l'Opéra. Ce dernier est construit sur la place Hermina (une section de l'actuelle avenue Andrásy), de très mauvaise réputation au moment où débutent les travaux de construction⁸⁷. Le choix de cet emplacement pour la construction de l'Opéra n'est pas un hasard. En 1870

⁸² Frigyes PODMANICZKY. *Naplótöredékek, 1824-1886*. tome IV, pp. 39-41.

⁸³ idem. tome IV, p. 42.

⁸⁴ Frigyes Podmaniczky à Sándor Erkel, Budapest, le 28 avril 1875, OSZK/Színház-történeti tár/Fond 2/[641-720]/702.

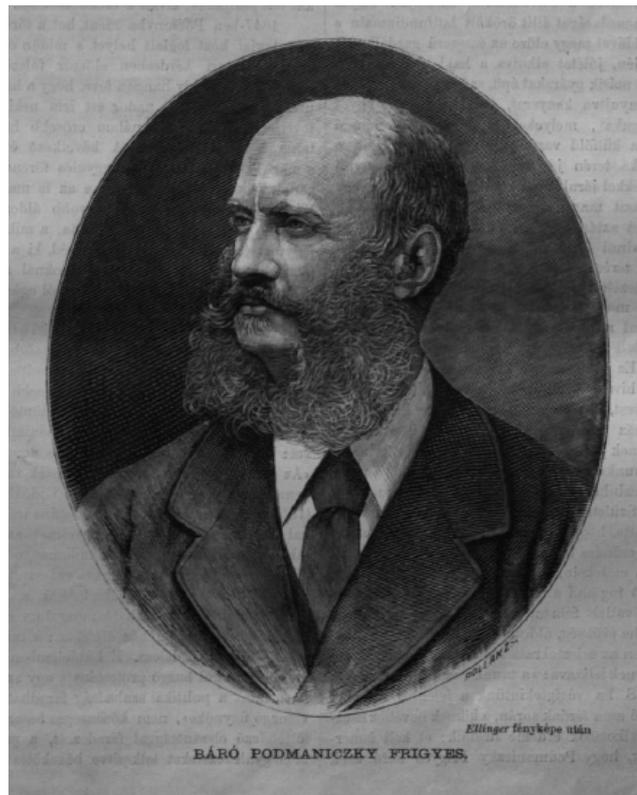
⁸⁵ Kornél ÁBRÁNYI. *Erkel Ferenc élete és működése : Kulturtörténeti korrajz*. p. 146.

⁸⁶ Frigyes PODMANICZKY. *Naplótöredékek, 1824-1886*. tome IV, p. 33.

⁸⁷ Katalin F. DÓZSA. « A társasági élet szerepe a XIX. században Budapest világvárossá válásában » [Le rôle de la vie de société dans la transformation de Budapest en ville mondiale au XIX^e siècle], *Tanulmányok Budapest Múltjából*, no. 28, 1999. p. 314.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

avait été votée la réalisation de l'avenue radiale (*Sugar út*, actuelle avenue Andrásy). Les travaux de construction, commencés en 1872, avançaient parallèlement à ceux du grand boulevard⁸⁸. Autrement dit, la construction de l'Opéra fait partie du contexte de transformation urbaine qui fait écho au contexte politique du Compromis austro-hongrois. Grâce aux grands travaux urbains, le Parlement et le gouvernement hongrois essaient de transformer le panorama urbain de la capitale hongroise pour en faire une métropole européenne, vitrine de la Hongrie qui occupe désormais une place centrale dans l'Empire austro-hongrois.



Frigyes Podmaniczky
(*Vasárnapi Újság*, vol 31, n° 39, 28 septembre 1884. p. 613)

La pose de la première pierre a lieu sans grande pompe, à la surprise des journalistes⁸⁹. Les travaux s'étalent sur dix ans et l'opinion publique commence à croire que la construction de l'Opéra est une initiative de Podmaniczky – idée reçue que le baron prend soin de contredire dans ses Mémoires, en soulignant que le projet de création d'un Théâtre de l'Opéra existait bien avant sa prise de fonction⁹⁰.

⁸⁸ Cf. Catherine HOREL. *Histoire de Budapest*. pp. 177-178.

⁸⁹ *Vasárnapi Újság*, vol. 22, n° 42, le 17 octobre 1875. p. 668.

⁹⁰ Frigyes PODMANICZKY. *Naplótöredékek, 1824-1886*. tome IV, p. 14.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

Le 15 octobre 1875, quatre jours après le début de la construction de l'Opéra, l'empereur inaugure un nouveau théâtre à Budapest : le Théâtre populaire (*Népszínház*). En effet, un Théâtre populaire avait été ouvert à Buda en 1861, mais il avait dû suspendre ses activités en 1864, ne pouvant pas subsister dans l'atmosphère conservatrice de l'époque qui a suivi la Patente de février. En 1867, la compagnie du Théâtre populaire de Buda avait repris ses activités et très vite, grâce à l'appui de la bourgeoisie pestoise, un fonds avait été créé pour la construction, à Pest, d'un nouveau bâtiment pour cette compagnie. La nouvelle salle est construite au croisement de l'avenue de Kerepes (actuelle Rákóczi) et de la rue Sertéskereskedő (actuelle Népszínház), près du Grand Boulevard. Dès l'inauguration du Théâtre populaire, le Théâtre national cesse de programmer des pièces appartenant au genre du « drame populaire »⁹¹. La représentation des pièces de ce genre, tout comme celle des opérettes, est désormais confiée au nouveau théâtre dont la compagnie se donne, depuis les années 1860, la mission d'accueillir les masses qui n'ont pas accès au Théâtre national. Le Théâtre allemand qui fonctionne depuis 1869 dans son bâtiment de la rue Gyapjú (actuelle Báthory) donne, lui aussi, des opérettes, les opéras n'y étant programmés qu'à titre exceptionnel⁹².

Le 14 novembre 1875, un mois après le lancement du chantier de l'Opéra et l'inauguration du Théâtre populaire, l'Académie de musique ouvre ses portes dans un bâtiment sur la place Hal (actuelle rue Irányi) près des quais de Pest. En automne 1879, l'Académie s'installe dans son bâtiment de l'avenue radiale, à proximité de l'Opéra, dont les travaux de construction continuent à cette époque.

Sous l'intendance de Podmaniczky, le Théâtre national bénéficie d'une subvention régulière du Trésor. Au fur et à mesure que les travaux de construction du nouvel Opéra avancent, les rapports entre les compagnies d'opéra et de drame s'améliorent d'une façon remarquable. Par ailleurs, Podmaniczky publie de nouveaux statuts pour l'administration du Théâtre national en 1875⁹³. Dans les rapports annuels qu'il prépare à l'attention du ministère de l'Intérieur, il fait état de la situation financière du Théâtre, en donnant des informations détaillées sur les revenus apportés par les pièces représentées.

⁹¹ *Vasárnapi Újság*, vol. 22, n° 42, le 17 octobre 1875. pp. 665-666.

⁹² Wolfgang BINAL. *Deutschsprachiges Theater in Budapest von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse* (1889), Wien : Hermann Böhlhaus Nachf., coll. « Theatergeschichte Österreichs », 1972. pp. 408-409.

⁹³ Jolán KÁDÁR-PUKÁNSZKY. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet*. p. 282.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

Le 30 juin 1884 a lieu la dernière représentation d'opéra au Théâtre national. Symboliquement, il s'agit du *Barbiere di Siviglia*, premier opéra représenté au Théâtre hongrois de Pest en 1837⁹⁴. Sándor Erkel dirige l'orchestre. Les spectateurs applaudissent avec enthousiasme⁹⁵. Le rideau tombe sur quarante-sept années d'opéra au Théâtre national. Dans les mois de l'été 1884, alors que les travaux de construction et d'aménagement du nouveau bâtiment s'achèvent, le gouvernement s'occupe du cadre administratif de l'Opéra. Béla Orczy, ministre pour la Hongrie auprès du roi, demande à ce dernier de nommer le baron Frigyes Podmaniczky à l'intendance des deux théâtres d'État (le Théâtre national et le Théâtre de l'Opéra royal de Budapest). François-Joseph donne une réponse positive⁹⁶ et le Premier ministre Kálmán Tisza nomme Podmaniczky à l'intendance des deux théâtres⁹⁷.

Le Théâtre de l'Opéra royal de Budapest est inauguré le 27 septembre 1884 par le roi. Le *Vasárnapi Újság* souligne que François-Joseph est le premier, parmi les Habsbourg, à avoir inauguré une grande institution pour la nation hongroise. Les grandes familles de Hongrie sont présentes dans les loges de la nouvelle salle. Le Premier ministre Kálmán Tisza et l'archiduc Albrecht assistent également à la représentation inaugurale. La représentation commence à six heures par le premier acte de *Bánk bán*. Suivant l'usage, les spectateurs n'applaudissent pas en présence de la cour, mais en certaines occasions, ils adressent des « *Éljen !* » (Vivat !) au roi. Dans la deuxième partie de la soirée, l'orchestre joue l'ouverture de *Hunyadi László*. Pendant ces deux premières parties, l'orchestre de l'Opéra est dirigé par Ferenc Erkel. Après l'ouverture de *Hunyadi László*, le roi et l'archiduc Albrecht quittent la salle. La soirée continue avec la représentation du premier acte de *Lohengrin* de Wagner, dirigé par Sándor Erkel.

Le bâtiment et la décoration de la nouvelle salle impressionnent les spectateurs : le grand escalier est particulièrement éblouissant et les décorations somptueuses suscitent une admiration unanime. Les fresques, œuvres de Károly Lotz, sont également appréciées. Deux statues, œuvres d'Alajos Stróbl, sont placées sur les deux côtés du portail de la façade : celle d'Erkel à gauche et celle de Liszt à droite. Le bâtiment séduit aussi bien les spectateurs hongrois que les voyageurs étrangers. Selon la voyageuse

⁹⁴ György SZÉKELY. « Az aranykor és árnyéka (1873-1919) ». p. 78.

⁹⁵ *Vasárnapi Újság*, vol. 31, n° 27, le 6 juin 1884. p. 431.

⁹⁶ Béla Orczy à Kálmán Tisza, le 10 août 1884, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[721-800]/741.

⁹⁷ Kálmán Tisza, le 15 septembre 1884, OSZK/Színháztörténeti tár/Fond 2/[721-800]/742.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

Marie Rattazzi (Marie-Létizia de Rute), la salle de l'Opéra de Budapest, « des plus coquettes », est « très confortablement aménagée ». Pour la voyageuse française, « [l]e grand escalier, grandiose et gracieux à la fois, est véritablement remarquable, et le foyer, tout en marbre et en onyx, est une merveille de luxe et de bon goût⁹⁸ ».



Opéra de Budapest, vue intérieure, 1884.
(*Vasárnapi Újság*, vol 31, n° 39, 28 septembre 1884. pp. 618-619)

Après l'inauguration du nouveau théâtre, Sándor Erkel continue d'exercer la fonction de directeur musical de l'Opéra. Les apparitions publiques de Ferenc Erkel se font de plus en plus rares et son dernier opéra, *István király*, qu'il destinait à l'inauguration de l'Opéra de Budapest, ne peut être représenté qu'en 1885. Le 28 septembre 1887, le jubilé du cinquantenaire d'Erkel au Théâtre national a lieu non pas à l'Opéra, mais au Théâtre national, où le compositeur a fait la quasi-totalité de sa carrière.

⁹⁸ cité in Catherine HOREL. *De l'exotisme à la modernité : un siècle de voyage français en Hongrie (1818-1910)*, Budapest : ELTE Új- és Jelenkori Egyetemes Történeti Tanszék, 2004. p. 100.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

L'histoire institutionnelle du Théâtre national hongrois entre 1860 et 1884 est révélatrice du changement qui s'effectue au niveau politique et social dans la Hongrie de cette époque. En 1861 et à partir de 1865, le régime parlementaire est instauré dans le royaume de Hongrie. Le parlement s'occupe des questions relatives au Théâtre national et il essaie de résoudre les problèmes du Théâtre grâce à des commissions d'enquête. De plus, à partir de 1867, la Hongrie dispose d'un gouvernement responsable devant le Parlement ; le Théâtre national, qui dépendait jadis du conseil de Lieutenance, est désormais lié au ministère de l'Intérieur. Les subventions sont issues de la caisse du ministère. De ce fait, la situation financière du théâtre ressort directement de la compétence des députés, puisqu'ils votent le budget du ministère.

Lors des débats parlementaires, les députés reprennent le discours de l'ère des réformes et de la période néo-absolutiste, qui soulignait l'importance du théâtre en tant qu'institution nationale au service du développement de la langue et de la culture. Toutefois, ce discours se heurte, dans le contexte du dualisme austro-hongrois, à la contestation des porte-paroles des nationalités non-magyares du royaume de Hongrie. Alors que le théâtre allemand disparaît partout en Hongrie (sauf dans quelques villes comme Sopron, Temesvár et Presbourg), les Serbes et les Roumains de Hongrie commencent à promouvoir leurs propres théâtres nationaux. Les députés roumains ou serbes, qui siègent avec les Magyars à la Chambre des députés, remettent en cause la primauté du Théâtre national hongrois parmi les théâtres de Hongrie. Leur faiblesse numérique cependant les empêche de faire accepter leurs points de vue au Parlement.

L'importance du Théâtre national dans le discours politique et dans les débats publics se réduit progressivement entre 1860 et 1884. Depuis le milieu des années 1870, le débat autour du Théâtre national et de l'opéra se limite aux problèmes financiers concernant le théâtre : la question de l'utilité politique et sociale de l'opéra ne fait plus l'objet de débats publics. Après l'ouverture de la nouvelle salle, l'opéra cesse d'occuper l'opinion publique hongroise⁹⁹. En effet, le nombre de lieux de sociabilité et de divertissement se multiplie à partir des années 1860 : le Théâtre national n'est plus le seul lieu public où la société peut se montrer et se divertir. Il n'est plus le microcosme symbolique qui réunit toutes les classes de la nation dans le même but : le public du Théâtre national et ensuite celui de l'Opéra royal devient un public de plus en plus restreint. Par ailleurs, désormais, même les « grands abonnés » du Théâtre national peuvent résilier leur

⁹⁹ Tibor TALLIÁN. « Intezménytörténet 1884-1911 ». p. 64.

La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra (1860-1884)

abonnement aux loges pour des raisons liées à la crise économique : les nobles idéaux nationaux succombent devant les réalités du capitalisme en voie de développement.

De surcroît, dans le contexte des années 1860 et 1870, le Théâtre national n'est plus le seul moyen d'éducation des masses ou de « développement et raffinement de la langue nationale » : à cette époque où l'instruction publique se déploie considérablement et où l'importance de la presse augmente d'une manière considérable, les défenseurs de la cause nationale hongroise disposent d'outils et d'appareils idéologiques et institutionnels variés qui leur permettent de répandre et de consolider l'idéologie nationale. Bien entendu, les arts du spectacle gardent une certaine importance du point de vue politique, mais ils n'ont plus la priorité.

Conclusion

Notre étude avait pour point de départ les théories de la nation et du nationalisme. Avant de la conclure, nous ferons un bond en arrière et essayer de replacer la nation et l'identité nationale dans le contexte historique, tout en soulignant leur articulation avec l'opéra au XIX^e siècle. Nous essaierons de voir, par la suite, si le cas hongrois nous permet de nuancer ce modèle général.

La nation est une construction moderne, écrivent et répètent la plupart des historiens contemporanéistes. À cette affirmation il convient d'ajouter que la nation et l'identité nationale moderne n'ont pas été construites d'une manière uniforme, sur une table rase. Elles ne furent pas l'œuvre d'une poignée « d'éveilleurs », artistes ou hommes politiques, qui auraient importé au sein de leurs sociétés cette nouvelle conception politique qu'est la nation. L'identité nationale n'est pas une conscience greffée de l'extérieur sur les masses populaires, mais elle est une médiation de la société moderne. Cette dernière est, en effet, une forme historique particulière de la formation économique et sociale. Elle peut être définie comme un système complexe de rapports entre individus entre groupes sociaux. L'identité nationale moderne n'apparaît qu'à un moment précis du processus du développement de ce système dialectique qui englobe la société entière avec sa production matérielle et intellectuelle et les modes d'exercice du pouvoir politique.

Au sens moderne du terme, l'identité nationale implique une certaine idée de la nation, (re)définie dans le contexte de l'émergence de la *modernité* politique et sociale, processus de transformation lié à la dissolution des cadres féodaux. En Europe occidentale, ce processus prend forme dès la fin du XV^e siècle. En Italie, Machiavel pressent les implications politiques de cette dissolution et dans son *Prince*, il propose l'instauration d'un pouvoir monarchique absolu. La pensée politique espagnole du XVI^e siècle implique, elle aussi, des débats sur les nouvelles formes de la politique. En France, Jean Bodin essaie de théoriser, lui aussi, cette nouvelle forme du pouvoir politique qu'est l'État moderne. Les penseurs en question ne font que constater les réalités politiques et sociales de leur époque. L'époque moderne voit, en effet, l'émergence de l'État moderne. Ce dernier est centralisé et centralisateur. Il se veut

Conclusion

rationnel et institutionnel. Dans son domaine de compétence, il se veut affranchi de la tutelle de toute autre autorité, y compris de celle de l'Église.

L'émergence de l'État moderne est dialectiquement accompagnée par une transformation au niveau de la société. Les structures féodales ne satisfont plus les sociétés en transformation des temps modernes. La tendance est à l'urbanisation, or les habitants des villes échappent au cadre rural immobile de la féodalité. Par ailleurs, les grandes découvertes ont pour conséquence l'afflux de l'or et de l'argent américain vers l'Europe, ce qui est l'une des multiples raisons de l'accumulation du capital dans les villes de l'Europe occidentale et méridionale. Le monde des affaires est en plein développement. La production matérielle se libère des cadres féodaux, immobiles et coercitifs. Dans ce contexte, les hommes sont peu à peu considérés comme des individus mettant volontairement en vente leur force de travail. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la révolution industrielle accélère encore plus ce processus de transformations des rapports sociaux et économiques. Les individus des sociétés modernes sont désormais considérés comme des entités atomisées et isolées. Libérés de tout lien communautaire ou de toute autre structure immobile, ils travaillent pour leur propre compte, soit en mettant en vente leur force de travail, soit en investissant dans les industries grâce au capital dont ils sont les détenteurs. Ensemble, ces individus forment la société civile bourgeoise.

Le pouvoir politique moderne, quant à lui, encadre cette société qui dépasse progressivement les vestiges de la féodalité. Absolu et monarchique d'abord, l'État moderne ne tarde pas à s'approprier une base de légitimité universelle. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, à une époque où la modernisation sociale et économique connaît une phase d'accélération, cette base de légitimité commence à prendre forme. Il s'agit de la Nation, soit une entité abstraite qui englobe les citoyens ayant des caractéristiques (culturels, politiques, voire ethniques) définis. La nation moderne est construite à travers la mobilisation d'un certain nombre de motifs culturels et politiques. Sa transformation se fait, dans certains cas, à travers un cadre étatique, géographique ou ethno-symbolique préexistant. En France, par exemple, l'État préexiste à la nation ; la formation de l'identité nationale se fait dans le cadre de cet État. Dans d'autres cas, les défenseurs de la cause nationale cherchent des repères étatiques dans le passé.

Conclusion

L'émergence de la nation moderne n'est donc pas, contrairement à ce qu'ont voulu croire certains historiens des temps contemporains, la conséquence directe de la transformation des sociétés européennes dans la foulée des événements – guerres, révoltes et conquêtes – liées à la Révolution française et aux guerres napoléoniennes. Elle est une composante du même contexte de transformations politiques et sociales qui engendre, entre autres, la Révolution française. Néanmoins, cette dernière joue un rôle important dans l'histoire du développement des nations modernes. Les guerres révolutionnaires et napoléoniennes donnent aux peuples d'Europe l'image de cette « grande Nation » française qui suscite en eux soit l'admiration, soit la résistance. Dans les deux cas, le résultat est l'accélération du processus de formation des nations modernes.

Ce n'est pas par hasard si ce même contexte, dans lequel la nation et l'identité nationale moderne font leur apparition sur la scène de l'histoire, donne également lieu à un phénomène socioculturel d'importance centrale pour notre étude : « l'urbanisation de l'opéra ». À partir de la fin du XVIII^e siècle, l'opéra se trouve une place centrale dans la vie urbaine. Ce processus ne pourrait être expliqué par la seule volonté des bourgeois d'imiter le mode de vie et les goûts de l'aristocratie qui, jusqu'alors, était prédominant dans le système de production de l'art lyrique. Si les théâtres de cour ont tendance à laisser place aux théâtres de ville dès la fin du XVIII^e siècle, cela ne veut pas dire qu'un public bourgeois se substitue à l'aristocratie dans les salles de théâtre. Au contraire, les familles nobles restent majoritaires dans la plupart des théâtres d'opéra au cours du XIX^e siècle. Néanmoins, l'aristocratie et la cour perdent le contrôle qu'elles exerçaient jadis sur les représentations d'opéra. Le système de production des arts du spectacle est progressivement intégré à la sphère d'activités de la société civile. Le mécénat, vestige de la société féodale dans laquelle la production de la culture se réalisait, à l'instar de la production économique, à travers un réseau de liens personnels et directs, n'est plus à l'ordre du jour. Désormais, les artistes produisent, avant tout, pour le marché. Ce dernier étant un organisme anonyme (sinon invisible), les artistes trouvent la possibilité de se créer un lien particulier et direct avec le public. Étant donné que ce public est formé de spectateurs qui sont désormais considérés comme les membres d'une nation, l'artiste commence à se faire le promoteur de la culture nationale qui sert de cadre idéologique à cette nouvelle structure politico-juridique et sociale. Les « compositeurs nationaux », tout comme les librettistes, les directeurs de théâtre et les autres acteurs de la production lyrique, sont donc à la fois créatures et créateurs de ce processus de

Conclusion

transformation sociale qui implique, entre autres, la formation de l'identité nationale moderne.

La nation moderne prend forme dans l'espace public. Le théâtre revêt, dans ce cadre, un rôle majeur dans la construction de l'identité nationale. Il permet non seulement, par les pièces de théâtre et les opéras, la production et la reproduction de références et de repères idéologiques propres à la nation moderne, il permet aussi, en tant que lieu de sociabilité, la reproduction de l'identité citoyenne. L'espace public est le lieu de manifestation de la société-civile bourgeoise regroupant les individus-citoyens qui sont censés former une nation. Ainsi, l'identité nationale et l'identité citoyenne sont les deux pendants d'un même ensemble. Si la nationalité équivaut à un cadre idéologique, politique et culturel, la citoyenneté, quant à elle, est une catégorie politico-juridique. Le théâtre, composante privilégiée de l'espace public au XIX^e siècle, sert de lieu de reproduction à cette double identité de l'homme moderne. Ce dernier voit, dans les pièces de théâtre et les opéras, apparaître des idées directement liées à la politique nationale. L'identité nationale est mise en scène : des scènes du passé national, des notions comme la patrie ou la liberté s'y succèdent. Les œuvres et les adaptations des œuvres de poètes mythiques modernes et contemporains touchent le grand public. Par cette importance qu'il revêt, il devient lui-même un lieu de mémoire pour la nation. La création de théâtres nationaux n'est-elle pas, pour les défenseurs des causes nationales du XIX^e siècle, un enjeu d'importance majeure ?

Une autre fonction de la nation moderne provient du fait qu'elle permet de concevoir la société en tant qu'un ensemble formé d'individus égaux. Par là, il s'agit d'une conception inédite. Dans une société pré-moderne, les hommes n'auraient jamais pensé à une catégorie sociale dépassant les différences de caste ou de milieu. Les hommes-citoyens des sociétés civiles modernes ne prétendent pas, eux non plus, à l'égalité absolue. Leur égalité est hypothétique. La sphère d'activités économiques est scène de diverses formes d'inégalités entre individus, d'inégalités de classe. C'est dans ce cadre que se manifeste la fonction idéologique de la nation : elle neutralise, de façon temporaire, les antagonismes et conflits sociaux de la société civile. Cette fonction est renforcée par des éléments idéologiques qui suggèrent un arrière-plan historique ou ethnique liant les membres de la nation les uns aux autres : des origines communes, une expérience historique commune, une langue commune, des amis ou des ennemis

Conclusion

communs. Ces éléments permettent de regrouper des individus qui par leur statut social, ne se seraient jamais considérés égaux.

Le processus qui a été décrit ci-dessus dans ses lignes générales est, bien entendu, un processus de développement inégal : il est vécu à des rythmes, modalités et vitesses différentes suivant les caractéristiques historiques, sociales et politiques de chaque contexte spécifique. Dans cette diversité, la Hongrie se distingue par le fait qu'elle bénéficie d'un cadre politique préexistant à la nation moderne. Le royaume de Hongrie existe avec ses institutions héritées du Moyen Âge, bien qu'il soit intégré dans la monarchie des Habsbourg. Les porte-paroles du patriotisme et de la cause nationale y ont la possibilité de s'exprimer à travers la Diète. La construction culturelle de l'identité nationale et la construction politique de la nation ne sont pas séparées de manière nette. Dès la fin du XVIII^e siècle, les arts du spectacle sont considérés comme des moyens d'importance cruciale pour la codification de la langue nationale. Or, la langue n'est pas seulement un élément culturel, elle est également un enjeu politique majeur dans la Hongrie de l'époque, comme en témoignent les débats diétaux sur son élévation au rang de langue officielle. Dans la première moitié du XIX^e siècle, la création d'un théâtre national hongrois n'est pas une question touchant seulement les arts du spectacle ; c'est également un enjeu politique, par le fait qu'il est placé sous la tutelle de la Diète. Autrement dit, dans la Hongrie du XIX^e siècle, les éléments culturels et les enjeux politiques se complètent très souvent ; les phases culturelle et politique de la création des identités nationales ne se distinguent pas d'une façon claire et nette.

La Hongrie présente également des spécificités en ce qui concerne les structures sociales et politiques. La société hongroise se distingue notamment par le poids démographique de la noblesse. L'aristocratie y joue un rôle politique et économique majeur. Jusqu'au milieu du siècle, les grandes villes de Hongrie sont marquées par le poids des Allemands. Or, cette bourgeoisie allemande est loin de constituer un véritable moteur pour la transformation « bourgeoise » de la société. Les défenseurs d'une transformation sociale et économique à travers la société civile sont, dans la première moitié du siècle, les réformistes libéraux hongrois qui sont en majorité nobles. À la veille de la révolution de 1848, la jeunesse des écoles et les roturiers commencent à prendre part aux débats politiques. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la

Conclusion

bourgeoisie connaît un développement notable. Néanmoins l'aristocratie hongroise garde son importance centrale jusqu'à la chute de l'Empire austro-hongrois.

En Hongrie, le réformisme libéral nobiliaire ne rejoint pas nécessairement la politique identitaire nationale. À la fin du XVIII^e siècle, le patriotisme nobiliaire hongrois équivaut à une prise de position contre la politique centralisatrice de Vienne : ses implications modernisatrices ou identitaires sont quasiment inexistantes. La cause modernisatrice et la culture nationale sont soutenues par une poignée d'écrivains, artistes ou linguistes. Les représentations d'opéra en langue magyare y commencent comme une initiative privée et ne trouvent que très peu de soutien auprès des nobles ou magnats hongrois. En Transylvanie, en revanche, l'aristocratie hongroise se montre prête à soutenir les initiatives culturelles pour la promotion de la cause nationale hongroise.

À partir des années 1810, et surtout à l'ère des réformes, des nobles de Hongrie s'approprient à la fois la cause nationale et le libéralisme politique et social. Les opéras majeurs du répertoire hongrois louent, dans un décor historique, l'héroïsme des nobles qui, malgré la présence de monarques incompetents ou de conseillers royaux malveillants, incarnent les idéaux patriotiques et nationaux. Qui plus est, la bourgeoisie des grandes villes (et notamment celle de Pest) étant majoritairement allemande, le Théâtre national est considéré comme un théâtre de la noblesse hongroise. Dans les années 1850, la noblesse garde son importance pour la cause nationale : malgré la montée en puissance de la bourgeoisie, c'est toujours la noblesse, à cette époque, qui est derrière les initiatives visant à l'amélioration des conditions matérielles du Théâtre national hongrois.

Avant et après la Révolution de 1848, l'opéra est un phénomène vivant de la société hongroise. Les opéras hongrois créés entre 1840 et 1861 sont des opéras « nationaux » par excellence. Ils reprennent des épisodes de l'histoire médiévale de la Hongrie et mettent en avant les thèmes chers à l'idéologie nationale de leur époque : héroïsme, vaillance guerrière, lutte contre la domination étrangère et contre les injustices. Leur musique repose en grande partie sur des éléments stylistiques italiens, français ou allemands. Quant aux éléments musicaux hongrois qui y sont utilisés, ils n'ont qu'un lien faible avec les terroirs qu'ils sont censés représenter ; l'âge des grands mouvements de collecte de musiques populaires n'est pas encore venu. Cependant, ces opéras sont souvent reçus avec enthousiasme par le public de l'époque qui, malgré leurs faiblesses,

Conclusion

On voit des manifestations de l'identité nationale. Plus que leur contenu, c'est la fonction qu'ils remplissent dans la société qui leur confère le statut d'opéras nationaux. De même, les œuvres significatives du répertoire international sont connues de près par le public hongrois.

Cette situation commence à changer à partir des années 1860 et l'opéra perd progressivement sa place centrale dans la vie quotidienne de la société hongroise. Les raisons en sont multiples et elles impliquent des aspects esthétiques, sociaux et politiques.

L'esthétique de « l'art pour l'art », qui a vu le jour à l'époque romantique parallèlement aux transformations sociales (impliquant, entre autres, la fin du système du mécénat) a donné lieu à l'apparition d'une génération de compositeurs nationaux qui renforcèrent l'acquis culturel de l'identité nationale par leurs œuvres. À l'inverse, vers la fin du XIX^e siècle, l'appropriation généralisée de cette même esthétique par les spectateurs empêche la création de nouveaux opéras ayant directement des implications politiques. En principe, les compositeurs d'opéra de la fin-de-siècle dédaignent l'art politisé. Qui plus est, l'éclatement des langages musicaux et l'apparition de nouveaux styles comme l'atonalisme confère à la musique savante un statut d'art réservé à la réception de ceux qui s'y entendent. La période où l'opéra peut revêtir un rôle actif dans la formation de l'identité nationale est donc limitée. En Hongrie, elle commence au tournant du XVIII^e siècle et s'achève progressivement à partir du milieu des années 1860. Il s'agit d'une période transitoire durant laquelle le compositeur se conçoit comme un génie créateur tout en ne dédaignant pas de donner des œuvres qui répondent aux goûts et aux sensibilités musicaux du grand public.

Cette période est également transitoire en ce qui concerne la composition sociale du public : le véritable âge d'or de l'opéra politique correspond à cette époque où aristocrates et bourgeois, étudiants et ouvriers fréquentent la même salle et les mêmes représentations. En Hongrie, cette période débute avec la floraison des théâtres de villes au début du XIX^e siècle et s'achève par le changement du profil du public des théâtres dans les années 1860. La raison majeure de ce changement est l'urbanisation. Le développement du capitalisme industriel augmente la population urbaine. Les masses urbaines, tout comme les bourgeois, sont attirées par de nouvelles distractions qui font leur apparition. Dans le domaine des arts du spectacle, l'opérette et le drame populaire ébranlent la primauté de l'opéra. Par ailleurs, le nombre des théâtres se multiplie dans

Conclusion

les grandes villes comme Pest, ce qui restreint la diversité sociale du Théâtre national. L'ouverture de l'Opéra en 1884 accélère encore ce changement.

Une autre raison du changement du rôle politique de l'opéra réside dans le développement du mouvement national. L'art joue un rôle actif dans le mouvement national hongrois, tant que ce mouvement continue à lutter pour l'affirmation politique de la nation hongroise. L'opéra national existe tant que la lutte nationale politique continue. Dans ce cadre, l'année 1867 marque un tournant. Avec le Compromis austro-hongrois, le royaume de Hongrie acquiert un statut privilégié au sein de l'Empire. Les Hongrois bénéficient désormais de droits politiques et le mouvement national hongrois atteint une nouvelle phase. Dès lors, les défenseurs de la cause nationale magyare bénéficient d'appareils idéologiques qui leur permettent de consolider l'identité nationale. Le théâtre perd son statut unique et central ; l'instruction publique est un moyen beaucoup plus efficace pour la reproduction de l'idéologie nationale. La société n'éprouve plus le besoin de voir de nouveaux opéras nationaux qui galvanisent les cœurs ; elle se contente désormais de la présence permanente à l'affiche d'une ou deux œuvres significatives du répertoire national.

Ainsi, parallèlement au changement du contenu et de la forme de l'identité nationale, le rôle politique de l'opéra se marginalise progressivement à partir des années 1860. L'inauguration du Théâtre de l'Opéra achève, d'une manière pompeuse, ce processus d'aliénation. Par son architecture, sa décoration et son emplacement, la nouvelle maison est, il est vrai, un lieu de mémoire par excellence. Néanmoins, son rôle actif dans la société et la politique hongroises est accessoire.

L'identité nationale hongroise ne suivra plus de voies lyriques, mais elle fera usage des œuvres majeures du répertoire lyrique qui furent produites à l'ère de la lutte pour la cause nationale.

