

FACHHOCHSCHULE NORDWESTSCHWEIZ

MUSIK-AKADEMIE BASEL

HOCHSCHULE FÜR MUSIK

SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

TRAVAIL DE MASTER

**UN PETIT ORCHESTRE ?**

**Les opéras de Gioacchino Rossini (1792-1868) transcrits par  
ses contemporains guitaristes**

par

ALICE LETORT

Tuteur du mémoire : Rémi Cassaigne

Matière principale : Luth

Professeur de la matière principale : Peter Croton

Date du récital de Master : 17 juin 2022

Délai de remise du travail de Master : 4 avril 2022

**UN PETIT ORCHESTRE ?**  
**Les opéras de Gioacchino Rossini (1792-1868) transcrits par**  
**ses contemporains guitaristes**

Résumé

Dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le succès de l'italien Gioacchino Rossini (1792-1868) s'observe par la multitude de transcriptions instrumentales de ses opéras. Il inspire notamment les guitaristes, qui adaptent pour leur instrument ses ouvertures d'opéras, écrivent des variations sur ses airs les plus connus, les citent dans des pot-pourris... Ferdinando Carulli (1770-1841), Mauro Giuliani (1781-1829) et Anton Diabelli (1781-1858) se sont attelés à transcrire l'ouverture d'*Il Barbiere di Siviglia* pour différentes formations de musique de chambre incluant la guitare. Nous observerons leurs idées variées et les techniques récurrentes qu'ils emploient. En s'appropriant l'œuvre de Rossini - sa théâtralité, ses contrastes, son univers sonore –, ils apportent à la guitare un imaginaire musical riche.

## Introduction

Aujourd'hui, on n'oserait pas tellement transcrire une symphonie du XIXe siècle pour duo de guitares. Par peur de la faute de goût peut-être, ou par peur de dénaturer l'œuvre originale. Pourtant, ne serait-ce pas répondre à une forme d'authenticité historique que de le faire ? En effet, dans la première moitié du XIXe siècle, les guitaristes n'hésitent pas à transcrire pour deux guitares une symphonie de Haydn<sup>1</sup>, une ouverture d'opéra de Mozart, de Bellini ou de Rossini.<sup>2</sup> Divers compositeurs s'emparent ainsi de grandes œuvres orchestrales pour en proposer des versions en formations réduites. Certaines d'entre elles sont peut-être d'ailleurs plus souvent entendues dans leurs multiples transcriptions que dans leur instrumentation originale...

Ma pratique de la guitare romantique m'a amenée à m'intéresser à ces « transcriptions historiques », notamment en musique de chambre. Elles ouvrent sur un vaste répertoire et apportent à la guitare un imaginaire musical riche. La théâtralité d'une ouverture d'opéra, la vocalité virtuose d'un air, ou encore la diversité des timbres de l'orchestre transparaissent dans l'écriture pour guitare. Très variées, ces transcriptions témoignent d'une pratique qui occupe nombre des guitaristes-compositeurs de l'époque et offrent une image du paysage musical qui les entoure.

J'ai eu envie d'observer de plus près la manière dont sont réalisées ces transcriptions. En ciblant ma recherche sur un compositeur, Gioacchino Rossini (1792-1868), une fenêtre s'ouvre sur la vie guitaristique à Paris et à Vienne, où sa musique est très présente. Outre Mauro Giuliani et ses célèbres « Rossiniane » pour guitare seule, nombreux sont les guitaristes qui s'attèlent à transcrire pour leur instrument les opéras du compositeur italien. Je proposerai l'analyse d'un exemple : l'ouverture de *Il Barbiere di Siviglia* (1816) comparée à trois transcriptions incluant la guitare, réalisées par Mauro Giuliani, Anton Diabelli et Ferdinando Carulli.

Je remercie chaleureusement Rémi Cassaigne pour la supervision de ce travail.

---

<sup>1</sup> Ferdinando Carulli, *Symphonie d'Haydn arrangée pour deux guitares*, Op.152, Paris, ed. Carli.

<sup>2</sup> Mauro Giuliani, *Sinfonia nell'Opera Il Pirata del Maestro Bellini, Sinfonia nell'opera la Cenerentola del Maestro Rossini, Sinfonia nell'opera la Gazzza ladra del Maestro Rossini, Overture dell'Opera La Clemenza di Tito di Mozart ...*

# Sommaire

Introduction .....	1
I - La réception des opéras de Rossini vue au travers de leurs transcriptions par des guitaristes .....	3
1) Gioacchino Rossini : le succès d'un compositeur dans une Europe où la mode est à l'opéra italien .....	3
2) L'engouement pour la guitare à Paris et à Vienne .....	6
3) Gioacchino Rossini et les guitaristes .....	7
4) Les « Rossiniane » de Mauro Giuliani .....	8
5) La transcription, une pratique musicale très courante .....	9
6) Une pratique commentée et enseignée par les guitaristes .....	11
II - Analyse comparative de l'Ouverture de <i>Il Barbiere di Siviglia</i> de Gioacchino Rossini et trois transcriptions pour des formations de musique de chambre incluant la guitare .....	14
1) Il Barbiere di Siviglia .....	14
2) Les trois guitaristes-arrangeurs .....	15
3) De l'orchestre à la formation de musique de chambre : comment conserver les différentes parties qui constituent la composition ? .....	17
a) Réunir plusieurs parties en une .....	17
b) Passer d'une partie à l'autre .....	22
4) Une écriture orchestrale .....	25
a) La diversité de timbres .....	27
b) Les doublures à l'octave ou à l'unisson .....	29
c) Une écriture concertante .....	31
d) Les effets de crescendos .....	34
5) Une écriture guitaristique .....	37
a) Soutenir le son .....	37
b) S'adapter au registre .....	38
c) Des modifications rythmiques et mélodiques .....	40
Conclusion .....	46
Bibliographie .....	47
Annexes .....	49
Résumé .....	51

# I - La réception des opéras de Rossini vue au travers de leurs transcriptions par des guitaristes

## 1) Gioacchino Rossini : le succès d'un compositeur dans une Europe où la mode est à l'opéra italien

Figure incontournable de l'opéra italien du XIXe siècle, Gioacchino Rossini (1792-1868) déploie son talent pour l'art lyrique au travers d'une quarantaine d'opéras créés entre 1810 et 1829. Quand il commence à composer, ses contemporains italiens l'appellent « Il tedesco » (le petit allemand), en référence à son intérêt pour les œuvres de Wolfgang Amadeus Mozart et Joseph Haydn qu'il a étudiées en profondeur lors de son apprentissage musical. Bientôt, Rossini impose son propre style, mêlant sens théâtral, mélodies qui restent en tête, vivacité des rythmes et génie des crescendos. Sa musique, qui privilégie les tempos allègres et les airs vifs et virtuoses, est emplie de joie de vivre et de gaieté. Une légèreté non sans subtilité d'orchestration et talent pour la mélodie qui ont inspiré nombre des compositeurs de son époque.

Les biographes de Rossini rapportent souvent diverses anecdotes à son propos<sup>3</sup>, dépeignant une personnalité haute en couleurs. Sans avoir toujours l'assurance de l'exactitude de ces anecdotes, on se plaît à imaginer aujourd'hui Rossini comme un homme bon vivant, avec de l'humour, aimant manger et cuisiner. Il compose des petites pièces aux titres farfelus comme *Prélude hygiénique du matin* ou encore *Ouf ! Les petits pois, Les Anchois, Les Cornichons, Le Beurre...* Quelques jours avant sa mort, il fête ses « dix-neuf ans » puisqu'il était né un 29 février.

Rossini rencontre un grand succès en Italie. Il voyage régulièrement entre Rome, Venise, Bologne, Milan et Naples pour y faire jouer ses opéras. Sa rapidité d'écriture lui permet de composer cinq opéras en 1812 ! Il se déplace aussi à Vienne, Londres et Paris, parfois accompagné de ses chanteurs favoris<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Notamment Stendhal dans sa *Vie de Rossini* (1824). Le chapitre 42 est consacré aux anecdotes sur la vie du compositeur.

<sup>4</sup> Par exemple, le ténor Manuel Garcia joue le rôle d'Almaviva dans la création de *Il Barbiere di Siviglia* à Rome et à Paris.

Avant même que les opéras ne soient montés à l'étranger, ses partitions circulent sous forme d'airs séparés qui rencontrent un accueil enthousiaste au vu du nombre de ce type de publications.<sup>5</sup>

Gioacchino Rossini est très apprécié des français. Il fait ses débuts à Paris en février 1817 avec son opéra *L'Italiana in Algeri*, joué au Théâtre des Italiens. Deux ans plus tard y seront donnés à voir *l'Inganno felice* et *Il Barbiere di Siviglia*. La musique du « Cygne de Pesaro »<sup>6</sup> occupe bientôt l'essentiel de la programmation du Théâtre des Italiens, et cela pendant une dizaine d'années.<sup>7</sup> Rossini en devient même le directeur en 1824 alors qu'il s'est installé récemment dans la capitale française. L'écrivain Stendhal, grand admirateur de Rossini, voit dans ses œuvres des qualités de l'art lyrique italien :

(...) une certaine verve dans l'exécution, un brio, un entraînement général que l'on ne trouve jamais à l'opéra dans nos climats raisonneurs.<sup>8</sup>

L'arrivée en France de cet art nouveau incarné par Rossini est aussi décrite par le musicologue Castil-Blaze dans son ouvrage *L'Opéra-Italien de 1548 à 1856* :

(...) le charme délicieux, irrésistible, l'énergie, les effets d'ensemble et de rythme qui soulèvent, électrisent un auditoire immense et lui font pousser des cris d'admiration ; toutes les séductions du drame lyrique italien...<sup>9</sup>

À Vienne, un même engouement se développe autour de la musique de Rossini. Certains de ses opéras sont joués au Theater auf der Wien, par exemple *Il Barbiere di Siviglia* en septembre 1819.<sup>10</sup> Rossini séjourne dans la capitale autrichienne en 1822 pour y faire représenter son opéra *Zelmira*. Le 23 mars, le *Wiener Zeitung* annonce parmi les arrivées d'étrangers dans la ville, celle de « Joachim Rossini, directeur d'opéra, avec six virtuoses du chant, de Naples ». Ces trois mois passés à Vienne vont

---

<sup>5</sup> Suzel Esquier, *Créations et réception des opéras de Rossini en France de 1817 à 1829*. Dans : *Aspects de la critique musicale au XIX<sup>e</sup> siècle* [en ligne]. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, URL :

<http://books.openedition.org/pulm/260> (généralisé le 26 février 2022).

<sup>6</sup> Un surnom donné à Rossini en rapport à sa ville de naissance.

<sup>7</sup> Suzel Esquier, Op. cit.

<sup>8</sup> Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris, ed. A. Boulland, 1824, p.55.

<sup>9</sup> Castil-Blaze : *L'Opéra-Italien de 1548 à 1856*, Chez l'auteur, Paris, 1856, p.7.

