Germanica

41 | 2007

Le livret d'opéra en langue allemande au XX^e siècle :
ruptures et reprises

Désir (de la musique), plaisir (de la musique) Othmar Schoeck / Armin Rüeger, *Massimilla Doni*

(Musikalisches) Begehren, (musikalische) Lust. Othmar Schoeck/Armin Rüeger,
Massimilla Doni

Albert Gier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/484>

DOI : 10.4000/germanica.484

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2007

Pagination : 63-72

ISBN : 978-2-913857-20-9

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Albert Gier, « Désir (de la musique), plaisir (de la musique) Othmar Schoeck / Armin Rüeger, *Massimilla Doni* », *Germanica* [En ligne], 41 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2009, consulté le 06 octobre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/484> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.484>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Désir (de la musique), plaisir (de la musique) Othmar Schoeck / Armin Rüeger, *Massimilla Doni*

(Musikalisches) Begehren, (musikalische) Lust. Othmar Schoeck/Armin Rüeger, Massimilla Doni

Albert Gier

Certes, l'idée sera toujours plus violente que le fait; autrement, le désir serait moins beau que le plaisir, et il est plus puissant, il l'engendre¹.

- ¹ Pour les protagonistes de la nouvelle balzacienne *Massimilla Doni*, le chemin est long du désir à la jouissance: à force de vénérer la beauté junonienne (MD, 162) de Massimilla, le jeune Emilio Memmi est devenu impuissant (bien qu'il n'ait pas de difficulté à prouver son ardeur à la Tinti, qu'il n'aime pas). Le ténor Genovese perd tous ses moyens vocaux dès qu'il chante avec la même Tinti, qui ne répond pas à ses avances. Vendramin a recours à l'opium pour revivre les jours glorieux de l'histoire de Venise. Cataneo et Capraja cherchent chacun le bonheur dans « un effet pris dans les innombrables effets de la musique » (MD, 176): l'accord parfait entre deux voix, ou entre une voix et le violon, pour Cataneo; une roulade parfaitement exécutée, pour Capraja.
- ² Les cinq hommes « appartiennent à la légion des esprits purs » (MD, 200)², dont l'idéalisme doit rester stérile s'ils n'arrivent pas à réconcilier l'âme et le corps. C'est pourquoi les deux amoureux peuvent être sauvés; grâce à la ruse d'un médecin français, Emilio couche avec Massimilla, tandis que la Tinti veut bien se consoler avec le ténor. Par contre, Vendramin ne veut pas renoncer à l'opium et meurt peu après (MD, 238); Cataneo et Capraja restent fidèles à leur manie, sans jamais atteindre la perfection rêvée.
- ³ Dans la nouvelle de Balzac, il y a « mille antithèses désespérantes » (MD, 166); entre la grandeur (passée) et la misère (actuelle) de Venise (MD, 157), entre la pauvreté d'Emilio

et la richesse de Massimilla (MD, 158 / 161), entre l'amour et la volupté (MD, 169), le cœur et l'intelligence (MD, 198), la Forme et l'Idée (MD, 219), entre la mélodie (la roulade chère à Capraja) et l'harmonie (l'accord parfait de Cataneo)³, mais aussi entre les soucis personnels des protagonistes et le sort de l'Italie, pays esclave, selon Massimilla Doni (MD, 190).