Annexe

**Représentations d'opéra au Théâtre
hongrois de Pest (1837-1840)
et au Théâtre national hongrois
(1840-1884)**

Compositeur	Opéra	Création (Pest)	1861	1862	1863	1864	1865	1866	1867	1868	1869	1870	1871	1872	1873	1874	1875	1876	1877	1878	1879	1880	1881	1882	1883	1884	Total		
1	Rossini	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	29/07/1837	6	7		4	3	3	5	6	3	4	6	7	5	7	5	8	4	4	3	3	1	6	5	2	183	
2	Delagrè	<i>Les deux mots</i>	07/09/1837																									1	
3	Hérold	<i>Zampa</i>	30/09/1837	2		1				5	5	3	1	1	4													75	
4	Bellini	<i>Norma</i>	28/10/1837		1	5	4	6	3		3	1		5	6	1	2	3	1	4	1	2	2	3	3	1	2	150	
5	Bellini	<i>I Capuleti e i Montecchi</i>	28/11/1837																									42	
6	Bellini	<i>La Straniera</i>	06/01/1838																									14	
7	Bellini	<i>Beatrice di Tenda</i>	13/03/1838																									35	
8	Ruzitska	<i>Béla futása</i>	21/04/1838																									4	
9	Spontini	<i>La Vestale</i>	06/26/1838																									3	
10	Weber	<i>Der Freischütz</i>	28/07/1838						10	4	3				5	7	6						6	3	1	8	1	83	
11	Auber	<i>Fra Diavolo</i>	13/09/1838				1	2	1	5	1				1	2	3						4					42	
12	Hérold	<i>Marie</i>	29/09/1838																									2	
13	Donizetti	<i>L'elisir d'amore</i>	07/11/1838	1																								77	
14	Mercadante	<i>Il giuramento</i>	12/01/1839			2																						29	
15	Auber	<i>Gustave III</i>	26/02/1839																									57	
16	Weber	<i>Preciosa</i>	01/04/1839																									10	
17	Bartay	<i>Csel</i>	29/04/1839																									2	
18	Mozart	<i>Don Giovanni</i>	29/05/1839	6	1	3	2	1	3	1		3	3	1	2	2	2	3	5	2		2	1	2	3	2	3	62	
19	Donizetti	<i>Gemma di Vergy</i>	30/07/1839																									16	
20	Donizetti	<i>Lucrezia Borgia</i>	31/08/1839		3	6	2	4	2	3	2	6	4	7	4		1	1			3	1	1	1	1	2	6	2	154
21	Donizetti	<i>Il borgomastro di Saardam</i>	13/11/1839																									5	
22	Beethoven	<i>Fidelio</i>	28/12/1839				6	6	5	2	1	5	3	3	1	4	1	1		5		1				2	1	57	
23	Donizetti	<i>Marino Faliero</i>	25/04/1840																									17	
24	Szerdahelyi	<i>Tündérlak</i>	11/07/1840																									11	
25	Erkel	<i>Bátori Mária</i>	08/08/1840																									33	
26	Donizetti	<i>Roberto Devereux</i>	22/03/1841																									5	
27	Donizetti	<i>Belisario</i>	19/05/1841	1																								26	
28	Bellini	<i>La Sonnambula</i>	19/06/1841	2	4	2	2	1		3	4	5	5	4	2		1	2	4	2	1	1	4	3		4		143	
29	Auber	<i>La muette de Portici</i>	14/08/1841	2	1						5	5	2	1	2	2	1	1									1	57	
30	Schenk	<i>Der Dorfbarbier</i>	10/10/1841																									1	
31	Thern	<i>Gizul</i>	21/12/1841																									4	
32	Auber	<i>Le domino noir</i>	02/04/1842							5	14	7	6	7	7	7	10	2			11	6	3	5	5		1	107	

Compositeur	Opéra	Création (Pest)																												
			1837	1838	1839	1840	1841	1842	1843	1844	1845	1846	1847	1848	1849	1850	1851	1852	1853	1854	1855	1856	1857	1858	1859	1860				
33	Rossini	<i>Otello</i>	26/04/1842						4		3				2											2				
34	Nicolai	<i>Il Templario</i>	30/06/1842						7	4		2																		
35	Halévy	<i>La juive</i>	06/08/1842						2	1	1								5		4	5	3	7	3	6				
36	Donizetti	<i>Alina, regina di Golconda</i>	29/10/1842						3																					
37	Cherubini	<i>Le porteur d'eau</i>	26/11/1842						2																					
38	Meyerbeer	<i>Robert le Diable</i>	18/02/1843							7									3				8	4	7	3				
39	Méhul	<i>Joseph et ses frères</i>	18/03/1843							2																				
40	Erkel	<i>Hunyadi László</i>	27/01/1844								15	7	8	4	8	3	12	6	9	12	7	7	4	4	6	9	7			
41	Donizetti	<i>La fille du régiment</i>	14/03/1844								11	7	2	3	2	2	2	2	2						1					
42	Donizetti	<i>Linda</i>	12/11/1844								5	13	11	4	5	6	6	5	6	7	4	2	2	2	4					
43	Thern	<i>Tihany Ostroma</i>	12/04/1845									6	1																	
44	Balfe	<i>Les Quatre fils Aymon</i>	14/08/1845									9	7	3		4	2	1			6	1	1	1						
45	Donizetti	<i>Don Pasquale</i>	10/01/1846										15	1	1	6	4	1		4	3	1		2	1					
46	Auber	<i>Le maçon</i>	03/04/1846										1																	
47	Donizetti	<i>Dom Sébastien</i>	15/06/1846										7	9	6	4	4	1	2			2	3	2	3	1				
48	Donizetti	<i>Lucia di Lammermoor</i>	04/08/1846										7	8	4	5	13	6	6	8	5	7	4	4	8	9	4			
49	Auber	<i>La part du diable</i>	03/10/1846										4				2													
50	Verdi	<i>Nabucco</i>	02/01/1847												10	7	5	1	2	3	1									
51	Verdi	<i>Ernani</i>	03/02/1847												11	9	13	10	8	8	5	11	4	3	4	3	4	3		
52	Halévy	<i>Les mousquetaires de la reine</i>	15/06/1847												2															
53	Donizetti	<i>Maria di Rohan</i>	11/08/1847												5	3														
54	Doppler (F)	<i>Benyovszky</i>	29/09/1847												5	10	3			4		6	5	1	2		2	2		
55	Lortzing	<i>Zar und Zimmermann</i>	15/01/1848													4	3													
56	Verdi	<i>Macbeth</i>	26/02/1848														17	6	4								4			
57	Mercadante	<i>Orazi e Curiazi</i>	13/05/1848														2													
58	Flotow	<i>Martha</i>	11/07/1848														8	10	6	10	8	7	2	2	3	2	2	1	3	
59	Császár	<i>A Kunok</i>	16/09/1848														6	5	4	9	13	6	11	10	6	6	3	5	5	
60	Mazzucato	<i>I due sergenti</i>	16/12/1848															3	1	1										
61	Bellini	<i>I Puritani</i>	31/03/1849															4									1	2		
62	Doppler (F)	<i>Ilka</i>	29/12/1849															2	6	5	6	6	1	4	5	5	4	3	4	
63	Császár	<i>Morsinay Erzsébet</i>	14/02/1850																3											
64	Meyerbeer	<i>Le Prophète</i>	12/06/1850																	27	15	3	9	4	12	6	5	6	4	4

Compositeur	Opéra	Création (Pest)	1861	1862	1863	1864	1865	1866	1867	1868	1869	1870	1871	1872	1873	1874	1875	1876	1877	1878	1879	1880	1881	1882	1883	1884	Total	
33	Rossini	<i>Otello</i>	26/04/1842									3															14	
34	Nicolai	<i>Il Templario</i>	30/06/1842																								13	
35	Halévy	<i>La juive</i>	06/08/1842		2	2		5	4	3	4	1	1	10	5	4	3	5	4	5	3	3	3	5	4	7	1	121
36	Donizetti	<i>Alina, regina di Golconda</i>	29/10/1842																								3	
37	Cherubini	<i>Le porteur d'eau</i>	26/11/1842															4	1	3							10	
38	Meyerbeer	<i>Robert le Diable</i>	18/02/1843	1	1		6	1	2	6	3	2		7	6	3	5	3	4	5	3	4	2	1	3	3	103	
39	Méhul	<i>Joseph et ses frères</i>	18/03/1843																								2	
40	Erkel	<i>Hunyadi László</i>	27/01/1844	9	6	7	6	3	4	4	5	5	4	4	4	10	5	2	4	4	1	1	2		9	4	7	238
41	Donizetti	<i>La fille du régiment</i>	14/03/1844																								34	
42	Donizetti	<i>Linda</i>	12/11/1844		3	1	3			2	3																94	
43	Thern	<i>Tihany Ostroma</i>	12/04/1845																								7	
44	Balfe	<i>Les Quatre fils Aymon</i>	14/08/1845																								35	
45	Donizetti	<i>Don Pasquale</i>	10/01/1846		2								1			2	1	3	4	4		2	1	2			61	
46	Auber	<i>Le maçon</i>	03/04/1846														11	8	4	3	5	3	2	2			39	
47	Donizetti	<i>Dom Sébastien</i>	15/06/1846								2	3		6													55	
48	Donizetti	<i>Lucia di Lammermoor</i>	04/08/1846	5	5	3	4	3	2	3	6	4	3	9	1	2	3	4	3	4	2	6	5	3	1	2	181	
49	Auber	<i>La part du diable</i>	03/10/1846		2	2																					10	
50	Verdi	<i>Nabucco</i>	02/01/1847	3	2	1																					35	
51	Verdi	<i>Ernani</i>	03/02/1847	4	4	4	1	3	1	2		5	3	6	3	7	2		1		4	1	1	2	1	3	3	157
52	Halévy	<i>Les mousquetaires de la reine</i>	15/06/1847																								2	
53	Donizetti	<i>Maria di Rohan</i>	11/08/1847																								8	
54	Doppler (F)	<i>Benyovszky</i>	29/09/1847	1																							41	
55	Lortzing	<i>Zar und Zimmermann</i>	15/01/1848																		2						9	
56	Verdi	<i>Macbeth</i>	26/02/1848				6	4	1																		42	
57	Mercadante	<i>Orazi e Curiazi</i>	13/05/1848																								2	
58	Flotow	<i>Martha</i>	11/07/1848	2	4	3	1	1		2	2	3		2				4	3	3	3	3	4	2	2		108	
59	Császár	<i>A Kunok</i>	16/09/1848	6	6	3			1					2													107	
60	Mazzucato	<i>I due sergenti</i>	16/12/1848																								5	
61	Bellini	<i>I Puritani</i>	31/03/1849																								7	
62	Doppler (F)	<i>Ilka</i>	29/12/1849	4	2	1	4	4		3		1		1							3	2	5	5	1		87	
63	Császár	<i>Morsinay Erzsébet</i>	14/02/1850																								3	
64	Meyerbeer	<i>Le Prophète</i>	12/06/1850					5	5							11	2						8	7	2	3	138	

Compositeur	Opéra	Création (Pest)	1837	1838	1839	1840	1841	1842	1843	1844	1845	1846	1847	1848	1849	1850	1851	1852	1853	1854	1855	1856	1857	1858	1859	1860	
65	Verdi	<i>I due Foscari</i>														3	12	7		3	3						
66	Doppler (F)	<i>Vanda</i>														1	7	4					2		4	1	
67	Verdi	<i>Luisa Miller</i>															4										
68	Auber	<i>Le dieu et la bayadère</i>															6	1									
69	Auber	<i>Sirène</i>																4									
70	Verdi	<i>I masnadieri</i>																3	7	1	1						
71	Meyerbeer	<i>Les Huguenots</i>																9	14	1	3	1	1	3	1	5	
72	Verdi	<i>Rigoletto</i>																4	15	12	13	7	5	6	5	7	
73	Doppler (F)	<i>Gránátos tábor</i>																	6	1			1				
74	Doppler (F)	<i>Két huszár</i>																	5								
75	Doppler (K)	<i>A vadon fia</i>																									
76	Kern	<i>Benvenuto Cellini</i>																		2						2	
77	Verdi	<i>Il trovatore</i>																		3	15	9	10	7	4	6	
78	Flotow	<i>Alessandro Stradella</i>																			5	2			1		
79	Thern	<i>Képzelt beteg</i>																			2						
80	Meyerbeer	<i>L'étoile du nord</i>																				20	13	8	7	5	
81	Rossini	<i>Guillaume Tell</i>																				5		2	8	7	
82	Verdi	<i>Les Vêpres siciliennes</i>																				8	9	4	4	1	
83	Bognár	<i>Tudor Mária</i>																				2					
84	Doppler (F), Erkel, Doppler (K)	<i>Erzsébet</i>																						6	4		
85	Verdi	<i>La traviata</i>																					4				
86	Rossini	<i>La Cenerentola</i>																							5		
87	Mozart	<i>Le nozze di Figaro</i>																						1		2	
88	Huber	<i>A székely leány</i>																						3	4	2	
89	Pedrotti	<i>Tutti in maschera</i>																							4		
90	Pedrotti	<i>Fiorina</i>																							5		
91	Nicolai	<i>Die I. Weiber von Windsor</i>																							3	8	
92	Meyerbeer	<i>Dinorah</i>																								8	

Compositeur	Opéra	Création (Pest)	1861	1862	1863	1864	1865	1866	1867	1868	1869	1870	1871	1872	1873	1874	1875	1876	1877	1878	1879	1880	1881	1882	1883	1884	Total	
65	Verdi	<i>I due Foscari</i>	09/12/1850																								28	
66	Doppler (F)	<i>Vanda</i>	30/12/1850																								19	
67	Verdi	<i>Luisa Miller</i>	30/05/1851																								4	
68	Auber	<i>Le dieu et la bayadère</i>	23/06/1851																								7	
69	Auber	<i>Sirène</i>	12/01/1852		2																						6	
70	Verdi	<i>I masnadieri</i>	02/08/1852																								12	
71	Meyerbeer	<i>Les Huguenots</i>	06/11/1852	1		3	4	2	2		2	4	1	3	2	8	4	6	3	6	6	7	6	2	5	5	5	125
72	Verdi	<i>Rigoletto</i>	18/12/1852	5	5	4	4	2	2	1	3	1		6	5	3	2	6	2	3			2	2		1	1	134
73	Doppler (F)	<i>Gránátos tábor</i>	12/02/1853																								8	
74	Doppler (F)	<i>Két huszár</i>	12/03/1853																								5	
75	Doppler (K)	<i>A vadon fia</i>	23/03/1854																								2	
76	Kern	<i>Benvenuto Cellini</i>	06/04/1854																								6	
77	Verdi	<i>Il trovatore</i>	31/10/1854	6	8	7	4	7	6	2	3	2	5	7	6	5	5	3	4	6	5	6	6	2	4	7	2	172
78	Flotow	<i>Alessandro Stradella</i>	09/06/1855																								8	
79	Thern	<i>Képzelt beteg</i>	11/10/1855																								2	
80	Meyerbeer	<i>L'étoile du nord</i>	31/01/1856	6	5		3	7	1	2	2	3	1	1				7	4	2		2		2	1		103	
81	Rossini	<i>Guillaume Tell</i>	09/05/1856	3	5	1	3	5				6	4	1	10	3	8	2	6		3		1	3	3	1	2	92
82	Verdi	<i>Les Vêpres siciliennes</i>	07/10/1856																								26	
83	Bognár	<i>Tudor Mária</i>	10/11/1856																								2	
84	Doppler (F), Erkel, Doppler (K)	<i>Erzsébet</i>	06/05/1857					3	1												2						16	
85	Verdi	<i>La traviata</i>	10/11/1857		2			2	5	7	5	4	4	4	7	6	6	5	1	2	2		3	5	7	4	85	
86	Rossini	<i>La Cenerentola</i>	26/07/1858																								5	
87	Mozart	<i>Le nozze di Figaro</i>	11/09/1858									4	6	4	5	1				1				3	1	1	29	
88	Huber	<i>A székely leány</i>	27/11/1858																								9	
89	Pedrotti	<i>Tutti in maschera</i>	28/05/1859																								4	
90	Pedrotti	<i>Fiorina</i>	23/07/1859																								5	
91	Nicolai	<i>Die lustigen Weiber von Windsor</i>	10/10/1859	4	3		2					5	1	3			7	2		2	1	2					43	
92	Meyerbeer	<i>Dinorah</i>	17/11/1860	16	6	4		7	7	4	2	5	3	3	2	6	3	1	2	1		2		2			84	

Compositeur	Opéra	Création (Pest)	1861	1862	1863	1864	1865	1866	1867	1868	1869	1870	1871	1872	1873	1874	1875	1876	1877	1878	1879	1880	1881	1882	1883	1884	Total	
93	Erkel	<i>Bánk bán</i>	09/03/1861	20	8	7	9	4	7	6	3	3	4	2	3	4	2	4	4	3	4	2	1			4	6	110
94	Mosonyi	<i>Szép Ilonka</i>	19/12/1861	2	4			3																				9
95	Erkel	<i>Sarolta</i>	26/06/1862		4	2																						6
96	Bognár	<i>A fogadott leány</i>	15/11/1862		3																							3
97	David	<i>Lalla Roukh</i>	31/01/1863			10	3	8	4	5	2	4	2	5	1			3			9	8	3	5	2		1	75
98	Adam	<i>La poupée de Nuremberg</i>	16/05/1863			2																					5	7
99	Gounod	<i>Faust</i>	02/09/1863			21	24	13	15	7	6	11	12	10	12	17	11	8	7	10	5	2	12	7	5	8	4	227
100	Huber	<i>A vig cimborák</i>	03/12/1863			3	1																					4
101	Verdi	<i>Un ballo in maschera</i>	16/01/1864				12	8	2	9	9	5	4	6	6	5	3	4	4	5	5	3		3	2	5		100
102	Boieldieu	<i>La dame blanche</i>	23/06/1864				9	3	4	3	1	3	1	4	3		2	1							3			37
103	Fáy	<i>Kamilla</i>	04/04/1865					5	2	3																		10
104	Erkel (S)	<i>Csobánc *</i>	13/12/1865					1																				1
105	Meyerbeer	<i>L'Africaine</i>	15/02/1866						23	9	7	9	6	5	8	7	4	1	2	9	5	3	4	4	1	3		110
106	Wagner	<i>Lohengrin</i>	01/12/1866					2	15	6	3	6	5		1	5	4	3	3	6	3	3	4	2	3	3		77
107	Erkel	<i>Dózsa György</i>	06/04/1867						7	2	1																	10
108	Verdi	<i>Don Carlos</i>	14/03/1868							13	2	6	3															24
109	Fáy	<i>Fiesco</i>	02/05/1868							3																		3
110	Auber	<i>Le premier jour du bonheur</i>	17/12/1868							2	9	2	1	2														16
111	Donizetti	<i>La Favorite</i>	03/04/1869								5		2						2			1	2	2		3		17
112	Thomas	<i>Hamlet</i>	19/03/1870									17	4	5	5	6	8	5	5	4	4	6	3	2		2		76
113	Fáy	<i>Cornaro Katalin *</i>	19/05/1870									1																1
114	Wagner	<i>Tannhäuser</i>	11/03/1871										9	5	6	2	2	2	4	4	3	1	4	3	2	2		49
115	Flotow	<i>L'ombre</i>	18/11/1871										5	3			2											10
116	Gounod	<i>Roméo et Juliette</i>	27/01/1872											10	5	9	4	3	1	3	3	5	2	3	4	2		54
117	Paladilhe	<i>Le passant</i>	17/02/1873												4													4
118	Wagner	<i>Der fliegende Holländer</i>	10/05/1873												5	8	4		1			3	1					22
119	Thomas	<i>Mignon</i>	20/09/1873												10	7	5	6	6	5	4	3	3	1	6	1		57
120	Erkel	<i>Brankovics György</i>	20/05/1874													11	7	2										20
121	Wagner	<i>Rienzi</i>	24/11/1874													2	2											4
122	Verdi	<i>Aida</i>	10/04/1875														15	11	8	8	8	5	3	5	4	2		69
123	Verdi	<i>La forza del destino</i>	09/11/1875														3											3

Compositeur	Opéra	Création (Pest)	1861	1862	1863	1864	1865	1866	1867	1868	1869	1870	1871	1872	1873	1874	1875	1876	1877	1878	1879	1880	1881	1882	1883	1884	Total
124	Goldmark	<i>Die Königin von Saba</i>	18/03/1876															15	8	6		7	3	7	3	3	52
125	Bizet	<i>Carmen</i>	28/10/1876															10	6	5	3	1	4	5	1	3	38
126	Brüll	<i>Das goldene Kreuz</i>	13/01/1877																5								5
127	Mozart	<i>Die Zauberflöte</i>	17/02/1877																8	3	1	2	4	2	2	1	23
128	Massé	<i>Paul et Virginie</i>	09/06/1877																7	4	1		2				14
129	Guiraud	<i>Piccolino</i>	03/11/1877																6	8	3	4		1	1		23
130	Gounod	<i>Cinq-Mars</i>	09/03/1878																	6	3						9
131	Massenet	<i>Le roi de Lahore</i>	25/01/1879																		17	2	6	1	4		30
132	Massé	<i>Jeannette</i>	04/02/1879																		15	4	3	3			25
133	Délibes	<i>Le roi l'a dit</i>	22/03/1879																		6						6
134	Donizetti	<i>Rita</i>	04/03/1880																			4					4
135	Auber	<i>Les diamants de la couronne</i>	30/03/1880																			8	3	1			12
136	Gounod	<i>Philémon et Baucis</i>	11/09/1880																			5	2	3	4	1	15
137	Erkel	<i>A névtelen hősök</i>	30/11/1880																			5	1				6
138	Délibes	<i>Jean de Nivelle</i>	17/03/1881																				3				3
139	Gluck	<i>Le Cadi dupé</i>	04/10/1881																				8	7	4	1	20
140	Schauer	<i>Atala</i>	05/11/1881																				7	5	2		14
141	Weber	<i>Abu Hassan</i>	26/01/1882																					2		2	4
142	Mozart	<i>Die Entführung aus dem Serail</i>	21/03/1882																					2			2
143	Boito	<i>Mefistofele</i>	25/04/1882																					9	7	1	17
144	Massenet	<i>Hérodiade</i>	23/12/1882																					3	3		6
145	Gluck	<i>Orphée et Eurydice</i>	08/03/1883																						4		4
146	Wagner	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	08/09/1883																						6	2	8
147	Ponchielli	<i>La Gioconda</i>	08/12/1883																						5	1	6
148	Schubert	<i>Die Verschworenen</i>	15/04/1884																							1	1
149	Bartha	<i>Mátyás király</i>	05/06/1884																							2	2

*Représentation partielle

Sources, bibliographie et discographie

Sources

Sources inédites

Archives nationales hongroises (Magyar Országos
Levélár, MOL)

R 269 : *A Magyarországi színháztörténetére vonatkozó iratok, 1755-1930*
[Documents relatifs à l'histoire des représentations de théâtre de Hongrie, 1755-1930]

Bibliothèque nationale Széchényi (Országos
Széchényi Könyvtár, OSZK)

Színháztörténeti tár [Collection d'histoire
du théâtre]

Fond 2 : Nemzeti Színházi Iratok [Documents du
Théâtre national]

Documents provenant de diverses sources, notamment des Archives du Théâtre national
détruites pendant la Deuxième Guerre mondiale ; recopiés par Jolán Kádár-Pukánszky.

- vol. 1 [n° 1 - n° 80]
- vol. 2 [n° 81 - n° 160]
- vol. 3 [n° 161 - n° 240]
- vol. 4 [n° 241 - n° 320]
- vol. 5 [n° 321 - n° 400]
- vol. 6 [n° 401 - n° 480]
- vol. 7 [n° 481 - n° 560]
- vol. 8 [n° 561 - n° 640]
- vol. 9 [n° 641 - n° 720]
- vol. 10 [n° 721 - n° 800]

Sources

Pour l'inventaire de ce fond d'archives, cf.

Iratok a Nemzeti Színház történetéhez : Pukánszky Kádár Jolán kiadatlan levéltári gyűjtésének fondjegyzéke [Documents pour contribuer à l'histoire du Théâtre national : inventaire de la collection d'archives inédite de Jolán Kádár-Pukánszky], Budapest : Országos Széchényi Könyvtár, 1988. 255 p.

Une partie de ces documents ont été publiées par Péter Várnai :

VÁRNAI, Péter. « Adalékok a XIX. századi magyar operajátszás történetéhez (levéltári dokumentumok) » [Contributions pour l'histoire des représentations d'opéra hongroises au XIX^e siècle], in *Az opera történetéből* [De l'histoire de l'opéra], éd. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1961. pp. 197-223.

Collection d'affiches

Fonds « Budapest »

- 06/05/1793

Fonds « Nemzeti Színház » [Théâtre national]

- 1849-1850
- 1851-1852

Collection de livrets

Textes manuscrits, provenant des archives du Théâtre national.

MM 13.505 KÖFFINGER, Rudolf. *Afanasia : Opera 3 felvonásban* [Afanasia : opéra en trois actes], musique de Franz Doppler, 1847 [1852]. 63 f.

MM 13.534 SCRIBE, Eugène. *Báléj : Igaz történeten épült opera 5 felvonásban* [La Nuit de bal : opéra basé sur une histoire vraie, en cinq actes], trad. par József Szerdahelyi, musique de Daniel Auber, [1839]. 46 p., écriture de Sándor Gillyén.

MM 13.535 SCRIBE, Eugène. *Báléj : Igaz történeten épült opera 5 felvonásban* [La Nuit de bal : opéra basé sur une histoire vraie, en cinq actes], trad. par József Szerdahelyi, musique de Daniel Auber, [1839]. 56 p., écriture de Sándor Gillyén.

Sources

- MM 13.539 EGRESSY, Béni. *Báthori Mária : nemzeti szomorú opera 2 felvonásban* [Báthori Mária : opéra tragique national en deux actes], musique de Ferenc Erkel, [1840]. 26 f.
- MM 13.540 EGRESSY, Béni. *Báthori Mária : nemzeti szomorú opera 2 felvonásban* [Báthori Mária : opéra tragique national en deux actes], musique de Ferenc Erkel, [1840], 29 f.
- MM 13.628 CZANYUGA, József. *Erzsébet : Eredeti Opera* [Erzsébet : opéra original], musique de Ferenc Erkel, Franz Doppler et Karl Doppler, [Pest], 1857. 61 f.
- MM 13.718 SCRIBE, Eugène. *A' Hugonotok : Nagy opera 5 felvonásban* [Les Huguenots : grand opéra en cinq actes], trad. par Lajos Nádaskay, musique de Giacomo Meyerbeer, Pest, 1852. 186 p. (livret) - 14 f. (mise en scene).
- MM 13.719 SCRIBE, Eugène. *A' Hugonotok : Nagy opera 5 felvonásban* [Les Huguenots : grand opéra en cinq actes], trad. par Lajos Nádaskay, musique de Giacomo Meyerbeer, Pest, 1852.
- MM 13.722 ADLERSTEIN, Johann Janotyckh von. *Ilka vagy A huszár toborzó : Vig dalmű 3 felvonásban* [Ilka ou Le Recrutement de hussards : opéra comique en trois actes], musique de Franz Doppler, livret de mise en scène [sans date]. 8 f.
- MM 13.723 ADLERSTEIN, Johann Janotyckh von. *Ilka vagy A huszár-toborzó* [Ilka ou Le Recrutement de hussards], [sans date]. 49 f.
- MM 13.774 HEGYALJI [KIRCHLEHNER, Ferenc]. *A Kunok : opera 4 felvonásban* [Les Coumans : opéra en quatre actes], musique de Ferenc Császár, [sans date]. 29 f. écriture de Sándor Gillyén.
- MM 13.857 SCRIBE, Eugène & DELAVIGNE, Germain. *Ördög Róbert : Nagy regényes dalmű (: opera :) 5 felvonásban* [Robert le Diable : grand opéra romantique en cinq actes], trad. par Károly Asztalos, musique de Giacomo Meyerbeer, 1843. 76 f. manuscrits, écriture de Miklós Udvarhelyi, avec des notes en italien sur le rôle-titre.
- MM 13.858 SCRIBE, Eugène & DELAVIGNE, Germain. *Ördög Róbert : Nagy regényes dalmű 5 felvonásban* [Robert le Diable : grand opéra romantique en cinq actes], trad. par Károly Asztalos, musique de Giacomo Meyerbeer, 1864. 190 p.
- MM 13.859 SCRIBE, Eugène & DELAVIGNE, Germain. *Ördög Róbert : Nagy regényes dalmű 5 felvonásban* [Robert le Diable : grand opéra romantique en cinq

Sources

actes], trad. par Károly Asztalos, musique de Giacomo Meyerbeer, 1853. 34 f., écriture de Teofil Sopronyi.

MM 13.943 JOUY, Étienne de & BIS, Hippolyte. *Tell Vilmos : nagy opera 4 felvonásban* [Guillaume Tell : grand opéra en quatre actes], trad. par Lajos Nádaskay, musique de Gioacchino Rossini, 1856. 43 p. cachet de la censure : 30 avril 185 ; première : 09.05.1856.

MM 13.993 SCRIBE, Eugène. *Zsidó hölgy : Nagy opera öt felvonásban* [La Juive : grand opéra en cinq actes], trad. par István Jakab, musique de Jacques Fromental Halévy, 1838. 46-1 p. manuscrits, avec les notes de Lajos Fánecs et la notice de censure de János Szobovits.

Collection de pièces de théâtre

Textes manuscrits, provenant des archives du Théâtre national.

MM4742 TÓTH, Ferenc. *Próféta : Szomorújáték 4 felvonásban* [Le Prophète : tragédie en cinq actes], 1850. 29 f.

N Sz. L 40 BALOG, István. *Ludas Matyi : Tüneményes, énekes, vigjáték 3 felvonásban* [Ludas Matyi : comédie prodigieuse avec chansons en trois actes], livret du souffleur, musique de József Szerdahelyi, 1838. 54 f.

N Sz L 40/1 BALOG, István. *Ludas Matyi : Tüneményes, énekes, vigjáték 3 felvonásban* [Ludas Matyi : comédie prodigieuse avec chansons en trois actes], livret du souffleur, musique de József Szerdahelyi, [sans date]. 59 f.

N Sz L 40/2 BALOG, István. *Ludas Matyi : Tüneményes, énekes, vigjáték 3 felvonásban* [Ludas Matyi : comédie prodigieuse avec chansons en trois actes], exemplaire du souffleur, musique de József Szerdahelyi, [sans date]. 45 f.

N. Sz. K86 TÓTH. Lőrinc. *Két László : szomorújáték 4 felvonásban 'Cilley halála' előjátékkal 1 felvonásban* [Les Deux László : tragédie en quatre actes, avec le prologue en un acte 'La Mort de Cilley']. 89 f.

Programme du Théâtre national

Programme détaillé du Théâtre hongrois de Pest (1837-1840) et du Théâtre national (1840-1941), préparé par Algernon László Hajdu en 1941, texte dactylographié inédit.

Sources

MS 192/1 [HAJDU, Algernon László]. [*A nemzeti Színház műsora 1837.VIII.22-től 1941.VI. 21-ig*] [Programme du Théâtre national du 22 août 1837 au 21 juin 1941], préface d'Emil Haraszti. 126 p. [représentations selon la date]

MS 192/2 [HAJDU, Algernon László]. [*A nemzeti Színház műsora 1837.VIII.22-től 1941.VI. 21-ig*], [Programme du Théâtre national du 22 août 1837 au 21 juin 1941]. 154 p. [représentations 1837-1870]

MS 192/3 [HAJDU, Algernon László]. [*A nemzeti Színház műsora 1837.VIII.22-től 1941.VI. 21-ig*], [Programme du Théâtre national du 22 août 1837 au 21 juin 1941]. 325 p. [représentations 1870-1941]

MS 192/4 [HAJDU, Algernon László]. [*A nemzeti Színház műsora 1837.VIII.22-től 1941.VI. 21-ig*], [Programme du Théâtre national du 22 août 1837 au 21 juin 1941]. 47 p. [index]

MS 240 [HAJDU, Algernon László]. [*A nemzeti Színház műsora 1837.VIII.22-től 1941.VI. 21-ig*], [Programme du Théâtre national du 22 août 1837 au 21 juin 1941]. 324 p.

Fonds « KE » (Képek - Images)

3.114 Károly Benza dans le rôle de Miska (*Ilka* de Franz Doppler), illustration d'Alajos Rohn, 1857.

3.224 *Hunyadi László*, illustration d'Ágost Frigyes Walzel, [1844].

3.234 Vue intérieure du Théâtre allemand de Pest, illustration par Carl Vasquez, 1837.

Zeneműtár [Collection des œuvres de musique]

Partitions manuscrites :

B38/a/1 DOPPLER, Ferenc. *Benyovszky : Partitur*. Trois volumes, vol. I : ff. 1-197, vol. II : ff. 198-361 ; vol. III : ff. 362-465.

Ms.mus.4.806 DOPPLER, Ferenc. *Ilka oder Die Husaren-Werbung : Ungarische National-Oper in 3 Aufzügen*, livret de J. J. von Adlerstein, [sans date]. 138 f.

Sources

Ms.mus.356 DOPPLER, Ferenc. *Wanda : Romantische Oper in drei Aufzügen* [Wanda : opéra romantique en trois parties], 3 tomes, 173+146+107 p.

Ms.mus.359 ERKEL, Ferenc. *Erzsébet 2ik felvonása* [II^e acte d'*Erzsébet*].

Ms.mus.362/1-5 ERKEL, Ferenc. [*Dózsa György*], 5 tomes, 168+107+99+183+57 f.

Kisnyomtatványtár [Collection d'imprimés de petite taille]

Lit. A 47 Illustration : façade du Théâtre allemand de Pest (1818).

Muzeul Județean de Istorie - Brașov [Musée d'histoire de la Ville de Brașov/Brassó/Kronstadt]

Collection d'affiches

- 22/06/1854 : *Rigoletto* (Verdi)

Sources publiées

Textes juridiques et parlementaires

Textes juridiques

Collectio ordinationum imperatoris Josephi II-di et repraesentationum diversorum regni Hungariae comitatuum : Pars prima, Dioszeg : Paul Medgyesi, 1790. 302 p.

Magyar Törvénytár : 1657-1740 [Collection de lois hongroises : 1657-1740], Budapest: Franklin-Társulat, 1900.

Magyar törvénytár 1000-1895 : milleniumi emlékkiadás : 1836-1868 [Collection de lois hongroises 1000-1895 : édition de millenium : 1836-1868], éd. par Dezső Márkus, Budapest : Franklin-Társulat, coll. « Corpus Juris Hungarici », 1896. xxiv-600 p.

Sources

Textes parlementaires

Az 1861. év april 2. Pesten egyesült Országgyűlés Képviselőházának Naplója : Második kötet [Comptes rendus des débats de la Chambre des représentants du Parlement convoqué le 2 avril 1861 à Pest : tome II], Pest : Landerer és Hackenast, 1861. 305 p.

Az 1865-dik évi deczember 10-dikére hirdetett Országgyűlés Képviselőházának Naplója : Tizedik kötet [Comptes rendus des débats de la Chambre des représentants du Parlement convoqué le 10 avril 1865 à Pest : tome X], Pest : Légrády Testvérek, 1868. 371 p.

Az 1869. évi april 20-dikára hirdetett Országgyűlés Képviselőházának Naplója : Ötödik kötet [Comptes rendus des débats de la Chambre des représentants du Parlement convoqué le 20 avril 1869 à Pest : tome V], Pest : Légrády Testvérek, 1870. 420 p.

Képviselőházi irományok [Documents de la Chambre des représentants], 1861. n° 1-57.

Recueils de textes parlementaires

Az erdélyi országgyűlések színházpolitikai vitái és iratai (1791-1847) [Débats théâtraux des Diètes de Transylvanie (1825-1848)], éd. par Miklós Bényei, Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1990. 357 p.

Reformkori országgyűlések színházi vitái (1825-1848) [Débats théâtraux des Diètes de l'ère des réformes (1825-1848)], éd. par Miklós Bényei, Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1985. 355 p.

Histoire du théâtre

Éditions imprimées de sources d'archives

1869-diki színházi enquête-bizottság jelentése és mellékletei [Le rapport de la commission d'enquête de 1869 et ses annexes], Budapest : A Magyar Királyi Államnyomda, 1873. 88 p.

Sources

77 ismeretlen dokumentum a régi Nemzeti Színházból (1838-1885) [Soixante dix-sept documents inconnus de l'ancien Théâtre national (1838-1885)], éd. par Géza Staud, Budapest : Múzsák Közművelődési Kiadó, 1989. 229 p.

A Nemzeti Színház százéves története : II. kötet : Iratok a Nemzeti Színház történetéhez [Histoire centenaire du Théâtre national : volume II : documents pour l'histoire du Théâtre national], éd. par Jolán Kádár-Pukánszky, Budapest : Magyar Történelmi Társulat, 1938. 878 p.

A vándorszínésztől a Nemzeti Színházig [Du théâtre itinérant au Théâtre national], éd. par Ferenc Kerényi, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar Levelestár », 1987. 387 p.

« Dokumentumok az 1863-as petícióhoz » [Documents relatifs à la pétition de 1863], éd. par György Székely, *Színháztudományi Szemle*, n° 16, 1985. pp. 189-193.

Források és ritkaságok a győri színjátszás történetéből a 17. század elejétől 1849-ig [Sources et curiosités de l'histoire de l'art dramatique à Győr du début du XVII^e siècle à 1849], éd. par József Bana & Attila Márfi, Győr: Győr Megyei Jogú Város Levéltára, 2007. 172 p. + planches.

« [Iratok] a pécsi német színészet történetéhez » [(Documents) pour contribuer à l'histoire de l'art dramatique allemand à Pécs] in Emília KARDOS. *A pécsi német sajtó és színészet története* [Histoire de la presse et de l'art dramatique à Pécs], Pécs : Danubia Könyvkiadó, 1932. pp. 103-141.

Statuts du Théâtre hongrois de Pest et du Théâtre national

A Nemzeti Színház bővített törvény-könyve 1842-től [Statuts augmentés du Théâtre national à partir de 1842], Pest : Beimel József, [1842]. 32 p.

A Nemzeti Színház törvénykönyve 1848. ápril 1-től kezdve [Statuts du Théâtre national à partir du 1^{er} avril 1848], Pest : Beimel József, 1847. 39 p.

A Nemzeti Színház törvénykönyve 1868. ápril 1-től kezdve [Statuts du Théâtre national à partir du 1^{er} avril 1868], Pest : Emich Gusztáv, 1868. 30 p.

« A pesti magyar színésztársaság törvényei Bajza József igazgatása alatt 1837-1838 » [Statuts de la compagnie de théâtre hongroise de Pest sous la direction de József Bajza,

Sources

1837-1838], in BAJZA, József. *Szózat a Pesti Magyar Színház ügyében* [Manifeste sur l'affaire du Théâtre hongrois de Pest], Budapest : Magvető, coll. « Gondolkodó Magyarok », 1986. pp. 76-85.

Répertoires de sources et programmes de théâtre

A Magyarországi Jezsuita iskolai színjátékok forrásai, 1561-1773 [Les sources des drames scolaires jésuites de Hongrie, 1561-1773], éd. par Géza Staud, Budapest : A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, coll. « Magyarországi iskolai színjátékok forrásai és irodalma », 1984-1986-1988-2004. 4 volumes, 505+471+331+236 p.

A Magyarországi Katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig [Les sources et la littérature des représentations scéniques des institutions d'éducation catholiques de Hongrie jusqu'en 1800], éd. par Imre Varga, Budapest : Argumentum, coll. « Magyarországi iskolai színjátékok forrásai és irodalma », 1992. 272 p.

A Magyarországi Piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma 1799-ig [Les sources et la littérature des représentations de drames scolaires piaristes de Hongrie jusqu'en 1799], éd. par István Killián, Budapest : Argumentum, coll. « Magyarországi iskolai színjátékok forrásai és irodalma », 1994. 772 p.

A Magyarországi Protestáns iskolai színjátszás forrásai és irodalma [Les sources et la littérature des représentations scéniques scolaires protestantes de Hongrie], éd. par Imre Varga, Budapest : A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, coll. « Magyarországi iskolai színjátékok forrásai és irodalma », 1988. 562 p.

Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770-1850 : Normativer Titelkatalog und Dokumentation, éd. par Herwig Belitska-Scholtz & Olga Somorjay, Budapest : Argumentum, 1995. 2 volumes, 574 + [575]-1276 p.

« Játékrend » [Programme de théâtre], in ENYEDI, Sándor. *Az Erdélyi magyar színjátszás kezdetei, 1792-1821* [Débuts de l'art dramatique hongrois de Transylvanie, 1792-1821], Bukarest : Kriterion, 1972. pp. 111-205.

Sources

Almanachs

Almanach für Freunde der Schauspielkunst, éd. par Alois Heinrich, Berlin, 1852. viii-594 p.

[BENKE, József]. *Magyar Theátrumi Almanák 1814-ik esztendőre* [Almanach du théâtre hongrois pour l'année 1814], 1814. 23 p. [édition facsimilée in *Benke József színházelméleti írásai* [Écrits de József Benke sur la théorie théâtrale], Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1976].