<sup>10</sup> Elisabetta Soldini, *Calendrier des premières représentations du Barbier de Séville*, dans : *Le Barbier de Séville, L'Avant-Scène Opéra* n°37, 1981.

accroître encore sa popularité là-bas.<sup>11</sup> On voit d'ailleurs dans le *Wiener Zeitung* du 31 octobre 1822, soit quelques mois plus tard, que dans les annonces des nouvelles partitions éditées, nombreux sont les arrangements de thèmes rossiniens.

Figure 1 - *Wiener Zeitung*, 31 octobre 1822, annonces de l'éditeur Artaria, 31 octobre 1822

In der  
**Weigl'schen Kunst- und Musik-Handlung,**  
 am Graben Nr. 1144, sind folgende Musikalien neu  
 angekommen und zu haben:

**Pot-pourri pour le Pianof. Nr. 1.**  
 (Sur des thèmes de J. Rossini). 3 fl. W. W.

**Pot-pourri pour le Pianof. Nr. 2.**  
 (Sur des thèmes de J. Rossini et C. M.  
 de Weber). 3 fl. W. W.

**Pot-pourri pour le Pianof. Nr. 3.**  
 (Sur des thèmes de Mozart, Spontini  
 et Rossini). 3 fl. W. W.

— — — — —  
**Bei Artaria und Compagnie,**  
 Kunsthändler, am Kohlmarkt Nr. 1151, erscheinen nächstens

**Sechs und dreyszig**  
**Uebungen für die Guitarre**  
 in allen Dur- und Moll-Tonarten,  
 v. o. n  
**Luigi Legnani.**

Da dieser vorzügliche Künstler in seinen Concerten sich auch  
 den allgemeinen Beyfall des Wiener Publicums erworben hat,  
 so glaubt obige Handlung durch die Herausgabe dieser Compositionen  
 jeden Spieler und Liebhaber dieses Instrumentes zu erfreuen.  
 Diese Uebungen enthalten eine Folge der notwendigsten Gesp-  
 spiele in allen Lagen für beyde Hände, so zwar, daß der Schü-  
 ler sowohl als jeder fertige Spieler hierin alles, was ihnen man-  
 gelt, finden werden, um sich zur vollkommenen Meisterhaft ein-  
 vorzuschwingen zu können.

— — — — —  
**L. Mollo,**  
 k. k. priv. Kunst- u. Musikhändler am Michaelerplatz Nr. 253,  
 zeigt den P. T. Abnehmern des

**Dirwaldt'schen**  
**Schul-Atlas**

hiermit an, daß derselbe mit dem Plane von Wien und Wien's Um-  
 gebungen vermehrt, und durch neu gestochene Karten, als Frank-  
 reich, Italien, Deutschland, Afrika u. a. m., verbessert wurde.  
 Um daß dieser Atlas dem Schul-Gebräuche ganz entspreche, so  
 wurde selber nach den Schulbüchern genau berichtigt, und auf je-  
 der Karte in das Maximal obiger Bücher zur Erleichterung für  
 Lehrer und Schüler an gebracht.  
 Der Preis des ganzen Atlases geb. in 57 Blättern, ist 20 fl. W. W.  
 Eine Karte einzeln 30 kr. W. W.

— — — — —  
**Bei Pietro Mechetti gm. Carlo,**  
 k. k. priv. Kunst-, Maler- und Musikhändler, am Michaeler-  
 platz, der k. k. Realschule gegenüber, Nr. 1153,  
 ist neu erschienen:

**Matilde ossia il Corradino.**  
 Drama in 2 Acten.  
**Musik von Rossini.**  
 Vollständig nach der Partitur für das Piano forte eingerichtet  
 von J. P. Riotte.  
 Erster Act . . . . . 8 fl.  
 Nächstend wird der zweyte Act erscheinen.

Les opéras de Rossini se font aussi connaître par les transcriptions qu'ils suscitent partout en Europe, participant à diffuser cette musique et à lui faire atteindre un plus large public, hors des théâtres. Les guitaristes, notamment, jouent un rôle important dans cette diffusion.

<sup>11</sup> Anne-Charlotte Rémond, *Vienne, 1822 : Beethoven versus Rossini*, « Musicopolis » [émission de radio], 2020.

## 2) L'engouement pour la guitare à Paris et à Vienne

À Paris et à Vienne, si les admirateurs des spectaculaires œuvres lyriques de Rossini sont nombreux, nombreux sont également les amateurs d'une musique plus discrète, intime, incarnée par l'instrument alors en vogue : la guitare. À une époque où les concerts de salon se multiplient et où la pratique musicale amateur se développe dans les milieux bourgeois, la guitare est l'instrument parfaitement approprié.

L'intérêt des parisiens pour la guitare s'observe par la grande vitalité de l'édition musicale alors destinée à l'instrument, les nombreux luthiers qui établissent leur atelier dans la capitale, ou encore les diverses méthodes de guitare qui voient le jour. L'effervescence culturelle parisienne suscite la venue de virtuoses italiens et espagnols comme Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi, Dionisio Aguado, Fernando Sor, Francesco Molino... Le terme « guitaromanie » est souvent utilisé pour parler de cette période. Cette expression vient du titre d'un recueil de Charles de Marescot contenant des compositions pour guitare et plusieurs gravures représentant des scènes de la vie musicale parisienne.



Figure 2 - « La Guitaromanie » - Gravure d'Etienne Mantoux, tirée du recueil de Charles de Marescot, Paris, Chez l'auteur, v.1825

À Vienne, les chroniqueurs Julius et Adolph Werden décrivent en 1804 le début d'un grand attrait pour la guitare : « La guitare espagnole, en passant par la France, n'est arrivée ici que tardivement : elle fut accueillie avec grand enthousiasme et tous, messieurs et dames, s'y consacrèrent avec passion. ».<sup>12</sup> Une dizaine d'années plus tard, le contexte socioculturel du Biedermeier (1815-1848) accentue cette mode pour l'instrument à six cordes. Le climat politique et la restriction des libertés entraînent un repli vers la sphère privée. Dans ce contexte de développement de la vie intérieure, de nombreux amateurs jouent de la guitare à un très bon niveau, comme le laisse penser la difficulté technique des partitions éditées. Les maisons d'édition Artaria et Diabelli & cie publient beaucoup d'œuvres pour l'instrument. Les concerts privés se multiplient ainsi que les prestations de guitaristes virtuoses venus de l'étranger faire carrière à Vienne. Les italiens Mauro Giuliani et Francesco Batioli, le tchèque Wenzel Thomas Matiegka ou encore l'allemand Simon Molitor auront un impact majeur sur l'évolution de la guitare à Vienne.<sup>13</sup>

### 3) Gioacchino Rossini et les guitaristes

Les guitaristes viennois et parisiens ne passent pas à côté de la mode de l'opéra italien et de la musique de Rossini. Ils réalisent pour leur instrument de nombreuses transcriptions d'ouvertures et d'airs d'opéras, composent des variations sur des thèmes rossiniens, citent les airs connus dans des pot-pourris...<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> *Taschenbuch für Freunde der Musik*, Vienne, 1804, cité dans *Stauffer & co, La Guitare Viennoise au XIXe siècle*, 2012.

<sup>13</sup> Herik Pierre Hofman, Pascal Mouguin, Stefan Hackl : *Stauffer & co, La Guitare Viennoise au XIXe siècle*, Germolles-sur-Grosne, Les éditions des Robins, 2012, p.246-249.

<sup>14</sup> Quelques exemples : *Der Barbier von Sevilla für eine Gitarre engerichtet*, A. Diabelli / *Deux airs de "Mosè in Egitto" arrangés pour pianoforte et guitare*, Op.28, M. Carcassi / *Fantaisie avec variations sur des airs de "La gazza ladra" de Rossini pour guitare et violon ou flûte*, Op. 197, F. Carulli / *Sinfonia nell' opera La Cenerentola* arrangée pour deux guitares, M. Giuliani.

En 1815, Gioacchino Rossini rencontre à Naples Isabella Colbran (1785-1845), une mezzo-soprano espagnole pour qui il se met à écrire des rôles dans ses opéras et qu'il épousera en 1822. Cette chanteuse a auparavant appris la guitare avec Fernando Sor.<sup>15</sup> Peut-être Rossini l'entend-il jouer ?

Rossini utilise la guitare dans son opéra *Il Barbiere di Siviglia* (1816). Au début de l'acte I, le comte Almaviva chante une sérénade sous le balcon de Rosina en s'accompagnant à la guitare, bientôt rejointe par les pizzicatos des cordes et une clarinette. L'écriture est très simple, en arpèges, et la guitare est présentée sous son image d'instrument des rues, liée au folklore espagnol.

Les guitaristes cherchent à faire sortir leur instrument de cette image stéréotypée en développant sa technique et son répertoire. Les transcriptions contribuent à montrer d'autres facettes de la guitare. Dans la prouesse de reprendre à la guitare une musique orchestrale et dans les démonstrations de virtuosité des variations sur des airs d'opéras, il y a peut-être une idée des guitaristes de se mesurer aux autres instruments ou encore de repousser les limites de leur instrument. Le guitariste Mauro Giuliani, notamment, en fait la preuve dans ses « Rossiniane », déployant une impressionnante virtuosité.

#### 4) Les « Rossiniane » de Mauro Giuliani

Quand on associe Gioacchino Rossini et la guitare, les premières œuvres qui viennent à l'esprit sont les « Rossiniane » de Mauro Giuliani. Entre 1820 et 1828, il compose six fantaisies (Op.119 à 124) pour guitare seule rassemblant des airs tirés de divers opéras de Rossini. Tenant à la fois du pot-pourri et du thème et variations, elles comptent aujourd'hui parmi les œuvres majeures du répertoire de la guitare. La théâtralité de Rossini et son talent pour la mélodie y sont associés à la maîtrise et à l'inventivité de l'écriture pour guitare de Giuliani.