- 4 La duchesse expose ses idées politiques par le biais d'une explication de l'opéra biblique de Rossini, *Mosè in Egitto*, qu'elle fournit au médecin français (MD, 203-228)⁴. Quand Armin Rüeger⁵ tira, entre 1934 et 1936⁶, un livret pour Othmar Schoeck de la nouvelle de Balzac, il retranschacha ces pages (évidemment, Schoeck n'aurait pu citer la musique de Rossini, même dans une œuvre qui 's'adossait aux conventions de l'opéra du XIX^e siècle'⁷); tandis que la nouvelle, publiée en 1839, est située explicitement à l'époque du *Risorgimento* italien⁸, le livret n'a aucun rapport avec la réalité politique et sociale. Pour Rüeger et Schoeck, le parallèle entre l'esthétique (de la musique) et l'érotisme semble avoir beaucoup plus d'importance que l'histoire de l'Italie.
- 5 La nouvelle de Balzac peut être divisée en dix « scènes » (de longueur différente); le livret (en quatre actes et six tableaux) suit son modèle d'assez près, malgré quelques coupures. (Au lieu de deux soirées à La Fenice [4. / 7.], il n'y a qu'une répétition publique; Cataneo et Capraja parlent musique non pas au Café Florian [5.], mais à Rivalta; à la fin, tout le monde se rend au palais Memmi, sans s'arrêter au café [9.]).

Balzac	Rüeger / Schoeck
1. Rivalta : Massimilla – Emilio	= I. Akt 1. Bild
	+ Capraja – Cataneo (cf. 5.)
	+ Vendramin
(trajet à Venise, en gondole)	
2. Palazzo Memmi : Emilio – la Tinti –	= II. Akt 2. Bild
Cataneo	+ Genovese
3. Palais de Massimilla : Massimilla – Emilio	(cf. III. Akt 4. Bild: Massimilla – Capraja)
4. La Fenice : représentation du <i>Barbier de</i>	
Séville	
5. Café Florian : Capraja – Cataneo –	
(Emilio, Vendramin)	
6. Palais Vendramin : la Tinti enlève Emilio	= III. Akt 5. Bild (2)
7. La Fenice : représentation de <i>Mosè in</i>	≠ II. Akt 3. Bild : La Fenice : répétition d'une pastorale

Egitto	
8. Piazza San Marco: Genovese – Cataneo	= III. Akt 5. Bild (1)
– Capraja – Vendramin – le médecin français	
9. Café Florian : les mêmes + Emilio	
10. Palais Memmi : les mêmes + la Tinti – Massimilla	= IV. Akt 6. Bild

- 6 Parfois, le livret⁹ reprend littéralement les dialogues de Balzac¹⁰. Quelques changements, généralement peu importants, visent à simplifier l'intrigue: Le personnage du médecin français, destinataire des commentaires que, chez Balzac, la duchesse faisait sur l'opéra de Rossini, a disparu; c'est Vendramin qui, au quatrième acte, conseille à Massimilla de jouer le rôle de la Tinti pour sauver Emilio. Dans la nouvelle, le jeune homme qui a lu distraitemment une lettre de son ami rentre chez lui sans se douter que son palais a été loué à Cataneo; l'Emilio de Rüeger, qui vient d'hériter d'un parent, prend possession, le soir même et assez cavalièrement, de sa nouvelle demeure, au grand étonnement de son locataire; la scène semble tout aussi improbable que celle de Balzac.
- 7 Avant la création de *Massimilla Doni* à Dresde (2 mars 1937), les censeurs allemands, gênés par l'érotisme manifeste du sujet, exigeaient d'autres modifications¹¹: Massimilla sera non la femme, mais la fiancée de Cataneo; et tandis que le vieux duc de Balzac favorise les amours d'Emilio et Massimilla, le protagoniste de l'opéra semble reculer devant l'adultère :

Sie, die ich mir als höchste Gnadengabe
 Inbrünstig Nacht für Nacht erfleht,
 Ein Schurke, wenn ich sie verleiten könnte,
 Wenn ich in Schwäche meine Not ihr schrie,
 Daß sie in ihres Herzens dunkler Schwere
 Mitleidig hinsänk' – Wie erhöb' ich sie?
 Wenn ich sie zwänge, alles zu erfüllen,
 Vermöcht' ich denn, die Lust an ihr zu stillen
 Und könnt' ich es – in blutiger Umnachtung
 Was bliebe mir, als ewige Verachtung ? (I. Akt 1. Bild)