Œuvres musicales et littéraires

Musique imprimée

CSÁSZÁR, György. *A' Kunok : nagy opera 4 felvonásban* [Les Coumans : grand opéra en quatre actes], transcription pour piano réalisée par le compositeur. Pest : Treichlinger J., [sans date]. 36 p. [numéro de catalogue : 163].

–. *A' Kunok (Die Kumanier) operának legkedveltebb dalai* [Les chansons les plus en vogue de l'opéra Les Coumans], réduction piano-chant réalisée par Karl Doppler, Pest : Rózsavölgyi és Társa, [sans date]. 52 p. [numéro de catalogue : R&C n° 35].

DOPPLER, Franz. *Benyovszky : Nagy Opera 3 felvonásban* [Benyovszky : grand opéra en trois actes], transcription pour piano réalisée par Mihály Brand [Mosonyi], Pest : Treichlinger József, [1848]. 105 p.

ERKEL, Ferenc. *Bánk bán*, réduction piano-chant, Budapest : Rózsavölgyi és társa, [1908].

–. *Bátori Mária*, Budapest : Rózsavölgyi és társa, coll. « Erkel Ferenc – operák », 2002. 3 tomes, lxvii-785 p.

–. *Hunyadi László*, éd. par Katalin Szacsvai-Kim, Budapest : Rózsavölgyi és társa, coll. « Erkel Ferenc – operák », 2006. 3 tomes, 867 p.

Erzsébet-emplény : 12 Eredeti magyar zenemű zongorára [Souvenir-Élisabeth : douze pièces musicales hongroises pour le piano], [Pest] : Rózsavölgyi és társa (R&C n° 260), [1857]. 58 p.

LISZT, Franz. « Schwanengesang und Marsch aus Erkels Hunyadi László: Konzertparaphrase für Pianoforte von F. Liszt », in *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* :

Sources

Serie II : Freie Bearbeitungen und Transkriptionen zu zwei Händen : Band 8, éd. par Adrienne Kaczmarczyk & Imre Sulyok, Budapest : Editio Musica, [1847] 1972. pp. 95-111 [numéros de catalogue : R160, SW405].

MOSONYI, Mihály. *Szép Ilonka* [Belle Ilonka], transcription pour piano, Pest : Rózsavölgyi és Társa (n° 721), [sans date].

ROTHKREPF (MÁTRAY), Gábor. *Cserni György*, 1812. Réduction piano et chant publiée in VÁRNAI, Péter. « Egy magyar muzsikus a reformkorban : Mátray Gábor élete és munkássága a szabadságharcig » [Un musicien hongrois à l'ère des réformes : vie et travaux de Gábor Mátray jusqu'à la guerre d'indépendance], in *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére* [À la mémoire de Ferenc Erkel et Béla Bartók], dir. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1954. pp. 296-317.

RUZITSKA, József. Air de Kálmán (extrait de Béla futása), réduction piano-chant, in SZABOLCSI, Bence. *A magyar zenetörténet kézikönyve* [Manuel de l'histoire de la musique hongroise], Budapest : Zeneműkiadó, coll. « Szabolcsi Bence művei », [1947] 1979. 370 p. [3^e édition revue]

Livrets

ADLERSTEIN, Johann Janotyckh von. *Ilka vagy a huszár-toborzó: eredeti víg opera 3 felvonásban*, Pest : Herz János, [1855]. 28 p.

CZANYUGA, József. *Erzsébet : Eredeti opera három felvonásban* [Erzsébet : opéra original en trois actes], musique de Ferenc Erkel et des frères Doppler, Pest : Herz János, 1857. 20 p.

–. *Erzsébet = Elisabeth : Oper in drei Akten*, musique de Ferenc Erkel et des frères Doppler, Pest : Johann Herz, [1857]. 20 p.

–. *Sarolta : eredeti regényes víg opera 3 felvonásban* [Sarolta : opéra comique romantique original en trois actes], musique de Ferenc Erkel, Pest : Herz János, 1862. 29 p.

EGRESSY, Béni [Benjámín]. *Bánk bán : eredeti opera 3 felvonásban* [Bánk bán : opéra original en trois actes], musique de Ferenc Erkel, Pest : Herz János, 1861. 34 p.

Sources

- . *Báthory Mária : első nemzeti szomorú opera két felvonásban* [Báthory Mária : premier opéra tragique national, en deux actes], musique de Ferenc Erkel, Pest : Beimel József, [1840]. 37 p.
- . *Báthory Mária : Első magyar opera 2 felvonásban* [Báthory Mária : premier opéra hongrois, en deux actes], musique de Ferenc Erkel, Pest : Herz János, 1858. 22 p.
- . *Hunyadi László : Eredeti opera 4 szakaszban* [Hunyadi László : opéra original en quatre parties], musique de Ferenc Erkel, Pest : Lukács, [sans date] 23 p. [entre 1848 et 1854]
- . *Hunyadi László : Eredeti opera IV szakaszban* [Hunyadi László : opéra original en quatre parties], musique de Ferenc Erkel, Pest : Herz János, 1856. 24 p.
- . *Hunyadi László : Eredeti opera IV szakaszban* [Hunyadi László : opéra original en quatre parties], musique de Ferenc Erkel, Pest : Herz János, 1862. 24 p.
- FEKETE, Mihály. *Szép Ilonka : eredeti regényes opera 4 felvonásban* [Belle Ilonka : opéra romantique original en quatre actes], musique de Mihály Mosonyi, Pest : Herz János, [sans date]. 24 p.
- HEGYALJI [KIRCHLEHNER, Szeráf Ferenc]. *A' Kunok : Nagy opera 4 felvonásban* [Les Coumans : grand opéra en quatre actes], Pest : Trattner-Károlyi, 1848. 30 p.
- ORMAI, Ferenc & ÓDRY, Lehél. *Brankovics György : Eredeti dalmű 4 felvonásban* [György brankovics : opéra original en quatre actes], musique de Ferenc Erkel, Budapest : Pfeifer Ferdinánd, 1874. 29 p.
- SCRIBE, Eugène. *A' Portici néma : Nagy hős dalljáték 5 felvonásban* [La muette de Portici : grand opéra héroïque en cinq actes], trad. par Pál Szilágyi, musique de Daniel Auber, Kassa, [sans date]. 58 p.
- . « La Juive », musique de Jacques Fromental Halévy, in *Théâtre complet de M. Eugène Scribe*, Paris : Aimé André, 1835. tome XIV, pp. 385-459.
- . « La muette de Portici », musique de Daniel Auber, in *Théâtre complet de M. Eugène Scribe*, Paris : Aimé André, [1828] 1835. tome XIV, pp. 5-63.
- . *Ördög Róbert : Regényes dalmű 5 felvonásban* [Robert le Diable : opéra romantique en cinq actes], trad. par Károly Asztalos, Pest : Pfeifer Ferdinánd, coll. « A nemzeti színház könyvtára », 1872.
- . « Robert-le-Diable », musique de Giacomo Meyerbeer, in *Théâtre complet de M. Eugène Scribe*, Paris : Aimé André, [1831] 1835. tome XIV, pp. 217-286.

Sources

SZIGLIGETI, Ede. *Dózsa György : Eredeti opera 5 felvonásban* [Dózsa György : opéra original en cinq actes], musique de Ferenc Erkel, Pest, 1867. 46 p.

Tannhäuser opera paródiájának dalszövege [Livret de la parodie de l'opéra *Tannhäuser*], musique de Karl [Károly] Binder, Pest : Herz János, 1862. 11 p.

TÓTH, Ede. *Névtelen hősök : népies dalmű 4 felvonásban* [Les héros sans nom : opéra populaire en quatre actes], musique de Ferenc Erkel, Budapest : Rózsavölgyi és Társa, 1916.

Chansons, poèmes, pièces de théâtre, romans

ARANY János. « Egressy Gábornak [À Gábor Egressy] », in *Arany János munkái: 1. kötet* [Œuvres de János Arany : volume I], Budapest : Fránklin-Társulat, [1850] 1902. pp. 153-155.

BESSENYEI, György. *Hunyadi László tragédiája három játékban és versekben* [Tragédie de László Hunyadi en trois actes et en vers], Nyíregyháza, [1772] 1935. 33 p.

DUGONICS, András. *Bátori Mária : Szomorú történet öt szakaszban* [Mária Batori : histoire tragique en deux parties], Budapest : Aigner Lajos, coll. « Nemzeti Könyvtár », 1881. 175+200 p.

D'USSIEUX Louis. *Le Décaméron françois : tome I, n° 3 : Berthold, prince de Moravie : anecdote historique*, Paris : J. P. Costard, 1773. pp. 103-168.

HAFNER, Philipp. « Evakathel und Schnudi : ein lustiges Trauerspiel in zwey Aufzügen », in *Gesammelte Schriften : Dritter Band*, Wien : J. B. Wallishausser, 1812. pp. 325-334.

HORVÁTH PETRICHEVICH, Lázár. *Az elbujdosott vagy Egy tél a' fő városban* [Le proscrit ou Un hiver dans la capitale], Kolozsvár : Tilsch és Fia, 1836. 2 tomes, 266+343 p.

KATONA, József. *Bánk bán (kritikai kiadás)* [Bánk bán (édition critique)], éd. par László Orosz, Budapest : Akadémia Kiadó, 1983. 544 p.

KISFALUDY, Károly. *A Kérők* [Les solliciteurs], Budapest : Szépirod. Kvk., [1817/1819] 1988. 129 p.

KOTZEBUE, August von. *Graf Benjowsky, oder Die Verschwörung aus Kamtschatka*, Leipzig : Paul Gotthelf Rummer, 1795. 188 p.

Sources

Poetry of the Magyars, preceded by a sketch of the language and literature of Hungary and Transylvania, éd. par John Browning, London : R. Heward, 1830. lxxxiii-316 p.

SACHS, Hans. « Andreas der ungerisch König mit Bancbano seinem getrewen Statthalter », in *Das vierdt poetisch Buch : Mancherley artliche newe Stück schöner gebundener Reimen*, Nürnberg : Leonhardt Heußler für Joachim Lochner, 1641. vol. II, pp. 12-34.

VIRÁG, Benedek. *Hunyadi László : tragedia* [László Hunyadi : tragédie], Buda : A Királyi Magyar Univerzitas, 1817. 104 p.

Ouvrages, articles, pamphlets et correspondances

Ouvrages de référence

FÉNYES, Elek. *Magyar országnak, és a' hozzá kapcsolt tartományoknak mostani allapotja statistikai és geographiai tekintetben* [L'état actuel de la Hongrie et des provinces associées, du point de vue statistique et géographique], Pest : Trattner Károly, 1836-1837. 3 tomes : 535 + 680 + 457 p.

FÉTIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris : Firmin Didot Frères, 1864-1868. 8 tomes.

SOWIŃSKI, Albert. *Les Musiciens polonais anciens et modernes*, Paris : Librairie Adrien Le Clere & Cie, 1857. xi-600 p.

Mémoires, autobiographies, journaux intimes, récits de voyage

ÁBRÁNYI, Kornél. *Életemből és emlékeimből : A történelem, irodalom és művészet köréből* [De ma vie et de mes souvenirs : autour de l'histoire, de la littérature et de l'art], Budapest : Franklin Társulat, 1897. 368 p. [postface : mars 1897]

–. *Képek a múlt és jelenből* [Tableaux du passé et du présent], Budapest : Pallas, 1899. 244 p.

ÁGAI, Adolf. *Utazás Pestről-Budapestre, 1843-1907* [Voyage de Pest à Budapest, 1843-1907], Budapest : Pallas, 1909. 447 p.

Sources

ANDERSEN, Hans Christian. « Andersen a magyar akropoliszon » [Andersen sur l'acropole hongrois], in *Útikalandok a régi Magyarországon* [Voyages dans la Hongrie ancienne], éd. par Sándor Haraszi & Tibor Pethő, Budapest : Táncsics Könyvkiadó, coll. « Útikalandok », 1963. pp. 320-324.

Anton Seidl : A Memorial by his Friends, éd. par Henry T. Finck, New York : Charles Scribner's Sons, 1899. xiii-259 p.

APPONYI, Albert. *Élmények és emlékek* [Expériences et mémoires], Budapest : Athenaeum, 1933. 263 p.

BALBI, Adriano. *Abrégé de géographie, rédigé sur un nouveau plan d'après les derniers traités de paix et les découvertes les plus récentes*, Paris : Jules Renouard, 1842.

BARTÓK Béla. « Autobiographie », in *Musique de la vie : autobiographie, lettres et autres écrits*, éd. et trad. par Philippe A. Autexier, Paris: Stock, coll. « Musique », 1981.

BERLIOZ, Hector. *Mémoires de Hector Berlioz comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, 1803-1865*, Paris : Calmann-Lévy, 1878. 2 tomes, iii-367+430 p.

BERZEVICZY, Albert. *Régi emlékek, 1853-1870* [Vieux souvenirs, 1853-1870], Budapest : Révai testvérek, 1907. 315 p. [préface datant de début septembre 1905].

BEUDANT François-Sulpice. *Voyage minéralogique et géologique en Hongrie, pendant l'année 1818 : relation historique*, Paris : Verdière, 1822. 3 tomes, viii-560 + 614 + 659 p.

BLAHA, Lujza. *Blaha Lujza naplója* [Journal de Lujza Blaha], éd. par Ilona Csillag, Budapest : Gondolat, 1987. 342 p. [extraits publiés en 1905 dans *Magyar Hírlap* ; en 1910-1911 dans *A polgár* ; première publication sous forme de livre en 1920].

BRONIEVSKI, Vladimir. « Cári tengerészek útja Magyarországon » [Le voyage des marins du tsar en Hongrie], in *Útikalandok a régi Magyarországon* [Voyages dans la Hongrie ancienne], éd. par Sándor Haraszi & Tibor Pethő, Budapest : Táncsics Könyvkiadó, coll. « Útikalandok », 1963. pp. 216-240. [voyage effectué en 1810].

DEGRÉ, Alajos. *Visszaemlékezéseim* [Mes souvenirs], éd. par Aranka Ugrin, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », [1883] 1983. 547 p.

Sources

DÉRY, Róza (SZÉPPATAKI-). *Déryné emlékezései* [Souvenirs de Madame Déry], Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », 1955. 2 volumes : 623+495 p. [écrit entre les années 1869-1872].

DRUMONT, Édouard. *Sur le chemin de la vie (souvenirs)*, Paris : G. Crès, 1914. xii-315 p.

FIÁTH, Ferenc B. *Életem és élményeim* [Ma vie et mes expériences], Budapest : Tettey Nándor és Társa, 1878. 2 tomes, 266+243 p.

GOLDMARK, Károly. *Emlékek életemből* [Mémoires de ma vie], trad. de l'allemand par István Kecskeméti, Budapest : Zeneműkiadó, 1980. 208 p. [édition originale : GOLDMARK, Karl. *Erinnerungen aus meinem Leben*, Wien : Rikola Verlag, 1922.]

GYULAY Lajos. *Gróf Gyulay Lajos naplótöredékeiből (1815-1834)* [Des fragments de journal du comte Lajos Gyulay (1815-1834)], éd. par Géza Kuun, Budapest : Athenaeum, 1874. 261 p.

HOFFMANNSEGG, Johann Centurius von. *Gróf Hofmannsegg utazása Magyarországon 1793-1794-ben* [Voyage du comte Hoffmannsegg en Hongrie en 1793-1794], trad. de l'allemand par István Berkeszi, Budapest : Franklin-Társulat, 1887. 142 p. [édition facsimilée : Pécs : Pannónia-Könyvek, 1988].

HRABOVSKY, Júlia M. *Egy polgárasszony vallomásai : Ami elmúlt : Visszaemlékezések életemből* [Confessions d'une bourgeoise : ce qui est passé : souvenirs de ma vie], éd. par Ágota Steinert, Budapest : Helikon, 2001. 510 p.

JÓKAI, Mór. *A Nemzeti Színház multjából* [Du passé du Théâtre national], Budapest : Révai-kiadás, coll. « Olcsó Jókai », [1914]. 62 p.

JÓSIKA Miklós. *Emlékirat* [Mémoires], Pest: Heckenast Gusztáv, 1865. 4 volumes : 168+218+207+166 p.

KÁLI NAGY, Lázár. *Az Erdélyi magyar színészet hőskora, 1792-1821 : Káli Nagy Lázár visszaemlékezései* [Epoque héroïque de l'art dramatique hongrois de Transylvanie, 1792-1821 : souvenirs de Lázár Káli-Nagy], Kolozsvár : Minerva, coll. « Erdélyi Ritkaságok » [1821] 1942. 144 p.

KÁLNOKY, Dénes. *A vándor emlékei* [Mémoires du voyageur], Pest : Müller Gyula, 1855. 2 tomes, 294+224 p.

Sources

KÁNYA, Emília. *Réges-régi időről : Egy 19. századi írónő emlékiratai* [Des temps d'autrefois : mémoires d'une femme de lettres du XIX^e siècle], Budapest : Kortárs Kiadó, 1998. 323 p.

KIS, János. *Kis János superintendens' emlékezései életéből* [Souvenirs du surintendant János Kis], Sopron, 1845-1846. 2 volumes : 254+248 p.

KOHL, Johann Georg. « Brémai geográfus a magyar vidék és a főváros életéről » [Le géographe brémois sur la vie de la province et de la capitale hongroises], in *Útikalandok a régi Magyarországon* [Voyages dans la Hongrie ancienne], éd. par Sándor Haraszti & Tibor Pethő, Budapest : Táncsics Könyvkiadó, coll. « Útikalandok », 1963, pp. 305-319. [voyage effectué en 1842].

KARACS Teréz. « Fáy András házassága : Jegyzetek Badics Ferenc Fáy életrajzához » [Mariage d'András Fáy : notes à la biographie de Fáy écrite par Ferenc Badics], in *Teleki Blanka és köre* [Blanka Teleki et son cercle], éd. par Györgyi Sáfrán, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », [1886] 1963. pp. 180-191. [édition originale : *Fővárosi Lapok*, n° 153, 03/06/1886].

KÁSZONYI Dániel. *Magyarhon négy korszaka* [Quatre périodes de la Hongrie], trad. de l'allemand par Domokos Kosáry, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », [1868] 1977. 598 p. [édition originale : *Ungarns vier Zeitalter*, Leipzig : Kollmann, 1868].

MADARÁSZ, József. *Emlékirataim, 1831-1881* [Mes Mémoires, 1831-1881], Budapest : Franklin Társulat, 1883. 528 p.

MARMIER, Xavier. *Du Rhin au Nil : Tyrol – Hongrie – Provinces danubiennes – Syrie – Palestine – Égypte : souvenirs de voyage*, Ixelles Lez Bruxelles : Delevingne et Callewaert, 1852. 3 tomes, 267+252+268 p.

MÁTRAY, Gábor. *Töredék jegyzemények Magyarország történetéből 1848/49-ben* [Notes fragmentaires de l'histoire de la Hongrie en 1848-1849], éd. par Katalin Fülep, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. Ritkaságok, 1989. 391 p.

MEYERBEER, Giacomo. *The Diaries of Giacomo Meyerbeer (Volume 3 : 1850-1856, The Years of Celebrity)*, éd. et trad. de l'allemand par Robert Ignatius Letellier, Madison : Fairleigh Dickinson University Press, 2002. 481 p.

NAGY, Iván. *Nagy Iván Naplója (Visszaemlékezések)* [Journal d'Iván Nagy (Souvenirs)], Balassagyarmat, coll. « Nagy Iván könyvek », 1998. 311 p.

Sources

PAGET, John. *Hungary and Transylvania ; with Remarks on their Condition, Social, Political, and Economical*, London : John Murray, 1855. 2 volumes : 560+553 p. [voyage effectué en 1835 ; nouvelle édition]

PATON, Andrew Archibald. *The Goth and The Hun ; or, Transylvania, Debreczin, Pesth, And Vienna, in 1850*, London : Richard Bentley, 1851. 416 p.

PODMANICZKY, Frigyes. *Naplótöredékek, 1824-1886* [Fragments de journal, 1824-1886], Budapest : Grill Károly, 1887. 4 volumes, 352+383+336+296 p. [volume I : 1824-1844 ; volume II : 1844-1850 ; volume III : 1850-1875 ; volume IV : 1875-1887].

REICHARD, Heinrich-August-Ottokar. *Le voyageur en Allemagne et en Suisse, à Amsterdam, à Bruxelles, à Copenhague, à Londres, à Milan, à Paris, à St Pétersbourg, à Pesth, à Stockholm, à Venise et à Varsovie : tome premier*, éd. revue par F. A. Herbig, Berlin : Herbig, 1844. 395 p.

REY, William. *Autriche, Hongrie et Turquie, 1839-1848*. Paris : Joël Cherbuliez, 1849. 339 p.

RUZITSKA, György. *Egy Erdélyi muzsikus vallomásai: Ruzitska György emlékezései 1856 évből* [Aveux d'un musicien de Transylvanie : mémoires de György Ruzitska, de l'année 1856], Kolozsvár : Minerva, « Erdélyi Ritkaságok », [1856] 1944. 48 p.

SPLÉNY, Béla. *Splény Béla emlékiratai* [Mémoires de Béla Splény], éd. par Mária Kendi, Budapest : Magvető, 1984. 2 volumes, 608+455 p. [mémoires rédigées à partir de 1877]

SZÉCHENYI, István. *Gróf Széchenyi István naplói. Első kötet* [Journaux du comte István Széchenyi : premier volume], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, coll. « Magyarország újabbkori történetének forrásai », 1925. clx-927 p.

–. *Gróf Széchenyi István naplói. Második kötet (1820-1825)* [Journaux du comte István Széchenyi : deuxième volume (1820-1825)], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, coll. « Magyarország újabbkori történetének forrásai », 1926. cli-819 p.

–. *Gróf Széchenyi István naplói. Harmadik kötet (1826-1830)* [Journaux du comte István Széchenyi : troisième volume (1826-1830)], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, coll. « Magyarország újabbkori történetének forrásai », 1932. lxxviii-810 p.

–. *Gróf Széchenyi István naplói. Negyedik kötet (1830-1836)* [Journaux du comte István Széchenyi : quatrième volume (1830-1836)], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, coll. « Magyarország újabbkori történetének forrásai », 1934. lxxii-754 p.

Sources

–. *Gróf Széchenyi István naplói. Ötödik kötet (1836-1843)* [Journaux du comte István Széchenyi : cinquième volume], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, coll. « Magyarország újabtkori történetének forrásai », 1937. xci-841 p.

–. *Gróf Széchenyi István naplói. Hatodik kötet (1844-1848)* [Journaux du comte István Széchenyi : sixième volume], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, coll. « Magyarország újabtkori történetének forrásai », 1939. cvii-810 p.

SZEMERE, Bertalan. *Naplóm* [Mon Journal], Pest : Ráth Mór, 1869. 2 tomes, 352+365 p.

–. *Szemere Bertalan miniszterelnök emlékiratai az 1848/49-i magyar kormányzat nemzetiségi politikájáról* [Mémoires du Premier ministre Bertalan Szemere sur la politique de nationalités du gouvernement hongrois de 1848-1849], Budapest : Cserépfalvi Kiadás, [1853-1854] 1941. 135 p.

–. *Utazás külföldön : Válogatás Szemere Bertalan nyugat-európai útinaplójából* [Voyage à l'étranger : extraits du journal du voyage de Bertalan Szemere en Europe occidentale], éd. par Ágota Steinert, Budapest : Helikon. [1838] 1983. 488 p.

SZILÁGYI, Pál. *Egy nagyapa regéi unokájának (Kor-, jellemrajzok s adomák a régi színvilágból)* [Contes d'un grand-père à son petit-fils (Tableaux de mœurs et portraits de l'ancien monde de théâtre)], Pest, 177 p. [publié dans *Nefelejts* en 1859-1860 ; édition facsimilée : Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1975. 177-98 p.]

SZUPER, Károly. *Szuper Károly színészeti naplója 1830-1850* [Journal de théâtre de Károly Szuper], éd. par Béla Váli, Budapest : Aigner Lajos, 1889. 69 p. [édition facsimilée : Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1975, 69-25 p.]

TELEKI, Sándor. *Teleki Sándor Emlékezései* [Mémoires de Sándor Teleki], éd. par Livia Görög, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », 1958. 566 p.

ÚJFALVI Sándor. *Emlékiratok* [Mémoires], Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, [1854-1855] 1990. 452 p.

VADNAY, Károly. *Irodalmi emlékek* [Mémoires littéraires], Budapest : Franklin-Társulat, 1909. 598 p.

Sources

VÁLI, Mari. *Emlékeim Jókai Mórról* [Mes souvenirs sur Mór Jókai], Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, coll. « Magyar századok », 1955. 459 p. [mémoires rédigées après la mort de Jókai.]

VÁRADI, Antal. *Emlékeim* [Mes souvenirs], Budapest : Singer és Wolfner, coll. « Vidám Könyvek », 1904. 256 p.

–. *Ifjúságom* [Ma jeunesse], Budapest : Az Országos Irodalmi Részevénnytársaság, 1905. 102 p.

–. *Képek a magyar író- és színészvilágból* [Tableaux du monde d'écrivains et de comédiens hongrois], Budapest : Pesti Könyvnyomda Részevénny-Társaság, 1911. 3 tomes, 147+146+143 p.

[VEZERLE, Gyula] VIOLA. *Visszaemlékezések : Korrajz az 1860-61-iki időszakról* [Souvenirs : tableau de la période de 1860-1861], Vác : Serédy Géza, 1878. 183 p.

WAGNER, Cosima. *Cosima Wagner's Diaries : An Abridgement*, éd. par Geoffrey Skelton, London : Pimlico, [1869-1883] 1994. xi-524 p.

WAGNER, Richard. *My Life*, trad. de l'allemand par Andrew Gray, New York : Da Capo Press, [1865] 1992. ix-801 p.

ZICHY, Géza. *Emlékeim* [Mes Mémoires]. Budapest : Franklin Társulat, [1911] 1965. 2 volumes, 212+160 p.

Ouvrages

ÁBRÁNYI, Kornél. *A magyar zene a 19.-ik században* [La musique hongroise au XIX^e siècle], [Budapest] : [Pannonia Ny.], 1900. xiii-700 p.

–. *Erkel Ferenc élete és működése : Kulturtörténeti korrajz* [Vie et œuvres de Ferenc Erkel : tableau d'histoire culturelle], Budapest : Schunda József, 1895. 221 p.

ADLERSTEIN, Johann Janotych von. *Federzeichnungen : eine Reihe von Skizzen der sozialen und politischen Zustände in Ungarn vor und während der Revolutionszeit*, Wien : Keck, 1850. 2 tomes.

–. *Die letzten zwei Jahre Ungarns. Chronologisches Tagebuch der magyarischen Revolution*, Wien : Sollinger, 1850. 3 tomes.

–. *Archiv des ungarischen Ministerium und Landesvertheidigungsausschusses*, Altenburg : Pierer, 1851. 3 tomes.

Sources

- BITNITZ, Lajos. *A' magyar nyelvbeli előadás tudománya* [Stylistique de la langue hongroise]. Pest : Petrózai Trattner Mátyás, 1827. xx-485 p.
- BONFINI, Antonio. *A magyar történelem tizedei*, Budapest : Balassi Kiadó, 1995. 1095 p.
- EGRESSY, Gábor. *Egressy Gábor válogatott cikkei (1838-1848)* [Articles choisis de Gábor Egressy], éd. par Ferenc Kerényi, Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1980. 210 p.
- FEJÉR, György. *A kunok eredete* [L'Origine des Coumans], Pest : Edelman Károly, 1850. 104 p.
- FESTETICS, Leó. *A Nemzeti Színházról* [Sur le Théâtre national], Pest : Pfeifer Ferdinand, 1861, xvi-56 p. [première édition en 1856].
- GOROVE, István. *Gattajai Gorove István emlékezete : gyűjtemény irodalmi s szónoklati hagyatékaiból* [Mémoire d'István Gorove de Gattaja : collection de son héritage d'écrits et de discours], Budapest : Athenaeum, 1882. xxxii-336 p.
- HORVÁTH, Mihály. *Huszonöt év Magyarország történelméből 1823-tól 1848-ig* [Vingt-cinq ans de l'histoire de la Hongrie, de 1823 à 1848], Genf : Puky Miklós, 1864. 2 volumes, xvi-630 + xi-709 p.
- KÓTSI-PATKÓ, János. *A Régi és Új Theátrum Históriája és egyéb írások* [L'Histoire du théâtre ancien et moderne et autres écrits], éd. par Lajos Jordáky, Bukarest : Kriterion Könyvkiadó, 1973. 215 p.
- LISZT, [Franz] Ferencz. *A cigányokról és cigány zenéről Magyarországon* [Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie], Pest : Heckenast, 1861. 328 p.
- . *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Paris : Bourdilliat, 1859. 349 p. [édition facsimilée : Paris : Editions d'Aujourd'hui, coll « Les Introuvables », 1982].
- MARMONTEL, Jean-François. « Élémens de la littérature », in *Œuvres de Marmontel : tome quatrième, II^e partie*, Paris : A. Belin, 1819. 874 p.
- MÁTRAY, Gábor. « A muzsikának közönséges története » [Histoire générale de la musique], *Tudományos Gyűjtemény*, n° 1828/6, pp. 3-39 ; 1828/10, pp. 3-49. [reéd. in –. –. *A muzsikának közönséges története és egyéb írások* [Histoire générale de la musique et autres écrits], éd. par György Gábry, Budapest : Magvető Könyvkiadó, coll. Magyar Hírmondó, 1984. pp. 7-113.]

Sources

–. « Magyar Muzsika Története » [Histoire de la musique hongroise], *Tudományos Gyűjtemény*, 1829/2, pp. 42-67 ; 1829/3, pp. 67-89. [reéd. in MÁTRAY, Gábor. *A muzsikának közönséges története és egyéb írások* [Histoire générale de la musique et autres écrits], éd. par György Gábry, Budapest : Magvető Könyvkiadó, coll. « Magyar Hírmondó », 1984. pp. 114-171.]

SZÉCHENYI István. *Hitel* [Crédit], Pest: Petrózai Trattner & Károlyi István, 1830. 270 p.

WAGNER, Richard. « L'œuvre d'art de l'avenir », in *Œuvres en prose : tome troisième*, trad. par J.-G. Prod'homme, Plan de la Tour : Editions d'Aujourd'hui, 1976. pp. 59-254.

–. « Opéra et drame [I] », in *Œuvres en prose : tome IV*, trad. par J.-G. Prod'homme, Plan de la Tour : Éditions d'Aujourd'hui, 1976. xi-276 p.

–. « Opéra et drame [II] », in *Œuvres en prose : tome V*, trad. par J.-G. Prod'homme, Plan de la Tour : Éditions d'Aujourd'hui, 1976. 292 p.

Articles

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus « On a Remark of Sacchini's, and on So-Called Effect in Music », *Opera : A History in Documents*, sous la dir. de Piero Weiss, Oxford : Oxford University Press, 2002. pp. 166-171.

KISFALUDY Sándor. « Előszó a második kiadáshoz » [Préface à la deuxième édition] in *Himfy szerelmei : A kesergő szerelem* [Les amours de Himfy : l'amour triste], Budapest : Franklin-Társulat, [1807] 1895. pp. 3-12.

[KLEIN, Heinrich]. « Über die Nationaltänze der Ungarn » [Sur les danses nationales de Hongrie], *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1800.

KÖLCSEY Ferenc. « Játékszín » [Théâtre], in *Kölcsey Ferenc összes művei* [Œuvres complètes de Ferenc Kölcsey], Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, [1827] 1960. pp. 630-643.

MÁTRAY, Gábor. « Első toldalék a Magyar Muzsika Történetéhez » [Première appendice à l'Histoire de la musique hongroise] *Tudományos Gyűjtemény*, 1830/4, pp. 28-49. [reéd. in MÁTRAY, Gábor. *A muzsikának közönséges története és egyéb írások*

Sources

[Histoire générale de la musique et autres écrits], éd. par György Gábry, Budapest : Magvető Könyvkiadó, coll. « Magyar Hírmondó », 1984. pp. 172-197]

–. « Második toldalék a Magyarországi Muzsika Történetéhez » [Deuxième appendice à l'Histoire de musique de Hongrie], *Tudományos Gyűjtemény*, 1832/7, pp. 3-38 ; 1832/8, pp. 87-101. [rééd. in MÁTRAY, Gábor. *A muzsikának közönséges története és egyéb írások* [Histoire générale de la musique et autres écrits], éd. par György Gábry, Budapest : Magvető Könyvkiadó, coll. « Magyar Hírmondó », 1984. pp. 198-259.]

–. « A magyar népdalok kitünőbb sajátosságairól zenei tekintetben » [Sur les spécificités absolues des chansons populaires hongroises du point de vue musical], *Új Magyar Múzeum*, 1853. [rééd. in MÁTRAY, Gábor. *A muzsikának közönséges története és egyéb írások* [Histoire générale de la musique et autres écrits], éd. par György Gábry, Budapest : Magvető Könyvkiadó, coll. « Magyar Hírmondó », 1984. pp. 260-287.]

PATAY, József. « Igénytelen jegyzetek Mátraj Gábor úrnak magyar zenéről írt cikéhez », in *Magyarország és Erdély képekben IV*, éd. par Ferencz Kubinyi & Imre Vahot, Pest, 1854. [rééd. in MÁTRAY, Gábor. *A muzsikának közönséges története és egyéb írások* [Histoire générale de la musique et autres écrits], éd. par György Gábry, Budapest : Magvető Könyvkiadó, coll. « Magyar Hírmondó », 1984. pp. 328-333.]

PREPELITZAY Sámuel. « Hazafiúi figyelmeztetés magyar nemzeti játékszínünkre » [Avertissement patriotique sur notre théâtre national hongrois], *Tudományos Gyűjtemény*, n° 1822/11. pp. 36-55, repr. in *Tudományos Gyűjtemény* [Collection scientifique], Budapest : Magvető Könyvkiadó, coll. « Magyar Hírmondó », 1985. tome I.

SONNENFELS, Joseph von. « On the Love of Fatherland », trad. par Robert Russell, in *Discourses of Collective Identity in Central and Southeastern Europe (1770-1945) : Volume One : Late Enlightenment – Emergence of the Modern « National Idea »*, éd. par Balázs Trecsényi & Michal Kopeček, Budapest : Central European University Press, 2006. pp. 127-131.

SZAMARJAY Károly. *A pozsonyi régi és új színház : Töredékek Pozsony múltja és jelenéből : A városi új színház megnyitása és a színpártoló alap létesítése alkalmából* [Ancien et nouveau théâtre de Pozsony : fragments du passé et du présent de Pozsony : à l'occasion de l'ouverture du nouveau théâtre de ville et de l'institution du fond pour le soutien du théâtre], Pozsony : Wigand F. K., 1886. 54 p.

Sources

WAGNER, Richard. « Compte rendu du ‘Tannhaeuser’ à Paris (sous forme de lettre) », in *Œuvres en prose: tome VIII*, trad. par J.-G. Prod’homme, [1861] 1976. pp. 8-23. [Paris, le 27 mars 1861].

–. « Le judaïsme dans la musique (1850) », in *Œuvres en prose : tome VII*, trad. par J.-G. Prod’homme, Plan de la Tour : Éditions d’Aujourd’hui, [1850] 1976. pp. 94-123. [édition originale : *Leipziger Musikzeitung*, les 3 et 6 septembre 1850, signé K. Freigedank].

–. « Une communication à mes amis (1851) », in *Œuvres en prose : tome VI*, trad. par J.-G. Prod’homme, Plan de la Tour : Éditions d’Aujourd’hui, [1851] 1976. pp. 1-176.

Pamphlets, brochures et manifestes

ADELBURG, August von. *Entgegnung die von Dr. Franz Liszt in seinem Werke ‘Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie’ aufstellte Behauptung, dass es keine ungarische Nationalmusik, sondern bloss eine Musik der Zeigeuner, gibt*. Pest : Lampel, 1859. 30 p.

A Nemzeti Színház, 1837-1887 [Le Théâtre national, 1837-1887], Budapest : A Magyar Salon, 1887. 15 p.

BAJZA, József. *Szózat a Pesti Magyar Színház ügyében* [Manifeste sur l’affaire du Théâtre hongrois de Pest], Budapest : Magvető, coll. « Gondolkodó Magyarok », [1839] 1986. 93 p.

BENKE, József. *A’ Pesten felállítandó magyar játékszínről* [Sur le théâtre hongrois qui doit être mis en place à Pest], Pest : Trattner J. M. & Károlyi István, 1832. 26 p. [édition facsimilée in *Benke József színházelméleti írásai* [Écrits de József Benke sur la théorie théâtrale], Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1976].

–. *A theatrum’ tzélja és haszna* [But et intérêt du théâtre], Buda : Magyar Kir. Universzitas, 1809. 30 p. [édition facsimilée in *Benke József színházelméleti írásai* [Écrits de József Benke sur la théorie théâtrale], Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1976].

BESSENYEI György. *Magyarság* [Magyarité], 1778. 14 p.

Sources

KULTSÁR, István. *Hazaifui javallás magyar nemzeti theátrum építéséről, melly egyszer 's mind a' fejedelmi szövetség győzedelmének, és a' három felség Pesten létének emlékeztető légyen* [Proposition patriotique sur la construction du théâtre national hongrois, qui soit le souvenir de la victoire de l'alliance des princes, et du séjour des trois Majestés à Pest], Pest : Trattner János Tamás, 1814. 14 p. [Pest, le 25 octobre 1814].