Après treize années passées à Vienne, Mauro Giuliani s'installe à Rome, où il rencontre Rossini. Dans une lettre qu'il envoie à l'éditeur milanais Ricordi le 6 février 1821, il raconte :

Durant mon séjour à Rome, j'ai entrepris d'écrire des pièces musicales d'un style encore inconnu, bénéficiant en outre de la fréquentation intime de Rossini, lequel m'a offert de

---

<sup>15</sup> Alain Mitéran, *Histoire de la guitare*, Charnay-lès-Mâcon, ed. Aug. Zurfluh, 1997, p.156.

nombreux morceaux originaux où puiser à ma guise. Bref : je souhaite publier cette musique.<sup>16</sup>

Mauro Giuliani aurait donc eu en sa possession des manuscrits d'opéras de Rossini, ou du moins d'extraits d'opéras, sur lesquels il a pu baser ses transcriptions. Dans le *Wiener Zeitung* du 9 août 1924, l'éditeur Diabelli annonce la sortie des Opus 122 et 123 avec le texte suivant :

(...) Les plus belles mélodies rossiniennes, que l'étonnant virtuose de la guitare, grâce à sa grande maîtrise de la nature de cet instrument, a su excellemment adapter sont enchaînées et entrelacées avec une profusion d'idées originales du plus grand effet et d'une façon extrêmement intéressante et hautement surprenante, de sorte que l'exécution sans difficulté de ces fantaisies doit sans coup férir produire l'effet le plus brillant et agréable, et on ne saurait rêver rien de plus beau sur la guitare. (...) Qui, parmi les amateurs de guitare qui vivent avec leur temps, voudrait se priver de ces pièces musicales d'un genre si rare, dont l'existence a été si souvent et passionnément souhaitée et qui nous sont ici magnifiquement accordées ?<sup>17</sup>

## 5) La transcription, une pratique musicale très courante

Outre ces célèbres « Rossiniane », les guitaristes s'emparent de la musique de Rossini au travers de multiples transcriptions, reflétant l'engouement pour sa musique. De la même façon que les réductions d'opéras au piano permettent de faire entendre ces œuvres à grands effectifs dans les salons, la guitare

---

<sup>16</sup> « Durando il soggiorno che ho fatto a Roma ho procurato di scrivere de pezzi Musicali di uno stile giammai conosciuto, oltre poi alla Conoscenza particolare di Rossini, il quale mi ha favorito molti orriginali, onde tradurre tutto ciò che mi agrada, conclusione : questa musica la vorrei pubblicare... », cité par Brian Jeffery, *Mauro Giuliani, The complete works in facsimiles of the original editions*, Vol. 13, London, ed. Tecla, 1986.

<sup>17</sup> « (...) Die schönsten Rossinischen Melodien, welche der angestaunte Gitarre-Virtuose mit der ihm eigenen grossen Meisterschaft der Natur der Gitarre ganz vortrefflich anzupassen wusste, werden durch eine Fülle der effectvollsten, originellen Ideen dergestalt äusserst interessant und höchst überraschend verkettet und verflochten, dass den unschwierigen Vortrag dieser Fantasien die brillanteste und lieblichste Wirkung unfehlbar lohnen muss, und man nicht schöner aud der Gitarre fantasiren könnte. (...) Welcher von den mit dem Zeitgeiste fortschreitenden Gitarre-Liebhabern wird demnach das unvergleichliche Vergnügen, das der Vortrag dieser seltenen Gattung von Tonstücken, deren Existenz so häufig und lebhaft gewünscht wurde, auf das herrlichste gewähret, lange entbehren wollen? », cité par B. Jeffery, *ibid.*

fait découvrir à la classe bourgeoise les succès opératiques du moment. Les airs sont repris par des virtuoses lors des concerts de salon, et chacun peut s'essayer à les jouer grâce aux nombreuses publications d'arrangements proposées par les différentes maisons d'édition.

Parfois, les transcriptions sont réalisées avec une visée pédagogique. Débuter en jouant une mélodie qu'on a déjà entendue est stimulant et la fréquentation des grands compositeurs permet d'éduquer son goût musical. Ainsi, plusieurs airs de Rossini apparaissent dans la méthode de guitare de Defrance réalisée en collaboration avec Carulli (1829)<sup>18</sup>, dont la deuxième partie est « un recueil d'airs extraits des opéras modernes et 24 petites pièces faciles pour atteindre et vaincre toutes les difficultés ».

**Figure 3 - Gravure de Firmin Gillot, publiée dans *Journal pour rire, journal amusant*, n°258, Paris, 8 décembre 1860**



Légende : « La Guitare enchantée. Quelque instrument que vous demandiez, Huerta le fait sortir de sa guitare : clairon, violon, flûte, tambour, castagnettes, trombone, ophicléide, grosse caisse, harpe, canon, tout ! Jusqu'à la voix de la Malibran chantant la romance du Saule ! CARAJO ! Si cette guitare-là est enchantée, ceux qui l'écoutent le sont encore plus ! ».

<sup>18</sup> Defrance / Ferdinando Carulli, *Nouvelle méthode de guitare*, ed. Aulagnier, Paris, 1829.

Ce dessin, plus tardif que la période que nous étudions mais complètement lié à notre sujet dans ce qu'il représente, met en scène le guitariste espagnol Trinidad Huerta (1800-1874), actif à Paris. Il illustre avec humour l'effet des transcriptions de musique orchestrale et vocale pour la guitare. On remarque en passant que plus de trente ans après la création du dernier opéra de Rossini, ses œuvres sont toujours à l'honneur dans les transcriptions.

Les éditeurs et les compositeurs-arrangeurs répondent à la forte demande de transcriptions des musiciens amateurs et en tirent certainement des avantages financiers intéressants. Ainsi, Ferdinando Carulli touche un large public d'amateurs en proposant ses arrangements d'ouvertures d'opéras de Rossini pour diverses formations de musique de chambre. Sur la couverture de la partition « Choix de douze ouvertures de la composition de Rossini arrangées pour guitare et piano par Ferdinando Carulli » (ed. Carli, Paris), on peut lire ceci :

On trouvera à la même adresse ces mêmes ouvertures arrangées pour Guitare et Flûte, Guitare et Violon, Deux Guitares, pour piano avec accompt de Violon (ad libitum), pr Piano à 4 Mains à grand orchestre, en Harmonie, pour Deux Flûtes et quelques unes pr Deux Clarinettes, et en Quatuor pour Flûte, Violon, Alto et Basse, 2 Violons, Alto et Basse.

À Vienne, la vogue des transcriptions prend une telle ampleur que l'administration intervient sur la question des droits d'auteur. En 1823, tout arrangement des compositions d'autrui est interdite sans autorisation du compositeur ou de l'éditeur, et son nom doit être mentionné sur la partition imprimée.<sup>19</sup>

## **6) Une pratique commentée et enseignée par les guitaristes**

Les transcriptions proposées ne font pas toujours l'unanimité, d'après ce commentaire de Fernando Sor, apparaissant en préface de sa *Fantaisie élégiaque* (v.1835) :

---

<sup>19</sup> HOFMAN Herik Pierre, MOUGUIN Pascal, HACKL Stefan : *Stauffer & co, La Guitare Viennoise au XIXe siècle*, Germolles-sur-Grosne, Les éditions des Robins, 2011, p.250.

En vain quelques guitaristes accumuleront des difficultés pour éblouir le vulgaire en s'emparant d'un beau morceau à succès composé pour orchestre tel que l'ouverture de GUILLAUME TELL, de SEMIRAMIS, etc. la nécessité de le dépouiller d'harmonie dans les moments où elle est plus indispensable, et même d'en mutiler le squelette pour qu'il ne dépasse point la portée de leurs doigts, raccourcis et mal placés à cause de l'usage absurde du pouce pour les notes de la sixième corde, rendra pitoyable et mesquine la musique la plus délicieuse. Voilà pourtant ce qu'on ose appeler Arranger.<sup>20</sup>

Les exemples cités, *Guillaume Tell* et *Semiramis*, sont deux opéras de Rossini. La citation provient d'un texte dans lequel Fernando Sor fait la publicité du « tripodison » de Dionisio Aguado, un support en bois et en cuivre permettant de fixer la guitare. Il cherche à démontrer l'intérêt de cet objet (une plus grande liberté dans l'usage de la main gauche) en pointant les défauts des guitaristes qui ne l'utilisent pas, ce qui explique peut-être la dureté de ses mots. Cependant, on imagine bien que les transcriptions étaient faites avec plus ou moins d'exigence. Fernando Sor parle d'ailleurs de techniques d'arrangement dans sa *Méthode de guitare* (1830). Tout d'abord, bien choisir la pièce que l'on arrange est primordial :

J'ai été toujours d'opinion, que d'arranger tel morceau que l'on voudra pour un instrument qui ne peut le rendre proportionnellement, c'est plutôt le déranger ; et qu'au lieu de dire *arrangé* pour tel instrument, on devrait dire *sacrifié* à tel instrument.<sup>21</sup>

Ensuite, il explique en détail comment il arrange pour guitare des accompagnements d'airs d'opéras et d'oratorio, en donnant des exemples de Mozart, Cherubini et Haydn. Il montre ce qu'il décide de garder de l'orchestre ou encore comment il choisit les renversements d'accords.

Quelques années plus tôt, Ferdinando Carulli avait consacré une méthode entière à la transcription : *L'harmonie appliquée à la guitare* (1825). Il y enseigne comment « arranger pour la guitare un accompagnement de piano ou d'orchestre », une technique nécessaire à connaître pour les amateurs qui n'ont pas de professeur. « À la campagne, en Province, où l'on est éloigné des secours de toute espèce qu'offre la capitale, ce besoin se fait sentir encore plus vivement » écrit-il en introduction. Il explique les principes harmoniques de base, les renversements d'accords, et reprend la règle de l'octave héritée du baroque. Dans le chapitre « Formes d'accompagnements », il présente une diversité des batteries et d'arpèges à choisir selon le caractère du morceau accompagné.

---

<sup>20</sup> Fernando Sor, *Fantaisie élégiaque*, préface, Paris, Chez l'auteur, v.1835

<sup>21</sup> Fernando Sor, *Méthode de guitare*, Paris, Chez l'auteur, 1830, p.66.

Figure 4 – F. Carulli, *L'harmonie appliquée à la guitare*, ed. Ph. Petit, Paris, 1825, p.25

POUR UN LARGHETTO OU ANDANTINO.



POUR UN ANDANTE CON MOTO OU MODERATO.



POUR UN ALLEGRETTO.



560. P.

Carulli donne aussi quelques exemples d'œuvres qu'il a arrangées, pour servir de modèles. La transcription pour guitare est placée sous la partition de piano ou d'orchestre, permettant la comparaison. D'intéressantes remarques en bas de pages renseignent sur ses choix et sa démarche de transcription (Annexe, p.49-50).

Les transcriptions représentent donc l'une des facettes importantes de la réception des opéras de Rossini en Europe. Elles renseignent sur le succès des opéras du compositeur italien, la circulation de sa musique, les airs qui ont été reçus avec le plus d'enthousiasme... Ces transcriptions témoignent aussi d'une pratique très courante qui fait partie intégrante du travail des différents guitaristes-compositeurs actifs à l'époque de Rossini.