- 8 Ceux qui ont lu la nouvelle de Balzac verront dans la question « Vermöcht' ich denn, die Lust an ihr zu stillen » une allusion à l'impuissance d'Emilio; pour les autres, il hésite par délicatesse. Le livret ne désigne jamais clairement le problème scabreux du jeune homme.
- 9 L'esthétique musicale de l'époque romantique conçoit habituellement la mélodie (surtout la mélodie italienne) comme expression d'un principe sensualiste, tandis que l'harmonie ('allemande') appartiendrait au domaine des idées ou de l'esprit¹². Capraja, le partisan de la roulade, semble se conformer à cette opinion quand il constate: « la musique s'adresse au cœur, tandis que les écrits ne s'adressent qu'à l'intelligence » (MD, 198); mais il poursuit:

Elle communique immédiatement ses idées à la manière des parfums. La voix du chanteur vient frapper en nous non pas la pensée, non pas les souvenirs de nos

félicités, mais les éléments de la pensée, et fait mouvoir les principes mêmes de nos sensations. (MD, 198)

- 10 Il s'agirait donc, plutôt que de l'opposition entre le cœur et la raison, de celle entre mémoire volontaire et mémoire involontaire (au sens proustien). Capraja cherche les plaisirs de l'esprit, voilà pourquoi il est chaste, tandis que « l'accord parfait de deux voix ou d'une voix et du violon » (MD, 198) procure à Cataneo une jouissance sensuelle¹³.

– La voix de Genovese s'empare des fibres, dit Capraja.

– Et celle de la Tinti s'attaque au sang, répondit le duc. (MD, 199)

- 11 Capraja n'a pas encore entendu la Tinti, qui n'a pas chanté dans le *Barbier de Séville* (MD, 186); il n'a donc pas l'intention de louer le ténor aux dépens de la soprano. De même, Cataneo, qui a engagé Genovese comme partenaire exclusif de la Tinti (MD, 176), veut évidemment louer l'accord de leurs deux voix.

- 12 Or, dans le livret, Capraja devient le mécène de Genovese, tandis que Cataneo reste le protecteur de la Tinti. Tout en rêvant toujours de l'accord parfait, le duc fait preuve de prédilection pour la chanteuse:

CAPRAJA [...] Niemals wird Genovese's Glut

Der kalten Höhe einer Tinti sich vermählen.

HERZOG. Das ist es ja.

Aus schwülen Niederungen des Gefühls

Kann niemals er entfliehn.

Statt daß er es beherrscht,

Beherrscht es *ihn*. (I. Akt 1. Bild)

- 13 Si l'accord des deux voix peut se réaliser, ce sera grâce à la supériorité de la Tinti:

HERZOG. Nicht niederschmelzen wird sie,

Nein, empor ihn reißen

In ihre kühle stolze Höhe.

Vereint wird hier Kalt und Warm zur Form. (I. Akt 1. Bild)

- 14 Donc, l'homme de l'harmonie devient partisan de la « froideur » (de l'intelligence) et de la Tinti, tandis qu'au lieu d'une roulade parfaitement exécutée, Capraja admire la « chaleur » (des sentiments) qu'il trouve dans le chant de Genovese.

- 15 La « froideur » de la Tinti ne réside que dans le timbre de sa voix; tout de même, il semble paradoxal que la « courtisane » (MD, 180), la championne de l'amour sensuel, soit choisie pour représenter l'idée. Balzac compare l'amour d'Emilio pour Massimilla à « un vaste puits », « diamant liquide où la neige, accourue des plus hautes Alpes, coule en eau limpide », évoquant « les idées de profondeur, de calme, l'immensité, de céleste affection, de bonheur éternel », tandis que « sa nuit amoureuse avec la Tinti » ressemblerait à un horrible concert de cascades se ruant les unes sur les autres; le torrent, échappé par une bonde furieuse, se brise en vingt chutes, se casse sur mille gros cailloux; il étincelle en cent gerbes comme un rocher tombé du haut de la chaîne qui domine la vallée (MD, 175).