–. *Buzdítás a' nemzeti theátrum' felépítésére* [Discours pour la construction du théâtre national], Pest : Trattner János Tamás, 1815. 8 p. [Pest, le 25 avril 1815].

SZÉCHENYI, István. *Magyar játékszinrül* [Sur le théâtre hongrois], Pest : Föskúti Landerer, 1832. 95 p. [édition facsimilée : Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1976].

SZIGLIGETI, Ede. *A Nemzeti Színház szervezése, igazgatása és biztosítása ügyében* [Sur l'organisation, la direction et la sauvegarde du Théâtre national], Pest: Landerer és Heckenast, 1861. 16 p.

VAHOT, Imre. *Még egy szózat a Pesti Magyar Színház ügyében* [Encore un manifeste dans l'affaire du Théâtre hongrois de Pest], Pest: Beimel József, 1840. 53 p. [longs extraits publiés dans *Jelenkor*, le 26 septembre 1840. Repr. in *Vahot Imre válogatott színházi irásai* [Écrits choisis d'Imre Vahot sur le théâtre], éd. par Gábor Szigethy, Budapest: Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1981. 450+ill.]

Correspondances

A Magyar Nemzeti Múzeum könyvtára zenei kéziratának jegyzéke [Catalogue des manuscrits de musique de la Bibliothèque du Musée national hongrois], éd. par Kálmán Isoz, *Magyar Könyvszemle*, vol. 27, 1919. pp. 67-106. [correspondance de Ferenc Erkel]

DOPPLER, Ferenc. *Doppler Ferenc levelei Erkelhez* [Lettre de Franz Doppler à Erkel], éd. par Kálmán d'Isoz Budapest : Pesti Könyvnyomda, 1911. 30 p.

ERKEL, Ferenc. « Levél Szemere Bertalanhoz » [Lettre à Bertalan Szemere], Pest, le 14 novembre 1863, in *Örök muzsika : Zenetörténeti olvasmányok* [Musique éternelle : lectures en histoire de la musique], éd. par István Barna, Budapest : Zeneműkiadó, 1977. pp. 356-360.

Sources

Id. Wesselényi Miklós színházi levelezése [Correspondance théâtral de Miklós Wesselényi senior], éd. par Sándor Enyedi, Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1983. 252 p.

LISZT, Franz. *Liszt Ferenc válogatott levelei : Ifjúság - virtuóz évek - Weimar (1824-1861)* [Lettres choisies de Franz Liszt : jeunesse – années de virtuose – Weimar (1824-1861)], éd. par Mária Eckhardt, Budapest : Zeneműkiadó, 1989. 304 p.

MOZART Wolfgang Amadeus. *Correspondance IV (1782-1785)*, éd. et trad. de l'allemand par Geneviève Geffray, Paris : Flammarion, coll. « Harmoniques », 1991. 413 p.

STEVENS, Mary Elizabeth. *Levelek az Andrássy-házból (1864-1869) : egy angol nevelőnő levelei* [Lettres de la maison des Andrássy (1864-1869) : lettres d'une gouvernante anglaise], éd. par András Cieger, trad. de l'anglais par Vera Bánki, Budapest : General Press kiadó, 2007. 348 p.

Presse

Journaux consultés

Allgemeine musikalische Zeitung

Allgemeine Zeitung

Allgemeiner musikalischer Anzeiger

Borsszem Jankó

Dwight's Journal of Music

Journal de l'Empire

Kolozsvári Színházi Közlöny

Lombok

The Musical World

Neues ungrisches Magazin

Der Österreichische Zuschauer

Pesti Napló

Pressburger Zeitung

Sources

Revue de Paris

Revue des Deux Mondes

Tudományos Gyűjtemény

Vasárnapi Újság

Zenészet Lapok

Recueils d'articles de presse

A magyar színikritika kezdetei (1790-1837) [Débuts de la critique théâtrale hongroise (1790-1837)], éd. par Ferenc Kerényi, Budapest : Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, coll. « A magyar irodalomtörténetírás forrásai », 2000. 3 volumes : 1-580 + [581-]1160 + [1161-]1778 p.

National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746-1900, éd. par Laurence Senelick, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « Theatre in Europe : A Documentary History », 1991. xxix-480 p.

Színházi hírek, 1780-1803 : A Magyar Hírmondó, a Hadi és Más Nevezetes Történetek és a Bécsi Magyar Hírmondó tudósításai [Nouvelles du théâtre : comptes-rendus du *Magyar Hírmondó*, des *Hadi és Más Nevezetes Történetek* et du Bécsi Magyar Hírmondó], éd. par Nóra Wellmann, Budapest : Magyar Színházi Intézet, coll. « Színháztörténeti Könyvtár », 1982. 479 p.

Tollharcok : Irodalmi és színházi viták [Combats de plume : débats littéraires et théâtraux], textes recueillis par Anna Szalai, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981. 662 p.

Tudományos Gyűjtemény [Collection scientifique], Budapest : Magvető Könyvkiadó, coll. « Magyar Hírmondó », 1985. 2 tomes : 440+425 p.

Bibliographie

Ouvrages de référence

Magyar életrajzi lexikon [Dictionnaire biographique hongroise], éd. par Ágnes Kenyeres, Budapest : Arcanum, 2001. <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/index.htm>

Magyar színházművészeti lexikon [Dictionnaire de l'art dramatique hongrois], éd. par Margit Török, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1994. <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/index.htm>

SZINNYEI, József. *Magyar írók élete és munkái* [Biographies et œuvres des écrivains hongrois], Budapest : Arcanum, 2000. <http://mek.oszk.hu/03600/03630/html/index.htm>

The New Grove Dictionary of Opera, éd. par Stanley Sadie, New York : The Macmillan Press, 1994. 4 tomes.

Histoire politique, sociale et économique

Histoire de l'Europe et de la question nationale au XIX^e siècle

ACTON, John Dalberg- (Lord). « Nationality », *The Home and Foreign Review*, vol. 1, 1862. pp. 2-25.

ANDERSON, Benedict. *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris : La Découverte/Poche, coll. « Sciences humaines et sociales » [1983] 2002. 215 p. [édition originale : ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London : Verso, 1983 [1993]. xv-224 p.]

ARMSTRONG, John A. *Nations before Nationalism*, Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1982. xxxvi-411 p.

BAUER, Otto. *Die Nationalitätenfrage und die Sozialdemokratie*, Wien : Ignaz Brand, 1907. 500 p.

Bibliographie

BOHLMAN, Philip Vilas. *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*, Santa Barbara : ABC-CLIO, coll. « World Music », 2004. xxxii-422 p.

BREUILLY, John. *Nationalism and the State*, Manchester : Manchester University Press, [1982] 1993. xiii-474 p.

CHARLE, Christophe. *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle : essai d'histoire comparée*, Paris : Editions du Seuil, coll. « Points Histoire », [1996] 2001. 459 p.

CHIROT, Daniel, « Herder's Multicultural Theory of Nationalism and its Consequences », *East European Politics and Societies*, vol. 10, n° 1, hiver 1996. pp. 1-15.

GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures : Selected Essays*, New York : Basic Books, [1973] 2000. ix-470 p.

GELLNER, Ernest. *Nations et nationalisme*, trad. de l'anglais par Bénédicte Pineau, Paris : Payot, coll. « Bibliothèque historique Payot », 1989. 208 p. [*Nations and Nationalism*, Oxford : Basil Blackwell, 1983 [2006]. liii-152 p.]

HASTINGS, Adrian. *The Construction of Nationhood : Ethnicity, Religion and Nationalism*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997. xii-235 p.

HAYES, Carlton J. H. *Essays on Nationalism*, New York : The Macmillan Company, 1926. 279 p.

HERMET, Guy. *Histoire des nations et du nationalisme en Europe*, Paris : Seuil, coll. « Points Histoire », 1996. 309 p.

HOBSBAWM, Eric J. *Nations et nationalisme depuis 1780 : programme, mythe, réalité*, trad. de l'anglais par Dominique Peters, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », [1992] 1997. 255 p. [*Nations and Nationalism since 1780 : Programme, Myth, Reality*, Cambridge : Cambridge University Press, 1990. viii-191 p.]

HROCH, Miroslav. *Social Preconditions of National Revival in Europe : A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*, trad. du tchèque par Ben Fowkes, Cambridge : Cambridge University Press, 1985. xiii-220 p.

JAFFRELOT, Christophe. « Pour une théorie du nationalisme », in *Repenser le nationalisme : théories et pratiques*, sous la dir. de Alain Dieckhoff & Christophe Jaffrelot, Paris : Fondation Nationale des Sciences Politiques, coll. « Références », 2006. pp. 29-103. [première version : « Les modèles explicatifs de l'Origine des nations

Bibliographie

et du nationalisme : revue critique », in *Théories du nationalisme*, sous la direction de Gil Delannoi et Pierre-André Targuieff, Paris : Kimé, 1991. pp. 139-177.]

KEDOURIE, Elie. *Nationalism*, Oxford : Blackwell, [1960] 1993. xxi-154 p.

KOHN Hans. *The Idea of Nationalism : A Study in its Origins and Background*, New Brunswick : Transaction Publishers, [1944] 2005. 735 p.

KRULIC, Brigitte. *La nation : une idée moderne*, Paris : Ellipes, coll. « Grands Enjeux », 1999. 176 p.

LAWRENCE, Paul. *Nationalism : History and Theory*, Harlow : Pearson, 2005. vi-245 p.

LEMARCHAND, Guy. « Structures et conjonctures historiques dans la constitution des nations et des Etats-Nations en Europe du 16^e au 19^e siècle : problématique et nouvelles approches », in *Nations, Nationalismes, Transitions : XVI^e-XX^e siècles : actes du symposium international 12-15 novembre 1992*, Paris : Editions sociales, 1993. pp. 19-66.

Mapping the Nation, éd. par Gopal Balakrishnan, London : Verso [1996] 2000. vi-329 p.

MASŁOWSKI, Michel. « Les temps de l'identité », in *Identité(s) de l'Europe Centrale*, éd. par Michel Masłowski, Paris : Institut d'Etudes Slaves, 1995. pp. 7-31.

MEINECKE, Friedrich. *Weltbürgertum und Nationalstaat : Studien zur Genesis des Deutschen Nationalstaates*, München et Berlin : R. Oldenbourg, [1907] 1911. ix-515 p.

MÉLONIO, Françoise. *Naissance et affirmation d'une culture nationale : la France de 1815 à 1880*, Paris : Editions du Seuil, 2001. 322 p.

Nationalism, éd. par John Hutchinson et Anthony D. Smith, Oxford : Oxford University Press, coll. « Oxford Readers », 1994. ix-378 p.

Nationality and Nationalism, éd. par Athena S. Leoussi & Steven Grosby, London : I. B. Tauris, coll. « Tauris Guides to International Relations », 2004. 4 tomes.

ÖZKIRIMLI, Umut. *Theories of Nationalism : A Critical Introduction*, New York : Macmillan, 2000. xii-253 p.

RENAN, Ernest. « Qu'est-ce qu'une nation ? », in *Qu'est-ce qu'une Nation ? et autres écrits politiques*, Paris : Imprimerie Nationale, coll. « Acteurs de l'Histoire », 1996 [1882]. pp. 221-243.

Bibliographie

SMITH, Anthony D. *Myths and Memories of the Nation*, Oxford : Oxford University Press, 1999. 288 p.

–. *National Identity*, London : Penguin, coll. « Penguin Politics and Cultural Affairs », 1991. 227 p.

–. *Nationalism and Modernism : A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*, London : Routledge, 1998. xiv-270 p.

–. *The Antiquity of Nations*, Cambridge : Polity Press, 2004. vii-266 p.

–. *The Cultural Foundations of Nations : Hierarchy, Covenant, and Republic*, London : Blackwell, 2008. xv-245 p.

–. *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford : Basil Blackwell, 1986. xi-312 p.

–. *The Nation in History : Historiographical Debates about Ethnicity and Nationalism*, Cambridge : Polity Press, 2000. xiii-106 p.

SZÚCS, Jenő. *Nemzet és történelem* [Nation et histoire], Budapest : Gondolat, coll. « Társadalomtudományi Könyvtár », [1974] 1984. 670 p.

The Invention of Tradition, éd. par Eric Hobsbawm & Terence Ranger, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « Canto », [1983] 1996. vi-322 p.

THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales : Europe XVIII^e–XX^e siècle*, Paris : Editions du Seuil, coll. « L'Univers historique », 1999. 307 p.

VAN DEN BERGHE, Pierre L. *The Ethnic Phenomenon*, New York : Elsevier, 1981. xiv-301 p.

When is the Nation ? Towards an Understanding of Theories of Nationalism, éd. par Atsuka Ichijo et Gordana Uzelac, London : Routledge, 2005. x-224 p.

Histoire de l'Europe centrale

BEALES, Derek Edward Dawson. *Joseph II : In the shadow of Maria Theresa, 1741-1780*, Cambridge : Cambridge University Press, 1987. 546 p.

BEREND, Ivan T. *History Derailed : Central and Eastern Europe in the Long Nineteenth Century*, Berkeley : University of California Press, 2003. xx-330 p.

BIBÓ, István. *Misère des petits Etats d'Europe de l'Est*, trad. du hongrois par György Kassai, Paris : L'Harmattan, coll. « Domaines danubiens », 1986. 462 p. [édition

Bibliographie

originale du texte principal : *A kelet-európai kisállamok nyomorúsága*, Budapest : Az Új Magyarország Röpiratai, 1946. 116 p.]

BLED, Jean-Paul. *François-Joseph*, Paris : Fayard, 1987. 766 p.

–. *Histoire de Vienne*, Paris : Fayard, coll. « Histoire des Grandes Villes du Monde », 1998. 525 p.

CAMPANILE, Anna. « The Torn Soul of a City : Trieste as a Center of Polyhonic Culture and Literature », in *History of the Literary Cultures of East-Central Europe : Volume II*, dir. par Marcel Cornis-Pope & John Neubauer, Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2004. pp. 145-161.

EWANS R. J. W. *Austria, Hungary, and the Habsburgs : Central Europe c. 1683-1867*, Oxford : Oxford University Press, 2006. xix-337 p.

FEJTŐ, François. *Joseph II : un Habsbourg révolutionnaire : essai biographique*, Paris : Quai Voltaire, [1953] 1994. viii-384 p.

GOMBOCZ, István. « The Reception of Herder in Central Europe : Idealization and Exaggeration », *Seminar : A Journal of Germanic Studies*, vol. 33, n° 2, 1997. pp. 107-118.

HAMANN, Brigitte. *Élisabeth d'Autriche*, trad. de l'allemand par Jean-Baptiste Grasset, avec la collaboration de Bernard Marion, Paris : Fayard, 1985. 611 p [édition originale : *Elisabeth, Kaiserin wider Willen*, Wien&München : Amalthea Verlag, 1982].

HOREL, Catherine. *Cette Europe qu'on dit centrale : des Habsbourg à l'intégration européenne, 1815-2004*, Paris : Beauchesne, coll. « Bibliothèque Historique et Littéraire », 2009. 483 p.

JOHNSTON, William M. *L'esprit viennois : une histoire intellectuelle et sociale, 1848-1938*, trad. par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1991. xvii-643 p. [édition originale : *The Austrian Mind : An Intellectual and Social History, 1848-1938*, University of California Press, 1972. xvi-515 p.].

MICHEL, Bernard. *Nations et nationalismes en Europe Centrale : XIX^e-XX^e siècle*, Paris : Aubier, « Collection historique », 1995. 323 p.

NIEDERHAUSER, Emil. *A nemzeti megújulási mozgalmak Kelet-Európában* [Les mouvements de renouveau national en Europe orientale], Budapest : Akadémiai Kiadó, 1977. 385 p.

Bibliographie

RICE John A. « Joseph II », in *The New Grove Dictionary of Opera : Volume Two*, éd. par Stanley Sadie, New York : The Macmillan Press, 1994. p. 921.

ROMSICS, Ignác. *Nemzet, nemzetiség és állam Kelet-Közép és Délkelet-Európában a 19. és 20. században* [Nation, nationalité et Etat en Europe Centrale-Orientale et du Sud-est dans les XIX^e et XX^e siècles], Budapest : Napvilág, 1998. 419 p.

Histoire de la Hongrie

ARATÓ, Endre. « A nem magyar népek nemzeti ideológiája és mozgalmi a polgári fejlődés kezdetén » [L'idéologie nationale et les mouvements des peuples non-magyars au début du développement bourgeois], in *Magyarország Története 1790-1848* [Histoire de la Hongrie 1790-1848], dir. par Gyula Mérei, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980. tome I, pp. 117-157.

BALÁZS, Géza. « Thalia magyar nyelve » [La langue hongroise de Thalia], *Napút*, vol. 7, n° 3, avril 2005. pp. 75-79.

BARANY, George. « The Age of Royal Absolutism, 1790-1848 », in *A History of Hungary*, dir. par Peter F. Sugar, Bloomington : Indiana University Press, 1994. pp. 174-208.

BENDA, Kálmán. « A magyar nemesi mozgalom (1790-1792) » [Le mouvement nobiliaire hongrois (1790-1792)], in *Magyarország Története 1790-1848* [Histoire de la Hongrie 1790-1848], dir. par Gyula Mérei, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980. tome I, pp. 29-115.

–. « A magyar jakobinus mozgalom » [Le mouvement jacobin hongrois], in *Magyarország Története 1790-1848* [Histoire de la Hongrie 1790-1848], dir. par Gyula Mérei, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980. tome I, pp. 159-212.

–. « Az udvar és az uralkodó osztály szövetsége a forradalom ellen (1795-1812) » [Alliance de la cour et de la classe dominante contre la révolution (1795-1812)], in *Magyarország Története 1790-1848* [Histoire de la Hongrie 1790-1848], dir. par Gyula Mérei, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980. tome I, pp. 425-471.

CADILHON François. *La Hongrie moderne, 1450-1850*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Parcours Universitaires », 2005. 183 p.

Bibliographie

- CSORBA, László. « Az önkényuralom kora (1849-1867) » [L'ère de l'absolutisme (1849-1867)], in *Magyarország története a 19. században* [Histoire de la Hongrie au XIX^e siècle], dir. par András Gergely, Budapest : Osiris Kiadó, 2003. pp. 279-326.
- DEÁK, Ágnes. « A besúgók és a közvélemény az 1860-as években » [Les Indicateurs et l'opinion publique dans les années 1860], *Századvég*, vol. 39, n° 1, 2006. pp. 3-28.
- DÉZSI, Lajos. *Báró Jósika Miklós, 1794-1865*, Budapest : A Magyar Történelmi Társulat, 1916
- DÓZSA, Katalin F. « A társasági élet szerepe a XIX. században Budapest világvárossá válásában » [Le rôle de la vie de société dans la transformation de Budapest en ville mondiale au XIX^e siècle], *Tanulmányok Budapest Múltjából*, n° 28, 1999. pp. 303-318.
- ERDÉLYI, Ilona T. « Az irodalmi divatlapok » [Journaux de mode et de littérature], in *A magyar sajtó története I. 1705–1848* [Histoire de la presse hongroise I. 1705-1848], dir. par Miklós Szabolcsi, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1979. pp. 435-464.
- FARKAS, Katalin. « A rendőrség és a magyar függetlenségi szervezkedések (1859-1866) », [La Police et les organisations indépendantistes hongroises (1859-1866)], *Aetas*, vol. 21, n° 4, 2006. pp. 45-70.
- FÓNAGY, Zoltán. « A bomló feudalizmus gazdasága » [Économie du féodalisme en décomposition], in *Magyarország története a 19. században* [Histoire de la Hongrie au XIX^e siècle], dir. par András Gergely, Budapest : Osiris Kiadó, 2003. pp. 26-56.
- GERGELY, András. *Széchenyi István (1791-1860)* [István Széchenyi (1791-1860)], Pozsony : Kalligram, coll. « Magyarok Emlékezete », 2006. 208 p.
- GERŐ, András. *Modern Hungarian Society in the Making : The Unfinished Experience*, trad. par James Patterson & Enikő Koncz, Budapest : Central European University Press, 1995. 276 p. [*Magyar polgárosodás*, Budapest : Atlantisz Könyvkiadó, 1993. 433 p.]
- GYURGYÁK, János. *Ezzé lett magyar hazátok : A magyar nemzeteszmé és nacionalizmus története* [C'est ce qu'est devenu votre patrie hongroise : Histoire de l'idée nationale hongroise et du nationalisme hongrois], Budapest : Osiris, 2007. 660 p.
- HASELSTEINER, Horst. *Joseph II. und die Komitate Ungarns : Herrscherrecht und standischer Konstitutionalismus*, Vienne : Böhlau, 1983. 301 p.

Bibliographie

HOREL, Catherine. *De l'exotisme à la modernité : un siècle de voyage français en Hongrie (1818-1910)*, Budapest : ELTE Új- és Jelenkori Egyetemes Történeti Tanszék, 2004. 164 p.

–. *Histoire de Budapest*, Paris : Fayard, coll. « Histoire des Grandes Villes du Monde », 1999. 333 p.

–. « La société hongroise de Presbourg au tournant du XX^e siècle : une éphémère domination », in *Nations, cultures et sociétés d'Europe centrale aux XIX^e et XX^e siècles: mélanges offerts au professeur Bernard Michel*, éd. par Catherine Horel, Paris : Publications de la Sorbonne, coll. « Internationale », 2006. pp. 195-211.

HORVÁTH, Robert. « L'interdépendance des facteurs économiques et démographiques dans la pensée de Grégoire Berzeviczy (1763-1822) », *Population*, vol. 25, n° 5, septembre-octobre 1970. pp. 975-987.

KECSKEMÉTI, Károly. *La Hongrie et le réformisme libéral : problèmes politiques et sociaux (1790-1848)*, Roma : Il Centro di Ricerca, coll. « Fonti e Studi di Storia moderna e contemporanea », 1989. 413 p.

KONTLER, László. *Millenium in Central Europe : A History of Hungary*, Budapest : Atlantisz, 1999. 537 p.

KÓKAY, György. « Sajtónk a 19. század első évtizedeiben » [Notre presse dans les premières décennies du XIX^e siècle], in *A magyar sajtó története I. 1705–1848* [Histoire de la presse hongrois I. 1705-1848], dir. par Miklós Szabolcsi, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1979. pp. 243-254.

LUKÁCS, Anikó. « Átöltözések : A 19. századi magyar nemzeti divat emlékiratok és naplók tükrében » [Déguisements : la mode nationale hongroise du XIX^e siècle dans le miroir des mémoires et journaux intimes], *Aetas*, n° 2008/3, 2008. pp. 46-64.

Magyarország Története 1790-1848 [Histoire de la Hongrie 1790-1848], dir. par Gyula Mérei, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980. 2 tomes : 1456 p.

Magyarország Története 1848-1890 [Histoire de la Hongrie 1848-1890], dir. par Endre Kovács, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987. 2 tomes : 1760 p.

Magyarország Története 1890-1918 [Histoire de la Hongrie 1890-1918], dir. par Péter Hanák, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978. 2 tomes : 1422 p.

Magyarország története a 19. században [Histoire de la Hongrie au XIX^e siècle], dir. par András Gergely, Budapest : Osiris Kiadó, 2003. 556 p.

Bibliographie

Magyarország története a 19. században : Szöveggyűjtemény [Histoire de la Hongrie au XIX^e siècle : collection de textes], dir. par Gábor Pajkossy, Budapest : Osiris Kiadó, 2003. 902 p.

MAKKAI, László *et al.* « A nacionalizmus történelmi gyökereiről » [Sur les racines historiques du nationalisme], *Történelmi Szemle*, vol. 3, 1960. pp. 310-360

MANHERCZ, Orsolya. *Ferenc József 1857-es utazása Magyarországon* [Voyage de 1857 de François-Joseph en Hongrie], mémoire manuscrit, Budapest : ELTE, Département d'histoire, 2005.

MOLNÁR, Miklós. *Histoire de la Hongrie*, Paris : Perrin, coll. « Tempus », 2004. 469 p.

NÉMETH, Béla G. « Az abszolutizmus korának néhány főbb karaktervonása » [Quelques traits caractéristiques principaux de la période d'absolutisme], in *Forradalom után – Kiegyezés előtt : A magyar polgárosodás az abszolutizmus korában* [Après la révolution – avant le compromis : l'embourgeoisement hongrois pendant la période d'absolutisme], éd. par Béla G. Németh, Budapest : Gondolat, 1988. pp. 7-39.

PAJKOSSY, Gábor. « A reformkor (1830-1848) » [L'ère des réformes (1830-1848)], in *Magyarország története a 19. században* [Histoire de la Hongrie au XIX^e siècle], dir. par András Gergely, Budapest : Osiris Kiadó, 2003. pp. 191-235.

PETRÁS, Éva. *Nacionalizmus és politikai romantika : Vázlat a magyar nacionalizmus romantikus elemeiről és a politikai romantikáról Magyarországon* [Nationalisme et romantisme politique : esquisse sur les éléments romantiques du nationalisme et du romantisme politique en Hongrie], Budapest : Európai Összehasonlító Kisebbségkutatások Közalapítvány, 2006. 97 p.

PÓTH, István. « Pest-Buda - Az egyetemes szerbség kultúrközpontja » [Pest-Buda : le centre culturel des Serbes du monde], *Tanulmányok Budapest Múltjából*, n° 21, 1988. pp. 225-240.

RÁNKI, György. « Le développement de la bourgeoisie hongroise de la fin du XVIII^e siècle au début du XX^e siècle », in *Les bourgeoisies européennes au XIX^e siècle*, dir. par Jürgen Kocka, Paris : Belin, coll. « Socio-Histoires », 1996. pp. 131-149.

RICHERS, Julia. *Jüdisches Budapest : kulturelle Topographien einer Stadtgemeinde im 19. Jahrhundert*, Köln : Böhlau Verlag, 2009. 422 p.

Bibliographie

SZELÉNYI, Balázs A. *The Failure of the Central European Bourgeoisie : New Perspectives on Hungarian History*, New York : Palgrave Macmillan, 2006. 246 p.

SZÚCS, Jenő. *A magyar nemzeti tudat kialakulása* [Formation de la conscience nationale hongroise], Budapest : Osiris, coll. « Szűcs Jenő művei », 1997. 454 p. [préparé en 1970]TARDY, Lajos. « Orosz utazók Budán és Pesten » [Voyageurs russes à Buda et à Pest], *Tanulmányok Budapest Múltjából*, n° 18, 1971. pp. 187-210.

TRÓCSÁNYI, Zsolt. « Felvilágosodás és ferenci reakció (1771–1830) » [Lumières, et la réaction de François I^{er} (1771-1830)], in *Erdély története három kötetben : Második kötet : 1606-tól 1830-ig* [Histoire de la Transylvanie en trois volumes : Volume II : de 1606 à 1830], dir. par László Makkai & Zoltán Szász, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1986. pp. 1039-1140.

VÉR, Eszter Virág. « Erzsébet : Mítosz és valóság a magyarok királynéképében » [Elisabeth : mythe et réalité dans l'image de reine des Hongrois], *A múlt feltárása előítéletek nélkül* [Découverte du passé sans préjugés], éd. par Jenő Gergely, Budapest : ELTE BTK, 2006, pp. 121-138.

VÖRÖS, Károly. « Abszolutizmus és rendiség konfliktusának kiújulása » [Renouvellement du conflit entre l'absolutisme et les ordres], in *Magyarország Története 1790-1848* [Histoire de la Hongrie 1790-1848], dir. par Gyula Mérei, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980. tome I, pp. 601-663.

Histoire des Pays Tchèques et de la Pologne

MARÈS, Antoine. *Histoire des Tchèques et des Slovaques*, Paris : Perrin, coll. « Tempus », [1995] 2005. 484 p.

WANDYCZ, Piotr S. *The Lands of Partitioned Poland, 1795-1918*, Seattle : University of Washington Press, [1974] 1993. xviii-431 p.

Art, musique et opéra

Généralités sur l'art, la musique et l'opéra

Histoire et philosophie de l'art

HAUSER, Arnold. *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004. 855 p.

LUKÁCS, Georg [György]. *L'âme et les formes*, trad. de l'allemand par Guy Haarscher, Paris : Gallimard, coll. « NRF », 1974. 355 p. [édition originale : *Die Seele und die Formen : Essays*, Berlin : Egon Fleischel, 1911. 373 p.]

MAJOROS, István. « Két világ határán ? Az európai romantikáról » [À la frontière de deux mondes ? sur le romantisme européen], *Valóság*, vol. 50, n° 11, novembre 2007. pp. 78-92.

Histoire de la musique et de l'opéra

AMADÉ, Németh. *Opera ritkaságok* [Raretés d'opéras], Budapest Zeneműkiadó, 1980. 817 p.

ARBLASTER, Anthony. *Viva la Liberta !: Politics in Opera*, Londra : Verso, 1992. viii-340 p.

BARTOLI, Jean-Pierre. *L'harmonie classique et romantique, 1750-1900*, Paris : Minerve, coll. « Musique Ouverte », 2001. 224 p.

BERMBACH, Udo. *Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht : Politik und Gesellschaft in der Oper*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1994. 315 p.

BOKINA, John. *Opera and Politics from Monteverdi to Henze*, New Haven: Yale University Press, 1997. xiv-240 p.

BOUSQUET, Emmanuelle. « L'écriture scénique de sujets antiquisants à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle dans les livrets d'opéra », *Ostinato rigore: revue internationale d'études musicales*, n° 19, 2001. pp. 81-93.

CHANTAVOINE, Jean & GAUDEFROY-DEMOMBYNES, Jean. *Le Romantisme dans la musique européenne*, Paris : Albin Michel, 1955. xxxii-612 p.

Bibliographie

CLAUDON, Francis. *La musique des romantiques*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Ecriture », 1992. 274 p.

CLÉMENT, Catherine. *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris : Bernard Grasset, coll. « Figures », 1979. 358 p.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-century Music*, trad. de l'allemand par J. Bradford Robinson, Berkeley : University of California Press, 1989. x-417 p. [édition originale : *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden : Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980. vi-360 p.]

DUCKLES, Vincent. « Patterns in the Historiography of 19-th century Music », *Acta Musicologica*, vol. 42, n° 1-2, janvier-juin 1970. pp. 75-82.

DURAND, Gilbert. « Opéra et mythe (5) : le cothurne musical », interview réalisé par Philippe Godefroid & Monique Veaute, *L'Avant-Scène Opéra*, n° 74, avril 1985. pp. 116-123.

EINSTEIN, Alfred. *La musique romantique*, trad. de l'anglais par Jacques Delalande, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2001. 445 p. [édition originale : *Music in the Romantic Era*, London : Dent, 1947. xii-371 p.]

ELLIS, Katharine. « The Structures of Musical Life », in *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, sous la dir. de Jim Samson, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « The Cambridge History of Music », [2001] 2002. pp. 343-370.

FISHER, Burton D. *A History of Opera : Milestones and Metamorphoses*, Miami : Opera Journeys, coll « Opera Classics Library », 2005. 428 p.

FRANCFORT, Didier. *Le chant des nations : musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris : Hachette, coll. « Littératures », 2004. 462 p.

GOUBAULT, Christian. *Vocabulaire de la musique romantique*, Paris : Minerve, 1997. 239 p.

JELLINEK, George. *History through the Opera Glass*, New York: Limelight Editions, 2000. x-405 p.

JOHNSON, Victoria. « Opera and the Academic Turns », in *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, dir. par Victoria Johnson, Jane F. Fulcher & Thomas Ertman, Cambridge : Cambridge University Press, 2007. pp. 1-26.

KAMINSKI, Piotr. *Mille et un opéras*, Paris : Fayard, coll. « Les Indispensables de la musique », 2003. 1829 p.

Bibliographie

- KERMAN, Joseph. *Opéra et drame*, trad. de l'anglais par Jacques Michon & Béatrice Berthier-Lemoine, Paris : Aubier, 1988. 281 p. [édition originale : *Opera as Drama*, New York : Alfred A. Knopf, 1956. 269 p.]
- LAJOSI, Krisztina. « National Opera and Nineteenth-century Nation Building in East-Central Europe », *Neohelicon*, vol. 32, n° 1, 2005. pp. 51-69.
- . *Opera and Nineteenth-Century Nation Building : The (Re)sounding Voice of Nationalism*, thèse inédite, Université d'Amsterdam, Faculté des Sciences humaines, 2008. 301 p.
- MACDONALD, Hugh. « The Prose Libretto », *Cambridge Opera Journal*, vol. 1, n° 2, 1989. pp. 166-166.
- MARSCHALL, Gottfried R. « L'opéra romantique », in *Histoire de la Musique*, sous la dir. de Marie-Claire Beltrando-Patier, Paris : Larousse, coll. « In extenso », [1982] 1998. pp. 690-795.
- MÉDICIS, François de. « Les conventions de l'opéra au XVIIIe siècle et les œuvres lyriques de Mozart », in *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle - T. 4 : Histoire des musiques européennes*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Le Méjan : Actes Sud, coll. « Musique », 2006. pp. 911-936.
- MEEÛS, Nicolas. « Théories musicales à l'époque romantique », in *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle - T. 4 : Histoire des musiques européennes*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Le Méjan : Actes Sud, 2006. pp. 1049-1068.
- PARAKILAS, James. « Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera », *Nineteenth Century Music*, vol. 16, n° 2, automne 1992. pp. 181-202.
- PARKER, Roger. « The Opera Industry », in *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, éd. par Jim Samson, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « The Cambridge History of Music », [2001] 2002. pp. 87-117.
- PEDLER, Emmanuel. *Entendre l'opéra : une sociologie du théâtre lyrique*, Paris : L'Harmattan, 2003. 187 p.
- PRIMMER, Brian. « Unity and Ensemble : Contrasting Ideals in Romantic Music », *Nineteenth Century Music*, vol. 6, n° 2, automne 1982. pp. 97-140.
- RABB, Theodore K. « Opera, Musicology and History », *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 36, n° 3, 2006. pp. 321-330.

Bibliographie

REIBEL, Emmanuel. *Les musiciens romantiques : fascinations parisiennes*, Paris : Fayard, coll. « Mirare », 2003. 165 p.

ROBINSON, Paul. *Opera & Ideas : From Mozart to Strauss*, Ithaca : Cornell University Press, [1986] 1995. 279 p.

ROSAND, Ellen. « Les débuts du théâtre public à Venise : du théâtre de cour au théâtre lyrique public », in *Musiques: Une encyclopédie pour le XXI^e siècle - T. 4 : Histoire des musiques européennes*, dir. Jean-Jacques Nattiez, Le Méjan : Actes Sud, coll. « Musique », 2006. pp. 578-591.

SALA, Emilio. « Women Crazyed by Love : An Aspect of Romantic Opera », trad. de l'italien par William Ashbrook, *The Opera Quarterly*, vol. 10, n° 3, 1994. pp. 19-41.

SAMSON, Jim. « Nations and Nationalism », in *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, éd. par Jim Samson, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « The Cambridge History of Music », [2001] 2002. pp. 568-600.

–. « The Great Composer », in *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, sous la dir. de Jim Samson, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « The Cambridge History of Music », [2001] 2002. pp. 259-284.

SUPIČIĆ, Ivo. *Music in Society : A Guide to the Sociology of Music*, Stuyvesant : Pendragon Press, coll. « Sociology of Music », 1987. xiv-488 p. [édition originale : *Elementi socioloģije muzike*]

THER, Philipp. *In der Mitte der Gesellschaft : Operntheater in Zentraleuropa, 1815-1914*, Wien : Oldenbourg Verlag, 2006. 465 p.

VERDEAU-PAILLÈS, Jacqueline - LAXENAIRE, Michel & STOECKLIN, Hubert. *La Folie à l'opéra : essai*, Paris : Buchet-Chastel, 2005. 496 p.

WEBER, William. « Did People Listen in the 18th Century ? », *Early Music*, vol. 25, n° 4, novembre 1997. pp. 678-691.

ZELECHOW, Bernard. « The Opera : The Meeting of Popular and Elite Culture in the Nineteenth Century », *Journal of Popular Culture*, n° 25, 1991. pp. 91-98.

Opéra et théâtre en Hongrie : théâtres, compositeurs, œuvres

Histoire de l'opéra et du théâtre en Hongrie

BARTÓK, Béla. « Musique populaire hongroise », in BARTÓK, Béla. *Musique de la vie : autobiographie, lettres et autres écrits*, éd. et trad. par Philippe A. Autexier, Paris : Stock, coll. « Musique », 1981. [« Ungarische Volksmusik », *Schweizerische Sängerschaft*, vol. 23, n° 2-4, 1933.]

BINAL, Wolfgang. *Deutschsprachiges Theater in Budapest von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse* (1889), Wien : Hermann Böhlhaus Nachf., coll. « Theatergeschichte Österreichs », 1972. 490 p.

BÓNIS, Ferenc. « Hunyadi-opera a XVII. századból » [Un Opéra sur Hunyadi, du XVII^e siècle], in *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról* [Sur Ferenc Erkel, Zoltán Kodály et leur époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenei történeti tanulmányok », 2001. pp. 9-25.

–. *Mozarttól Bartókig : Írások a magyar zenéről* [De Mozart à Bartók : écrits sur la musique hongroise], Budapest : Püski Könyvkiadó, 2000. 406 p.

BORY, István. « Nemzeti Színház és kisebbségi kérdés » [Le Théâtre national et la question des minorités], *Nyugat*, vol. 1937/2, n° 7. pp. 45-49.