## II - Analyse comparative de l'Ouverture de *Il Barbiere di Siviglia* de Gioacchino Rossini et trois transcriptions pour des formations de musique de chambre incluant la guitare

### 1) *Il Barbiere di Siviglia*

*Il Barbiere di Siviglia* est créé à Rome le 20 février 1816. Rossini a vingt-quatre ans. Le livret, de Cesare Sterbini, reprend la comédie *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile* de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1775). Il semble que la première représentation de l'opéra ait été un fiasco. Les anecdotes foisonnent sur une création qui se serait déroulée sous les cris, les rires et les sifflets du public. Le ténor Manuel Garcia, jouant le rôle d'Almaviva, aurait cassé une corde de sa guitare en tentant de l'accorder avant l'air « Se il mio nome » où il devait chanter en s'accompagnant. Le chanteur basse Zenobio Vitarelli serait tombé en entrant sur scène et aurait interprété l'air de « La calunnia » le nez ensanglanté...<sup>22</sup> Pourtant cet opéra devient rapidement un grand succès. Son allégresse communicative, son « piquant »<sup>23</sup> séduisent. Dans les années qui suivent sa création, il est joué à Londres, Barcelone, Vienne, Paris, Munich, Graz, Lisbonne, New-York...<sup>24</sup> Nombre de ses airs sont transcrits, variés, cités dans des pot-pourris, témoignant de sa popularité. Son ouverture, pleine d'inventivité, « riches en mélodies, en contrastes »<sup>25</sup>, apparaît à l'identique dans deux autres opéras de Rossini : *Aureliano in Palmira* (1813) et *Elisabetta Regina d'Inghilterra* (1815). Le compositeur a l'habitude d'utiliser à plusieurs reprises certaines de ses compositions, comme le raconte Castile-Blaze :

Ciro in Babilonia, Aureliano in Palmira, Sigismondo, Bianca e Faliero, la Gazzetta, etc ..., n'ayant pas eu de succès, l'auteur a conservé de superbes débris de ces naufrages, et les a placés dans ses nouvelles compositions.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Chantal Cazaux, *Le Barbier de Séville*, L'Avant-Scène Opéra n°37, Paris, ed. Premières Loges, 1981.

<sup>23</sup> Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris, A. Boulland, 1824, p.316.

<sup>24</sup> Elisabetta Soldini, *Calendrier des premières représentations du Barbier de Séville*, dans : L'avant-scène opéra n°37, Op. cit.

<sup>25</sup> Castil-Blaze, *L'Opéra italien de 1548 à 1856*, Paris, Chez l'auteur, 1856, p.79.

<sup>26</sup> Ibid, p.101.

Cette ouverture donne lieu à de multiples réductions pour piano et transcriptions diverses dans les années qui suivent la création de l'opéra. Les transcriptions intégrant la guitare, notamment, sont nombreuses. Par exemple, Ferdinando Carulli propose quatre versions de l'ouverture associant la guitare à un autre instrument (violon, flûte, pianoforte ou encore une deuxième guitare). Les français François de Fossa et Louis-Ange Carpentras s'intéressent aussi à cette partition et en réalisent respectivement une transcription pour pianoforte et guitare<sup>27</sup> et une transcription pour guitare seule.<sup>28</sup> Nous étudierons en détail trois transcriptions réalisées par les guitaristes Anton Diabelli, Mauro Giuliani et Ferdinando Carulli.

## 2) Les trois guitaristes-arrangeurs

- **Anton Diabelli, transcription pour flûte ou violon et guitare**

*Der Barbier von Sevilla für Flöte oder Violine und Gitarre eingerichtet*, Vienne, ed Diabelli & comp., 1820.

L'autrichien **Anton Diabelli** (1781-1858) est professeur de piano et de guitare, compositeur et arrangeur. Il est également directeur artistique de « Diabelli & Cie », une maison d'édition très prospère à Vienne. Par ses nombreuses publications pour guitare, il affirme l'intégration de l'instrument dans la vie musicale viennoise et donne accès aux amateurs à un vaste répertoire. Il publie beaucoup de transcriptions, participant à faire entrer la musique des grands maîtres dans les demeures bourgeoises. Face au succès de *Il Barbiere di Siviglia* de Gioacchino Rossini, donné pour la première fois à Vienne en septembre 1819, il en réalise des transcriptions pour guitare seule et pour flûte ou violon et guitare.

- **Mauro Giuliani, transcription pour deux guitares**

*Sinfonia nell'Opera l'Elisabetta del Maestro Rossini ridotta per due Chitarre*, Milan, ed. Ricordi, 1830.

L'un des principaux auteurs édités par Anton Diabelli est **Mauro Giuliani** (1781-1829). Originaire de Bisceglie en Italie, ce guitariste virtuose s'installe à Vienne en 1806 et s'impose rapidement comme une figure incontournable de la scène guitaristique locale. Il collabore avec les compositeurs alors en

---

<sup>27</sup> François De Fossa, *Ouverture de l'opéra Elisabetta de Rossini arrangée pour Pianoforte et Guitare*, Bonn, N.Simrock, n.d.

<sup>28</sup> Louis-Ange Carpentras, *Ouverture du Babier de Séville, arrangé pour guitare seule*. Paris, Janet et Cotelte, v. 1822.

vogue Johann Hummel, Ignaz Moscheles, Louis Spohr, et participe même à la création de la *Symphonie no.7* de Beethoven en 1813, en tant que violoniste. Après ces riches années à évoluer dans le foisonnement culturel viennois, il retourne vivre en Italie, d'abord à Rome (1820-1823) puis à Naples. Il continue à publier sa musique chez les éditeurs viennois Diabelli et Artaria. À Rome il rencontre Gioacchino Rossini, dont la musique l'inspire beaucoup, comme en témoignent ses nombreux numéros d'opus liés au compositeur. Il compose des *Variazioni* sur des thèmes rossiniens (Op.87, 101, 102, 146), arrange plusieurs ouvertures d'opéras pour deux guitares, réalise un grand travail de transcription d'extraits de l'opéra *Semiramide* pour guitare solo, et compose les célèbres six *Rossiniane* (Op.119 à 124). *Sinfonia nell'Opera l'Elisabetta del Maestro Rossini ridotta per due Chitarre*, la transcription que nous allons étudier maintenant, est publiée en 1830, soit un an après sa mort, et probablement réalisée en 1826.<sup>29</sup>

- **Ferdinando Carulli, transcription pour piano et guitare**

*Choix de 12 ouvertures de la composition de Rossini arrangées pour guitare et piano*, Paris, ed. Carli, non daté.

2- Il Barbiere di Siviglia.

**Ferdinando Carulli** (1770-1841) est un autre guitariste italien parti faire carrière à l'étranger. Après un court séjour à Vienne, il s'établit en 1808 à Paris, où il restera jusqu'à la fin de sa vie. Le critique et musicologue François-Joseph Fétis rapporte le grand succès de ses premiers concerts dans la capitale française. « Bientôt il fut l'homme à la mode, comme virtuose et comme professeur ».<sup>30</sup> Ayant appris seul la guitare faute de professeur à Naples, il a développé sa propre technique instrumentale et la partage dans sa *Méthode complète pour la guitare*, rééditée quatre fois. On lui doit également de très nombreuses compositions pour la guitare (plus de 300 opus) ainsi que des transcriptions d'œuvres de Mozart, Haydn, et surtout Rossini. Il transcrit l'ouverture du *Barbiere di Siviglia* pour différentes formations de musique de chambre dont quatre versions avec guitare.

---

<sup>29</sup> Brian Jeffery, *Giuliani, The complete works in facsimiles of the original editions*, Vol.24, preface, London, ed. Tecla, 1986.

<sup>30</sup> Fétis, François-Joseph : *Biographie Universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, tome 3, Bruxelles, ed. Meline, Cans et Compagnie, 1837, p.60.

Nous allons comparer ces trois transcriptions de l'ouverture de *Il Barbiere di Siviglia* à la partition d'orchestre de Gioacchino Rossini. Au travers d'une trentaine d'exemples détaillés, nous verrons comment Diabelli, Giuliani et Carulli s'approprient cette œuvre - sa théâtralité, ses contrastes, son univers sonore – et lui apportent un éclairage nouveau. De l'intensité de l'orchestre à l'intimité d'une formation de musique de chambre, la perception de l'œuvre est en effet transformée. La richesse de couleurs et la subtilité des nuances des deux instruments employés dans chaque transcription permet de traduire à une échelle nouvelle l'esprit joyeux, les mélodies espiègles, les crescendos tourbillonnants de Rossini.

Les exemples présentés ne sont certainement pas exhaustifs mais ils se veulent représentatifs des préoccupations et de la démarche des trois guitaristes-arrangeurs. Nous nous attacherons plus particulièrement à décrire les parties de guitare, en observant les techniques employées, les simplifications nécessaires, ou encore la manière dont la guitare dialogue avec la flûte (ou le violon) et le pianoforte. Transcrire nécessite de faire des choix et d'être inventif. Il est intéressant d'observer quelles sont les priorités et les idées de ces guitaristes contemporains de Rossini. Nous nous poserons notamment les questions suivantes : Quelles techniques récurrentes apparaissent dans ces transcriptions ? Quelle fidélité à l'original en résulte et quelle est la part de création des arrangeurs ?

### **3) De l'orchestre à la formation de musique de chambre : comment conserver les différentes parties qui constituent la composition ?**

Transcrire une partition d'orchestre symphonique pour une formation de musique de chambre est en quelque sorte un tour de force. Les parties données aux multiples instruments de l'orchestre doivent être jouées par un très petit nombre d'instrumentistes, ici deux dans le cas des transcriptions étudiées. La nature polyphonique de la guitare lui permet de jouer plusieurs voix en même temps mais ses limites sont évidentes. Pour garder au maximum la richesse de la composition, les arrangeurs doivent faire preuve de créativité.

#### **a) Réunir plusieurs parties en une**

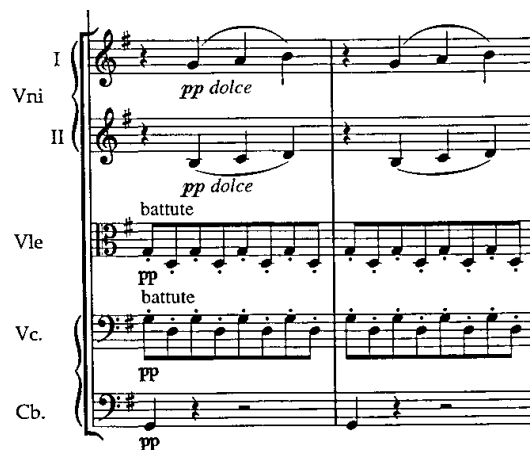
Tout d'abord, on observe des idées intéressantes pour combiner les motifs de différents instruments en une formule adaptée la guitare. Dans l'exemple suivant, tiré de la transcription pour deux guitares

de Mauro Giuliani, le motif rythmique en croches des violoncelles et des altos est combiné avec le motif mélodique des violons I.

**Exemple 1a - Giuliani, guitare 2, p.3**

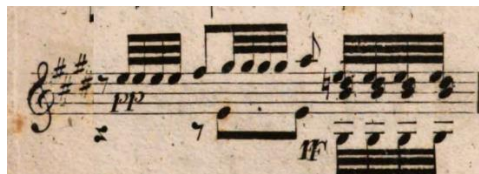


**Exemple 1b - Rossini, m.115-116**



Utiliser le rythme d'une partie et le fusionner avec les notes d'une autre partie est un procédé que l'on retrouve aussi dans la transcription pour flûte ou violon et guitare d'Anton Diabelli. À la fin de l'*Andante Maestoso* introductif, un motif en triple-croches est répété par les cordes. Chez Diabelli, il est d'abord entendu en notes répétées (ex.2a), puis le motif est « transformé » (ex.2b). Les notes répétées sont remplacées par deux notes à intervalle de quarte. L'alternance rapide de deux cordes à vide est aisée à la guitare, ce qui pourrait expliquer la modification. Pourquoi alors le faire entendre en triples-croches répétées juste avant, qui plus est dans des dispositions parfois difficiles techniquement<sup>31</sup> ?