- 16 Le Cataneo balzacien se sert d'images semblables pour distinguer son idée de la perfection musicale de celle de Capraja:

Il te faut encore un thème, Capraja, mais à moi le principe pur suffit; tu veux que l'eau passe par les mille canaux du machiniste pour retomber en gerbes éblouissantes; tandis que je me contente d'une eau calme et pure, mon œil parcourt une mer sans rides, je sais embrasser l'infini ! (MD, 198sq.)

- 17 Ici, la chute d'eau est l'œuvre du machiniste; tout en préférant le calme à l'agitation, le partisan du naturel reproche à son adversaire son faible pour un effet artificiel. Dans le livret, Cataneo reprend cette comparaison pour exalter la voix de la Tinti:

HERZOG. Ein Springquell in der Sonne Irisschimmer
Schwingt ihre Stimme mühelos hinan,
Mit lockerm Perlenfall ins Silberbecken
Im Herzen Frühlingssehnsucht zu erwecken.

- 18 Genovese (élève de « Veluti »¹⁴, MD 186) et la Tinti représentent tous les deux l'art du bel canto; pourtant, la voix du ténor 'bramant comme un cerf' (cf. MD, 213) pour séduire sa partenaire récalcitrante gagne en naturel ce qu'elle perd en beauté. L'artificiel ne fait pas peur au Cataneo du livret.

- 19 Emilio met l'idéal dans l'amour (en divinisant Massimilla), Genovese met l'amour dans l'idéal, c'est-à-dire dans son art (en criant sa frustration sur les planches de La Fenice). Le médecin français (ou Vendramin) arrive à les 'guérir' tous les deux. Or, dans la nouvelle, il semble qu'Emilio y perd, tandis que Genovese y gagne. Après une nuit d'amour avec la Tinti, le ténor chante « divinement son rôle dans la *Semiramide* » (MD, 237). Selon le médecin français (et selon Vendramin, cf. MD, 219), Emilio aurait tort de vouloir réunir « son amour sensuel et son amour céleste » :

Il possédait une divinité, il en veut faire une femelle ! Je vous dis, monsieur, qu'il abdique le ciel. Je ne réponds pas que plus tard il ne meure de désespoir. Ô figures féminines, finement découpées par un ovale pur et lumineux, qui rappelez les créations où l'art a lutté victorieusement avec la nature ! Pieds divins qui ne pouvez marcher, tailles sveltes qu'un souffle terrestre briserait, formes élancées qui ne concevront jamais [...] (MD, 232)

- 20 Hâtons-nous d'ajouter que Massimilla n'est pas une œuvre d'art, mais une femme en chair et en os, et qui conçoit dès la première nuit qu'elle passe avec son amant (MD, 238); il se peut donc que ce Français pousse le paradoxe un peu loin.

- 21 Rüeger et Schoeck n'ont pas tenu compte de son discours: la fin de l'opéra est heureuse pour les deux couples. Les deux auteurs ont condensé leur lecture personnelle de la nouvelle balzacienne dans « l'opéra mythologique », mise en abyme qui se trouve au beau milieu de l'œuvre (II. Akt 3. Bild). Cataneo rappelle au public

[...] Daß diese Probe sich vor allem eignet,
Die beiden Hauptprinzipien der Kunst
In ihrem Wettstreit gültig abzuwägen,
Und zu entscheiden, welchem man zum Schluß
Den Ehrenplatz des Höhern geben muß.
CAPRAJA (*sich voll Eifer erhebend*)
Nicht nur der Kunst – Verzeihen Sie!
Des Lebens, der Philosophie!
Was sich als mächtiger erweist –
Herz oder Geist.
HERZOG
Kalt oder warm, konkret, abstrakt –
Form oder Inhalt – wie man's packt,
Es wird für alle leicht sein, diese beiden
Antagonisten gut zu unterscheiden.