BOUKABZA, Jean-François. *Bartók et le folklore imaginaire*, Paris : Cité de la Musique, coll. « Analyse et esthétique », 2005. 144 p.

CSAPLÁROS, István. « Lengyelek a régi magyar színpadon : Régi magyar színpadunk lengyel repertoárja » [Les Polonais sur l'ancienne scène hongroise : le répertoire polonais de l'ancienne scène hongroise], *Színháztudományi Szemle*, n° 18, 1985. pp. 93-150.

CSÁSZÁR-MÁLYUSZ, Edit. « A budai Népszínház (1861-1870) » [Le Théâtre populaire de Buda, 1861-1870], in *Magyar színháztörténet : első kötet, 1790-1873* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1790-1873], éd. par György Székely, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1990. pp. 399-404.

–. « A német színészet hazánkban » [L'art dramatique allemand dans notre patrie], in *Magyar színháztörténet : első kötet, 1790-1873* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1790-1873], éd. par György Székely, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1990. pp. 35-42.

Bibliographie

–. « A rendi nemzeti színháztól a polgári nemzet színháza felé (1849-1873) » [Du théâtre national nobiliaire vers le théâtre de la nation bourgeoise (1849-1873)], in *A Nemzeti Színház 150 éve* [Cent-cinquante ans du Théâtre national], éd. par Ferenc Kerényi, Budapest : Gondolat, 1987. pp. 37-56.

DÉNES, Tibor. « Le rôle du théâtre dans l'évolution sociale de la Hongrie », *Ungarn-Jahrbuch*, n° 10, 1979. pp. 241-260.

ECKHARDT, Mária. « Berlioz látogatása Magyarországon 1846-ban » [Visite de Berlioz en Hongrie en 1846], *Magyar Zene*, vol. 42, n° 2, mai 2004. pp. 95-110.

GAJÁRY, István. « Ünnepek és ünneplés : Egy színházi bemutató a dualizmus hajnalán » [Fête et célébration : une création théâtrale à l'aube du dualisme], in *Ünnepek – Hétköznap – Emlékezet : Társadalom- és kultúrtörténet határmezsgyéjén* [La fête – le quotidien – la mémoire : aux frontières de l'histoire sociale et culturelle], Salgótarján, 2002. pp. 252-258.

GÁT, Eszter. « Pest-budai zongorakészítők » [Fabricants de piano de Pest-Buda], *Tanulmányok Budapest Múltjából*, vol. 23, 1991. pp. 147-259.

GURMAI, Éva. « Az első magyar operatársulattól a Nemzeti Színházig » [De la première compagnie hongroise d'opéra au Théâtre national], *Magyar Zene*, vol. 42, n° 1, février 2004. pp. 49-58.

–. « Die Notenbestände der ersten ungarischen Operngesellschaft im Bezirksarchiv von Kaschau : Beiträge zur Geschichte der Opernpflege von Ferenc Erkel », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungariae*, vol. 46, n° 1-2, 2005. pp. 148-149.

–. « Johann Baptist Henneberg - Emanuel Schikaneder - Szerelemhegyi András : *Csörgősapka* » [Johann Baptist Henneberg - Emanuel Schikaneder - Szerelemhegyi András : *Bonnet de fou*], *Magyar Zene*, vol. 40, n° 3, août 2002. pp. 271-278.

GYÖRE, Zoltán. « Karadorde among the Hungarians : Hungarian and Serb Theatre Collaboration in the Early 19th Century », in *Communities in European History : Representations, Jurisdictions, Conflicts*, éd. par Juan Pan-Montojo & Frederik Pedersen, Pisa : Edizioni Plus – Pisa University Press, 2007. pp. 65-86.

HARASZTI, Emile. *La musique hongroise*, Paris : Henri Laurens, coll. « Les musiciens célèbres », 1933. 128 p.

Bibliographie

KAČIČ, Ladislav, « Zene a pozsonyi koronázási ünnepségek idején (1563-1830) » [La musique à l'époque des festivités de couronnement de Pozsony], *Magyar Zene*, vol. 43, n° 4, novembre 2005. pp. 447-460.

KÁDÁR-PUKÁNSZKY, Jolán. *A budai és pesti német színház története 1812-ig : játékszíni és dramairodalmi szempontból* [Histoire du théâtre allemand de Buda et de Pest jusqu'en 1812 du point de vue des spectacles et de la littérature dramatique], Budapest : Pfeifer Ferdinand, 1914. 316 p.

–. *A budai és pesti német színház története 1812-1847* [Histoire du théâtre allemand de Buda et de Pest, 1812-1847], Budapest, 1923. 314 p.

–. « A Nemzeti Színház Levéltára » [Archives du Théâtre national], *Levéltári Közlemények*, vol. 16, 1938. pp. 186-204.

–. *A Nemzeti Színház százéves története : I. kötet* [Histoire centenaire du Théâtre national : Volume I], Budapest : Magyar Történelmi Társulat, 1938. 581 p.

–. « Az első magyar énekesjáték : 'Pikkó hertzeg és Jutka-Perzsi' » [Première pièce chantée hongroise : 'Pikkó hertzeg és Jutka-Perzsi'], in *Az opera történetéből* [De l'histoire de l'opéra], éd. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1961. pp. 5-36.

KÁDÁR-PUKÁNSZKY, Jolán & MONORI-BERCZELI, Erzsébet. « Az Országos Széchényi Könyvtár Színház-történeti Tára » [La collection d'Histoire du théâtre de la Bibliothèque nationale Széchényi], in *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve* [Annuaire de la Bibliothèque nationale Széchényi], Budapest : OSZK, 1965-1966. pp. 214-246.

KARCH, Pál. *Pest-Buda katonazenéje 1848-ban (Katonazenekarok és karmesterek)* [Musique militaire de Pest-Buda en 1848 (orchestres militaires et chefs d'orchestre)], Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, coll. « Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez », 1983. 106 p + 35 planches.

KELÉNYI, Ottó B. *Gazdaságtörténeti adatok a Pesti Német Színház építéséhez, 1808-1812* [Données d'histoire économique sur la construction du Théâtre allemand de Pest], Budapest, 1934. 23 p.

KERÉNYI, Ferenc. « A nemzeti romantika színhaza (1837-1849) » [Théâtre du romantisme national (1837-1849)], in *A Nemzeti Színház 150 éve* [Cent cinquante ans du Théâtre national], dir. par Ferenc Kerényi, Budapest : Gondolat, 1987. pp. 11-36.

Bibliographie

- . « A Nemzeti Színház és a reformkor társadalmi mozgalmái » [Le Théâtre national et les mouvements sociaux de l'ère des réformes], *Színháztudományi Szemle*, n° 7, 1980. pp. 7-34.
- . « A Pesti Magyar Színház építése és megszervezése » [Construction et organisation du Théâtre hongrois de Pest], in *Magyar színháztörténet : első kötet, 1790-1873* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1790-1873], éd. par György Székely, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1990. pp. 221-234.
- . *A régi magyar színpadon, 1790-1849* [Sur l'ancienne scène hongroise], Budapest : Magvető, coll. « Elvek és utak », 1981. 565 p.
- . « A vándorszínészet első szintje, az állandósulás kísérletei » [Premier niveau du théâtre itinérant, expériences de permanence], in *Magyar színháztörténet : első kötet, 1790-1873* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1790-1873], éd. par György Székely, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1990. pp. 127-189.
- . « A vándorszínészet országos helyzete (1837-1848) » [Situation générale du théâtre itinérant (1837-1848)], in *Magyar színháztörténet : első kötet, 1790-1873* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1790-1873], éd. par György Székely, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1990. pp. 337-351.
- . « Az operaháború : egy színháztörténeti jelenség komplex leírása » [La querelle d'opéra : description d'un fait complexe de l'histoire du théâtre], *Színháztudományi Szemle*, n° 1, 1977. pp. 107-142.
- . « Petőfi-versek a színházi zsebkönyvekben (1845-1880) » [Poèmes de Petőfi dans les almanachs de théâtre], *Irodalomtörténeti Közlemények*, vol. 97, n° 2, 1993. pp. 226-243.
- . « Színjátszás a polgári forradalomban és a szabadságharc idején (1848-1849) » [Représentations scéniques à l'époque de la révolution bourgeoise et de la guerre d'indépendance], in *Magyar színháztörténet : első kötet, 1790-1873* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1790-1873], éd. par György Székely, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1990. pp. 352-365.
- KERESZTURY, Dezső. « Az önálló magyar operai és balett-díszletművészet kialakulása » [Formation de l'art de décor d'opéra et de ballet indépendant hongrois], in *A magyar opera- és balettszenika* [Scénographie hongroise d'opéra et de ballet], sous la dir. de Dezső Keresztury, Géza Staud & Zoltán Fülöp, Budapest : Magvető Könyvkiadó, 1975. pp. 17-34.

Bibliographie

- KODÁLY, Zoltán. « Magyar zene » [Musique hongroise], in KODÁLY, Zoltán. *Visszatekintés : Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I* [Regard vers le passé : écrits, discours, déclarations réunis - I], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, 1964. pp. 24-28. [édition originale : 1925]
- LEGÁNY, Dezső. « A Zeneakadémia születése » [Naissance de l'Académie de Musique], in *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századaiból* [Ecrits sur Ferenc Erkel et sur les siècles précédents de la musique hongroise], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1968. pp. 75-104.
- . « A zene alakváltásai a kiegyezés első szakaszában – II » [Les transfigurations de la musique dans la première période du Compromis – II], *Magyar Zene*, vol. 23, n° 1, mars 1982. pp. 102-111.
- . « Hungary », in *The New Grove Dictionary of Opera : Volume Two*, éd. par Stanley Sadie, New York : The Macmillan Press, 1994. pp. 771-773.
- MAJOR, Ervin. « Az 1848/49-es magyar szabadságharc korának hangjegykiadványai » [Musique imprimée de l'époque de la guerre d'indépendance hongroise de 1848-1849], in *Fejezetek a magyar zene történetéből : Válogatott tanulmányok* [Chapitres de l'histoire de la musique hongroise : essais choisis], articles recueillis par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, [1960-1964] 1967. pp. 199-217.
- MONA, Ilona. *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük, 1774-1867* [Les éditeurs de musique hongrois et leurs activités, 1774-1867], Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, coll. « Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez », 1989. 516 p.
- NAGY, Ildikó. « A Népszínház » [Le Théâtre populaire], in *Magyar színháztörténet : második kötet, 1873-1920* [Histoire du théâtre hongrois : tome II, 1873-1920], éd. par György Székely, Budapest : Magyar Könyvklub & Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001. pp. 102-142.
- NEMES, Robert. « The Politics of Dance Floor : Culture and Civil Society in Nineteenth-century Hungary », *Slavic Review*, vol. 60, n° 4, hiver 2001. pp. 802-823.
- NÉMETH, Amadé. *A magyar opera története (1785-2000)*, [Histoire de l'opéra hongrois (1785-2000)], Budapest : Anno Kiadó, 2000. 335 p.

Bibliographie

- . *A magyar opera története a kezdetektől az Operaház megnyitásáig* [Histoire de l'opéra hongrois des débuts jusqu'à l'ouverture du Théâtre de l'Opéra], Budapest : Zeneműkiadó, 1987. 219 p.
- NÉMETH, Antal. « A Nemzeti Színház iratainak sorsa » [Le sort des documents du Théâtre national], in *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve* [Annuaire de la Bibliothèque nationale Széchényi], Budapest : OSZK, 1965-1966. pp. 247-255.
- PAILHÉ, Joël. « La musique dans le processus identitaire en Europe centrale : Hongrie et Pays Tchèques », *Annales de Géographie*, vol. 113, n° 638-639, 2004. pp. 445-468.
- PAKSA, Katalin. *Magyar népzene kutatás a 19. században* [Recherche en musique populaire hongroise au XIX^e siècle], Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, coll. « Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez », 1988. 278 p.
- PÁNDI, Marianne. *Hangászati mulatságok : A 19. század magyar zenei élete a kritikák tükrében* [Divertissements musicaux : la vie musicale hongroise du XIX^e siècle dans le miroir des critiques], éd. par Hajnalka Földvári & Ottó Waldstein, Budapest : Mágus, coll. « Élet-Képek », [1967] 2001. 276 p. [édition revue et corrigée de : *Száz esztendő magyar zenekritikája* [Cent ans de la critique musicale hongroise], 1967. 291 p.]
- PETHŐ, Csilla. « *Style Hongrois : Hungarian Elements in the Works of Haydn, Beethoven, Weber and Schubert* », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 41, n° 1, 2000. pp. 199-284.
- RÖNNAU, Klaus. « Schindelmeisser, Louis », in *The New Grove Dictionary of Opera : Volume Four*, éd. par Stanley Sadie, New York : The Macmillan Press, 1997. p. 225
- SÁROSI, Bálint. « Everyday Hungarian Music in Pest-Buda around 1870 », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 40, n° 4, 1999. pp. 325-352.
- SCHINDLER, Otto G. « Egy 'Commedia in musica' 1622-ben Sopronban - A Habsburg birodalom első operaelőadása ? » [Une « Commedia in musica » à Sopron en 1622 : première représentation d'opéra de l'empire des Habsbourg ?], trad. de l'allemand par Péter Király, *Magyar Zene*, vol. 41, n° 3, août 2003. pp. 337-372.
- SCHNEIDER, David E. *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition : Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley : University of California Press, coll. « California Studies in 20th-Century Music », 2006. xi-308 p.

Bibliographie

SEBESTYÉN, Ede. *Budapest zenei múltjából : Első kötet : Magyar operajátszás Budapesten, 1793-1937* [Du passé musical de Budapest : volume I : représentations d'opéra hongroises à Budapest, 1793-1937]. Budapest : Somló Béla, 1937. 192 p.

STAUD, Géza. *Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert)*, Wien : Österreichischen Akademie der Wissenschaften, coll. « Theatergeschichte Österreichs », 1977. 393+planches.

–. « A Magyarországon működött jelentősebb díszlet- és jelmeztervezők » [Les scénographes et costumiers les plus importants qui ont travaillé en Hongrie], in *A magyar opera- és balettszcenika* [Scénographie hongroise d'opéra et de ballet], sous la dir. de Dezső Keresztury, Géza Staud & Zoltán Fülöp, Budapest : Magvető Könyvkiadó, 1975. pp. 35-46.

–. « A színpadi díszlet története Magyarországon 1884-ig » [Histoire du décor théâtral en Hongrie jusqu'en 1884], in *A magyar opera- és balettszcenika* [Scénographie hongroise d'opéra et de ballet], sous la dir. de Dezső Keresztury, Géza Staud & Zoltán Fülöp, Budapest : Magvető Könyvkiadó, 1975. pp. 8-16.

–. « Előzmények » [Prémises], in *A budapesti Operaház 100 éve* [Cent ans du Théâtre de l'Opéra de Budapest], éd. par Géza Staud, Budapest : Zeneműkiadó, 1984. pp. 5-59.

SZABOLCSI, Bence. « A cigányzenétől a népzeneig » [De la musique tsigane à la musique populaire], in SZABOLCSI, Bence. *Szabolcsi Bence válogatott írásai* [Écrits choisis de Bence Szabolcsi], éd. par András Wilhelm, Budapest : Typotex, [1934] 2005. pp. 86-90. [édition originale : *Magyar Szemle*, vol. 22/1, n° 85, septembre 1934. pp. 68-73].

–. *A Concise History of Hungarian Music*, Budapest : Corvina Press, 1955. 256 p.

–. *A magyar zene évszázadai : Tanulmányok* [Siècles de la musique hongroise : essais], Budapest : Zeneműkiadó Vállalat, 1959-1961. 2 tomes.

SZÉKELY, György. « A dualizmuskori színházi élet kereteinek kialakulása (1861-1873) » [La formation des cadres de la vie théâtrale de l'époque de la Double Monarchie (1861-1873)], in *Magyar színháztörténet : első kötet, 1790-1873* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1790-1873], éd. par György Székely, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1990. pp. 405-416.

–. « A Nemzeti Színház » [Le Théâtre national], in *Magyar színháztörténet : második kötet, 1873-1920* [Histoire du théâtre hongrois : tome II, 1873-1920], éd. par György

Bibliographie

Székely, Budapest : Magyar Könyvklub & Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001. pp. 19-53.

–. « A színészet helyzete az önkényuralom idejében (1849–1861) » [Situation du théâtre à l'époque du pouvoir absolu], in *Magyar színháztörténet : első kötet, 1790-1873* [Histoire du théâtre hongrois : tome I, 1790-1873], éd. par György Székely, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1990. pp. 371-398.

–. « Az aranykor és árnyéka (1873-1919) » [L'âge d'or et son ombre (1873-1919)] in *A Nemzeti Színház 150 éve* [Cent-cinquante ans du Théâtre national], éd. par Ferenc Kerényi, Budapest : Gondolat, 1987. pp. 57-96.

–. « Vesztes harc a Nemzeti Színházért : Az 1863-as petíció » [Combat perdu pour le Théâtre national : la pétition de 1863], *Színháztudományi Szemle*, n° 16, 1985. pp. 7-27.

SZÉKELY, György, CENNER, Mihály SZILÁGYI, István. *A magyar színészet nagy képeskönyve* [Grand livre illustré du théâtre hongrois], Budapest : Corvina, 1984. 234 p.

SZEMZŐ, Piroska D. « Heckenast Gusztáv, a zenei kiadó (Liszt Ferencről Volkmann Róbertig) » [Gusztáv Heckenast, éditeur de musique (de Franz Liszt à Robert Volkmann)], *Magyar Könyvszemle*, vol. 77, n° 4, octobre 1961. pp. 432-465.

TALLIÁN, Tibor. « A Magyar Királyi Operaház » [Le Théâtre royal d'opéra de Budapest], in *Magyar színháztörténet : második kötet, 1873-1920* [Histoire du théâtre hongrois : tome II, 1873-1920], éd. par György Székely, Budapest : Magyar Könyvklub & Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001. pp. 54-99.

–. « A magyar opera másik alapítója : Schodel Rozália » [L'autre fondateur de l'opéra hongrois : Rozália Schodel], *Holmi*, vol. 21, n° 7, juillet 2009. pp. 937-945.

–. « A Nemzeti Színház zenekara Erkel Ferenc idejében » [L'orchestre du Théâtre national à l'époque de Ferenc Erkel], in *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról* [Sur Ferenc Erkel, Zoltán Kodály et leur époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 2001. pp. 26-40.

–. « Átváltozások, avagy a Nemzeti Színház kottatárának néhány tanulsága » [Métamorphoses, ou quelques témoignages de la collection de partitions du Théâtre national], *Zenetudományi Dolgozatok*, 1999. pp. 281-286.

–. « Intézménytörténet 1884-1911 » [Histoire institutionnelle, 1884-1911], in *A budapesti Operaház 100 éve* [Cent ans du Théâtre de l'Opéra de Budapest], éd. par Géza Staud, Budapest : Zeneműkiadó, 1984. pp. 63-115.

Bibliographie

–. « Nemzeti színház - nemzeti opera » [Théâtre national – opéra national], in *Képes magyar zenetörténet* [Histoire illustrée de la musique hongroise], éd. par János Kárpáti, Budapest : Rózsavölgyi és Társa, 2004. pp. 140-161.

TALPASSY, Tibor. *A magyar színjátszás hőskora* [La période héroïque de l'art dramatique hongrois], Budapest : Móra Ferenc Könyvkiadó, 1983. 351 p.

Théâtres de province

BARANYAY, József. *A komáromi magyar színészet története, 1811-1941* [Histoire du théâtre hongrois à Komárom, 1811-1941], Komárom, 1941. 82 p.

BRATU, Lava, « Evoluția vieții muzicale timișorene în perioada antebelică » [Evolution de la vie musicale à Timișoara avant la guerre], *Analele Banatului, Serie nouă, Arheologie-Istorie*, vol. 15, 2007. pp. 215-229.

CORNIS-POPE, Marcel, NEUBAUER, John & Nicolae HARSANYI, « Literary Production in a Marginocentric Cultural Node : The Case of Timisoara », in *History of the Literary Cultures of East-Central Europe : Volume II*, dir. par Marcel Cornis-Pope & John Neubauer, Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2004. p 105-124.

CSATKAI Endre, *A soproni színészet története* [Histoire de l'art dramatique à Sopron], Sopron : Soproni Szemle, 1960. 102 p.

ENYEDI, Sándor. « A kolozsvári kőszínház első korszaka és az erdélyi vándorszínészet (1821-1849) : Vázlat » [La première période du théâtre en pierre de Kolozsvár et le théâtre itinérant en Transylvanie (1821-1849) : esquisse], *Színháztudományi Szemle*, n° 9, 1982. pp. 5-39.

–. *Az Erdélyi magyar színjátszás kezdetei, 1792-1821* [Débuts de l'art dramatique hongrois de Transylvanie, 1792-1821], Bukarest : Kriterion, 1972. 208 p.

–. *Déryné az erdélyi színpadokon* [Madame Déry sur les scènes de Transylvanie], Bukarest : Kriterion Könyvkiadó, 1975. 155 p.

–. *A temesvári színészet története* [Histoire de l'art dramatique à Temesvár], Temesvár, [1911]. 205 p.

FLÓRIÁN Kata. *A kassai német színészet története 1816-ig* [Histoire de l'art dramatique allemand à Kassa jusqu'en 1816], Budapest: Pfeiffer Ferdinánd, coll. « Német Philológiai Dolgozatok », 1927. 105 p.

Bibliographie

GANTNER, Antal. *A soproni színház és színészet története* [Histoire du théâtre et de l'art dramatique à Sopron], Sopron, 1941. 88 p.

KARDOS Emília. *A pécsi német sajtó és színészet története* [Histoire de la presse et de l'art dramatique à Pécs], Pécs : Danubia Könyvkiadó, 1932. 157 p.

LAKATOS, István. *A kolozsvári magyar zenés színpad (1792-1973) : Adatok az erdélyi magyar nyelvű színház történetéhez* [Théâtre musical hongrois de Kolozsvár (1792-1973) : éléments pour l'histoire du théâtre de langue hongroise en Transylvanie], Bukarest : Kriterion, 1977. 186 p.

LÁM Frigyes. *A győri német színészet története (1742-1885)* [Histoire de l'art dramatique allemand à Győr], Győr, 1938. iv-223 p.

MÁRFI, Attila. « Győr színjátszása a kezdetektől a reformkor végéig » [L'art dramatique à Győr jusqu'à la fin de l'ère des réformes], in *Források és ritkaságok a győri színjátszás történetéből a 17. század elejétől 1849-ig* [Sources et curiosités de l'histoire de l'art dramatique à Győr du début du XVII^e siècle à 1849], éd. par József Bana & Attila Márfi, Győr : Győr Megyei Jogú Város Levéltára, 2007. pp. 25-53.

METZ, Franz. « Die Oper als Institution im Südosten Europas unter besonderer Berücksichtigung der Banater Musikzentren Temeswar, Arad und Orawitza », in *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa : Heft 4*, Chemnitz : Schröder Verlag, 1999. pp. 46-62.

MURÁNYI, Róbert Árpád. « A Pikkó Herceg és a debreceni színjátszás » [Le Duc Pikkó et l'art dramatique à Debrecen], in *Erkel Ferencről és koráról* [De Ferenc Erkel et de son époque], dir. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1995. pp. 29-38.

SÁNDOR, János. *A szegedi színjátszás krónikája: A kőszínház és társulatainak története, 1883 -1944* [Chronique du théâtre de Szeged : histoire du théâtre en pierre et de ses compagnies, 1883-1944], Szeged: Bába Kiadó, 2003. 621 p.

SZERZŐ, Katalin. « A Kolozsvári Nemzeti Színház zenés darabjai, 1856-1866 » [Pièces musicales du Théâtre national de Kolozsvár], in *Erkel Ferencről és koráról* [Sur Ferenc Erkel et son époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1995. pp. 103-121.

VÁLI, Béla. *Az aradi színészet története* [Histoire de l'art dramatique à Arad], 1774-1889, Budapest : Franklin-Társulat, 1889. ix-175 p.

Bibliographie

VATTER, Ilona. *A soproni német színház története 1841-ig* [Histoire de l'art dramatique à Sopron jusqu'en 1841], Budapest : Pfeiffer, coll. « Német Philológiai Dolgozatok », 1929. 129 p.

Ferenc Erkel : vie et oeuvre

ALMÁSI, István. « Erkel és Kolozsvár » [Erkel et Kolozsvár], in *Erkel Ferencről és koráról* [Sur Ferenc Erkel et son époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1995. pp. 96-102.

BARNA, István. « Erkel Ferenc első operái az egykorú sajtó tükrében » [Les Premiers Opéras de Ferenc Erkel au miroir de la presse de l'époque], in *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére* [À la mémoire de Ferenc Erkel et Béla Bartók], dir. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1954. pp. 175-218.

–. « Erkel nagy művei és a kritika » [Les grandes œuvres d'Erkel et la critique], in *A magyar zene történetéből* [De l'histoire de la musique hongroise], éd. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1955. pp. 211-270.

BAUER, Albert. Erkel hangszerelése [Instrumentation d'Erkel], in *Erkel Ferenc emlékkönyv : Születésének századik évfordulójára* [Mélanges Ferenc Erkel : pour le centenaire de sa naissance], éd. par Bertalan Fabó, Budapest : Pátria, 1910. pp. 77-102.

CENNER, Mihály. « Erkel Ferenc a Pesti Városi (német) Színházban » [Ferenc Erkel au Théâtre (allemand) de ville de Pest], in *Erkel Ferencről és koráról* [Sur Ferenc Erkel et son époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1995. pp. 39-44.

COSMA, V. & I. LAKATOS. « Erkel Ferenc élete és munkássága, mint összekötő kapocs a magyar és román zenekultúra között » [Vie et travaux de Ferenc Erkel en tant que lien entre les cultures musicales magyare et roumaine], in *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére* [À la mémoire de Ferenc Erkel et Béla Bartók], dir. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1954. pp. 17-24.

Bibliographie

DOLINSZKY, Miklós. « Két Bánk bán-tanulmány » [Deux articles sur *Bánk bán*], *Magyar Zene*, vol. 41, n° 3, août 2003. pp. 259-286.

ERKEL, Tibor. « A Nemzeti Színház fő rendeltetéséről : Erkel Ferenc levele Csengery Antalhoz » [Sur la mission principale du Théâtre national : lettre de Ferenc Erkel à Antal Csengery], in *A nemzeti romantika világából* [Du monde du romantique national], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar Zenetörténeti Tanulmányok », 2005. pp. 55-65.

ÉRDY, Lajos. « Erkel utolsó éveiből » [Des dernières années d'Erkel], in *Erkel Ferenc emlékkönyv : Születésének századik évfordulójára* [Mélanges Ferenc Erkel : pour le centenaire de sa naissance], éd. par Bertalan Fabó, Budapest : Pátria, 1910. pp. 55-64.

FABÓ, Bertalan. « Erkel fejlődése » [Le développement d'Erkel], in *Erkel Ferenc emlékkönyv : Születésének századik évfordulójára* [Mélanges Ferenc Erkel : pour le centenaire de sa naissance], éd. par Bertalan Fabó, Budapest : Pátria, 1910. pp. 17-54.

HARASZTI, Emil. « Erkel kultusz a jelenben » [Le culte d'Erkel à l'époque contemporaine], in *Erkel Ferenc emlékkönyv : Születésének századik évfordulójára* [Mélanges Ferenc Erkel : pour le centenaire de sa naissance], éd. par Bertalan Fabó, Budapest : Pátria, 1910. pp. 239-242.

KASSAI, István. « Adatok az Erkel-kutatáshoz I. rész : A 'Csel'-váriációk. Kapcsolat két szerzői kapcsolat között » [Contribution aux recherches sur Erkel : 1^{re} partie : les Variations de « Csel »], *Magyar Zene*, vol. 32, n° 3, 1991. pp. 289-328.

–. « Adatok az Erkel-kutatáshoz. II. rész : Pañonia » [Contribution aux recherches sur Erkel : 2^e partie : Pañonia], *Magyar Zene*, vol. 33, n° 3, 1992. pp. 283-323.

–. « Adatok az Erkel-kutatáshoz. III. rész : 'Rákóczi induló és Rákóczi nóta' » [Contribution aux recherches sur Erkel : 3^e partie : la Marche de Rákóczi et la nota de Rákóczi], *Magyar Zene*, vol. 34, n° 2, 1993. pp. 111-162.

KERESZTY, István. « Az Erkel-család krónikájához » [Vers une chronique de la famille Erkel], in *Erkel Ferenc emlékkönyv : Születésének századik évfordulójára* [Mélanges Ferenc Erkel : pour le centenaire de sa naissance], éd. par Bertalan Fabó, Budapest : Pátria, 1910. pp. 103-124.

KODÁLY, Zoltán. « Erkel és a népzene: Előadás » [Erkel et la musique populaire : exposé], in KODÁLY, Zoltán. *Visszatekintés : Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II* [Regard vers le passé : écrits, discours, déclarations réunis - II], éd. par

Bibliographie

Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, 1964. pp. 91-96 [exposé présenté à Gyula le 3 avril 1921].

–. « Erkel és a népzene : Radióelőadás » [Erkel et la musique populaire : exposé à la radio], in KODÁLY, Zoltán. *Visszatekintés : Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok III* [Regard vers le passé : écrits, discours, déclarations réunis - III], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, 1989. pp. 405-409 [texte original : 1965].

LEGÁNY, Dezső. « Erkel, Ferenc », in *The New Grove Dictionary of Opera : Volume Two*, éd. par Stanley Sadie, New York : The Macmillan Press, 1994. pp. 64-67.

–. *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük* [Œuvres de Ferenc Erkel et leur histoire], Budapest : Zeneműkiadó, 1975. 143 p.

–. « Erkel Ferenc Pozsonyban » [Ferenc Erkel à Pozsony], *Magyar Zene*, vol. 36, n° 1, mars 1995. pp. 51-55.

–. « Erkel vígoperájának bukása » [L'Échec de l'opéra comique d'Erkel], *Magyar Zene*, vol. 36, n° 1, 1995. pp. 56-60.

LOSONCZI, Ágnes. « A két Bánk bán » [Les deux Bánk bán], in *Az opera történetéből* [De l'histoire de l'opéra], éd. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1961. pp. 45-79.

MAJOR, Ervin. « Erkel Ferenc 'Kemény Simon' c. operája » [L'opéra *Kemény Simon* de Ferenc Erkel], in *Fejezetek a magyar zene történetéből : Válogatott tanulmányok* [Chapitres de l'histoire de la musique hongroise : essais choisis], articles recueillis par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, 1967. pp. 218-224.

MARÓTHY, János. « Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése » [La dramaturgie d'opéra d'Erkel et quelques questions du développement de l'opéra], in *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére* [À la mémoire de Ferenc Erkel et Béla Bartók], dir. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1954. pp. 25-174.

NAGY, András D. « Epizódok az Erkel család életéből » [Épisodes de la vie de la famille Erkel], in *A nemzeti romantika világából* [Du monde du romantique national], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar Zenetörténeti Tanulmányok », 2005. pp. 48-54.

Bibliographie

- . « Erkel és Gyula » [Erkel et Gyula], in *Erkel Ferencről és koráról* [Sur Ferenc Erkel et son époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar Zenetörténeti Tanulmányok », 1995. pp. 88-95.
- NÉGYESSY, László. « Erkel Ferencz operaszövegei mint drámai művek » [Les livrets des opéras de Ferenc Erkel en tant qu'œuvres dramatiques], in *Erkel Ferenc emlékkönyv : Születésének századik évfordulójára* [Mélanges Ferenc Erkel : pour le centenaire de sa naissance], éd. par Bertalan Fabó, Budapest : Pátria, 1910. pp. 227-237.
- NÉMETH, Amadé. *Az Erkelek a magyar zenében : Az Erkel-család szerepe a magyar zenei művelődésben* [Les Erkel dans la musique hongroise : le rôle de la famille Erkel dans le développement de la culture musicale hongroise], Békéscsaba : Békés M. Tcs., coll. « Fekete könyvek », 1987. 181 p.
- . *Erkel*, Budapest : Gondolat, coll. « Zenei Kiskönyvtár », [1967] 1979. 254 p. [édition revue et augmentée]
- . *Erkel Ferenc életének krónikája* [Chronique de la vie d'Erkel Ferenc], Budapest : Zeneműkiadó, coll. « Napról napra ; Nagy muzsikuskok életének krónikája », 1973. 231 p.
- . « Erkel Ferenc és az Erzsébet-opera II. felvonása » [Ferenc Erkel et le deuxième acte de l'opéra Erzsébet], in *Erkel Ferencről és koráról* [De Ferenc Erkel et de son époque], dir. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1995. pp. 131-135.
- . « Erkel Ferenc helye kora nemzetközi operairodalmában » [La Place de Ferenc Erkel dans le répertoire international d'opéra de son époque], in *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról* [Sur Ferenc Erkel, Zoltán Kodály et leur époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 2001. pp. 41-48.
- PÁNDI, Marianne. « Erkel Ferenc az előadóművész a *Honművész* tükrében » [Ferenc Erkel, artiste-interprète, dans le miroir de *Honművész*], in *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századaiból* [Ecrits sur Ferenc Erkel et sur les siècles précédents de la musique hongroise], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1968. pp. 45-56.
- SONKOLY, István. *Erkel Ferenc Bánk bánja* [Bánk bán de Ferenc Erkel], Gyula : Erkel Ferenc Múzeum, 1960. 15 p.

Bibliographie

SZABOLCSI, Bence. « Erkel Ferenc Dózsa-operája » [L'opéra *Dózsa* de Ferenc Erkel], in SZABOLCSI, Bence. *Szabolcsi Bence válogatott írásai* [Écrits choisis de Bence Szabolcsi], éd. par András Wilhelm, Budapest : Typotex, [1951] 2005. pp. 282-284. [édition originale : *Irodalmi Újság*, vol. 2, n° 13, 29 mars 1951].

SZERZŐ-SZŐNYI, Katalin. « A Wiener allgemeine Musikzeitung Erkel Ferenc indulásáról (1841-1848) » [Le Wiener allgemeine Musikzeitung sur les débuts de Ferenc Erkel], in *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról* [Sur Ferenc Erkel, Zoltán Kodály et leur époque], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 2001. pp. 79-90.

TÁTRAI, Zsuzsanna. « Gyulai népelet Erkel korában » [Vie populaire à Gyula à l'époque d'Erkel], in *A nemzeti romantika világából* [Du monde du romantique national], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar Zenetörténeti Tanulmányok », 2005. pp.100-124.

ÚJFALUSSY, József. « A 'Hunyadi László' és irodalmi előzményei » [Hunyadi László et ses antécédents littéraires], in *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére* [À la mémoire de Ferenc Erkel et Béla Bartók], dir. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1954. pp. 219-230.

–. « Erkel Ferenc és operáinak szövegeknyvei » [Ferenc Erkel et les livrets de ses opéras], in *Az opera történetéből* [De l'histoire de l'opéra], éd. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1961. pp. 37-44.

VÁMOSI NAGY, István & VÁRNAI, Péter. *Bánk bán az operaszínpadon : Operadramaturgiai tanulmány* [Bánk bán sur la scène d'opéra : essai de dramaturgie d'opéra], Budapest : Zeneműkiadó Vállalat, coll. « Bibliotheca Musica », 1960. 104 p.

VÉBER, Gyula. *Ungarische Elemente in der Opernmusic Ferenc Erkels*, Balthoven : A.B. Creighton, 1976. 244 p.

Autres compositeurs du bassin des Carpates

BLAŽEKOVIĆ, Zdravko. « György (Đuro) Arnold (1781-1848), the Musician with Two Homelands », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 44, n° 1-2, 2003. pp. 69-89.

Bibliographie

BÓNIS, Ferenc. « Erkel Sándor és a korabeli európai zene : Brahms, Dvořák és Goldmark magyarországi kapcsolatai » [Sándor Erkel et la musique européenne de son temps : les liens hongrois de Brahms, Dvořák et Goldmark], *Zempléni Múzsza*, vol. 6, n° 4, hiver 2006. pp. 38-61.

–. « Liszt Ferenc és Mosonyi Mihály » [Franz Liszt et Mihály Mosonyi], in *A nemzeti romantika világából* [Du monde du romantique national], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar Zenetörténeti Tanulmányok », 2005. pp. 79-92.

–. *Mosonyi Mihály* [Mihály Mosonyi], Budapest : Gondolat, coll. « Kis zenei könyvtár », 1960. 281 p.

–. « Mosonyiana : A Mosonyi-kutatás új eredményei [I] » [Mosonyiana : nouveaux résultats des recherches sur Mosonyi - I], *Magyar Zene*, vol. 30, n° 2, juin 1989. pp. 155-187.

–. « Mosonyiana : A Mosonyi-kutatás új eredményei [II] » [Mosonyiana : nouveaux résultats des recherches sur Mosonyi - II], *Magyar Zene*, vol. 30, n° 3, septembre 1989. pp. 227-249.

–. « Mosonyiana : A Mosonyi-kutatás új eredményei [III] » [Mosonyiana : nouveaux résultats des recherches sur Mosonyi - III], *Magyar Zene*, vol. 30, n° 4, décembre 1989. pp. 335-377.

FEDERHOFER-KÖNIGS, Renate. « Louis Schindelmeisser und Robert Schumann in ihrer Korrespondenz », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 38, n° 1-2, 1997. pp. 37-52.

GUT, Serge. *Franz Liszt*, Paris : Editions de Fallois / L'Âge d'Homme, 1989. 665 p.