**Exemple 2a – Diabelli, guitare, p.1**



**Exemple 2b – Diabelli, guitare, p.1**



Si l'on compare l'exemple 2b avec la partition d'orchestre (ex.2c), on remarque que la ligne de basse de la guitare reprend le motif des violons, violoncelles et contrebasses, avec le rythme des contrebasses en croches. Le motif de quartes en triples-croches mélange la ligne des altos (doublés par le hautbois,

<sup>31</sup> Notamment l'accord répété de quatre notes de l'exemple 2a.

le basson et la flûte) avec la longue tenue des cors. En réunissant ainsi plusieurs parties de l'orchestre en une formule simple pour la guitare, l'effet rythmique et l'effet de pédale sont présents.

Exemple 2c – Rossini, m.19-20

Le transcripteur saisit l'effet sonore produit par l'orchestre pour le suggérer avec la guitare. On le voit aussi dans l'exemple suivant tiré de la transcription de Mauro Giuliani (ex.3a). La guitare 1 joue seule à ce moment-là. Les doubles-croches en sauts d'octave donnent l'illusion de longues notes tenues en entretenant le son. En même temps, elles remplacent l'aspect rythmique et actif du *trille* tout en suggérant la doublure à l'octave du pupitre d'altos.

Exemple 3a - Giuliani, guitare 1, p.3

Exemple 3b - Rossini, m.88-91

Observons un dernier exemple, tiré de la transcription de Giuliani.

Exemple 4a - Giuliani, guitares 1 et 2, p.4 et p.3

Exemple 4b – Rossini, violons (noter qu'ils sont doublés par les bois), m.123-126

Dans la partition d'orchestre, les tierces parallèles des violons sont jouées en croches régulières. Giuliani ajoute des rythmes pointés, un choix qui peut interpeller d'autant plus que ce rythme n'apparaît dans aucun des trois versions de cette ouverture.<sup>32</sup> Ce changement pourrait s'expliquer une nouvelle fois par la volonté de faire entendre un maximum de parties. En effet, il y a bien un motif en rythme pointé joué par les cuivres qui vient intensifier le crescendo quelques mesures plus tard (ex.4c). Il pourrait avoir inspiré Giuliani, qui aurait choisi de le combiner au motif des cordes, ajoutant par là même un caractère enjoué et énergique si caractéristique du style de Rossini.

#### Exemple 4c – Rossini, pupitres des vents, m.132-124

The image shows a page of a musical score for wind instruments. The staves are labeled on the left: Fl., 2Fl., Ob., 2Ob., Cl. in Do, Fg., Cor. in Sol, and Trb. in La. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A red box highlights a specific rhythmic motif in the Horn (Cor. in Sol) and Trumpet (Trb. in La) parts, which is marked with 'a 2'. The score is numbered 132 at the beginning of the first staff.

<sup>32</sup> *Aureliano in Palmira* (1813), *Elisabetta Regina d'Inghilterra* (1815), *Il Barbiere di Siviglia* (1816).

On remarque par ailleurs que le rythme pointé est souvent ajouté par les transpositeurs. En voici un autre exemple :

**Exemple 5a – Rossini, flûte, m.16**



**Exemple 5b, Giuliani, guitare 1, p.1**



**Exemple 5c, Diabelli, flûte/violon, p.1**



Giuliani avait-il connaissance de la transcription de Diabelli ? S'en est-il inspiré ? Ou est-ce le témoignage d'une habitude de jouer les croches inégales à l'époque ?

**b) Passer d'une partie à l'autre**

Pour saisir l'essentiel de la composition en n'étant que deux à jouer, les musiciens passent aussi très rapidement d'une voix à l'autre de la partition d'orchestre. Une nouvelle ligne mélodique est créée, suivant le mouvement de différentes parties.

**Exemple 6a - Giuliani, guitares 1 et 2, p.3 et p.2**

A musical score for guitar 1 and 2, showing a complex orchestral arrangement. The score is in two staves. The top staff is for guitar 1 and the bottom staff is for guitar 2. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The score is annotated with various instruments: violons II, altos; violons I; violons II, altos; clarinette; violoncelles, basson; violons II, altos, clarinettes, flûte, hautbois. The annotations are color-coded: blue for violons II, altos; green for violons I; red for violoncelles, basson; and blue for violons II, altos, clarinettes, flûte, hautbois.

Exemple 6b – Rossini, m.68-70

Dans l'exemple suivant extrait de la transcription de Diabelli, la guitare prend tout à tour le rôle des violons II et celui des altos.

Exemple 7a - Diabelli, flûte/violon et guitare, p.2

Exemple 7b – Rossini, cordes, m.72-75

Cependant, inévitablement certains motifs sont supprimés quand la partition est trop fournie. Par exemple, ces deux motifs sont absents dans les trois transcriptions étudiées :

Exemple 8, Rossini, m.60

Exemple 9 – Rossini, m.92-95

Dans sa *Méthode de guitare* (1830), Fernando Sor compare la partition d'orchestre à un « portrait de grandeur nature » et sa transcription pour guitare ou piano à une copie de ce portrait en taille réduite.

(...) une grande partie des petits détails sera supprimée ; d'autres, qui dans la grandeur totale étaient développés, seront représentés peut-être par un seul point ; les proportions relatives des traits seront toujours les mêmes, et malgré que chacun aura moins de coups de pinceau, on verra le même objet.<sup>33</sup>

#### 4) Une écriture orchestrale

L'orchestre permet à Rossini de déployer une écriture riche en contrastes, se nourrissant de la multiplicité des timbres à sa disposition. La théâtralité de sa musique est favorisée notamment par le dialogue qui s'installe entre les instrumentistes ou encore par les effets de crescendos créant de véritables élans d'allégresse, signature stylistique du compositeur. Observons comment les trois transpositeurs s'inspirent de ces effets orchestraux.

Tout d'abord, comparons la manière dont sont transcrites les mesures 2 et 3 (ex.10a). Les bois énoncent un motif, *pianissimo*, repris en réponse par les cordes, dans un registre plus grave avec un resserrement de l'ambitus. Rossini fait dialoguer les sections d'instruments, jouant avec les timbres et les registres.

---

<sup>33</sup> Fernando Sor, *Méthode de guitare*, Paris, Chez l'auteur, 1830, p.52.

**Exemple 10a – Rossini, m.2-3**

**Exemple 10b - Carulli, guitare et pianoforte, p.1**

Dans sa transcription pour pianoforte et guitare, Carulli reprend l’aspect concertant de l’écriture en faisant jouer à tour de rôle les deux instruments.

**Exemple 10c - Giuliani, guitares 1 et 2, p.1**

L’aspect concertant n’est pas présent chez Giuliani. Le contraste vient du changement de registre qui fait entendre des couleurs différentes de la guitare.

Les graves chaleureuses répondent aux aigues brillantes jouées par la guitare 1 en neuvième position. Giuliani ajoute un nouveau contraste par le changement de nuance (*forte* puis *pianissimo*).

**Exemple 10d - Diabelli, flûte/violon et guitare, p.1**

La version de Diabelli est très similaire à celle de Giuliani mais le tout est joué une octave plus haut.

Il ajoute quant à lui des *sforzando*.

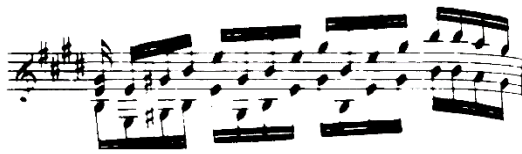
Le changement de registre a donc été retenu dans les trois transcriptions. En revanche, aucune n’a gardé l’idée du resserrement de l’ambitus dans la réponse. À chaque fois la basse descend également d’une octave, contrairement à la version de l’orchestre où les altos et les violoncelles répondent au basson à la même octave. Ce subtil détail de disposition semble moins important que l’effet de contraste recherché pour imiter deux sections de l’orchestre qui se répondent.

### a) La diversité de timbres

L'orchestre offre une grande variété de timbres. Hector Berlioz le décrit comme un « grand instrument capable de faire entendre à la fois ou successivement une multitude de sons de diverses natures ». <sup>34</sup>

Les transcripteurs jouent avec les couleurs sonores de la guitare pour imiter ou en tout cas se rapprocher des timbres des différents instruments. Par exemple, Giuliani utilise les octaves parallèles en imitation du cor. Cela produit un son brillant, avec plus d'harmoniques aigues.

#### Exemple 11a - Giuliani, guitare 2, p.1



#### Exemple 11b - Rossini, m.9

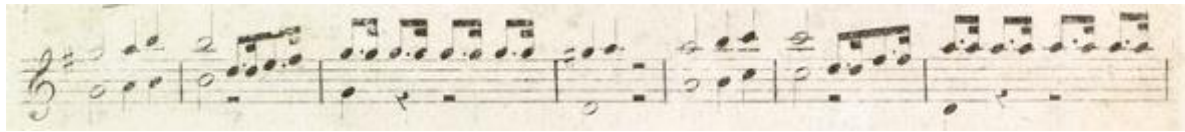


On trouve un exemple similaire pour imiter le timbre du hautbois. Dans les transcriptions de Giuliani et Carulli, un motif de hautbois solo, doublé par aucun autre instrument dans l'orchestre (ex.12a), est repris en octaves parallèles à la guitare (ex.12b et 12c).

#### Exemple 12a – Rossini, m.92-95

<sup>34</sup> Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris, ed. Schonenberger, 1844, p.284.

Exemple 12b – Carulli, guitare, p.2



Exemple 12c – Giuliani, guitare 1, p.3



Plus généralement, on remarque dans les transcriptions l'utilisation de l'écriture en octave pour élargir l'amplitude du son lors des *fortissimos* et des *tutti* de l'orchestre.

Dans sa transcription, Diabelli cherche à imiter l'effet sonore de l'accompagnement des cordes lorsque les violoncelles jouent en *pizzicati* et que les altos et les violons II jouent *battute*, c'est-à-dire en faisant rebondir l'archet sur les cordes. Les sons courts sont indiqués précisément avec des demi-soupirs entre chaque accord.

Exemple 13a – Rossini, m.91-92

A musical score for Rossini, measures 91-92. The score is written for four parts: Vni I, Vni II, Vle, and Vc. e Cb. The Vni I part has a whole note rest. The Vni II part has a *battute* marking and a *pp* dynamic. The Vle part has a *battute* marking and a *pp* dynamic. The Vc. e Cb. part has a *pizzicato* marking and a *pp* dynamic.