- 22 On joue une version peu orthodoxe de l'enlèvement d'Europe: la princesse (la Tinti) croit avoir reconnu dans un jeune berger, surgi après qu'un taureau avait disparu,

quelque dieu. Pour séduire celle qui dédaigne les amours humains, le jeune homme veut cacher qu'il n'est qu'un simple mortel:

Fluch dem Traume, der sie betrog,
Daß sie glaubt, einem Gott zu begegnen.
Werd ich meine Glut bezähmen können,
Wenn ihr Liebreiz leiblich vor mir steht?
Wird nicht das Begehren meiner irdisch schwachen Sinne,
Ihr mein menschlich Los verraten!?

- 23 Qu'un homme fasse semblant d'être chaste afin d'être pris pour un dieu peut sembler paradoxal quand on pense aux amourettes innombrables de Jupiter; c'est pourtant le cas d'Emilio, qui – selon l'interprétation de Rüeger – refoule son désir par crainte de déplaire à Massimilla. Elle s'en rend compte quand la Tinti chante:

Stärk mir, Diana, den Arm,
Der des Stolzes Standarte hochhält,
Bis das Wunder vollbracht,
Daß ich Gewißheit habe,
Nur einem Gott zu erliegen.

- 24 Et la duchesse, en aparté: „Verzeih mir, armer Emilio. «

- 25 Or le désir inassouvi change l'homme non pas en dieu, mais en bête: Genovese, „in Leidenschaft brüllend « , demande à la Tinti: „Laß Dich umfassen, Geliebte !» La cacophonie¹⁵ cause un scandale. À la fin, Genovese, qui croit avoir atteint le sommet de son art, prend Massimilla Doni pour arbitre; sa réponse contient la morale de l'histoire:

MASSIMILLA (*nach kurzer Pause, ruhig und deutlich*)
Im künstlerischen Sinn ist Euch mißlungen,
Was ihr gewollt – wie der Erfolg bewies.
Doch menschlich habt Ihr sinngemäß gesungen –
Und wurdet lächerlich, wie alle,
Die einem Weib zulieb zum Tier sich machen.

Bei wahrer Liebe geht das Weib dem Mann
In jene Sphäre, wo des Gottes Kraft
Uns läuternd wandeln muß – voran.
Und merkt, die Kunst taugt nicht als Mittlerin
Für unsre eigenmenschlichen Gefühle.
Sie muß zur Welt, nicht zur Geliebten, reden.

VENDRAMIN (*leise zu Massimilla*)

Bravo, bravo, Massimilla !

MASSIMILLA (*gegen Herzog und Capraja hin*)

Auch für die beiden edlen Theorie-Entflammten –

CAPRAJA Jawohl Theorie!

HERZOG Ganz recht.

MASSIMILLA Mag in dem Vorfall eine Weisheit liegen:

HERZOG Weisheit – wieso?

MASSIMILLA Gefühlsbesessenen und zum Schrei verdamnten

Ist nie vergönnt, im Reich der Kunst zu siegen.

Doch kann auch nie ein fühlend Wesen singen

Was nur der Geist erdacht und schön geformt.

Auch dieser Seite muß der Sieg mißlingen.

Die wahre Kunst wird immer nur bezwingen

Durch den natürlichen –

VENDRAMIN (*dazwischen*) natürlichen!

MASSIMILLA Zusammenklang !