HAMBURGER, Klara. « Franz Liszt et Pauline Viardot-García », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 34, n° 1-2, 1992. pp. 187-202.

KASSAI, István. « Néhány szó Bartay Endréről » [Quelques mots sur Endre Bartay], *Magyar Zene*, vol. 32, n° 3, septembre 1991. pp. 328-332.

KODÁLY, Zoltán. « Bartók Béla » [Béla Bartók], in KODÁLY, Zoltán. *Visszatekintés : Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II* [Regard vers le passé : écrits, discours, déclarations réunis - II], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, [1921] 1964. pp. 426-434. [édition originale : « Béla Bartók », *La Revue Musicale*, vol. 2, 1921. pp. 205-217]

Bibliographie

LEGÁNY, Dezső. « Liszt in Hungary, 1848-1867 », in *New Light on Liszt and his Music : Essays in Honor of Alan Walker's 65th Birthday*, éd. par Michael Saffle, Hillsdale : Pendragon Press, coll. « Franz Liszt Studies », 1997. pp. 3-15.

MAJOR, Ervin. « Chudy József » [József Chudy], in *Fejezetek a magyar zene történetéből : Válogatott tanulmányok* [Chapitres de l'histoire de la musique hongroise : essais choisis], articles recueillis par Ferenc Bónis, Budapest : Zeneműkiadó, 1967. pp. 129-133.

RÉTI, Zoltán. *Rózsavölgyi Márk* [Márk Rózsavölgyi], Budapest : Zeneműkiadó, 1975. 184 p.

SAFFLE, Michael. *Franz Liszt : A Guide to Research*, London : Routledge : 2004. xv-500 p.

SZERZŐ, Katalin. « Utak és elágazások Erkel után : Mihalovich Ödön (1842-1929) » [Chemins et bifurcations après Erkel : Ödön Mihalovich (1842-1929)], in *Erkel Ferencről és koráról* [De Ferenc Erkel et de son époque], dir. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar zenetörténeti tanulmányok », 1995. pp. 168-171.

SZIKLAVÁRI, Károly. « Erkel Sándor, a zeneszerző » [Sándor Erkel, compositeur], in *A nemzeti romantika világából* [Du monde du romantisme national], éd. par Ferenc Bónis, Budapest : Püski, coll. « Magyar Zenetörténeti Tanulmányok », 2005. pp. 125-146.

VÁRNAI, Péter. « Egy magyar muzsikus a reformkorban : Mátray Gábor élete és munkássága a szabadságharcig » [Un musicien hongrois à l'ère des réformes : vie et travaux de Gábor Mátray jusqu'à la guerre d'indépendance], in *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére* [À la mémoire de Ferenc Erkel et Béla Bartók], dir. par Bence Szabolcsi & Dénes Bartha, Budapest : Akadémiai Kiadó, coll. « Zenetudományi tanulmányok », 1954. pp. 231-321.

Opéra en Europe

Traditions d'opéra et styles lyriques en
Italie, France et Allemagne

ADOUMIÉ, Vincent. « Du chant à la sédition : *La muette de Portici* et la révolution belge de 1830 », in *Le chant, acteur de l'histoire : actes du colloque tenu à Rennes du 9 au 11 septembre 1998*, sous la dir. de Jean Quéniart, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 1999. pp. 241-252.

BARBIER, Patrick. *La vie quotidienne à l'opéra au temps de Rossini et de Balzac : Paris / 1800-1850*, Paris : Hachette, coll. « La Vie quotidienne », 1987. 296 p.

BEGHELLI, Marco. « Morphologie de l'opéra italien de Rossini à Puccini », in *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle - T. 4: Histoire des musiques européennes*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Le Méjan : Actes Sud, 2006. pp. 1174-1204.

–. « Voix et chanteurs dans l'histoire de l'opéra », in *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle - T. 4: Histoire des musiques européennes*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Le Méjan : Actes Sud, 2006. pp. 522-551.

BERNARD, Élisabeth. « L'évolution du public d'opéra de 1860 à 1880 », in *Regards sur l'opéra : du Ballet Comique de la Reine à l'Opéra de Pékin*, Paris : PUF, 1976. pp. 33-46.

BRZOSKA, Matthias. « Meyerbeer : *Robert le Diable* and *Les Huguenots* », trad. par Christopher Smith, in *The Cambridge Companion to Grand Opera*, sous la dir. de David Charlton, Cambridge : Cambridge University Press, 2003. pp. 189-207.

BUDDEN, Julian. *The Operas of Verdi : I : From Oberto to Rigoletto*, Londra : Cassell, 1973. ix-524 p.

CELLETTI, Rodolfo. *Histoire du bel canto*, trad. de l'italien par Hélène Pasquier avec le concours de Roland Mancini, Paris : Fayard, 1987. 280 p.

CHAILLOU, David. *Napoléon et l'Opéra : la politique sur la scène, 1810-1815*, Paris : Fayard, 2004. 542 p.

CHARLTON, David. « The Nineteenth Century : France », in *The Oxford Illustrated History of Opera*, éd. par Roger Parker, Oxford : Oxford University Press, 1994. pp. 122-168.

Bibliographie

- CLAUDON, Francis. « G. Meyerbeer et V. Hugo : dramaturgies comparées », in *Regards sur l'opéra : du Ballet Comique de la Reine à l'Opéra de Pékin*, Paris : PUF, 1976. pp. 101-111.
- COIGNARD, Tristan. « Joseph II, protecteur du Burgtheater ? Le théâtre à Vienne : bilan d'une réforme joséphiste », *Lumières*, n° 9, 2007. pp. 63-74.
- COLAS, Damien. « De quelle couleur était le gilet de Théophile Gautier au Théâtre royal italien ? », in *À travers l'opéra : parcours anthropologiques et transferts dramaturgiques sur la scène théâtrale européenne du XVIII^e au XX^e siècle*, Paris : L'Harmattan, coll. « Arts & Sciences de l'Art », 2007. pp. 149-179.
- DAHLHAUS, Carl. « Dramaturgie de l'opéra italien », in *Histoire de l'opéra italien: Deuxième partie : les systèmes : 6 : Théories et techniques, images et fantasmes*, trad. de l'allemand par Dominique de Laguionie, Liège : Mardaga, 1995. pp. 93-187. [édition originale : *Storia dell'opera italiana, vol. 6: Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, E.D.T. Edizioni di Torino, 1987].
- FAURE, Michel. « Opéra historique et problématique sociale en France, du premier au second Empire », in *La musique et le pouvoir*, sous la dir. de Hugues Dufourt & Joël-Marie Fouquet, Paris : Aux amateurs de livres, 1987. pp. 87-101.
- FRIMMEL, Theodor von. *Beethoven-Handbuch*, Hildesheim : Olms, 2003. xvi-968 p.
- FULCHER, Jane Fair. *Le Grand opéra en France : un art politique : 1820-1870*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Bardos, [Paris]: Belin, coll. « Modernités XIX^e-XX^e », 1988. 202 p.
- GARLINGTON, Jr., Aubrey S. « German Romantic Opera and the Problem of Origins », *The Musical Quarterly*, vol. 63, n° 2, avril 1977. pp. 247-263.
- GERHARD, Anselm. *The Urbanization of Opera : Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, trad. de l'allemand par Mary Whittall, Chicago : University of Chicago Press, 1998. xxi-503 p. [édition originale : *Die Verstädterung der Oper : Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart : Metzler, 1992. 491 p.]
- GOSSETT, Philip. *Divas and Scholars : Performing Italian Opera*, Chicago : University of Chicago Press, 2007. xxii-675 p.
- GREGOR-DELLIN, Martin. *Richard Wagner : sa vie, son œuvre, son siècle*, trad. de l'allemand par Odile Demange *et al.* Paris : Fayard, 1981. 916 p.

Bibliographie

HANSON, Alice M. *Musical Life in Biedermeier Vienna*, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in Music », 1985. xi-241 p.

HARRISON, Michael M. « Composers as Political Artists : Verdi, Wagner, and the Legacy of Politics in the Nineteenth Century », *Opera Quarterly*, vol. 2, n° 1, printemps 1984. pp. 95-103.

HUEBNER, Steven. « Molière 'Librettist' : Gounod, Georgina Weldon and *George Dandin* », *Revue de Musicologie*, vol. 92, n° 2, 2006. pp. 357-379.

JOHNSON, James H. *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley : University of California Press, coll. « Studies on the History of Society and Culture », 1995. xvi-384 p.

KALTENECKER, Martin. « Mazzini et la musique », in MAZZINI, Giuseppe. *Philosophie de la musique: vers un opéra social*, trad. de l'italien par Martin Kaltenecker, [?] : Van Dieren éditeur, 2001. pp. 81-127.

KIMBELL, David. *Italian Opera*, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « National Traditions of Opera », [1991] 1995. xviii-684 p.

KLEIN, Axel. « Stage-Irish, or the National in Irish Opera, 1780-1925 », *The Opera Quarterly*, vol. 21, n° 1, 2005. pp. 27-67.

KROLL, Mark. *Johann Nepomuk Hummel : A Musician's Life and World*, Lanham : The Scarecrow Press, 2007. xiv-503 p.

LACOMBE, Hervé. *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, [Paris]: Fayard, coll. « Les Chemins de la musique », 1997. 392 p.

LEBLANC, Cécile. *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*, Paris : Honoré Champion, 2005. 593 p.

LEYDI, Roberto. « Diffusion et vulgarisation », trad. de l'italien par Marie-Christine Fox, in *Histoire de l'opéra italien: Deuxième partie: les systèmes : 6 : Théories et techniques, images et fantasmes*, sous la direction de Lorenzo Bianconi & Giorgio Pestelli, Liège : Mardaga, 1992. pp. 351-454. [édition originale : (1987) *Storia dell'opera italiana, vol. 4 : Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino : E.D.T.].

MARTIN, George. « Verdi, Politics, and 'Va, Pensiero' : The Scholars Squabble », *Opera Quarterly*, vol. 21, n° 1, 2005. pp. 109-132.

MILZA, Pierre. *Verdi et son temps*, Paris : Perrin, coll. « Tempus », 2004. 559 p.

Bibliographie

- MOINDROT, Isabelle. *L'opéra seria ou le règne des castrats*, Paris : Fayard, 1993. 326 p.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. « L'univers wagnérien et les wagnérismes », in *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle - T. 4 : Histoire des musiques européennes*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Le Méjan : Actes Sud, 2006. pp. 1221-1257.
- OSBORNE, Peter. *Rossini : His Life and Works*, Oxford : Oxford University Press, coll. « The Master Musicians », 2007. xxiv-392 p.
- PHILLIPS-MATZ, Mary Jane, *Verdi : A Biography*, Oxford : Oxford University Press, 1996. xxx-941 p.
- PICARD, Timothée. *Wagner, une question européenne : contribution à une étude du wagnérisme*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006. 550 p.
- PIPERNO, Franco. « Le système de production jusqu'en 1780 » in *Histoire de l'opéra italien: Deuxième partie: les systèmes: 4: Le système de production et ses implications professionnelles*, sous la direction de Lorenzo Bianconi & Giorgio Pestelli, Liège : Mardaga, 1992. pp. 1-81. [édition originale : (1987) *Storia dell'opera italiana, vol. 4: Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino : E.D.T.].
- PLAUT, Eric A. *Grand Opera : Mirror of the Western Mind*, Chicago : Ivan R. Dee, 1993. xv-317 p.
- POUNTNEY, David. « Directing Grand Opera : *Rienzi* and *Guillaume Tell* at the Vienna State Opera », in *The Cambridge Companion to Grand Opera*, sous la dir. de David Charlton, Cambridge : Cambridge University Press, 2003. pp. 131-146
- PUGLIESE, Romana Margherita. « The Origins of Lucia di Lammermoor's Cadenza », *Cambridge Opera Journal*, vol. 16, n° 1, 2004. pp. 23-42.
- ROSSELLI, John. « Le système de production, 1780-1880 », in *Histoire de l'opéra italien: Deuxième partie: les systèmes : 4 : Le système de production et ses implications professionnelles*, sous la dir. de Lorenzo Bianconi & Giorgio Pestelli, Liège : Mardaga, 1992. pp. 83-78 [édition originale : *Storia dell'opera italiana, vol. 4: Il sistema produttivo e le sue competenze*, E.D.T. Edizioni di Torino, 1987.]
- SALMI, Hannu. *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces : Reception, Enthusiasm, Cult*, Rochester : University of Rochester Press, 2005. xi-310 p.

Bibliographie

SMITH, Marian. « Dance and Dancers », in *The Cambridge Companion to Grand Opera*, sous la dir. de David Charlton, Cambridge : Cambridge University Press, 2003. pp. 93-107.

STAFFIERI, Gloria. « Grand Opéra in Preunified Italy : Metamorphoses of a Political Genre », *The Opera Quarterly*, vol. 25, n° 3-4, 2009. pp. 203-229.

VAN, Gilles de. *L'opéra italien*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que Sais-Je », 2000. 128 p.

VITOUX, Frédéric. *Gioacchino Rossini*, Paris : Editions du Seuil, 1986. 253 p.

WARRACK, John. *Carl Maria von Weber*, trad. de l'anglais par Odile Demange, Paris : Fayard, 1987. 471 p. [édition originale : *Carl Maria von Weber*, Cambridge : Cambridge University Press, 1976].

WILD, Nicole. « Le spectacle lyrique au temps du grand opera », in *La musique en France à l'époque romantique (1830-1870)*, Paris : Flammarion, coll. « Harmoniques », 1991. pp. 21-57.

WILLIAMS, Simon. « The Spectacle of the Past in Grand Opera », in *The Cambridge Companion to Grand Opera*, sous la dir. de David Charlton, Cambridge : Cambridge University Press, 2003. pp. 58-75.

WILLIER, Stephen A. « Madness, the Gothic, and Bellini's *Il pirata* », *Opera Quarterly* vol. 6, n° 4, été 1989. pp. 7-23.

Opéra en Europe centrale et orientale

CVETKO, Dragotin. *Histoire de la musique slovène*, trad. du slovène par Vida Šturm, Maribor : Obzorja, 1967.

ERISMANN, Guy. *Antonín Dvořák : le génie d'un peuple*, Paris : Fayard, 2004. 491 p.

–. *La musique dans les Pays Tchèques*, Paris : Librairie Arthème Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2001. 605 p.

–. *Smetana l'éveilleur*, Arles : Actes Sud, coll. « Musique », 1993. 465 p.

EVERETT, William A. « National Opera in Croatia and Finland, 1846-1899 », *Opera Quarterly*, vol. 18, n° 2, 2002. pp. 183-200.

Bibliographie

- . « Opera and National Identity in Nineteenth-Century Croatian and Czech Lands », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 35, n° 1, 2004. pp. 63-69.
- MACIEJEWSKI, B. M. *Moniuszko : Father of Polish Opera*, London : Allegro Press, 1979. 155 p.
- MARÈS, Antoine. « La Fiancée ‘mal vendue’ ou la réception en France d’un chef-d’œuvre tchèque », in *Nations, cultures et sociétés d’Europe centrale aux XIX^e et XX^e siècles: mélanges offerts au professeur Bernard Michel*, éd. par Catherine Horel, Paris : Publications de la Sorbonne, coll. « Internationale », 2006. pp. 29-48.
- NEUBAUER, John. « Zrínyi, Zriny, Zrinski, or : in Which Direction Does the Gate of Vienna Open ? », *Neohelicon*, vol. 29, n° 1, 2002. pp. 219-234.
- PEKACZ, Jolanta T. *Music in the culture of Polish Galicia, 1772-1914*, Rochester : University of Rochester Press, coll. « Rochester Studies in Central Europe », 2002. x-252 p.
- SMACZNY, Jan. « Alfred : Dvořák’s First Operatic Endeavour Surveyed », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 115, n° 1, 1990. pp. 80-106.
- TARUSKIN, Richard. « ‘The Present in the Past’ : Russian Opera and Russian Historiography, ca. 1870 », in *Russian and Soviet Music : Essays for Boris Schwarz*, sous la dir. de Malcolm Hamrick Brown, Ann Arbor : Umi Research Press, 1984. pp. 77-146.
- TYRRELL, John. *Czech Opera*, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « National Traditions of Opera », 1988. xvi-352 p.

Histoire de la littérature et de l’architecture

- BENE, Kálmán. « Katona és Grillparzer Bánkja » [Le Bánk de Grillparzer et Katona], in *Nouvelles tendances en littérature comparée II : Új tendenciák a komparatiztikában II*, éd. par Jacqueline Lévi-Valensi & Piroska Sebe-Madácsy, Szeged : Juhász Gyula Tanárképző Főiskola & Amiens : Université de Picardie Jules Verne, 1996. pp. 275-289.

Bibliographie

ERDÉLYI, Ilona T. « Herder in der ungarischen Literatur : Ein Essay », in *Johann Gottfried Herder : Zur Herder-Rezeption in Ost- und Südeuropa*, ed. par Gerhard Ziegenggeist *et al.*, Berlin : Akademie-Verlag, 1978. pp. 146-157.

NAGY, Gergely. *Magyar építészek* [Architectes hongrois], Budapest : Kossuth Kiadó, 2004. 96 p.

NOZICK, Martin. « The Inez de Castro Theme in European Literature », *Comparative Literature*, vol. 3, n° 4, automne 1951. pp. 330-341.

SISA, József. « Hungarian Architecture from 1849 to 1900 », in *The Architecture of Historic Hungary*, éd. par Dora Wiebenson & József Sisa, Cambridge-Massachusetts : The MIT Press, 1998. pp. 173-210.

–. « Neoclassicism and the Age of Reform », in *The Architecture of Historic Hungary*, éd. par Dora Wiebenson & József Sisa, Cambridge-Massachusetts : The MIT Press, 1998. pp. 145-172.

Discographie sélective

Ferenc Erkel : *Bátori Mária* (1840)

Intégrale. János Molnár (Coloman), Tamás Albert (István), Kázmér Sárkány (Árvai), János Martin (Szepelik), Mária Ardó (Mária), János Ocsovai (Miklós), János Szilágyi (l'espion), dir. Vilmos Mossóczy (Musica Hungarica 2001).

Version originale (avec coupures).

Intégrale. Kolos Kováts (Coloman), József Hormai (István), György Melis (Árvai), János Martin (Szepelik), Júlia Pászthy (Mária), József Csák (Miklós), dir. Amadé Németh (Radio hongroise 1968).

Version Amadé Németh (1986), avec modifications dans la musique et dans le livret.

Ferenc Erkel : *Hunyadi László* (1844)

Intégrale. András Molnár (Ladislas V), István Gáti (Ulrik Cilley), Sylvia Sass (Erzsébet Szilágyi), Dénes Gulyás (László Hunyadi), Zsuzsanna Dénes (Matthias Hunyadi), Sándor Solyom-Nagy (Miklós Gara), Magda Kálmár (Mária), József Gregor (Mihály Szilágyi), Miklós Mersei (Rozgonyi), dir. János Kovács (Hungaroton 1984).

Restitution de la musique originale par Amadé Németh (1984) sur le livret révisé par Kálmán Nádasdy et Oláh Gusztáv (1935).

Schwanengesang und Marsch aus *Hunyadi László* (Franz Liszt), in *Liszt at the Opera – III, disque 2*, Leslie Howard (piano) (Hyperion 1993).

Fantaisie pour piano, par Franz Liszt (1847).

Franz Doppler : *Benyovszky* (1847)

Extraits, in *Mihály Mosonyi : Piano Works Vol. 5*, István Kassai (piano) (Marco Polo 1999).

Discographie sélective

Transcription pour piano par Mihály Mosonyi.

Franz Doppler, Ferenc Erkel & Karl Doppler :
Erzsébet (1857)

Marche hongroise (acte II), in *Ferenc Erkel : Opera Transcriptions* ; István Kassai (piano) (Marco Polo 1990).

Transcription pour piano.

Duo (acte II), Veronika Kincses (Erzsébet), János B. Nagy (Lajos), dir. Amadé Németh (Radio hongroise).

Ferenc Erkel : *Bánk bán* (1861)

Intégrale. János Gurbán (André II), Eva Marton (Gertrud), Tamás Daróczy (Ottó), András Molnár (Bánk), Ingrid Kertesi (Melinda), Mihály Kálmándi (Petur), István Gáti (Tiborc), Csaba Airizer (Biberach), dir. Géza Oberfrank (Alpha Line 1993).

Restitution de la musique originale sur le livret révisé par Géza Oberfrank d'après la version de Kálmán Nádasdy et Gusztáv Oláh (1940).

Intégrale. Kolos Kováts (André II), Eva Marton (Gertrud), Dénes Gulyás (Ottó), Attila B. Kiss (Bánk), Andrea Rost (Melinda), Sándor Sólyom-Nagy (Petur), Lajos Miller (Tiborc), Attila Réti (Biberach), dir. Tamás Pál (Teldec 2001).

Version vidéo : dir. Káel Csaba (Budapest Film 2001).

Version de Kálmán Nádasdy et Gusztáv Oláh (1940).

Mihály Mosonyi : *Szép Ilonka* (1861)

Extraits, in *Mihály Mosonyi : Piano Works Vol. 5*, István Kassai (piano) (Marco Polo 1999).

Transcription pour piano par le compositeur.

Discographie sélective

Fantaisie sur l'opéra hongroise Szép Ilonka (Franz Liszt), in *Liszt at the Opera – II*, Leslie Howard (piano) (Hyperion 1992).

Fantaisie pour piano par Franz Liszt (1865-1867).

Ferenc Erkel : *Sarolta* (1862)

Prélude & extraits du premier finale, in *Ferenc Erkel : Opera Transcriptions*, István Kassai (piano) (Marco Polo 1990).

Transcription pour piano.

Ferenc Erkel : *Dózsa György* (1867)

Serment de Dózsa (acte I), Tamás Daróczi, Dénes Gulyás, János Martin, dir. János Kovács (Radio hongroise).

Air de Rózsa (acte IV), in *Ferenc Erkel : Opera Transcriptions*, István Kassai (piano) (Marco Polo 1990).

Transcription pour piano.

Ferenc Erkel : *Brankovics György* (1874)

Intégrale. János Molnár (György Brankovics), János Bándi (Murat), Levente Szakács (Gerő), Éva Jordán (István), Árpád Sándor (György Székely), Lajos Kendi (László Hunyadi, Lázár), Erzsébet B. Konrád (Mara), Mária Mányoki (Fruzsina), dir. Vilmos Mossóczy (Musica Hungarica 2003).

Version originale (avec coupures).

Discographie sélective

Ferenc Erkel : *Névtelen hősök* (1880)

Intégrale. Júlia Pászthy (Ilonka), Dénes Gulyás (Gábor), József Gregor (Csipkés), Zsuzsa Barlay (Madame Sáská), György Melis (Parasznyai), János Berkes (Jóska), Péter Korcsmáros (Jankó), Sándor Széky (Derék), dir. András Kórodi (Radio hongroise 1980).

Version avec coupures, livret révisé par József Romhányi (1980).

Index

- Ábrányi, Kornél (1822-1903)
 Musicographe, compositeur, pianiste hongrois. Fondateur et éditeur du journal *Zenészeti Lapok* (1860-1876)., 75, 120, 122, 130, 160, 210, 275, 289, 290, 291, 313, 319, 331, 347, 368, 371, 377, 395, 401, 404, 432, 433, 436, 437, 439, 445, 447, 451, 452, 454, 456, 460, 461, 464, 465, 467, 470, 472, 478, 482, 483, 532, 569, 575, 576, 581, 583
- Acton, John (1834-1902) Historien anglais., 27
- Adam, Adolphe (1803-1856)
 Compositeur français., 181, 390
- Adelburg, August von (Ágost) (1830-1873) Violoniste et compositeur d'origine croate et italienne., 395, 475, 483, 491, 492, 493, 503
- Adlerstein, Johann Janotyckh von (1811-1850) Écrivain allemand de Pest, librettiste., 348
- Albrecht de Habsbourg-Lorraine (1817-1895) Gouverneur de Hongrie (1851-1860)., 359, 360, 367, 371, 586
- Alessandri, Felice (1747-1798)
 Compositeur italien., 87
- Almási, Sámuel (1807-1875) Pasteur calviniste, collecteur de chansons folkloriques., 132
- Aman, Johann (1765-1834) Architecte de la Cour de Vienne., 90
- Andrássy, Gyula (1823-1890) Homme politique hongrois., 473
- Andrássy, Ilona (1858-1952) Fille de Gyula Andrássy., 510, 524
- Anfossi, Pasquale (1727-1797)
 Compositeur italien., 87
- Apponyi, Albert (1846-1933) Homme politique libéral hongrois., 455, 456, 457, 471, 518, 524, 573, 580
- Apponyi, Antal (1782-1852) Diplomate hongrois., 204
- Aranka, György (1737-1817) Écrivain et poète hongrois de Transylvanie., 61, 103
- Arany, János (1817-1882) Poète hongrois., 118, 122, 130, 498
- Arnold, György (Đuro) (1751-1848)
 Compositeur hungaro-croate., 194, 271, 424, 501
- Artôt, Désirée (1835-1907) Cantatrice (mezzo-soprano) belge., 528, 549
- Asztalos, Károly (1811-1864) Avocat, dramaturge hongrois. Secrétaire du Théâtre hongrois de Pest (Théâtre national) de 1837 à octobre 1844. Traducteur de livrets d'opéra., 272
- Auber, Daniel-François-Esprit (1782-1871) Compositeur français., 125, 126, 148, 177, 179, 181, 190, 192, 193, 198, 216, 245, 248, 249, 252, 259, 260, 263, 264, 265, 267, 368,

Index

- 372, 383, 387, 388, 390, 424, 478, 530, 544, 558
- Augusz, Antal (1807-1878) Vice-président du conseil de lieutenance de Buda (1852-1859)., 358, 360
- Bach, Alexander von (1813-1893) Homme politique autrichien. Ministre de la Justice de l'Empire d'Autriche (1848-1849), ministre de l'Intérieur (1849-1859)., 355, 356, 357, 367, 413, 552
- Badalić, Hugo (1851-1900) Écrivain croate, librettiste., 493
- Badiali, Cesare (181?-1865) Chanteur (baryton) italien., 532
- Bajza, Jenő (1840-1863) Poète et dramaturge hongrois, fils de József Bajza., 569
- Bajza, József (1804-1858) Poète, critique hongrois. Initiateur des revues *Kritikai Lapok* (1830) et *Athenaeum* (1837). Premier directeur du Théâtre hongrois de Pest (août 1837-6 juin 1838). Directeur du Théâtre national (1847)., 122, 208, 217, 219, 223, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 242, 251, 365, 569
- Balfe, Michael William (1808-1870) Compositeur irlandais., 344, 375, 556
- Balla, Károly (1792-1873) Poète, écrivain, éditeur hongrois., 128
- Balog, István (1790-1873) Comédien, dramaturge, directeur de théâtre hongrois., 150, 151, 159, 231
- Bánffy, György (1746-1822) Gouverneur de Transylvanie (1787-1822)., 103, 104
- Bányai, József (?-?) Comédien hongrois., 172
- Báróczi, Sándor (1735-1809) Mousquetaire royal hongrois, écrivain., 60
- Barrès, Maurice (1862-1923) Homme politique et écrivain français., 48
- Bartalus, István (1821-1899) Historien de la musique, collecteur de musique populaire., 394, 400, 433, 442, 445, 447, 452, 466, 469, 474
- Bartay, Ede (1825-1901) Compositeur, maître de piano hongrois. Fils d'Endre Bartay., 404
- Bartay, Endre (András) (1798-1856) Compositeur, musicographe hongrois. Directeur du Théâtre national hongrois (1843-1845)., 137, 182, 217, 219, 236, 273, 274, 275, 276, 306, 313, 365, 564
- Bartók, Béla (1881-1945) Compositeur, ethnomusicologue, pianiste hongrois., 73, 132, 134, 286, 322, 323, 395, 502
- Batthyány, József (1727-1799) Évêque de Presbourg, primat de Hongrie (1776-1799)., 66, 86
- Batthyány, Lajos (1807-1849) Homme politique libéral. Premier ministre de

Index

- Hongrie (1848)., 266, 332, 333, 347, 357, 368
- Baudelaire, Charles (1821-1867) Poète français., 450
- Bauer, Otto (1881-1938) Homme politique socialiste autrichien., 27, 427, 428
- Beethoven, Ludwig van (1770-1827) Compositeur allemand., 72, 75, 123, 124, 126, 143, 182, 268, 281, 289, 292, 317, 456, 524, 548, 561
- Beleznay, Samuel (?-1812) Juge de la Cour d'appel du comitat de Pest., 99
- Bellini, Vincenzo (1801-1835) Compositeur italien., 125, 147, 177, 181, 192, 195, 198, 216, 217, 230, 231, 232, 244, 249, 252, 259, 260, 261, 269, 306, 372, 374, 388, 401, 424, 502, 539, 556, 557, 558, 559
- Bem, Józef (1794-1850) Général polonais., 344
- Benke, József (1781-1855) Comédien hongrois, directeur de théâtre, traducteur de pièces de théâtre, auteur de brochures théoriques sur l'art dramatique., 100, 162, 201, 560
- Benoni, Julius (1832?-1862?) Compositeur tchèque., 399
- Benyovszky, Mathieu Maurice Auguste (1746-1786) Noble hongrois de la Haute-Hongrie (actuelle Slovaquie). Déporté à Kamtchatka par les Russes en raison de son soutien au mouvement de résistance polonaise contre l'influence russe en Pologne. Nommé gouverneur de Madagascar par Louis XV., 281
- Benza, Károly (1812-1872) Chanteur (basse bouffe) hongrois., 122, 278, 348, 351, 364, 405, 437
- Beődy, Gábor (1841-1905) Comédien, directeur de théâtre hongrois., 560
- Berlioz, Hector (1803-1869) Compositeur français., 75, 220, 221, 226, 321, 399
- Berner, Felix (?-?) Imprésario viennois., 82, 84
- Bernolák, Anton (1762-1813) Prêtre catholique, linguiste slovaque., 53
- Bertha, Sándor (1843-1912) Compositeur et pianiste hongrois., 458, 459, 467
- Berton, Henri Montan (1767-1844) Compositeur français., 135
- Berzeviczy, Albert (1853-1936) Homme politique, historien hongrois., 492, 511, 543, 557
- Berzeviczy, Gergely (1763-1822) Propriétaire terrien, économiste hongrois., 62, 116
- Berzeviczy, Vince (1781-1831) Mécène hongrois., 174, 201
- Bessenyei, György (1746/1747-1811) Écrivain, poète hongrois., 57, 61, 92, 117, 310
- Bethlen, Farkas (1749-1823) Aristocrate hongrois de Transylvanie., 105

Index

- Bethlen, Gergely (1760-1816)
Aristocrate hongrois de
Transylvanie., 108
- Beudant, François-Sulpice (1787-1850)
Minéralogiste et géologue français.,
155
- Bihari, János (1769-1827) Compositeur
tsigane, violoniste virtuose., 74, 75,
289, 394, 467
- Binder, Karl (1816-1860) Compositeur
et chef d'orchestre autrichien., 449
- Bis, Hippolyte (1789-1855) Dramaturge
et librettiste français., 368
- Bismarck, Otto von (1815-1898)
Ministre-président de Prusse (1862-
1890), chancelier de l'Empire
allemand (1871-1900)., 473
- Bitnitz, Lajos (1790-1871)
Mathématicien et linguiste hongrois.,
176
- Bizet, Georges (1838-1875)
Compositeur français., 280, 381, 541
- Blaha, Lujza (1850-1926) Comédienne
hongroise, chanteuse d'opérette., 529,
541, 558
- Bodor, Mihály (?-?) Secrétaire du
conseil de Lieutenance, codirecteur
du Théâtre allemand de Pest avec
Ferenc Brunszvik (1818-1821)., 146
- Bognár, Ignác (1811-1883) Chanteur
(ténor) hongrois, compositeur., 239,
278, 335, 391, 400, 442, 550
- Bogyó, Alajos (1834-1906) Chanteur
(ténor) hongrois., 560
- Boieldieu, François-Adrien (1775-1834)
Compositeur français., 71, 135, 145,
148, 170, 179, 181, 184, 192, 193,
248, 249, 544, 559
- Boisselot, Xavier (1811-1893)
Compositeur et facteur de pianos
français., 344
- Boito, Arrigo (1842-1918) Compositeur
et librettiste italien., 540
- Bonfini, Antonio (1427-1503) Historien
et poète italien., 309, 310, 417
- Borlea, Zsigmond (Sigismund) (1827-
1883) Homme politique roumain de
Transylvanie., 575
- Borsai, Klára (?-1835) Comédienne
hongroise., 186
- Broniewski, Vladimir (?-?) Officier de
la Marine impériale russe., 90, 101
- Browning, John (1792-1872) Linguiste
anglais., 132
- Brunszvik, Ferenc (1777-1849) Franz
von Brunschwick. Aristocrate
hongrois, ami et admirateur de
Beethoven, codirecteur du Théâtre
allemand hongrois avec Mihály
Bodor (1818-1821)., 146, 149, 185
- Bulla, Franz Heinrich (?-?) Directeur de
théâtre originaire de Bohême, 84, 89
- Bulyovszky, Gyula (1827-1883)
Avocat, journaliste, librettiste
hongrois., 429
- Busch, Eugen (?-?) Directeur de théâtre
allemand., 95

Index

- Cammarano, Salvatore (1801-1852)
Librettiste italien., 299
- Carafa, Michele (1787-1872)
Compositeur italien., 135, 249
- Carl, Henrietta (1811-?) Cantatrice
(soprano) allemande., 224, 276
- Caroline-Auguste de Bavière (1792-1873) Impératrice d'Autriche (1816-1835)., 188
- Catalani, Angelica (1779-1849)
Cantatrice (soprano) italienne., 161
- Charles VI (1685-1740) Empereur
romain germanique (1711-1740). Roi
de Hongrie sous le nom de Charles
III., 54
- Cherubini, Luigi (1760-1842)
Compositeur franco-italien., 71, 88,
89, 135, 145, 148, 170, 192, 259,
281, 544
- Chopin, Frédéric (Fryderyk) (1810-1849) Compositeur et virtuose de
piano franco-polonais., 252, 286,
289, 521
- Chudy, József (1753-1813)
Compositeur, chef d'orchestre
hongrois. Compositeur de la première
pièce lyrique hongroise
Pikkó Hertzeg és Jutka Perzsi., 95,
96, 97, 166
- Cimarosa, Domenico (1749-1801)
Compositeur italien., 87
- Costa, Carl (1832-1907) Librettiste
autrichien., 559
- Csakó, Zsigmond (?-?) Poète hongrois.,
374
- Csáky, Tivadar (Theodor) (1798-1855)
Mécène hongrois, éditeur du journal
Nemzeti Játékszíni Tudósítás (1830-1831) publié à Kassa, critique., 86,
192, 476
- Császár (Kaiser), György (1813-1850)
Compositeur hongrois d'origine
allemande., 16, 225, 335, 337, 352,
396, 409, 435, 465, 525, 549, 550,
554, 558
- Császár, Ferenc (1807-1858) Poète,
dramaturge hongrois., 277
- Csengery, Antal (1812-1880) Homme
politique hongrois., 566
- Csepregi, Lajos (1820-1890)
Comédien-chanteur, traducteur de
pièces de théâtre., 576, 577
- Csermák, Antal (1771-1822) Violoniste,
compositeur hongrois. Maître de
concert des Théâtres de Pozsony et
Pest en 1799-1800., 74, 75, 394, 467
- Csillag, Róza (1832-1892) Cantatrice
(mezzo-soprano) d'origine juive
hongroise., 348, 449, 476
- Cuza, Alexandre Jean (Alexandru Ioan)
(1820-1873) Aristocrate roumain,
souverain des principautés unies de
Roumanie entre 1859 et 1866., 377
- Czanyuga, József (1816-1894)
Dramaturge et librettiste., 399, 400,
405, 406, 437, 439

Index

- Czibulka, Alajos (Alois) (1768-1845)
Chanteur (ténor), chef d'orchestre,
compositeur originaire de Prague., 90
- Cziráky, Antal (1772-1852) Aristocrate
hongrois, juriste, membre fondateur
de la Société savante hongroise., 206
- Dalayrac, Nicolas (1753-1809)
Compositeur français., 71, 88, 89,
135, 145, 170, 181, 192, 215, 259
- Dalfy, Lőrinc (?-?) Chanteur (ténor)
d'origine hongroise., 570
- Dargomyjski, Alexandre (1813-1869)
Compositeur russe., 382
- David, Félicien (1810-1876)
Compositeur français., 14, 257, 273,
421, 542
- Deák, Ferenc (1803-1876) Homme
politique, porte-parole de
l'opposition libérale hongroise dans
les années 1830 et 1840., 221, 473,
566, 574
- Deáki, Filep Sámuel (1784-1855)
Dramaturge, traducteur hongrois.
Directeur du Théâtre de Kolozsvár en
1828. Traducteurs de nombreux
livrets d'opéra., 169, 187
- Decsy, Sámuel (1742-1816) Médecin,
écrivain hongrois., 60
- Degré, Alajos (1819-1896) Écrivain,
dramaturge hongrois., 118, 243, 249,
320, 332, 364, 403, 511, 513, 528
- Deinhardstein, Johann Ludwig (1794-
1859) Écrivain, dramaturge, critique
autrichien., 346, 369
- Déry (Széppataki), Róza (1793-1872)
née Scheckenbach/Schenbach.
Comédienne, cantatrice (soprano)
hongroise., 79, 100, 101, 138, 142,
148, 149, 150, 151, 152, 156, 158,
159, 160, 161, 162, 165, 169, 170,
171, 172, 173, 174, 177, 186, 193,
195, 196, 197, 198, 199, 215, 217,
221, 222, 225, 247, 282, 528, 530
- Desewffy, József (1771-1843)
Aristocrate hongrois, poète et
mécène., 157
- Dimitrijević, Miloš (1824-1896)
Homme politique serbe de Hongrie.,
573
- Dittersdorf, Karl Ditters von (1739-
1799) Compositeur autrichien., 72,
87, 92
- Döbrentei, Gábor (1785-1851) Poète,
éditeur hongrois. Premier secrétaire
de la Société savante (1831-1835).
Traducteur de pièces de théâtre., 134,
137, 166, 198, 530
- Dobsa, Lajos (1824-1902) Dramaturge,
homme politique hongrois., 499, 564,
568, 570
- Donizetti, Gaetano (1797-1848)
Compositeur italien., 45, 125, 147,
177, 181, 198, 216, 223, 224, 226,
239, 240, 245, 248, 252, 260, 261,
264, 267, 269, 280, 299, 301, 302,
306, 317, 318, 340, 363, 372, 374,
381, 387, 388, 390, 427, 484, 513,
524, 527, 539, 543, 556, 558, 559