Exemple 13b – Diabelli, guitare, p.3



La variété des couleurs dépend ensuite surtout de l'interprète et de sa manière de modeler le son avec expressivité. Il pourra choisir selon les passages de produire un son « argentin, velouté, clair, moelleux,

nasal, aigre, chantant, étouffé, sec... », pour reprendre les termes employés par Fernando Sor dans le chapitre “qualité du son” de sa *Méthode de guitare*.<sup>35</sup>

### b) Les doublures à l’octave ou à l’unisson

L’art de l’orchestration est entre autres celui de mêler les sonorités, d’associer les timbres pour créer des couleurs particulières. Dans l’ouverture de Rossini, un instrument est rarement seul à jouer sa ligne mélodique, il est souvent doublé à l’octave ou à l’unisson par un autre instrument ou un autre pupitre. Cette caractéristique d’écriture est parfois reprise dans les transcriptions. Souvent la doublure est “incomplète” et simplifiée rythmiquement pour garder une fluidité et une aisance technique. On a alors l’illusion d’une deuxième voix parallèle, la doublure est « suggérée », comme dans cet exemple de Giuliani.

#### Exemple 14 – Giuliani, guitare 1, p.3

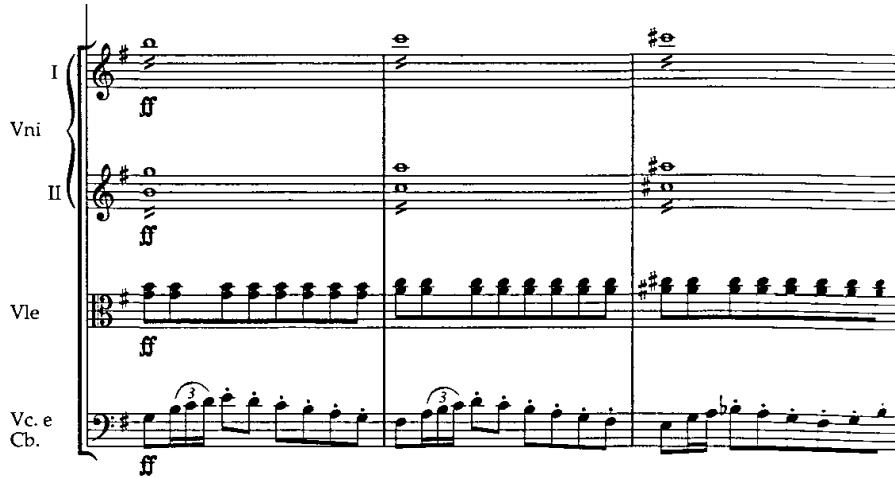


Giuliani propose également une autre solution intéressante dans l’exemple suivant (ex.15b). Il s’agit d’un thème des violoncelles et des contrebasses, joué deux fois de suite à l’identique. Les contrebasses sonnent à l’octave inférieure par rapport aux violoncelles (ex.15a). Plutôt que de faire jouer au guitariste tout ce thème en octaves parallèles, ce qui serait assez difficile techniquement, le thème est simplement repris une octave plus bas la deuxième fois. Giuliani fait ainsi entendre l’étendue de registre de ce thème et explore la variété des couleurs de la guitare.

---

<sup>35</sup> Fernando Sor, *Méthode de guitare*, Paris, Chez l’auteur, 1830, p.19-24.

Exemple 15a – Rossini, cordes, m.139-141 (répété m.143)



Exemple 15b – Giuliani, guitare 2, p.5



Quand plusieurs pupitres de l'orchestre se mettent à jouer à l'unisson, l'effet de masse peut être très prenant. L'auditeur est entraîné par l'énergie qui se dégage de cet élan commun. C'est particulièrement vrai dans le *più mosso* final de l'ouverture de Rossini. Les altos, les violoncelles, les contrebasses et les bassons se mettent à jouer tous ensemble la même ligne, créant une ampleur sonore et surtout une ferveur dans l'expression. Dans la transcription de Carulli, la guitare et la main gauche du piano jouent cette ligne à l'unisson, reproduisant l'effet à leur échelle.

### Exemple 16a – Rossini, m.229-231

Exemple 16a – Rossini, m.229-231. The score shows five staves: Fg. (Fagotto), Vni I and II (Violoncelles), Vle (Violoncelle), and Vc. e Cb. (Violoncelle et Contrebasse). The Fg. part starts with a dynamic marking of *sf* and an *a 2* marking. The Vle part also has an *sf* marking. The Vc. e Cb. part has an *sf* marking. The Vni I and II parts have various dynamics and articulations.

### Exemple 16b – Carulli, guitare et pianoforte, p.4 et p.7

Exemple 16b – Carulli, guitare et pianoforte, p.4 et p.7. The score shows two staves: a single treble clef staff for guitar and a grand staff (treble and bass clefs) for piano. The guitar part has a dynamic marking of *sf* and an *a 2* marking. The piano part has various dynamics and articulations.

#### c) Une écriture concertante

Rossini met en valeur les timbres des différents instruments et crée des effets sonores contrastés en alternant des *tutti* et des passages joués seulement par certains pupitres, ou encore en faisant se répondre les différentes sections de l'orchestre comme nous l'avons vu plus tôt. Dans les transcriptions pour formations de musique de chambre, on retrouve cet esprit dans l'écriture concertante, qui met en valeur chaque instrument et favorise l'interaction entre les musiciens.

Anton Diabelli donne parfois à la flûte (ou le violon) un rôle harmonique d'accompagnement. La guitare et la flûte dialoguent alors en passant chacun de la mélodie à l'accompagnement.

**Exemple 17 – Diabelli, flûte/violon et guitare, p.3 et p.4**

The image shows a musical score for Example 17, Diabelli, flute/violin and guitar, pages 3 and 4. The score is in G major (one sharp) and common time. It consists of two systems. The first system shows the Flauto (flute) and Violini (violins) parts. The Flauto part starts with a rest, then plays a melodic line. The Violini part plays a rhythmic accompaniment. The second system shows the continuation of the Flauto and Violini parts, with a measure number 6 and a measure number 8 indicated.

Ferdinando Carulli porte particulièrement attention à l'aspect concertant de sa transcription (on l'a vu déjà dans l'exemple 10b, p.26). Quand un thème est répété, il le fait entendre dans deux dispositions différentes. La mélodie est donnée tour à tour à chacun des instruments (cf. exemples 27a et b, p39-40).

Carulli explore les différentes instrumentations possibles pour apporter une variété de textures. Les deux exemples suivants présentent le même thème, joué d'abord dans la tonalité de sol majeur puis joué un peu plus tard en mi majeur. Alors que Giuliani et Diabelli réemploient à l'identique leur instrumentation, Carulli profite de la répétition pour donner un rôle nouveau à chaque instrument. La main gauche du piano reprend la partie jouée précédemment par la guitare et la guitare double la main droite du piano. Dans l'orchestre, il y a effectivement un changement d'instrumentation à ce moment-là. Lors de la répétition en mi majeur les hautbois remplacent les flûtes (ex.18c et d).

Exemple 18a – Carulli, guitare et pianoforte, p.2 et p.4

Exemple 18b – Carulli, guitare et pianoforte, p.3 et p.6

Exemple 18c – Rossini, bois, m.115

Exemple 18d – Rossini, bois, m.201

#### d) Les effets de crescendos

Gioacchino Rossini est connu pour ses célèbres crescendos. Ils se développent sur de nombreuses mesures par la répétition d'une phrase musicale enrichie à chaque fois de nouveaux instruments, élargissant l'ambitus au fur et à mesure, et sont souvent accompagnés d'une accélération provoquant un tourbillon frénétique. Rossini est d'ailleurs surnommé « Monsieur crescendo » par les critiques français. Dans le journal *La Renommée* du 28 octobre 1819, deux jours après la création du *Barbier de Séville* au Théâtre des Italiens à Paris, on peut lire : « L'orchestre a dû faire son devoir en devenant complice d'un tintamarre inaccoutumé. »<sup>36</sup>

Dans les trois transcriptions étudiées, l'amplitude sonore est forcément moindre. Les effets de crescendos sont bien présents mais à une autre échelle. Quelles techniques sont utilisées pour recréer l'énergie bouillonnante, l'élan fougueux des crescendos de Rossini ?

Tout d'abord, à défaut de pouvoir ajouter des instruments, la polyphonie de la guitare permet d'ajouter des notes pour intensifier le crescendo en rendant le son plus ample.

#### Exemple 19 – Diabelli, guitare, p.3



Observons le même passage dans la version de Giuliani. À la place du tutti homorythmique en noires de l'orchestre, la guitare 1 joue des triolets puis des doubles-croches. Le crescendo est amplifié par une accélération du débit rythmique.

#### Exemple 19b – Giuliani, guitare 1, p.5



<sup>36</sup> Suzel Esquier, *Créations et réception des opéras de Rossini en France de 1817 à 1829*. Dans : *Aspects de la critique musicale au XIX<sup>e</sup> siècle* [en ligne]. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2002 (généré le 26 février 2022).

Giuliani reprend le même procédé dans une cadence similaire en mi majeur. Cette fois-ci, il ajoute à chaque fois un nouvel élément : d'abord des ornements puis un monnayage rythmique.

**Exemple 20a – Giuliani, guitares 1 et 2, p.7 et p.6**



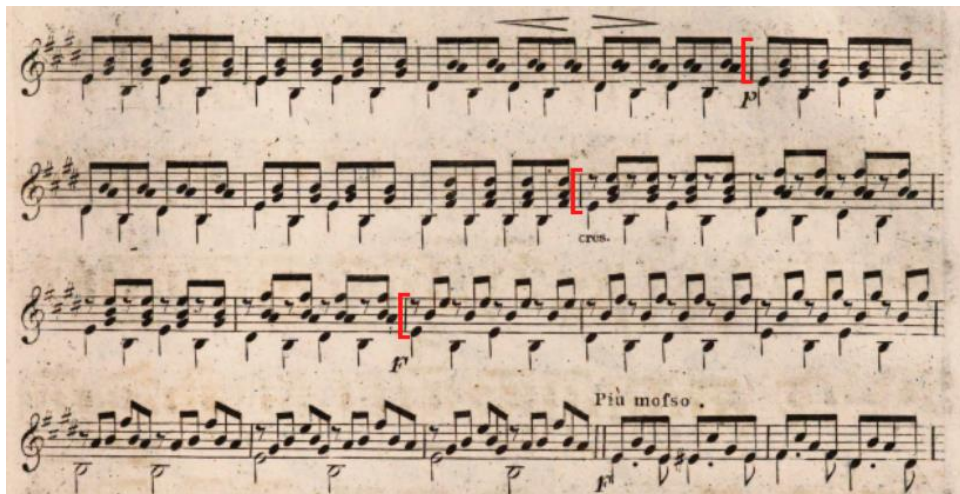
Diabelli, pour le même passage, utilise le procédé inverse. Les accords brisés de la guitare deviennent des accords plaqués pour la dernière occurrence du motif, donnant un caractère affirmé, scandé.