- 26 La duchesse tire trois conclusions: L'acteur ne doit pas parler à la première personne, trop de sentiment nuit à son art – ceci est dit pour Genovese (tout le monde aura reconnu la thèse centrale du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot¹⁶). En amour, la femme se doit de guider l'homme et de l'encourager – cette leçon vaut pour la Tinti, mais aussi pour elle-même, et elle ne tardera pas à la mettre à profit. L'admonestation adressée à Cataneo et Capraja nuance quelque peu sa première sentence: L'excès de réflexion semble non moins funeste à l'œuvre d'art qu'une passion exagérée. Il faut que le cœur et l'esprit s'unissent par un mariage aussi heureux que celui de la soprano 'froide' et du ténor 'ardent'.
- 27 Si Balzac a réuni Massimilla et Emilio, La Tinti et Genovese, il n'a pas pris la peine de souligner que mélodie et harmonie, l'âme et le cerveau doivent aller de pair. Chez lui, le parallèle entre l'érotisme et l'esthétique reste implicite. C'est Richard Wagner qui devait populariser cette façon de penser, peu de temps après. Feuilletons son traité *Oper und Drama* (1852):
- Die Musik ist ein Weib.
Die Natur des Weibes ist die *Liebe*: aber diese Liebe ist die *empfangende* und in der Empfängnis rückhaltlos *sich hingebende*.
Das Weib erhält seine volle Individualität erst im Momente der Hingebung. Es ist ein Wellenmädchen, das seelenlos durch die Wogen seines Elementes dahinrauscht, bis es durch die Liebe des Mannes erst die Seele empfängt.¹⁷ (...)
Der notwendige Drang des dichtenden Verstandes [...] ist [...] die *Liebe* – und zwar die Liebe des Mannes zum Weibe [...] Das notwendig aus sich zu Spendende, der nur in der brünstigen Liebeserregung aus seinen edelsten Kräften sich verdichtende Samen – der ihm nur aus dem Drange, ihn von sich zu geben, d.h. zur Befruchtung ihn mitzuteilen, erwächst, ja an sich dieser gleichsam verkörperlichte Drang selbst ist – *dieser zeugende Samen ist die dichterische Absicht, die dem herrlich liebenden Weibe Musik den Stoff zur Gebärung zuführt*¹⁸.
- 28 L'influence (directe ou indirecte) de Richard Wagner n'est sans doute pas étrangère au livret de *Massimilla Doni*. Tout en abrégeant, et en simplifiant quelque peu, les entretiens sur l'esthétique musicale, Rüeger et Schoeck suivent Balzac d'assez près. *Massimilla Doni* a le mérite (plutôt rare dans les années 1930) d'avoir démontré que les passages discursifs peuvent bel et bien trouver leur place dans un livret d'opéra. Pour cette raison et pour d'autres, c'est une œuvre à (re)découvrir.

NOTES

1. *Massimilla Doni*, dans : Balzac : *Le Chef d'œuvre inconnu*. *Gambara*. *Massimilla Doni*, Introductions, notes et documents par Marc Eigeldinger et Max Milner, Paris, Garnier-Flammarion (n°365), 1981, p. 181. Les chiffres précédés de MD renvoient à cette édition.
2. C'est Vendramin qui établit le parallèle entre eux : «[Cataneo et Capraja] vont dans l'Art là où te conduit ton extrême amour, là où me mène l'opium » (MD, 200).
3. Cf. Matthias Brzoska : *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, Laaber, Laaber, 1995, p. 199.