Index

- Doppler, Franz (Ferenc) (1821-1883)
Flûtiste virtuose, chef d'orchestre, compositeur originaire de Lemberg. Premier flûte de l'orchestre du Théâtre national hongrois (1841), chef d'orchestre au même théâtre. Professeur de flûte au Conservatoire national hongrois., 225, 226, 277, 278, 280, 282, 283, 296, 303, 317, 334, 335, 347, 348, 350, 351, 367, 372, 393, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 404, 405, 407, 409, 435, 440, 444, 465, 466, 494, 523, 542, 549, 550, 554, 582
- Doppler, Karl (Károly) (1825-1900)
Flûtiste, compositeur, chef d'orchestre originaire de Lemberg. Frère cadet de Franz Doppler., 226, 372, 399, 400, 404, 405, 407, 408, 435, 440, 549
- Döring, Georg (?-?) Librettiste allemand., 490
- Drumont, Édouard (1844-1917)
Journaliste et écrivain français antisémite et nationaliste., 470
- Dugonics, András (1741-1818)
Dramaturge, écrivain hongrois., 61, 297, 299, 300
- Dunaközy, Hiadór (?-?) Journaliste hongrois., 238
- Dvořák, Antonín (1841-1904)
Compositeur tchèque., 259, 433, 468, 555
- Ecsedi, Jozefa (1795-1827)
Comédienne, cantatrice (soprano) hongroise., 158, 165
- Éder, György (1788-?) Comédien, directeur de théâtre, traducteur hongrois., 171, 196, 307
- Éder-Kubay, Antónia (1811-1838)
Comédienne, cantatrice (soprano) hongroise., 196
- Edvi-Illés, Pál (1793-1871) Archidiacre luthérien, écrivain, poète hongrois., 366, 367
- Egressy, Béni (Benjámín) (1813-1854) né Benjámín Galambos. Librettiste, compositeur, comédien, dramaturge, traducteur de livrets d'opéra. Frère cadet de Gábor Egressy., 122, 247, 276, 278, 297, 298, 306, 307, 309, 313, 333, 391, 415, 418, 463
- Egressy, Gábor (1808-1866) né Gábor Galambos. Comédien hongrois., 118, 229, 234, 247, 298, 304, 305, 332, 564
- Élisabeth de Wittelsbach (1837-1898)
Impératrice d'Autriche(1854-1898), reine de Hongrie (1867-1898)., 119, 356, 369, 371, 403, 404, 406, 432, 473, 549
- Ellenbogen, Adolf (1814?-1886)
Compositeur hongrois., 277, 440, 523, 525, 532
- Ellinger, József (1820-1891) Chanteur (ténor) hongrois., 415, 434, 437, 476, 486, 495, 529, 570

Index

- Engelhardt-Kántor, Anna (1791-1854) *Kántorné* (Madame Kántor). Comédienne hongroise., 157
- Engerth, János (Johann) (?-?) Peintre, scénographe allemand., 183, 227
- Eötvös, József (1813-1871) Homme politique, écrivain libéral hongrois., 17, 122, 455, 573
- Erdélyi, János (1814-1868) Poète hongrois, collecteur de poésie populaire., 132, 134, 166
- Erdődy, Nepomuk János (1723-1789) Président de la Chambre royale hongroise (1772-1789)., 86, 87, 95
- Erkel, Ferenc (1810-1893) Compositeur hongrois., 15, 16, 19, 21, 22, 23, 76, 110, 113, 121, 122, 130, 134, 167, 171, 177, 197, 198, 199, 207, 214, 216, 217, 218, 220, 221, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 236, 240, 241, 251, 253, 264, 269, 273, 274, 275, 276, 277, 280, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 332, 333, 335, 341, 352, 363, 367, 368, 369, 370, 371, 374, 375, 377, 378, 393, 396, 398, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 413, 414, 415, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 449, 453, 454, 455, 456, 457, 463, 464, 465, 466, 467, 471, 472, 475, 476, 478, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 488, 489, 490, 491, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 512, 523, 526, 529, 530, 531, 532, 541, 542, 548, 549, 550, 551, 553, 554, 556, 557, 558, 559, 561, 562, 563, 564, 566, 569, 571, 575, 576, 577, 578, 581, 582, 583, 586, 587
- Erkel, Gyula (1842-1900) Chef d'orchestre hongrois, compositeur, maître de piano. Fils aîné de Ferenc Erkel., 423, 441, 453, 484
- Erkel, János (1812-1873) Chanteur (ténor) hongrois. Frère cadet de Ferenc Erkel., 333
- Erkel, József (1757-1830) Musicien au service du comte József Antal Wenckheim. Fils de Vilmos Erkel, grand-père de Ferenc Erkel., 288
- Erkel, József (1787-1855) Père de Ferenc Erkel. Chef du chœur de l'église de Gyula., 288, 289
- Erkel, József (1813-1859) Chanteur (ténor) hongrois. Frère cadet de Ferenc Erkel., 218, 290, 297
- Erkel, Sándor (1846-1900) Chef d'orchestre hongrois, compositeur, directeur d'opéra. Quatrième fils de Ferenc Erkel. Percussionniste (1861-1868) et chef d'orchestre (1868-1874) à l'orchestre du Théâtre

Index

- national. Directeur de l'opéra au Théâtre national (1876-1884),, 423, 443, 465, 472, 485, 540, 551, 583, 586, 587
- Erkel, Vilmos (1765-1782) Musicien hongrois. Arrière-grand-père de Ferenc Erkel., 288
- Ernest II de Saxe-Cobourg-Gotha (1818-1893) Duc souverain de Saxe-Cobourg et Gotha (1844 -1893), compositeur amateur., 399
- Ernst, Heinrich Wilhelm (1814-1865) Violoniste, compositeur originaire de Moravie., 36, 291, 309, 432
- Falk, Zsigmond (?-?) Écrivain hongrois., 500
- Fánecsy, Lajos (1809-1854) Comédien hongrois., 272, 277
- Farkas, Ödön (1851-1912) Compositeur hongrois., 502
- Fáy, András (1789-1864) Écrivain, homme politique, académicien hongrois. Ami de Vörösmarty, partisan de Széchenyi. Membre du comité de théâtre du comitat de Pest (1831-). Co-directeur du Théâtre de Buda (1834-1835) avec Döbrentei., 205, 221, 239, 443
- Fáy, Béla (?-?) Traducteur, librettiste hongrois, cousin de Gusztáv Fáy., 443, 484
- Fáy, Gusztáv (1824-1866) Compositeur hongrois, fils d'András Fáy., 443, 483, 551
- Fáy, István (1809-1862) Chevalier de Malte. Amateur des arts., 394, 400
- Fechtig, Károly (1839-1866) Aristocrate hongrois, amateur de musique., 466
- Fejér, György (1766-1851) Historien, chanoine hongrois. Fondateur de la revue *Tudományos Gyűjtemény (1817)*., 337
- Fejér, János (?-?) Comédien et directeur de théâtre hongrois de Transylvanie., 104, 105
- Fekete, Ferenc (1738/1744-1823) Mécène, directeur de théâtre hongrois de Transylvanie. Fondateur de la loge maçonnique de Kolozsvár (1784-1785),, 105
- Fekete, Gábor (?-?) Comédien, directeur de théâtre hongrois., 247
- Fekete, Mihály (1820-1871) Pédagogue, librettiste hongrois de Transylvanie, éditeur du journal *Korunk*., 433, 434
- Felbér, Mária (?-1892) Cantatrice (soprano) hongroise., 218, 236, 297, 304
- Feleki, Miklós (1818-1902) Comédien, dramaturge, traducteur de pièces de théâtre., 299
- Fényes, Elek (1807-1876) Staticien et géographe hongrois., 195
- Ferdinand V (1793-1875) Empereur d'Autriche sous le nom de Ferdinand I^{er}, roi de Hongrie (1835-1848),, 200

Index

- Festetics, György (1755-1819)
Aristocrate hongrois. Fondateur de,
98
- Festetics, Leó (1800-1884) Intendant du
théâtre national entre mai 1852 et
décembre 1854., 277, 358, 359, 362,
365, 388, 394, 509, 564, 565
- Fiáth, Ferenc (1815-1885) Commandant
de la Garde nationale hongroise
(1848), préfet du comitat de
Veszprém (1860)., 334, 362
- Fischer, Károly (?-?) Premier juge de la
ville de Kassa., 190
- Flotow, Friedrich von (1812-1883)
Compositeur allemand., 268, 331,
334, 372, 374, 375, 390, 530, 546,
558, 559
- Földváry, Gábor (1787-1854) Préfet du
comitat de Pest (1832-1836)., 207
- Follinus, János (1818-1881) Comédien
hongrois, directeur de théâtre., 375,
556, 557
- Forgách, Antal (1819-1885) Homme
politique hongrois, chancelier de la
Hongrie entre 1861 et 1864., 570
- Formes, Karl (1815-1889) Chanteur
(basse) allemand., 331
- François I^{er} de Hongrie (1768-1835)
Empereur du Saint-Empire sous le
nom de François II (1792-1806),
empereur d'Autriche (1804-1835),
roi de Hongrie (1792-1835)., 78, 115,
144, 152, 153, 158, 195
- François II du Saint-Empire (-) *cf.*
François I^{er} de Hongrie, 61
- François-Joseph (1830-1916) Empereur
d'Autriche (1848-1916), roi de
Hongrie (1867-1916)., 338, 345, 346,
355, 356, 357, 369, 373, 403, 406,
413, 414, 443, 473, 481, 482, 500,
549, 564, 570, 573, 586
- Frendel, István (?-?) Officier hongrois.
Directeur de l'usine de soie de Pest
dans les années 1790., 91
- Frey, František (?-?) Musicien tchèque,
maître de piano., 524
- Füredi, Mihály (1816-1869) Chanteur
(baryton) hongrois., 122, 278, 307,
321, 335, 348, 364, 391, 397, 405,
415, 533
- Gaál, Eduard (?-?) Commissaire royal
hongrois., 345
- Garay, János (1812-1853) Poète,
hongrois coéditeur (avec Gábor
Róthkrepf-Mátray) du journal
Honművész., 122, 138
- Garnier, Charles (1825-1898)
Architecte français., 581
- Gasperini, Antonio (?-?) Librettiste
italien., 299
- Gáthy, István (1780-1859) Instituteur,
ingénieur hongrois., 521
- Gáti, István (1749-1843) Pasteur
calviniste, linguiste hongrois., 61
- Gerenday, Ambrus (?-?) Pseudonyme
Tivadar Radnay. Journaliste
hongrois., 238

Index

- Gerlóczy, Károly (1835-1900) Adjoint au maire de Budapest (1873-1897)., 581
- Ghica, Alexandre II (1796-1862) Prince de Valachie (1834-1842), Caïmacan de Valachie (1856-1858)., 190
- Ghica, Grigore IV (1755-1834) Prince de Valachie (1822-1828)., 173
- Gindl, Ludwig (?-?) Directeur de théâtre hongrois., 89
- Glinka, Mikhaïl (1804-1857) Compositeur russe., 127, 253, 559
- Glötzer, József (?-?) Chef du chœur au Théâtre hongrois de Pest et au Théâtre national hongrois (1838-1854)., 216, 229
- Göde, István (1801-1872) Comédien hongrois., 168
- Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832) Poète, romancier, dramaturge allemand., 45, 131, 347
- Gogol, Nicolas (1809-1852) Écrivain russe., 490
- Goldmark, Károly (Carl) (1830-1915) Compositeur juif de Hongrie., 248, 344, 372, 513, 532, 551
- Görög, Demeter (1760-1833) Conseiller royal, coéditeur des journaux *Hadi és Más Nevezetes Történetek* (1789-1791) et *Magyar Hírmondó* (1792-1803) avec Sámuel Kerekes., 61
- Gorove, István (1818-1881) Homme politique hongrois., 213
- Gounod, Charles (1818-1893) Compositeur français., 381, 490, 510, 513, 530, 538, 541, 542, 558, 577
- Grandjean, Moritz Anton (1821-1885) Librettiste autrichien., 559
- Grassalkovich, Antal (1771-1841) Aristocrate hongrois., 94, 203, 206, 207
- Grétry, André (1741-1813) Compositeur français originaire de Liège., 71, 87, 88, 89, 125, 145, 170, 192, 248, 259, 294, 317
- Grill, Johann (?-?) Chef d'orchestre au Théâtre allemand de Pest, 207, 290, 397
- Grillparzer, Franz (1791-1872) Dramaturge autrichien., 417, 418
- Grimm, Fedor (1783-1837) Directeur du Théâtre allemand de Pest (1824-1827, 1827-1836)., 185, 200, 207
- Grinzweil, Norbert (1823-1890) Homme d'affaires pestois, actionnaire de Rózsavölgyi & Cie, 523
- Grisi, Giulia (1811-1869) Cantatrice (soprano) italienne., 190, 222
- Grosz, Péter (?-?) Professeur de musique, directeur du conservatoire de Kolozsvár dans les années 1820., 169
- Guglielmi, Pietro Alessandro (1728-1804) Compositeur italien., 87
- Gustave III (1746-1792) Roi de Suède (1771-1792)., 67, 180, 368, 387

Index

- Gyarmathi, Sámuel (1751-1830)
Médecin, linguiste hongrois., 61
- Gyrowetz, Adalbert (1763-1850)
Vojtěch Jírovec. Compositeur
autrichien originaire de Bohême., 72,
144, 169, 192, 193, 259
- Gyürky, Pál (1783-1859) Aristocrate
hongrois, codirecteur du Théâtre
allemand de Pest avec Márkus
Szentiványi (1812-1815)., 145, 150
- Gyulai, Pál (1826-1909) Poète
hongrois, écrivain, historien de la
littérature., 581
- Gyulay, Lajos (1800-1869) Aristocrate
hongrois de Transylvanie., 109, 163
- Hafner, Philipp (1731-1764) Satiriste
autrichien., 95, 97
- Halévy, Jacques Fromental Élie (1799-
1862) Compositeur français d'origine
juive., 125, 177, 179, 180, 181, 245,
252, 260, 263, 265, 266, 268, 271,
304, 315, 318, 387, 484, 542, 558,
559
- Hauer, István (?-?) Directeur de la
section civile du gouvernorat de
Hongrie sous la période néo-
absolutiste., 358
- Hauk, Minnie (1851-1929) Cantatrice
(soprano) américaine., 494, 529, 582
- Haydn, Joseph (1732-1809)
Compositeur autrichien., 66, 67, 75,
87, 292
- Haynau, Julius von (1786-1853)
Général autrichien., 345, 346, 347
- Hazucha, Xavéri Ferenc (-) *cf.*
Kelmenfi, László, 274
- Heinefetter, Sabine (1809-1872)
Cantatrice (soprano) allemande., 232
- Heinisch, Joseph (1783-1840) Né
Joseph Schlesinger. Chef d'orchestre
originaire d'Autriche., 161, 169, 175,
186, 194, 214, 215, 216, 291
- Henneberg, Johann Baptist (1768-1822)
Compositeur autrichien., 97, 106
- Hentzi, Heinrich (1785-1849) Général
autrichien., 342
- Herder, Johann Gottfried von (1744-
1803) Philosophe et poète allemand.,
42, 47, 49, 58, 131
- Héroid, Ferdinand (1791-1833)
Compositeur français., 179, 181, 192,
197, 215, 249, 259, 267, 270, 290,
305, 388, 530, 544
- Hild, József (1789-1867) Architecte
hongrois., 204, 581
- Hildegarde-Louise de Bavière (1825-
1864) Archiduchesse d'Autriche.
Épouse de l'archiduc Albrecht
d'Autriche, duc de Teschen., 371
- Hivatal-Lendvay, Anikó (1814-1891)
Comédienne hongroise., 234, 247,
533
- Hodoş, Iosif (1829-1880) József
Hodossiu. Homme politique roumain
de Transylvanie., 576
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus
(1776-1822) Écrivain, compositeur
allemand., 258

Index

- Hoffmannsegg, Johann Centurius von (1766-1849) Botaniste, entomologiste, ornithologue allemand., 84, 88
- Hollósy-Lonovics, Kornélia (1827-1890) Cantatrice (soprano lyrique colorature) hongroise., 122, 224, 244, 278, 317, 335, 348, 362, 365, 391, 400, 401, 405, 408, 415, 434, 436, 437, 439, 524, 528, 529, 532
- Horváth, Döme (1819-1899) Juriste hongrois, écrivain, traducteur de pièces de théâtre., 466
- Horváth, Mihály (1809-1878) Évêque, historien, homme politique hongrois, ministre de l'Instruction publique (1849)., 113
- Horváth-Petrichevich, Lázár (1807-1851) Écrivain, ingénieur hongrois., 277
- Hrabovszky, Júlia M. (1858-1946) Femme de lettres hongroise., 513
- Hubay, Jenő (1858-1937) Violoniste, compositeur hongrois. Fils de Károly Huber., 502
- Huber, József (?-?) Violoncelliste, compositeur., 404
- Huber, Károly (1828-1885) Violoniste, compositeur hongrois. Père de Jenő Hubay., 400, 403, 404, 441, 443, 455, 550
- Hugó, Károly (1808-1877) Dramaturge hongrois., 402
- Human, Olga (1848-1870) Cantatrice (soprano) hongroise., 529
- Hummel, Johann Nepomuk (1778-1837) Compositeur allemand né à Presbourg., 86, 135, 289, 501
- Hummel, Johannes (?-?) Musicien de l'École impériale de musique militaire et chef d'orchestre du Théâtre de Presbourg. Père de Johann Nepomuk Hummel., 86
- Radnótfáy, Sámuel (1803-1869) Fonctionnaire de la chancellerie de Transylvanie, 454, 511, 563, 568, 569, 570, 571, 574
- Isouard, Nicolas (1773-1818) Compositeur français., 135, 145, 148, 179, 249
- Ivánka, Imre (1818-1896) Officier d'armée et homme politique hongrois d'origine slovaque., 573
- Jachimowicz, Theodor (1800-1889) Scénographe viennois., 386
- Jakab, István (1798-1876) Dramaturge, librettiste, traducteur de pièces de théâtre et de livrets, compositeur., 270, 271, 272, 274, 560
- Janitschek, József (?-?) Facteur de pianos pestois., 522
- Jelačić, Josip (1801-1859) Général autrichien, homme d'État croate. Ban de Croatie (1848-1859)., 330, 334, 337, 340
- Jókai, Mór (1825-1904) Écrivain, dramaturge, journaliste., 23, 130,

Index

- 342, 362, 364, 365, 379, 385, 402, 442, 475, 478, 500, 501, 515, 516, 517, 527, 566, 568, 581
- Joseph de Habsbourg-Lorraine (1776-1847) Palatin de Hongrie (1796-1847)., 90, 98, 100, 119, 188, 200, 203, 205, 206, 282
- Joseph II (1741-1790) Empereur romain germanique (1795-1790). Corégent des possessions héréditaires des Habsbourg entre 1765 et 1780)., 22, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 67, 72, 77, 78, 83, 85, 87, 90, 92, 93, 101, 108, 115, 116, 118, 131
- Jósika, Miklós (1794-1865) Aristocrate hongrois de Transylvanie, romancier, poète., 161, 215
- Jouy, Étienne de (1764-1846) Dramaturge et librettiste français., 368
- Juhász, Julianna (?-?) Comédienne, épouse de Miklós Udvarhelyi., 165
- Kaiser, Jozefa (1820-1873) Cantatrice (soprano dramatique) hongroise., 365
- Kakas, Márton (-) *cf.* Jókai, Mór., 364, 527, 567
- Káli-Nagy, Lázár (1772-1837) Noble hongrois de Transylvanie, mécène, directeur de théâtre, imprésario du Théâtre de Kolozsvár (1821-1822)., 165
- Kálnoky, Dénes (?-?) Aristocrate hongrois., 516
- Kánya, Emília (1828-1905) Femme de lettres hongroise., 373, 510, 523
- Kánya, Pál (1793-1869) Directeur du lycée luthérien de Pest., 510
- Karlitzky, August (?-?) Directeur de théâtre allemand., 249
- Károlyi, György (1802-1877) Homme politique hongrois, mécène des arts., 243, 360, 361, 362, 575
- Kászonyi, Dániel (1813-1886) Noble de Haute-Hongrie, officier de l'armée., 188
- Katona, József (1791-1830) Dramaturge, comédien hongrois. Auteur de *Bánk bán* (1815)., 141, 192, 332, 403, 415, 417, 418, 419, 422, 425, 444
- Kazinczy, Ferenc (1759-1831) Dramaturge, poète, écrivain hongrois. Principale figure du mouvement de réforme linguistique en Hongrie., 58, 61, 62, 63, 92, 109
- Keglevich, István (1840-1905) Homme politique hongrois, Intendant de l'Opéra et du Théâtre national (1885, 1886-1894, 1898-1902)., 581
- Keglevich, Károly (1806-1882) Aristocrate hongrois., 188
- Kelemen, László (1762-1814) Comédien, directeur de théâtre hongrois., 93, 94, 95, 97, 98, 104, 109

Index

- Kelmenfi, László (1815-1851) né Xavéri Ferenc Hazucha. Ingénieur, dramaturge hongrois., 274
- Kendelényi, Fanni (?-1871) Cantatrice (contralto) hongroise., 529
- Kerekes, Sámuel (1757-1800) Un des premiers journalistes hongrois. Co-fondateur, avec Demeter Görög, du journal *Hadi és más nevezetes történetek* publié à Vienne à partir de 1789., 61
- Kern, Leó (?-?) Fabricant pestois, musicien amateur, compositeur., 399, 400
- Kilényi, Dávid (1791-1852) Comédien hongrois, directeur de théâtre., 148, 158, 159, 160, 171, 172, 185, 186, 187, 190, 191, 222, 281
- Királyi, Pál (1818-1892) Écrivain, homme politique, éditeur hongrois., 500, 580
- Kirchlehner, Ferenc (1791-1868) Librettiste, violoniste au Théâtre national, directeur provisoire du Théâtre national (1849)., 335, 399
- Kisfaludy, Károly (1788-1830) Dramaturge et poète hongrois., 117, 168, 501, 556
- Kisfaludy, Sándor (1772-1844) Poète hongrois., 63, 117, 128, 201, 443
- Kiss, Áron (1845-1908) Pédagogue hongrois., 132
- Kiss, Dénes (?-?) Collecteur de chansons folkloriques hongrois., 132
- Kiss, Júlia (?-?) Enseignante au conservatoire de Kolozsvár., 165
- Klapka, György (1820-1892) Général de l'Armée nationale hongroise sous la révolution et la guerre d'indépendance de 1818-1849., 189
- Klapka, József (1786-1863) Maire de Temesvár (1819-1833). Père de György Klapka., 189
- Klein, Heinrich (1756-1832) Compositeur et pédagogue d'origine morave., 133, 172, 289
- Klein, Hermann (?-?) Journaliste juif hongrois., 172, 242
- Kleinheinz, Franz Xaver (1765-1832) Compositeur allemand, chef d'orchestre du Théâtre allemand de Pest., 149, 161
- Kocsis, Irma (1847-?) Cantatrice (soprano) hongroise., 529
- Kocsisovszky, Jusztin (1817-1871) Comédien, directeur de théâtre hongrois., 560
- Kodály, Zoltán (1882-1967) Compositeur, ethnomusicologue hongrois., 129, 130, 295, 296, 322, 323, 395, 502, 526
- Köffinger, Rudolf (?-?) Librettiste, médecin., 278
- Kohl, Johann Georg (1808-1878) Géographe, historien, voyageur allemand originaire de Brême., 121, 129

Index

- Kölcsey, Ferenc (1790-1837) Poète, homme politique réformiste hongrois., 117, 122, 219, 277
- Kolosy, Gergely (?-?) Trésorier du Théâtre national hongrois., 340
- Komlóssy, Ferenc (1797-1860) Comédien, directeur de théâtre hongrois., 159
- Konti, Károly (?-?) Chanteur (baryton-basse) hongrois. Metteur en scène d'opéras au Théâtre national (1841-1846)., 276, 277, 297
- Körner, Theodor (1791-1813) Écrivain, dramaturge allemand., 492, 493
- Kossuth, Lajos (1802-1894) Homme politique hongrois, porte-parole de l'opposition libérale hongroise dans les années 1830 et 1840. Figure principale de la révolution de 1848., 119, 331, 341, 343, 357, 368, 489, 499
- Kószeghy, Károly (1820-1891) Chanteur (baryton) hongrois., 122, 278, 335, 348, 397, 405, 415, 434, 437, 476, 486, 496, 529
- Kótsi-Patkó, János (1763-1842) Comédien hongrois, dramaturge, directeur de théâtre, traducteur de pièces de théâtre., 105, 106, 166
- Kottaun, Leopold (1814-1884) Directeur de théâtre allemand., 344, 372
- Kotzebue, August von (1761-1819) Dramaturge allemand., 85, 137, 143, 145, 166, 278, 281
- Kovács, Pál (1808-1886) Dramaturge hongrois., 403
- Kreibig, Eduard (1810-1888) Directeur de théâtre autrichien., 373
- Kreutzer, Konradin (1780-1849) Compositeur allemand., 178, 182, 192, 249
- Kriza, János (1811-1875) Poète hongrois, traducteur, ethnographe, évêque unitarien., 442
- Kruchten, József (?-?) Juriste hongrois., 128
- Kubinyi, Lajos (1821-1880) Économiste, éditeur, musicographe hongrois., 545
- Kugler, László (?-?) Éditeur de musique hongrois., 523
- Kultsár, István (1760-1828) Directeur de théâtre hongrois. Fondateur et éditeur du journal *Hazai Tudósítások* (Dépêches de la Patrie)., 152, 153, 154
- Kumpf, Hubert (?-?) Comédien et directeur de théâtre originaire de Munich., 85, 86, 87
- Kunz, Johann Christoph (?-?) Directeur de théâtre allemand., 148
- Lablache, Luigi (1794-1858) Chanteur (basse) franco-italien., 222
- Laczkóczy, Nándor (?-?) Directeur de théâtre hongrois., 372

Index

- Lagrange, Anne de (1824-1905)
Cantatrice française., 316, 319, 362,
363, 364, 385, 391, 401, 495, 528
- Landerer, Johann Michael (?-?) Éditeur
et dramaturge allemand de
Presbourg., 86
- Láng, János (?-?) Directeur de théâtre
hongrois., 172
- Lavotta, János (1764-1820) Musicien
hongrois., 74, 75, 105, 394, 467
- Lendvay, Márton (1807-1858)
Comédien et chanteur (ténor)
hongrois., 191, 197, 215, 234, 247,
533
- Lengyel, Dániel (1815-) Traducteur de
livrets, librettiste hongrois., 276
- Léopold II du Saint-Empire (1747-
1792) Empereur du Saint-Empire, roi
de Hongrie (1790-1792)., 60, 61, 78,
95, 103, 115, 153
- Leśniewska, Ludwika (Lujza) (1830?-
1882) Cantatrice (soprano) polonaise.
Créatrice du rôle de Beatrice
(*Benvenuto Cellini* de Leó Kern).,
364, 365, 528
- Limbay, Elemér (?-?) né Ferenc
Limbeck. Professeur de musique,
collecteur de chansons folkloriques.,
474
- Lind, Jenny (1820-1887) Cantatrice
(soprano) suédoise., 161
- Lisinski, Vatroslav (1819-1854)
Compositeur croate, 253, 382, 492
- Liszt, Franz (Ferenc) (1811-1886)
Compositeur, pianiste virtuose
originaire de Hongrie., 75, 121, 122,
130, 136, 218, 252, 268, 286, 289,
295, 322, 334, 358, 377, 381, 382,
392, 393, 394, 395, 408, 432, 442,
447, 448, 449, 450, 455, 456, 469,
475, 481, 491, 494, 502, 521, 532,
549, 573, 582, 586
- Lónyay, Menyhért (1822-1884) Homme
politique hongrois., 573
- Lortzing, Albert (1801-1851)
Compositeur allemand., 268, 372
- Louis, Victor (1731-1800) Architecte
français., 135, 154, 182, 234, 245,
263, 320, 373, 405, 406, 407, 417,
490, 581
- Louis-Philippe d'Orléans (1773-1850)
Roi des Français (1830-1848)., 263
- Madarász, József (1814-1915) Avocat,
homme politique hongrois., 224, 488
- Madarász, László (1811-1909) Avocat,
homme politique hongrois,
commissaire de la Police, des Postes
et des Transports (1848)., 341
- Mailáth, Antal (1801-1873) Chancelier
de Hongrie (1840-1844)., 119
- Malibran, Maria (1808-1836) Cantatrice
(mezzo-soprano) française., 161, 528
- Maltitz, Gotthilf August von (1794-
1837) Écrivain, dramaturge
allemand., 282

Index

- Mannsberger, Jakab (1832-1911) Károly Mosonyi. Directeur de théâtre hongrois., 560
- Marie-Thérèse (1717-1780) Impératrice consort du Saint-Empire., 55, 66, 77, 85, 86, 153, 371
- Markovits-Pauli, Ilka (1839-1915) Cantatrice (soprano) hongroise., 476, 529, 544
- Marmier, Xavier (1808-1892) Homme de lettres, traducteur français., 244
- Marmontel, Jean-François (1723-1799) Encyclopédiste, écrivain, poète, dramaturge, librettiste français., 511
- Marschner, Heinrich (1795-1861) Compositeur allemand., 182
- Martín y Soler, Vicente (1754-1806) Compositeur espagnol., 85, 87
- Massák, Ferenc (1804-1875) Compositeur hongrois, chef d'orchestre du 39^e régiment d'infanterie de ligne de l'armée autrichienne., 526
- Massé, Victor (1822-1884) Compositeur français., 542
- Massenet, Jules (1842-1912) Compositeur français., 542
- Mátray (Rothkrepf), Gábor (1797-1875) Musicographe, historien de la musique. Fondateur (1833) et éditeur des journaux *Honművész* et *Regélő*., 128, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 150, 151, 208, 229, 231, 232, 277, 330, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 391, 394, 466, 526, 531
- Maurras, Charles (1868-1952) Homme politique et poète français., 48
- Mayr, Giovanni Simone (Johann Simon) (1763-1845) Compositeur germano-italien., 193
- Megyeri, Károly (1799-1842) Comédien, traducteur de pièces de théâtre., 172, 233
- Méhul, Étienne (1763-1817) Compositeur français., 71, 88, 106, 125, 135, 145, 148, 170, 179, 181, 192, 193, 252, 259
- Menner, Lajos (1797?-1872) Professeur de musique hongrois., 137
- Mercadante, Saverio (1795-1870) Compositeur italien., 135, 192, 193, 194, 196, 226, 244, 256, 260, 261, 269, 299, 302, 334, 381, 465, 537
- Mérey, Sándor (1779-1848) Magistrat, dramaturge, traducteur de pièces de théâtre, directeur de théâtre, préfet du comitat de Somogy (1831-1845)., 151, 161
- Merkl, József (1811-1870?) Musicien allemand., 404
- Metternich, Klemens von (1773-1859) Homme politique allemand-autrichien. Ministre d'État de l'empire d'Autriche., 118, 319, 331, 448
- Metternich, Pauline von (1836-1921) Aristocrate autrichienne, épouse de

Index

- Richard Klemens von Metternich.,
118, 319, 331, 448
- Metternich, Richard Klemens von
(1829-1895) Diplomate autrichien,
ambassadeur de l'Empire
habsbourgeois à Paris (1859-1870).,
118, 319, 331, 448
- Meyerbeer, Giacomo (1791-1864)
Compositeur d'origine juive
allemande., 125, 127, 177, 179, 180,
193, 198, 245, 252, 263, 265, 266,
304, 314, 363, 372, 375, 381, 382,
385, 386, 387, 388, 390, 403, 428,
429, 454, 459, 461, 462, 478, 479,
481, 523, 542, 543, 544, 553, 558,
559
- Michelet, Jules (1798-1874) Historien
français., 48
- Mihalovich, Ödön (1842-1929)
Compositeur hongrois., 455, 471, 581
- Mink, Therese (?-?) Cantatrice
allemande (soprano) de Pest., 243
- Mirelli-Matschinsky, Gemma (?-?)
Cantatrice (soprano) italienne., 517
- Miskolczy, György (?-?) Notable de la
ville de Miskolc, mécène hongrois.,
190
- Molière, (1622-1673) Dramaturge
français., 399, 490
- Molnár, György (1830-1891)
Comédien, metteur en scène,
directeur de théâtre., 61, 307, 499,
550
- Moniuszko, Stanisław (1819-1872)
Compositeur polonais., 286, 349,
382, 414, 420, 439
- Montini, Lajos (?-?) Scénographe italo-
hongrois., 386
- Mosenthal, Salomon Hermann (1821-
1877) Poète, écrivain, dramaturge,
librettiste juif allemand., 551
- Mosonyi, Mihály (1815-1870) né
Michael Brand. Compositeur
hongrois. Membre de la Garde
nationale lors de la guerre
d'indépendance de 1849., 130, 277,
283, 334, 338, 393, 404, 414, 417,
422, 424, 428, 431, 433, 434, 435,
436, 437, 440, 441, 442, 443, 444,
447, 452, 453, 454, 455, 457, 458,
461, 463, 464, 465, 467, 468, 469,
471, 475, 551, 569, 576
- Moussorgski, Modeste (1839-1881)
Compositeur russe., 490
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-
1791) Compositeur autrichien., 71,
72, 75, 85, 87, 89, 90, 134, 144, 146,
161, 166, 170, 182, 192, 193, 248,
249, 268, 275, 289, 292, 501, 548,
561
- Müller (Blau), Karl (?-?) Écrivain
allemand., 386
- Müller, Theodor (?-?) Directeur du
Théâtre de Temesvár (1831-1840).,
97, 188, 249, 386

Index

- Müller, Wenzel (1767-1835)
Compositeur autrichien., 97, 188,
249, 386
- Munkácsy, János (1802-1841)
Journaliste, dramaturge, éditeur du
journal *Rajzolatok.*, 230, 402
- Munkácsy, Mihály (1844-1900) Peintre
hongrois., 230, 402
- Murska, Ilma de (1834-1889) Ema
Pukšec. Cantatrice croate., 529
- Nádasdy, Lipót (1802-1873) Aristocrate
hongrois., 360, 424, 444
- Nagy, Iván (1824-1898) Historien,
généalogiste hongrois., 107, 165,
171, 236, 246, 283, 311, 370
- Nagy, Károly (?-?) Directeur de théâtre
hongrois., 107, 165, 171, 236, 246,
283, 311, 370
- Napoléon III, (1808-1873) Louis-
Napoléon Bonaparte, président de la
République française (1848-1852).
Empereur des Français (1852-1870)
sous le nom de Napoléon III., 413,
448, 450, 458
- Neefe, Hermann (1790-1854) Peintre,
scénographe allemand., 183, 227
- Némethy, György (1826-1901)
Comédien-chanteur, librettiste
hongrois., 443
- Nestroy, Johann (1801-1862) Acteur,
chanteur, dramaturge autrichien.,
449, 559
- Neumann, Angelo (1838-1910)
Chanteur (baryton) allemand,
directeur de théâtre., 471
- Ney, Ferenc (1814-1889) Professeur de
hongrois, traducteur de livrets,
dramaturge., 403
- Nicolai, Otto (1810-1849) Compositeur
allemand., 261, 268, 313, 390, 525,
546, 551, 559
- Niczky, János (?-?) Aristocrate
hongrois, conseiller royal., 188
- Nikolić, Aleksandar (?-?) Sándor
Nikolics. Homme politique serbe de
Hongrie., 573
- Nyáry, Pál (1806-1871) Directeur du
Théâtre hongrois de Pest (janvier-
avril 1839)., 238, 341, 573
- Nyéky, Mihály (1789-1862) Directeur
du Théâtre national (1854-1855,
1860-1862)., 358, 359, 544, 564, 568
- Obernyik, Károly (1814-1855)
Dramaturge hongrois., 485, 488
- Odescalchi, Ágost (Augusto) (1808-
1848) Aristocrate italo-hongrois., 188
- Ódry, Lehel (1837-1920) Chanteur
(baryton), metteur en scène,
librettiste hongrois., 309, 485, 486,
496
- Offenbach, Jacques (1819-1880)
Compositeur germano-français., 439,
538, 544, 545, 556, 558, 559, 560
- Onslow, George (1784-1853)
Compositeur français., 135