**Exemple 20b – Diabelli, guitare, p.5**



Ces différentes techniques sont utiles pour construire un crescendo qui se déploie dans la durée. Dans le long crescendo qui mène au *più mosso* final, Diabelli crée une intensification par l'ajout de notes et l'accélération du débit avec l'arrivée de triolets.

**Exemple 21a – Diabelli, guitare, p.5**



Dans sa version pour deux guitares, Giuliani choisit lui de simplifier les harmonies. Les tierces parallèles évoluent sur une pédale de mi, qu'il donne à jouer en même temps aux deux guitares. Les interprètes peuvent ainsi facilement réaliser un crescendo en donnant de plus en plus de corps à cette corde à vide très résonnante. L'amplitude est d'autant plus grande qu'ils sont deux à la jouer.

**Exemple 21b – Giuliani, guitare 1 et 2, p.6 et p.5**



Enfin, Diabelli décide de raccourcir une séquence de crescendo qui s'étend sur vingt-huit mesures dans la partition de Rossini. Cette idée permet d'adapter le crescendo aux ressources de la flûte (ou du violon) et de la guitare, et d'en conserver l'effet à plus petite échelle.

**Exemple 22 – Diabelli, flûte/violon, p.3**

Dans la partition d'orchestre, cette mesure est jouée quatre fois et non deux



Cette cellule de quatre mesures est normalement répétée une deuxième fois

## 5) Une écriture guitaristique

L'un des enjeux de la transcription est d'adapter la partition pour que les nouveaux instruments qui la jouent sonnent au mieux, en prenant en compte leurs spécificités. Nous allons observer comment nos trois guitaristes-arrangeurs savent travailler avec les limites de la guitare et profiter de ses ressources. Nous verrons qu'ils font appel à des techniques naturelles sur l'instrument, permettant une aisance de jeu et un résultat sonore convaincant.

### a) Soutenir le son

En tant qu'instrument à cordes pincées, la guitare a bien sûr cette limite qu'est la courte durée du son une fois la note attaquée. Giuliani donne l'illusion d'une note tenue en entretenant le son par des notes répétées. Dans le premier exemple, les deux notes tenues du hautbois sont remplacées par des triples-croches en sauts d'octave (ex.23b).<sup>37</sup> Dans l'exemple suivant, le motif des flûtes en tierces est transcrit par des croches ininterrompues (ex.24b). Maintenir un *fortissimo* sur une tenue de blanche serait bien moins efficace...

Exemple 23a – Rossini, hautbois, m.9



Exemple 23b – Giuliani, guitare 1, p.1



Exemple 24a – Rossini, flûtes, m.139-141



Exemple 24b – Giuliani, guitare 1, p.4



<sup>37</sup> On notera encore une fois l'ajout du rythme pointé, comme évoqué plus tôt.

Carulli ajoute des éléments idiomatiques de la guitare dans sa transcription. Ici, il ornemente avec des arpèges une mélodie jouée à l'origine par la clarinette.

### Exemple 25 - Carulli, guitare, p.3



#### b) S'adapter au registre

Ensuite, le registre grave de la guitare demande certaines adaptations. Prenons l'exemple du premier thème de l'*Allegro con brio*. Lorsque la mélodie est jouée à la guitare, comme par exemple dans la transcription de Carulli (ex.26a), elle sonne une octave plus bas que dans l'orchestre. La disposition des accords de l'accompagnement est alors rendue plus compacte pour ne pas interférer avec la mélodie et donner au guitariste l'espace sonore pour s'exprimer. Dans sa transcription pour deux guitares, Giuliani adopte la même disposition d'accords pour l'accompagnement (ex.26c). Diabelli également (ex.26d), bien que dans sa transcription la guitare accompagne la flûte (ou le violon) qui joue la mélodie à l'octave d'origine. L'autre raison est tout simplement que cette disposition des accords correspond à des positions naturelles et faciles sur la guitare.

### Exemple26a – Carulli, guitare et pianoforte, p.1 et p.2

Exemple 26b – Rossini, cordes, m.25

25 **Allegro con brio**

Vni I

Vni II

Vle

Vc. e Cb.

battute

pp

battute

pp

Exemple 26c – Giuliani, guitare 2, p.2

pp

Exemple 26d – Diabelli, guitare, p.1

Allegro vivace.

p

Parfois, ce n'est pas seulement la disposition de l'accord qui est modifiée mais aussi son renversement. Dans la transcription de Carulli, le thème en sol majeur est entendu une première fois au piano seul (exemple 27a), puis repris à la guitare accompagnée par le piano (exemple 27b). Alors que dans l'orchestre l'accompagnement reste le même lors de la deuxième énonciation du thème, ici Carulli change les renversements des accords. Le registre plus grave du piano permet de faire ressortir davantage la guitare.

Exemple 27a – Carulli, guitare et pianoforte, p.3

*p*

*dolce*

5

6

5

### Exemple 27b - Carulli, guitare et pianoforte, p.

The musical score consists of three staves. The top staff is for guitar, the middle and bottom staves are for piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The guitar part starts with a melodic line in the treble clef. The piano part has a bass line with chords and a treble line with chords. The bass line has fingerings 6 and 6 4 2 indicated below it.

Giuliani et Diabelli ne l'utilisent pas ici mais les guitaristes viennois ont parfois recours à la Terz-Gitarre (guitare à la tierce). Cette guitare conçue par le luthier Stauffer dans les années 1813-1814 est accordée une tierce mineure plus haut. Très employée en musique de chambre, elle est appréciée pour sa sonorité brillante et permet d'étendre le registre vers l'aigu.<sup>38</sup> Giuliani l'utilise par exemple dans son arrangement pour deux guitares de l'ouverture de *La Clemenza di Tito* de Mozart.<sup>39</sup>

### c) Des modifications rythmiques et mélodiques

Il est intéressant d'observer les nombreuses petites modifications mélodiques et rythmiques apportées dans les transcriptions pour adapter la partition aux possibilités de la guitare.

Au début de l'ouverture de Rossini, après deux accords *fortissimo*, un motif en triple-croches est joué *pianissimo* par les cordes à l'unisson. Du pupitre des contrebasses jusqu'à celui des violons, ce motif est entendu à trois octaves différentes (ex.28a). À la guitare, il ne serait pas possible de jouer des octaves parallèles à cette vitesse. Dans la partie de guitare de la transcription de Carulli, la ligne de basse est simplifiée en croches (ex.28b). Détail intéressant, la première note n'est pas doublée à l'octave. À la troisième mesure, la première note n'est pas doublée non plus. Cela serait impossible car le ré est trop

<sup>38</sup> Herik Pierre Hofman, Pascal Mouguin, Stefan Hackl : *Stauffer & co, La Guitare Viennoise au XIXe siècle*, Germolles-sur-Grosne, Les éditions des Robins, 2011, p.46.

<sup>39</sup> Mauro Giuliani, *Overture dell'Opera La Clemenza di Tito di Mozart ridotta per due Chitarre*, Vienne, ed. Artaria, 1812.

grave pour la guitare. C'est donc pour avoir une réponse exacte la deuxième fois que Carulli choisit de « supprimer » le mi grave la première fois. Giuliani simplifie également la ligne de basse en croches, bien qu'elle serait jouable en triples-croches puisque les deux lignes parallèles sont réparties entre les deux guitares (ex.28c). Il propose une autre solution pour répondre au problème d'ambitus. La deuxième fois, la guitare 2 double la guitare 1 à la tierce sur les trois premières notes, puis regagne l'octave pour les deux dernières.

**Exemple 28a – Rossini, cordes, m.1-4**

Andante maestoso

Violini I

Violini II

Violeni

Violoncelli

Contrabbassi

**Exemple 28b – Carulli, guitare, p.1**

**Exemple 28c – Giuliani, guitares 1 et 2, p.1**

La simplification rythmique est utilisée à maintes reprises et elle est parfois identique dans les trois transcriptions. Dans l'exemple suivant, les gammes sont jouées en croches, là où dans l'orchestre chaque note était monnayée en doubles-croches par les violons (cf. partition d'orchestre, ex.7b, p.24). Giuliani ajoute des octaves en doubles-croches à la quatrième mesure pour créer une intensification (ex.28b).

**Exemple 28a – Carulli, guitare, p.2**



**Exemple 28b – Giuliani, guitare 1, p.3**



**Exemple 28c – Diabelli, flûte/violon et guitare, p.2**



On peut remarquer en passant la même modification mélodique dans les transcriptions de Giuliani et Diabelli. A la place de poursuivre la gamme jusqu'au fa, le saut de quarte permet au guitariste de rester en position. Chez Diabelli, on peut s'interroger sur la raison de ce changement, cette partie étant jouée à la flûte ou au violon. On peut aussi encore une fois se demander si Giuliani avait connaissance de la transcription de Diabelli.

Dans cet autre exemple, Giuliani modifie une note de la mélodie pour permettre au guitariste de rester en septième position.

Exemple 29a – Rossini, violon, m.44



Exemple 29b – Giuliani, guitare 1, p.2



Des trois arrangeurs, Carulli est celui qui change le plus les mélodies en vue de les simplifier. Parfois la simplification peut paraître un peu extrême, comme par exemple dans cet extrait du thème des violons I. Carulli n'attend visiblement pas la même maîtrise instrumentale des amateurs qui joueront ses publications que le fait Giuliani par exemple.

Exemple 30a – Rossini, violons I, m.113-114



Exemple 30b – Carulli, guitare, p.2

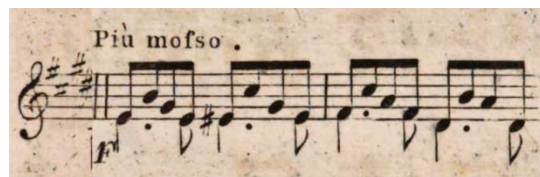


Cependant, le thème des violons II et des altos au début du *più mosso* est repris tel quel par la guitare dans la transcription de Carulli alors que Giuliani et Diabelli en propose deux adaptations différentes. Un mouvement mélodique plus conjoint se dessine chez Giuliani, s'éloignant de la figure d'arpège et suivant de près la ligne des basses (ex.31a). Diabelli, au contraire, retient l'idée d'arpège et l'adapte en une formule typique de la guitare, faisant entendre les différentes harmonies en arpèges sur trois cordes (ex.31a). Une nouvelle mélodie, jouée au pouce, se détache de ces arpèges.

Exemple 31a – Giuliani, guitare 1, p.7



Exemple 31b – Diabelli, guitare, p.5



### Exemple 30c – Rossini, cordes, m.225-226

The musical score for Example 30c, Rossini, m.225-226, is for strings. It includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncelle/Contrebasse. The tempo is marked "Più Mosso". The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Violin I part features dynamic markings of *ff* and *sf*. The Violin II and Viola parts are marked *ff*. The Violoncelle/Contrebasse part is marked *ff* and *sf*.