4. Sur l'analyse de *Mosè*, cf. Brzoska, *ibid.*, p. 196-206; id., «*Mosè und Massimilla. Rossinis Mosè in Egitto und Balzacs politische Deutung*», in : *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Librettoforschung*, éd. par Albert Gier, Heidelberg, Winter, 1986, p. 125-145 ; Pierre Brunel : «*Mosè dans Massimilla Doni*», in : *L'année balzacienne* N.S. 15 (1994), p. 39-54.
5. Sur Rüeger, cf. Chris Walton : *Othmar Schoeck. Eine Biographie*. Ins Deutsche übertragen von Ken W. Bartlett, Zürich – Mainz, Atlantis, 1994. Ami du compositeur de 1900 jusqu'à la mort de Schoeck en 1957, Rüeger écrit pour lui trois livrets : *Don Ranudo* (1919, d'après une comédie de Ludvig Holberg), *Venus* (1922, d'après *La Vénus d'Ille* de Mérimée) et *Massimilla Doni* (1936). Rüeger, qui était apothicaire, n'avait guère d'ambition littéraire et suivait fidèlement les directives de son ami, fait qui, selon Walton (*ibid.*, p. 101), expliquerait la prédilection de Schoeck pour ses livrets.
6. Cf. *ibid.*, p. 37, 205.
7. Cf. Max Lütolf : «*Othmar Schoeck*», in : *MGG², Personenteil*, vol. 14, Kassel *et al.*, Bärenreiter / Stuttgart – Weimar, Metzler, 2005, col. 1555-1564, citation col. 1562.
8. La représentation au théâtre La Fenice aurait lieu en 1820, cf. Brzoska, «*Mosè et Massimilla* », 126; tout de même, au lendemain, la Tinti et Genovese chantent dans la *Semiramide* de Rossini (MD, 237), opéra qui ne fut créé qu'en 1823...
9. Cf. le texte qui accompagne l'enregistrement de 1986 : Othmar Schoeck : *Massimilla Doni* (Westdeutscher Rundfunk Köln in Zusammenarbeit mit den Internationalen Musikfestwochen Luzern und Schwann), 2 CD 314 025 K3; 24 p. non paginées.
10. Cf. par exemple la scène entre la Tinti, Cataneo et Emilio (II. Akt 1. Bild) et MD, 171/72, 174.
11. Cf. Walton (note 5), p. 215 sq.
12. Cf. Brzoska, *Die Idee des Gesamtkunstwerks* (note 3), p. 200.
13. Cf. *ibid.*, p. 200 sq.
14. Giovanni Battista Velluti (1780-1861), le dernier des grands castrats, créa en 1813 le rôle d'Arsace dans l'*Aureliano in Palmira* de Rossini, cf. Daniel Brandenburg, in : *MGG², Personenteil*, vol. 16, Kassel etc, Bärenreiter / Stuttgart – Weimar, Metzler, 2006, col. 1397 sq.
15. Notons en passant que, dans le seul enregistrement existant (note 9), le passage n'a rien de caricatural.
16. Cf. Brzoska : *Die Idee des Gesamtkunstwerks* (note 3), 202.
17. Richard Wagner : *Oper und Drama*. Hg. und kommentiert von Klaus Kropfinger (Universal-Bibliothek, 8207), Stuttgart, Reclam, 1994, p. 118.
18. *Ibid.*, 244.

RÉSUMÉS

En transformant la nouvelle balzacienne *Massimilla Doni* en livret d'opéra (mis en musique par Othmar Schoeck, 1937), Armin Rüeger a suivi son modèle d'assez près; toutefois, il a remplacé la représentation du *Mosè* rossinien par une pastorale mythologique, mise en abyme de l'opéra de Schoeck. Comme chez Balzac, impuissance sexuelle et impuissance artistique sont mises en parallèle; cependant, le débat des deux mélomanes ne porte plus sur la supériorité de la mélodie ou de l'harmonie, mais sur l'antagonisme du cœur et de l'intelligence. L'union de ces deux principes est comparée au mariage heureux de l'homme et de la femme, pensée étrangère à Balzac et qui se rapproche du point de vue wagnérien.

Armin Rüegers Libretto zur Oper *Massimilla Doni* von Othmar Schoeck (1937) folgt der Novelle von Balzac relativ genau, allerdings wurde die Aufführung von Rossinis Oper *Mosè in Egitto* (die Balzacs *Massimilla* ausführlich kommentiert) durch eine mythologische Pastorale ersetzt, die die Opernhandlung spiegelt. Wie in der Novelle werden sexuelle und künstlerische Impotenz parallel gesetzt, aber im Mittelpunkt steht nicht das Verhältnis von Melodie und Harmonie, sondern der Widerstreit von Verstand und Gefühl; daß die endliche Versöhnung dieses Gegensatzes mit der Ehe von Mann und Frau verglichen wird, scheint auf einen Einfluß Richard Wagners hinzudeuten.

INDEX

oeuvre *Massimilla Doni*

AUTEURS

ALBERT GIER

Universität de Bamberg