Index

- Orczy, Béla (1822-1917) Homme politique hongrois., 360, 456, 494, 495, 500, 517, 529, 577, 578, 579, 580, 581, 586
- Orczy, Bódog (1835-1892) Compositeur, intendant du Théâtre national (1870-1873)., 360, 456, 494, 495, 500, 517, 529, 577, 578, 579, 580, 581, 586
- Ormai, Ferenc (1835-1876) Chanteur (baryton) hongrois. Librettiste, traducteur de livrets., 309, 476, 485, 486
- Otto, Karl (?-?) Scénographe allemand., 27, 227, 261, 268, 313, 390, 399, 415, 418, 422, 423, 428, 473, 525, 546
- Pacini, Giovanni (1796-1867) Compositeur italien., 135, 193, 244, 272, 299, 302, 381, 400
- Paër, Ferdinando (1771-1839) Compositeur italien., 144
- Paget, John (1808-1892) Voyageur anglais., 120, 128, 183, 187, 197, 200
- Paisiello, Giovanni (1740-1816) Compositeur italien., 81, 85, 87, 97
- Pálffy, Ferenc (?-?) Aristocrate hongrois., 188
- Pálffy, Fidél (1788-1864) Chancelier de Hongrie (1835-1838), 119, 206
- Pálóczy-Horváth, Ádám (1760-1820) Poète, écrivain, collecteur de chansons folkloriques., 131
- Pály, Elek (1797-1846) Chanteur (ténor), comédien, traducteur de livrets, directeur de théâtre hongrois., 158, 165, 171, 186, 191, 208
- Papánek, Juraj (1738-1802) Historien slovaque., 53
- Pataki, Sámuel (1765-1824) Médecin hongrois de Kolozsvár., 104, 105
- Paulay, Ede (1836-1894) Comédien, metteur en scène, historien du théâtre., 579
- Pauli, Richárd (1835-1901) Chanteur (ténor) hongrois., 476, 486, 496, 529, 544
- Pedrotti, Carlo (1817-1893) Compositeur italien., 390
- Pejacsevich, Péter (1804-1887) Petar Pejačević. Homme politique croate., 432, 519
- Pergö, Celesztin (1784-1858) Comédien, directeur de théâtre hongrois., 197
- Perinet, Joachim (1763-1816) Dramaturge et librettiste autrichien., 97
- Persiani, Giuseppe (1799-1869) Compositeur italien., 299
- Pető, János (?-?) Compositeur hongrois, 404
- Petőfi, Sándor (1823-1849) Poète hongrois., 122, 130, 332, 333, 470
- Philippovits, István (1822-1885) Comédien, chanteur (baryton-basse), directeur de théâtre hongrois., 557

Index

- Pillet, Léon (1803-1868) Directeur de l'Opéra de Paris (1840-1847)., 382
- Pixis, Francilla (?-?) Cantatrice (soprano) originaire de Prague., 243
- Planer, Minna (1809-1866) Comédienne allemande. Première épouse de Richard Wagner., 448
- Poděbrady, Catherine (1449-1464) Première femme du roi Matthias de Hongrie., 195
- Podmaniczky, Frigyes (1824-1907) Vice-président de la Chambre de représentants (1861), Intendant du Théâtre national (1875-1885), Intendant de l'Opéra (1884-1885)., 121, 183, 185, 199, 220, 239, 267, 291, 401, 495, 514, 532, 545, 551, 552, 563, 564, 571, 575, 581, 582, 583, 584, 585, 586
- Podmaniczky, Károly (1772-1833) Aristocrate hongrois, père de Károly Podmaniczky., 75
- Pokorny, Franz (?-?) Musicien d'origine tchèque, directeur de théâtre., 187, 248, 249
- Pollack, Mihály (1773-1855) Architecte hongrois., 91, 143
- Ponchielli, Amilcare (1834-1886) Compositeur italien., 540
- Prechtler, Otto (1813-1881) Écrivain, poète et dramaturge autrichien., 399
- Prepelitzay, Sámuel (1790-1859) Juriste, auteur de nombreux articles sur le théâtre hongrois., 163
- Pressel, Gustav (1827-1890) Compositeur allemand., 321, 351
- Protmann, Joseph (?-?) Directeur de la Police de Pest sous le néo-absolutisme., 360, 367
- Pukšec, Ema (-) Cf. Murska, Ilma de., 529
- Quinet, Edgar (1803-1875) Historien et écrivain français., 48
- Ráday, Gedeon (1713-1792) Aristocrate hongrois, mécène et poète., 92
- Ráday, Gedeon (1806-1873) Homme politique libéral. Directeur du Théâtre hongrois de Pest pour une courte durée (1838-39). Directeur du Théâtre hongrois (1841, 1844-1848, 1854-1859)., 220, 234, 345, 358, 359, 360, 365, 378, 404, 563, 564, 571, 575
- Ráday, Pál (1768-1827) Aristocrate hongrois, mécène des compagnies hongroises, directeur du Théâtre allemand de Pest (1815-1818)., 146, 185
- Radnay, Tivadar (-) cf. Gerenday, Ambrus., 238
- Raimund, Ferdinand (1790-1836) Dramaturge autrichien., 249
- Rajner, Pál (1823-1879) Homme politique hongrois, ministre de l'Intérieur (1869-1871)., 575
- Rattazzi, Marie (1831-1902) Pseudonyme

Index

- Marie-Létizia de Rute. Femme de lettres française, 587
- Rehák, József (1766-1854) Mécène hongrois de Pest., 98, 99
- Rékai, Nándor (1870-1943) Chef d'orchestre, compositeur hongrois., 444, 502
- Renan, Ernest (1823-1892) Écrivain, historien, linguiste français., 47
- Reszler, István (1831-1874) Chanteur (ténor), directeur de théâtre hongrois., 557, 560
- Révai, Miklós (1750-1807) Linguiste hongrois., 61
- Reviczky, Szevér (1840-1864) Journaliste, traducteur hongrois., 570
- Rey, William (?-?) Ingénieur suisse., 242, 243, 244, 250
- Rhédey, László (1775-1835) Aristocrate hongrois de Transylvanie., 104, 105, 107, 164
- Ribáry, József (1825-1901) Homme politique hongrois, conseiller du ministère de l'Intérieur., 581, 582
- Richter, Hans (János) (1843-1916) Chef d'orchestre allemand né à Győr. Chef d'orchestre au Théâtre de Pest (1871 à 1875)., 456, 494, 547, 578, 582, 583
- Rieger, František Ladislav (1818-1903) Homme politique tchèque., 552
- Ries, Ferdinand (1784-1838) Compositeur allemand., 135
- Roger, Gustave-Hippolyte (1815-1879) Chanteur (ténor) français. Créateur, entre autres, du rôle de Jean de Leyde (*Le Prophète* de Meyerbeer)., 528
- Rossini, Gioacchino (1792-1868) Compositeur italien., 125, 132, 135, 144, 146, 147, 148, 161, 170, 177, 179, 181, 182, 185, 186, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 207, 215, 244, 248, 249, 257, 258, 261, 263, 264, 265, 280, 363, 368, 374, 387, 390, 398, 424, 429, 455, 489, 539, 543, 556, 558, 559
- Rosty, Ágnes (?-?) Aristocrate hongroise. Épouse du baron József Eötvös, 455
- Rózsavölgyi (Rosenthal), Márk (1787/1789-1848) Compositeur, violoniste virtuose juif hongrois., 215, 274
- Rózsavölgyi, Gyula (1822-1861) Fils de Márk Rózsavölgyi. Fondateur de la maison d'édition musicale Rózsavölgyi & Cie., 445, 452, 466
- Rubini, Giovanni Battista (1794-1854) Chanteur (ténor) italien., 190, 528
- Rute, Létizia de (-) cf. Rattazzi, Marie., 587
- Ruzitska, György (Georg) (1789-1869) Compositeur et professeur de musique hongrois de Transylvanie, originaire de Vienne., 107, 169

Index

- Ruzitska, Ignác (1777-1833)
Compositeur, chef d'orchestre hongrois., 132, 467
- Ruzitska, József (env. 1775-après 1823)
Compositeur, chef d'orchestre hongrois., 76, 137, 141, 164, 165, 166, 170, 192, 194, 217, 273, 337, 396, 401, 501, 550
- Sachs, Hans (1494-1576) Poète allemand., 201, 346, 417
- Saint-Georges, Jules-Henri Vernoy de (1799-1875) Librettiste, romancier, dramaturge français., 484
- Salieri, Antonio (1750-1825)
Compositeur italien., 81, 85, 87
- Sárközi, Ferenc (1820–1890)
Compositeur et violoniste tsigane., 350
- Sarti, Giuseppe (1729-1802)
Compositeur italien., 87
- Sátorfi, József (?-?) né Zettelmann.
Chanteur (ténor) hongrois., 236
- Sawerthal, Rudolf József (Joseph) (1819-1893) Compositeur tchèque, chef d'orchestre du 53e régiment d'infanterie de l'armée autrichienne., 525
- Schenk, Eduard von (1788-1841)
Magistrat bavarois, dramaturge, écrivain., 100, 106, 182, 193, 214
- Schenk, Johann Baptist (1753-1836)
Compositeur autrichien., 100, 106, 182, 193, 214
- Schikaneder, Emmanuel (1751-1812)
Librettiste, compositeur, acteur, chanteur autrichien., 72, 85, 86, 97, 106
- Schiller, Friedrich von (1759-1805)
Poète et écrivain allemand., 45, 119, 148, 257, 484, 543
- Schindelmeisser, Ludwig (1811-1864)
Compositeur allemand, chef d'orchestre., 245, 320, 373
- Schmallögger, Joseph (?-?) Directeur de théâtre allemand., 89
- Schmidt, Alexander (?-?) Directeur du Théâtre allemand de Pest (1836-1841)., 183, 207, 249, 372
- Schmidt, Julian (1818-1866) Journaliste et historien de la littérature allemand., 458
- Schneider, Friedrich (1786-1853)
Compositeur allemand., 135, 421
- Schoberlechner-Dall'Occa, Sophie (1807-1864) Cantatrice berlinoise., 223
- Schodel (Klein-), Rozália (1811-1854)
Cantatrice (soprano dramatique) hongroise., 122, 215, 216, 217, 218, 222, 224, 228, 229, 231, 232, 233, 236, 238, 239, 240, 241, 244, 260, 261, 268, 304, 307, 321, 341, 362, 364, 495, 528, 532
- Schodel, János (1796-1863) Metteur en scène, compositeur hongrois., 122, 229

Index

- Schröder-Devrient, Wilhelmine (1804-1860) Cantatrice (soprano) allemande., 183, 232
- Schubert, Franz (1797-1828) Compositeur autrichien., 75, 123, 548
- Schütz, Ferdinand (?-?) Technicien du Théâtre royal de Bavière., 227
- Schunda, Venczel József (1845-1923) Facteur d'instruments de musique hongrois., 210, 215, 269, 291, 333, 367, 401, 414, 428, 456, 478, 522, 569
- Schwartzenberg, Felix (1800-1852) Homme d'État autrichien, ministre-président de l'empire d'Autriche (1848-1852)., 338
- Scribe, Eugène (1791-1861) Dramaturge et librettiste français., 125, 177, 271, 272, 273, 490
- Seidl, Anton (1850-1898) Chef d'orchestre américain d'origine allemande de Hongrie., 456
- Sérov, Alexandre (1820-1871) Compositeur russe., 414
- Shakespeare, William (1564-1616) Dramaturge et poète anglais., 45, 85, 109, 148, 257
- Siboni, Giuseppe (1780-1839) Chanteur (ténor) italien., 149
- Simai, Kristóf (1742-1833) Écrivain piariste, dramaturge, lexicologue., 94
- Simon, Gusztáv (?-?) Chanteur (baryton) hongrois., 123, 166, 168, 170, 192, 311, 403, 476, 501, 529, 556, 575
- Słowacki, Juliusz (1809-1849) Poète polonais., 283
- Smetana, Bedřich (1824-1884) Compositeur tchèque., 333, 349, 414, 439, 451, 468, 483, 555
- Solera, Temistocle (1815-1878) Librettiste italien., 262
- Solié, Jean-Pierre (1755-1812) Compositeur français., 88
- Sonnenfels, Joseph von (1732-1817) Écrivain autrichien., 57, 93
- Sontag, Henriette (1805-1854) Cantatrice (soprano) allemande., 161
- Splény, Béla (1819-1899) Noble hongrois du comitat de Pest, ingénieur., 119, 184, 185, 189, 199, 241, 242, 244, 246, 267, 331, 339, 370, 514
- Spohr, Louis (1784-1859) Compositeur allemand., 135, 182, 245, 275, 490
- Spontini, Gaspare (1774-1851) Compositeur franco-italien., 125, 145, 147, 149, 161, 177, 229, 263, 294
- Sreznevsky, Ismaïl Ivanovitch (1812-1880) Linguiste russe., 224
- Stéger, Xavér Ferenc (1824-1911) Chanteur (ténor dramatique) hongrois., 335, 348, 362, 373, 397, 495, 528

Index

- Stevens, Mary Elizabeth (?-?)
Gouvernante écossaise., 510, 515,
519, 524, 546, 548
- Stróbl, Alajos (1856-1926) Sculpteur
hongrois., 586
- Suppé, Franz von (1819-1895)
Compositeur et chef d'orchestre
établi à Vienne., 248, 377, 538, 545,
559, 560
- Svatics, János (1802-1873)
Compositeur hongrois., 452
- Szabó, József (1816-1875) Comédien,
directeur de théâtre. Co-directeur de
plusieurs théâtres de province à partir
de 1842., 195, 247, 268, 322, 373,
375, 376, 378, 486, 557
- Szalkay, Antal (1753-1804) Traducteur
hongrois. Indicateur de police au
service de l'empereur Léopold II., 95,
97
- Szapáry, Gyula (1832-1905) Homme
politique hongrois, fils de József
Szapáry., 494, 582
- Szapáry, József (1799-1871) Aristocrate
hongrois, conseiller royal, père de
Gyula Szapáry., 359, 563
- Széchenyi, István (1791-1860) Homme
politique, économiste, écrivain
hongrois. Principale figure de l'ère
des réformes en Hongrie., 21, 116,
118, 120, 121, 142, 146, 187, 189,
190, 196, 201, 202, 203, 204, 205,
206, 210, 216, 217, 242, 250, 418,
508, 509
- Széher, Mihály (?-?) Avocat et homme
politique hongrois., 580
- Székely, Imre (1823-1887) Pianiste,
compositeur hongrois. Professeur de
piano au Conservatoire national., 16,
81, 82, 164, 191, 204, 268, 334, 358,
396, 401, 403, 404, 486, 520, 534,
544, 563, 564, 568, 569, 581, 582
- Szemere, Bertalan (1812-1869) Homme
politique hongrois. Premier ministre
pendant la guerre d'indépendance
(1849)., 49, 113, 313, 377, 440, 448,
492, 516
- Szénfy, Gusztáv (1819-1875)
Compositeur, écrivain, musicologue
hongrois., 394
- Szentiványi, Márkus (?-?) Aristocrate
hongrois, codirecteur du Théâtre
allemand de Pest avec Pál Gyürky
(1812-1815)., 145, 150
- Szentjóni-Szabó, László (1767-1795)
Poète, dramaturge, traducteur
hongrois., 195
- Szentkirályi, Mihály (1771-1836)
Magistrat hongrois de Transylvanie.,
165
- Szentpétery, Zsigmond (1798-1858)
Comédien hongrois., 197, 234
- Szerdahelyi, József (1804-1851)
Chanteur (baryton), comédien,
metteur en scène, traducteur,
compositeur hongrois., 122, 186, 195,
197, 198, 215, 217, 222, 231, 232,
240, 247, 267, 272, 277, 297, 348

Index

- Szerelemhegyi, András (1762-1826)
Dramaturge hongrois, compositeur,
traducteur de pièces de théâtre., 97,
98, 106
- Szigeti, József (1822-1902) Comédien,
dramaturge hongrois., 248, 564
- Szigligeti, Ede (1814-1878)
Dramaturge, metteur en scène
hongrois., 122, 200, 223, 277, 320,
340, 403, 440, 442, 475, 476, 478,
494, 563, 564, 565, 575, 576, 577,
581, 582
- Sziklavölgyi, Miksa (?-?) Chef
d'orchestre du Théâtre populaire au
début des années 1860., 449
- Szilágyi, Béla (1836-1899) Comédien
hongrois. Directeur artistique du
Théâtre de Székesfehérvár (1874-
1878)., 558
- Szilágyi, Pál (1790-1874) Neveu de
László Kelemen. Comédien hongrois,
traducteur de livrets., 186, 192, 200,
220, 270
- Szini, Károly (1829-1896) Écrivain,
ethnologue hongrois., 442
- Sztáray-Zichy, Mária (1821-1891)
Aristocrate hongroise, mère de Géza
Zichy., 532
- Szuper, Károly (1821-1892) Comédien
hongrois., 247
- Tamburini, Antonio (1800-1876)
Chanteur (basse) italien., 190
- Tarczy, Lajos (1807-1881) Philosophe,
professeur à l'école supérieur
réformée de Pápa (pápai református
főiskola)., 238
- Teleki, Ferenc (1744-1808) Aristocrate
hongrois de Transylvanie., 105
- Teleki, József (1790-1855) Gouverneur
de Transylvanie (1842-1848),
historien hongrois., 402
- Teleki, Lajos (1745?-1815) Aristocrate
hongrois de Transylvanie., 105, 107
- Teleki, László (1811-1861) Homme
politique hongrois., 555
- Telepi, György (1797-1885) Comédien
hongrois, scénographe et mécanicien
au Théâtre de Buda, 204, 386
- Tenkler-Balog, Erzsébet (?-?)
Comédienne hongroise, épouse
d'István Balog., 159
- Thern, Károly (1817-1886) Chef
d'orchestre, compositeur, pédagogue
hongrois. Second chef d'orchestre du
Théâtre national (1841-1842)., 275,
276, 277, 291, 399, 400, 404
- Thomas, Ambroise (1811-1896)
Compositeur français., 529, 538, 541
- Tichatschek, Josef (1807-1886)
Chanteur (ténor) allemand originaire
de Bohême., 267
- Toldy (Schedel), Ferenc (1805-1875)
Critique, historien de la littérature
hongrois. Ami de Bajza.
Académicien. Secrétaire de
l'Académie (1835-1861)., 208, 251,
304

Index

- Tompa, Mihály (1817-1868) Poète hongrois., 122
- Tóth, Ede (1844-1876) Dramaturge hongrois., 496, 498
- Tóth, Ferenc (?-?) Dramaturge hongrois., 375
- Tóth, István (?-?) Chantre hongrois, collecteur de chansons folkloriques., 132
- Tóth, József (1823-1870) Comédien hongrois., 564
- Tóth, Lőrinc (1814-1913) Écrivain, juriste, académicien hongrois., 311
- Tóth, Vilmos (1832-1898) Homme politique hongrois, ministre de l'Intérieur (1871-1873)., 578
- Treichlinger, József (1807-?) Violoniste, éditeur de musique., 283, 322, 338, 523
- Turányi, Károly (Carl) (1806-1872) Chef d'orchestre hongrois., 187
- Tyl, Josef Kajetán (1808-1856) Dramaturge et comédien tchèque, auteur de *Kde domov můj*, hymne national tchèque., 552
- Udvardy, János (1795-1890) Ingénieur, collecteur de chansons folkloriques., 132
- Udvarhelyi, Miklós (1790-1864) Comédien, chanteur (basse) hongrois. Directeur de la compagnie de Kolozsvár (1824)., 165, 186, 197, 208, 215, 216, 218, 227, 259, 307, 335, 405
- Újfalussy, Lajos (?-?) Journaliste hongrois., 394, 489
- Ujfalvy, Sándor (1792-1866) Propriétaire terrien hongrois de Transylvanie., 109
- Ungváry, János (1763-1807) Comédien, traducteur. Membre fondateur de la première compagnie de théâtre hongroise (1790)., 91
- Vahot, Imre (1820-1879) Avocat, dramaturge, éditeur hongrois., 235, 236, 237, 240, 305, 320
- Vajda, János (1827-1897) Poète hongrois., 393
- Váli, Mari (1840-1915) Mémorialiste hongroise, nièce de Mór Jókai., 513, 524
- Váradi, Antal (1854-1923) Dramaturge, écrivain, librettiste, journaliste hongrois., 309, 499, 512, 513, 547
- Várady, Gábor (1820-1906) Officier et homme politique hongrois., 580
- Váray, Ferenc (?-?) né Doleschall. Chanteur (basse) hongrois., 236, 297
- Vedres, István (1765-1830) Ingénieur hongrois., 61
- Verdi, Giuseppe (1813-1901) Compositeur italien., 226, 244, 245, 252, 255, 258, 262, 263, 299, 302, 313, 321, 334, 369, 372, 374, 376, 381, 382, 387, 388, 389, 390, 398, 424, 461, 479, 512, 517, 537, 539, 540, 541, 543, 556, 558, 559

Index

- Vezerle, Gyula (?-?) Mémorialiste hongrois., 370
- Vezerle, János (?-?) Directeur financier du Théâtre national sous la direction de Gedeon Ráday à la fin des années 1850., 564
- Viardot, Pauline (1821-1910) Cantatrice (mezzo-soprano) et compositrice française. Sœur cadette de Maria Malibran., 385, 528
- Vida, László (1770-1831) Dramaturge, mécène, directeur de la compagnie hongroise de Pest (1809-1811)., 100, 151
- Virág, Benedek (1754-1830) Poète, écrivain, dramaturge hongrois., 61, 311
- Volkman, Robert (1815-1883) Compositeur allemand., 494, 532, 582
- Voltaire, (1694-1775) Philosophe et écrivain français., 92
- Vörösmarty, Mihály (1800-1855) Poète et dramaturge hongrois., 122, 142, 208, 214, 219, 239, 251, 276, 298, 356, 421, 433, 434, 485, 501
- Vujić, Joakim (1772-1847) Dramaturge, écrivain, traducteur serbe., 151
- Wagner, Cosima (1837-1930) Fille de Franz Liszt. Seconde femme du compositeur Richard Wagner., 457, 469, 547
- Wagner, József (1791-après 1861) Violoncelliste au Théâtre allemand de Pest, éditeur de musique (1839-1858)., 291, 306, 523
- Wagner, Richard (1813-1883) Compositeur allemand., 68, 70, 123, 126, 245, 252, 264, 322, 381, 382, 383, 409, 435, 441, 442, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 464, 465, 468, 469, 470, 471, 472, 480, 481, 482, 494, 502, 518, 524, 546, 547, 551, 559, 569, 578, 586
- Walpole, Horace (1717-1797) Homme politique et écrivain anglais., 256
- Weber, Carl Maria von (1786-1826) Compositeur allemand., 75, 125, 144, 147, 148, 167, 170, 182, 193, 196, 245, 248, 249, 259, 268, 275, 289, 302, 304, 311, 372, 390, 518, 546, 548, 558, 559
- Weigl, Joseph (1766-1846) Compositeur autrichien., 72, 87, 148, 157, 161, 169, 192
- Wenckheim, Béla (1811-1879) Homme politique libéral hongrois., 243, 573, 582
- Wenckheim, József Antal (1780-1852) Aristocrate hongrois de Gyula., 288
- Wertheimer, Palmyre (1832-1917) Cantatrice (mezzo-soprano) française., 528
- Wesselényi senior, Miklós (1750-1809) Magnat hongrois de Transylvanie, Homme politique., 104, 105, 106, 107, 109, 281

Index

- Windischgrätz, Alfred de (1787-1862)
Maréchal autrichien., 338
- Winter, Peter (1754-1825) Compositeur
allemand., 72, 259
- Wolf-Farkas, Károly (?-1907) Chanteur
(ténor lyrique), créateur du rôle-titre
de *Benyovszky* de Ferenc Doppler.,
278, 364, 373
- Ybl, Miklós (1814-1891) Architecte
hongrois. Architecte de l'Opéra., 581
- Zehnmark, Ludwig (1751-1814)
Dramaturge, traducteur allemand de
Moravie., 85, 86
- Zichy, Antal (1823-1898) Aristocrate et
homme politique hongrois, Intendant
du Théâtre national (1869-1870).,
529, 575, 576, 578
- Zichy, Géza (1849-1924) Aristocrate
hongrois, compositeur., 395, 455,
502, 532
- Zichy, Károly (1753-1826) Aristocrate
hongrois, juge de la Cour royale.
Président du conseil de Lieutenance
(1788-)., 88
- Zingarelli, Antonio (1752-1837)
Compositeur italien., 299
- Zitterbarth, Mátyás (1803-1867)
Architecte hongrois., 204

Table

Avant-propos	1
La prononciation hongroise	5
Note sur les noms de personnes et de lieux	6
Sommaire	7
Liste des illustrations	8
Introduction	9
Première partie : Créer un temple pour la nation (1790-1848)	25
I. L'émergence de la nation moderne et les débuts du théâtre lyrique en Hongrie	26
A. Nations, nationalismes et identités nationales en Europe au tournant du XIX ^e siècle	27
1. Nations et nationalismes : rupture ou continuité ?	28
2. Identité nationale et culture nationale	38
3. Nations, nationalismes et cultures nationales : spécificités de l'Europe centrale	46
B. Vie politique et musicale en Hongrie du règne de Joseph II au Congrès de Vienne	53
1. Le règne de Joseph II et ses suites : centralisation modernisatrice, réaction nobiliaire et renouveau culturel en Hongrie	54
2. La genèse des représentations d'opéra en Hongrie	64
3. Sources stylistiques de l'opéra en Hongrie	68
C. Débuts des représentations scéniques en Hongrie et en Transylvanie (XVIII ^e siècle-1812)	79
1. Premières compagnies allemandes en Hongrie	80
2. Premières compagnies itinérantes hongroises à Pest (1790-1812)	91
3. Représentations de théâtre et d'opéra en Transylvanie (1792-1812)	102
II. « L'âge héroïque du théâtre hongrois » et les débuts du réformisme libéral en Hongrie	111
A. Politique et musique en Hongrie : de l'absolutisme à l'ère des réformes	113
1. Contexte politique et social des réformes et du « romantisme national »	115

2. Romantisme, production musicale et opéra en Europe et en Hongrie	123
3. Débuts de la musicologie et musicographie en Hongrie	130
B. Théâtres de Hongrie et de Transylvanie : de la période absolutiste à l'ère des réformes (1812-1830)	141
1. Le Théâtre de ville de Pest et les autres théâtres allemands de Hongrie (1812-1830)	142
2. Les compagnies itinérantes hongroises dans les années 1810	149
3. Les compagnies hongroises à Kolozsvár dans les années 1810 et 1820	164
C. Vers la construction d'un théâtre national hongrois (1828-1837)	177
1. Les théâtres allemands de Hongrie dans les années 1830	178
2. Les compagnies hongroises à Kassa et à Buda (1828-1837)	190
3. La construction du Théâtre hongrois de Pest	201
III. Le Théâtre national à l'ère des réformes : les débuts difficiles du « temple de la nation »	211
A. Du Théâtre hongrois de Pest au Théâtre national hongrois : débuts, crises et consolidation	213
1. Direction et personnel du Théâtre hongrois de Pest et du Théâtre national	214
2. La Querelle de l'opéra	228
3. Le Théâtre allemand de Pest et les théâtres de province à la veille de la révolution de 1848	241
B. Le style romantique dans l'opéra et le répertoire du Théâtre national dans les années 1840	252
1. Développement des styles lyriques : consolidation de l'opéra du XIX ^e siècle	253
2. Le répertoire international du Théâtre national hongrois (1837-1848)	259
3. Les opéras nationaux au Théâtre national hongrois : compositeurs contemporains de Ferenc Erkel	273
C. Ferenc Erkel : débuts de carrière d'un compositeur national	286
1. Carrière de Ferenc Erkel jusqu'en 1848	287
2. <i>Bátori Maria</i> : premier opéra de Ferenc Erkel	297
3. <i>Hunyadi László</i> : premier chef d'œuvre du répertoire national hongrois	306

Deuxième partie : Apogée et déclin de l'opéra politique en Hongrie (1848-1884)	325
I. Théâtres et répertoires d'une période de révolution et de restauration (1848-1861)	327
A. La Révolution de 1848 et les représentations scéniques en Hongrie	329
1. La Révolution de 1848 en Hongrie et les représentations d'opéra	331
2. De la Campagne d'hiver à la Campagne de printemps : la guerre d'indépendance hongroise et les représentations de théâtre en Hongrie	338
3. La contre-révolution en Hongrie et la mise au pas des théâtres	345
B. Entre dépolitisation et politisation : les théâtres sous le néo-absolutisme (1849-1860)	355
1. La direction du Théâtre national sous le néo-absolutisme	356
2. Le Théâtre national, objet de débats et lieu de manifestations politiques sous le néo-absolutisme	363
3. Représentations d'opéra des compagnies hongroises en province hongroise, en Transylvanie et hors du bassin des Carpates	371
C. Les représentations d'opéra au Théâtre national hongrois (1850-1860)	381
1. Le répertoire international du Théâtre national dans les années 1850	382
2. Musique hongroise dans les années 1850 : travaux de collecte et débats théoriques	391
3. Le répertoire hongrois du Théâtre national sous le néo-absolutisme	395
II. La production musicale en Hongrie à partir des années 1860 : vers une diversification des styles et langages musicaux	411
A. <i>Bánk bán</i> de Ferenc Erkel et les opéras hongrois jusqu'en 1867	413
1. <i>Bánk bán</i> : vers la standardisation de l'opéra national hongrois	415
2. Mihály Mosonyi : débuts de sa carrière et l'opéra <i>Szép Ilonka</i>	431
3. <i>Sarolta</i> d'Erkel, <i>Álmos</i> de Mosonyi et les autres opéras hongrois jusqu'au Compromis de 1867	437
B. Le journal <i>Zenészeti Lapok</i> et le wagnérisme en Hongrie (1860-1876)	447
1. Richard Wagner, le wagnérisme hongrois et le lancement des <i>Zenészeti Lapok</i>	448
2. <i>Zenészeti Lapok</i> et la « musique de l'avenir » wagnérienne	457

3. La « musique nationale hongroise » et les <i>Zenészeti Lapok</i>	462
C. Les opéras hongrois de l'époque du Compromis austro-hongrois jusqu'à l'inauguration de l'Opéra (1867-1884)	473
1. <i>Dózsa György</i> ou les désillusions du Compromis austro-hongrois	475
2. <i>Brankovics György</i> ou l'alliance impossible avec l'Ennemi	485
3. <i>Névtelen hősök</i> ou la mémoire lyrique de la guerre d'indépendance	496
III. Le Théâtre national à partir des années 1860 : une institution en pleine crise	505
A. L'opéra dans la vie quotidienne en Hongrie dans la deuxième moitié du XIX ^e siècle	507
1. La vie quotidienne à l'opéra dans la Hongrie du XIX ^e siècle	508
2. Moyens de diffusion et de reproductions extra-théâtrales de la musique d'opéra	521
3. Musiciens du Théâtre national : formation et salaires	527
B. Le répertoire de l'opéra en Hongrie dans les années 1860 et 1870	537
1. Répertoire international au Théâtre national : double affirmation du lyrisme et du wagnérisme (1860-1884)	539
2. Le répertoire hongrois du Théâtre national (1861-1884)	548
3. Les théâtres de province et le répertoire de l'opéra	555
C. La crise du Théâtre national et la construction de l'Opéra de Budapest (1860-1884)	563
1. Le Théâtre national en crise (1860-1869)	564
2. L'exacerbation des tensions au Théâtre national (1869-1873)	574
3. De la résolution de la crise à l'inauguration du Théâtre de l'Opéra (1873-1884)	580
Conclusion	591
Sources, bibliographie et discographie	609
Sources	610
Sources inédites	610
Archives nationales hongroises (Magyar Országos Levéltár, MOL)	610
Bibliothèque nationale Széchenyi (Országos Széchenyi Könyvtár, OSZK)	610
Színháztörténeti tár [Collection d'histoire du théâtre]	610

Fond 2 : Nemzeti Színházi Iratok [Documents du Théâtre national]	610
Collection d'affiches	611
Collection de livrets	611
Collection de pièces de théâtre	613
Programme du Théâtre national	613
Fonds « KE » (<i>Képek</i> – Images)	614
Zeneműtár [Collection des œuvres de musique]	614
Kisnyomtatványtár [Collection d'imprimés de petite taille]	615
Muzeul Județean de Istorie - Brașov [Musée d'histoire de la Ville de Brașov/Brassó/Kronstadt]	615
Collection d'affiches	615
Sources publiées	615
Textes juridiques et parlementaires	615
Textes juridiques	615
Textes parlementaires	616
Recueils de textes parlementaires	616
Histoire du théâtre	616
Éditions imprimées de sources d'archives	616
Statuts du Théâtre hongrois de Pest et du Théâtre national	617
Répertoires de sources et programmes de théâtre	618
Almanachs	619
Œuvres musicales et littéraires	619
Musique imprimée	619
Livrets	620
Chansons, poèmes, pièces de théâtre, romans	622
Ouvrages, articles, pamphlets et correspondances	623
Ouvrages de référence	623
Mémoires, autobiographies, journaux intimes, récits de voyage	623
Ouvrages	629
Articles	631
Pamphlets, brochures et manifestes	633
Correspondances	634

Presse	635
Journaux consultés	635
Recueils d'articles de presse	636
Bibliographie	637
Ouvrages de référence	637
Histoire politique, sociale et économique	637
Histoire de l'Europe et de la question nationale au XIX ^e siècle	637
Histoire de l'Europe centrale	640
Histoire de la Hongrie	642
Histoire des Pays Tchèques et de la Pologne	646
Art, musique et opéra	647
Généralités sur l'art, la musique et l'opéra	647
Histoire et philosophie de l'art	647
Histoire de la musique et de l'opéra	647
Opéra et théâtre en Hongrie : théâtres, compositeurs, œuvres	651
Histoire de l'opéra et du théâtre en Hongrie	651
Théâtres de province	659
Ferenc Erkel : vie et oeuvre	661
Autres compositeurs du bassin des Carpates	665
Opéra en Europe	668
Traditions d'opéra et styles lyriques en Italie, France et Allemagne	668
Opéra en Europe centrale et orientale	672
Histoire de la littérature et de l'architecture	673
Discographie sélective	675
Ferenc Erkel : <i>Bátori Mária</i> (1840)	675
Ferenc Erkel : <i>Hunyadi László</i> (1844)	675
Franz Doppler : <i>Benyovszky</i> (1847)	675
Franz Doppler, Ferenc Erkel & Karl Doppler : <i>Erzsébet</i> (1857)	676
Ferenc Erkel : <i>Bánk bán</i> (1861)	676
Mihály Mosonyi : <i>Szép Ilonka</i> (1861)	676
Ferenc Erkel : <i>Sarolta</i> (1862)	677
Ferenc Erkel : <i>Dózsa György</i> (1867)	677

	Ferenc Erkel : <i>Brankovics György</i> (1874)	677
	Ferenc Erkel : <i>Névtelen hősök</i> (1880)	678
Index		679
Table		709

Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne

Eötvös Loránd Tudományegyetem

Ecole doctorale d'Histoire

*UMR 8138 - IRICE (Identités, Relations
Internationales, Civilisations de l'Europe)
1, rue Victor Cousin 75005 Paris France*

Ecole doctorale d'Histoire

*Département d'Histoire du monde
contemporain
1088 Budapest, Múzeum krt. 6-8 Hongrie*

**Les voies lyriques de la nation : l'opéra et la formation de l'identité nationale
hongroise (1790-1884)**

Thèse de doctorat d'Histoire

par Ateş USLU

**Lyrical Paths of the Nation: Opera and the Formation of Hungarian National
Identity (1790-1884)**

Ph.D Dissertation (History)

by Ateş USLU

Résumé

Dans l'histoire de la formation des identités nationales, l'opéra occupe une place centrale, puisqu'il permet d'analyser l'utilisation de divers moyens d'expression artistique pour la promotion du discours national, mais également l'influence que le processus de formation de l'identité nationale exerce sur ces moyens d'expression artistique. L'opéra constitue un microcosme de la société urbaine du XIX^e siècle, en réunissant d'une part un public varié, et d'autre part, des genres artistiques divers. Le spectateur du XIX^e siècle voit, dans les pièces de théâtre et les opéras, apparaître des idées directement liées à la politique nationale. L'identité nationale est mise en scène : des scènes du passé national, des notions comme la patrie ou la liberté s'y succèdent. Les œuvres et les adaptations des œuvres de poètes mythiques modernes et contemporains touchent le grand public. Par cette importance qu'il revêt, il devient lui-même un lieu de mémoire pour la nation. La création de théâtres nationaux est, pour les défenseurs des causes nationales, un enjeu d'importance majeure durant le XIX^e siècle. L'objectif principal de la présente thèse est d'analyser le lien entre l'opéra du XIX^e siècle et la construction de l'identité nationale en partant du cas de la Hongrie.

Mots-clés

Identité nationale, XIX^e siècle, histoire sociale, histoire culturelle, opéra, théâtre, romantisme.