Comme le fait Diabelli dans l'exemple précédent, les arrangeurs reprennent parfois l'harmonie et proposent un accompagnement idiomatique de la guitare, qui s'éloigne de l'original. Par exemple, Giuliani choisit une formule très simple et sonore, un arpège à quatre doigts comprenant trois cordes à vide (ex.32), pour remplacer un tutti d'orchestre complexe, impossible à « imiter » à la guitare (tenues des bois, notes répétées des cordes, arpèges des bassons, motif rythmique des cuivres). L'important est alors de garder l'énergie du passage et son effet d'amplitude sonore.

### Exemple 32 – Giuliani, guitare 2, p.2

The musical score for Example 32, Giuliani, guitar 2, p.2, shows a single line of music for guitar 2. It features a simple arpeggiated pattern.

Dans l'exemple suivant, la guitare 2 joue un accompagnement assez similaire à celui des cordes. Seulement, la ligne de basses doit passer d'une octave à l'autre pour correspondre à l'ambitus de la guitare. Puis, la ligne mélodique des violoncelles et des contrebasses est abandonnée au profit d'un accompagnement en accords, naturel sur l'instrument. Cette simplification vers une formule moins mélodique permet de garder une facilité d'exécution tout en conservant les harmonies et l'esprit léger et sautillant de l'accompagnement.

Exemple 33a – Rossini, cordes sauf violon I, m.12-15

The image shows a musical score for three string instruments: Violin II (Vni II), Viola (Vle), and Violoncelle/Bass (Vc. e Cb.). The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four measures. The Violin II part features a rhythmic pattern of eighth notes with a melodic contour that rises and then falls. The Viola and Cello/Bass parts provide a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns, often using chords and moving lines.

Exemple 33b – Giuliani, guitare 2, p.1

The image shows a musical score for guitar, specifically for the second guitar (guitare 2). The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves of music. The upper staff contains a melodic line with a rhythmic pattern of eighth notes, often using slurs and accents. The lower staff contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines, also featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The overall texture is characteristic of a guitar duo or a guitar part in a larger ensemble.

L'intégration de ce genre de techniques propres à la guitare montre comment les arrangeurs s'approprient la partition et la traduisent dans le langage de leur instrument. Parfois, la guitare vient apporter à la partition un type d'écriture qui s'éloigne de l'original mais qui permet de faire sonner au mieux l'œuvre dans sa nouvelle disposition. Parfois, l'orchestre vient étendre les capacités expressives de la guitare qui, en cherchant à l'imiter, développe des idées nouvelles. C'est sans doute dans l'équilibre entre ces deux aspects que réside la qualité d'une transcription.

## Conclusion

Dans ses *Mémoires* publiées en 1870 à titre posthume, Hector Berlioz, connu pour ses prises de position esthétiques tranchées, écrit : « Aussi bien en Allemagne, en Angleterre et ailleurs qu'en France, on tolère que les plus nobles œuvres dans tous les genres soient arrangées, c'est-à-dire gâtées, c'est-à-dire insultées de mille manières, par des gens de rien. (...) N'est-ce pas la ruine, l'entière destruction, la fin totale de l'art ? ».<sup>40</sup>

Je vois au contraire dans l'appropriation et la transformation d'une œuvre une forme de vitalité de la musique. Les transcriptions étudiées proposent un résultat sonore qui forcément s'éloigne de l'œuvre originale et ne peut rendre compte de certaines richesses d'écriture. Contraints par les limites instrumentales, les arrangeurs adaptent, modifient, transforment, et finalement donnent un éclairage nouveau à l'œuvre orchestrale qu'ils reprennent. S'ils ne peuvent concurrencer la masse sonore d'un orchestre, ils peuvent cependant faire parler cette musique d'une autre manière. Remplacer un orchestre par deux musiciens apporte notamment l'avantage d'une plus grande proximité avec le public, d'un partage musical peut-être plus direct. Le choix de transcrire une œuvre musicale dont l'univers sonore est a priori éloigné de celui de la guitare incite par ailleurs les arrangeurs et les interprètes à explorer le potentiel sonore et expressif de la guitare. Il serait intéressant d'étudier les compositions de Giuliani, Diabelli et Carulli pour voir comment l'influence de la musique de Rossini et plus généralement de l'opéra s'y exprime.

Enfin, en tant qu'interprète, je pense qu'il pourrait être passionnant de réaliser un travail de transcription « à la manière des guitaristes de l'époque », en m'inspirant notamment des éléments observés dans cette analyse comparative. Outre l'intérêt historique de la démarche, en vue de mieux comprendre l'approche musicale de ces guitaristes, cela ouvrirait sur de vastes possibilités de répertoires à réinventer grâce au petit orchestre qu'est la guitare...

---

<sup>40</sup> Hector Berlioz, *Mémoires*, Paris, ed. C. Lévy, 1878, p.90.

## Bibliographie

Berlioz, Hector : *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris, ed. Schonenberger, 1844.

Berlioz, Hector : *Mémoires*, Paris, ed. C. Lévy, 1878.

Carulli, Ferdinando : *L'harmonie appliquée à la guitare*, Paris, ed. Ph. Petit, 1825.

Carulli, Ferdinando : *Choix de 12 ouvertures de la composition de Rossini arrangées pour guitare et piano*, Paris, ed. Carli, non daté.

Castil-Blaze : *L'Opéra-Italien de 1548 à 1856*, Chez l'auteur, Paris, 1856.

Cazaux, Chantal : *Le Barbier de Séville*, L'Avant-Scène Opéra n°37, Paris, ed. Premières Loges, 1981.

Diabelli, Anton : *Der Barbier von Sevilla für Flöte oder Violine und Gitarre eingerichtet*, Vienne, ed. Diabelli & comp., 1820.

Esquier, Suzel : *Créations et réception des opéras de Rossini en France de 1817 à 1829*. Dans : *Aspects de la critique musicale au XIXe siècle* [en ligne]. Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, URL : <http://books.openedition.org/pulm/260> (généralisé le 26 février 2022).

Fétis, François-Joseph : *Biographie Universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, tome 3, Bruxelles, ed. Meline, Cans et Compagnie, 1837.

Giuliani, Mauro : *Sinfonia nell'Opera l'Elisabetta del Maestro Rossini ridotta per due Chitarre*, Milan, ed. Ricordi, 1830.

Hofman, Herik Pierre / Mouguin, Pascal / Hackl, Stefan : *Staufffer & co, La Guitare Viennoise au XIXe siècle*, Germolles-sur-Grosne, Les éditions des Robins, 2012.

Hofman, Herik Pierre / Hackl, Stefan : *La Guitare renouvelée, L'évolution de l'instrument vue à travers les Images d'Époque (1775-1925)*, Germolles-sur-Grosne, Les éditions des Robins, 2021.

Jeffery, Brian : *Mauro Giuliani, The complete works in facsimiles of the original editions*, Vol. 13 et 24, London, ed. Tecla, 1986.

Mitéran, Alain : *Histoire de la guitare*, Charnay-lès-Mâcon, ed. Aug. Zurfluh, 1997.

Rémond, Anne-Charlotte Rémond : *Vienne, 1822 : Beethoven versus Rossini*, « Musicopolis » [émission de radio], France Musique, 26 juin 2020. URL :

<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/musicopolis/vienne-1822-beethoven-versus-rossini-5016531> (généré le 2 mars 2022).

Rossini, Gioacchino : *Aureliano in Palmira*, 1813, édition critique : Pesaro, Fondazione Rossini, 2019.

Rossini, Gioacchino : *Elisabetta, Regina d'Inghilterra*, 1815, édition critique : Pesaro, Fondazione Rossini, 2016.

Rossini, Gioacchino : *Il Barbiere di Siviglia (Almaviva o sia l'inutile precauzione)*, 1816, Urtext : Kassel, ed. Bärenreiter, 2010.

Stendhal : *Vie de Rossini*, Paris, ed. A. Boulland, 1824.

Sor, Fernando : *Méthode de guitare*, Paris, Chez l'auteur, 1830.

Vitoux, Frédéric : *Gioacchino Rossini*, Paris, ed. du Seuil, 1982.

Annexes

56

N.º 4.

AIR DU MARIAGE DE FIGARO.

Musique de MOZART.

Andante con moto.

Violino I.  
*f* pizz:  
Violino 2.  
unis:  
Alto.  
*f* pizz:  
Flauto solo.  
*f*  
Oboe solo.  
dol.  
Clarinetto solo. in E<sub>b</sub>.  
dol.  
Fagotto solo.  
dol.  
Corni in Re.  
*p*  
La Contesse.  
Andante con moto.  
Basso.  
*p*  
Guitare.  
(A)  
*f*

(A) Dans l'impossibilité de réunir ici le chant des instrumens à vent, et l'accompagnement arpeggé des violons, j'ai dû me borner au chant et à la basse, qui sont toujours les objets importans dans les ritournelles. 560.P.

Voi chesa pe - te che cosa e a mor don - ne ve - de - to s'io l'ho nel  
 Mon coeur soupi - re la nuit le jour qui peut me di - re si cest d'a -

P

(B)

(C)

(B) Ici je reprends le système d'accompagnement des violons, mais sans le suivre exactement, et en l'adaptant à la nature de la guitare, afin de faciliter l'exécution.

(C) La clarinette, le basson et les hautbois devenant ici des parties importantes, j'ai réuni leurs notes essentielles avec le mouvement marqué des violons, en adaptant le tout aux moyens d'exécution de la guitare.

560. P.

## Résumé

Dans la première moitié du XIXe siècle, le prestige de l'opéra italien est tel que les pièces instrumentales reprenant des extraits des opéras en vogue fleurissent partout en Europe. La musique de l'italien Gioacchino Rossini (1792-1868) inspire notamment les guitaristes, qui adaptent pour leur instrument ses ouvertures d'opéras, écrivent des variations sur ses airs les plus connus, les citent dans des pot-pourris... À Paris et à Vienne, la pratique de la transcription occupe une place non-négligeable dans l'activité de guitaristes comme Ferdinando Carulli (1770-1841), Mauro Giuliani (1781-1829) et Anton Diabelli (1781-1858). Tous trois se sont attelés à transcrire l'ouverture de l'opéra *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini pour différentes formations de musique de chambre incluant la guitare. Une comparaison détaillée à la partition d'orchestre permettra d'étudier la manière dont sont réalisées ces transcriptions. Nous observerons les techniques récurrentes employées par les guitaristes-arrangeurs ainsi que leurs idées variées pour traduire la partition dans le langage de leur instrument. En s'appropriant l'œuvre de Rossini - sa théâtralité, ses contrastes, son univers sonore –, nous verrons qu'ils apportent à la guitare un imaginaire musical riche.

**DECLARATION OF CONSENT  
FOR MAKING YOUR MASTER THESIS AVAILABLE  
IN THE REPOSITORY IRF OF THE FHNW**

I hereby declare that I agree to make my Master Thesis, written for the conclusion of my studies at the Schola Cantorum Basiliensis, available in the official repository of the FHNW, the IRF.

The rights to the text remain the property of the author and the Schola Cantorum Basiliensis.

Saint-Louis, 18/01/23