

Les Contes d'Hoffmann

Édition critique
des spécialistes d'Offenbach
Michael Kaye
et Jean-Christophe Keck



 **SCHOTT**

La scène est à vous !

Les catalogues spécialisés de Schott – un regard dans les coulisses



Peter Eötvös
A Guide to the Stage Works · Ein Führer zu den Bühnenwerken
48 S./pp.
KAT 3178-99 (dt./En.)



Hans Werner Henze
A Guide to the Stage Works · Ein Führer zu den Bühnenwerken
136 S./pp.
KAT 3019-99 (dt./En.)



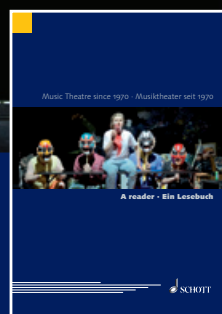
Paul Hindemith
A Guide to the Stage Works · Ein Führer zu den Bühnenwerken
104 S./pp.
KAT 3057-99 (dt./En.)



Krzysztof Penderecki
A Guide to the Operas · Ein Führer zu den Opern
44 S./pp.
KAT 88-99 (dt./En.)



Aribert Reimann
A Guide to the Stage Works · Ein Führer zu den Bühnenwerken
48 S./pp.
KAT 310-99 (dt./En.)



Music Theatre since 1970 · Musiktheater seit 1970
A reader · Ein Lesebuch
204 S./pp.
KAT 3219-99 (En./dt.)

Tous les catalogues sont gratuits ; vous pouvez commander votre exemplaire sur notre site, le feuilleter en ligne ou encore le télécharger en PDF.

Les Contes d'Hoffmann

Genèse de l'œuvre de Jacques Offenbach
et nouvelle Édition critique
de Michael Kaye et Jean-Christophe Keck

Sommaire

Genèse de l'œuvre	4
Faits	11
Résumé	12
Jacques Offenbach	18
Les éditeurs	18
Mentions légales, crédits	19

Genèse de l'œuvre

PAR MICHAEL KAYE ET JEAN-CHRISTOPHE KECK

Le 21 mars 1851 est créé au Théâtre de l'Odéon, à Paris, un drame fantastique en cinq actes de Jules Barbier et Michel Carré : *Les Contes d'Hoffmann*. La musique de scène qui accompagne la pièce est signée par le chef d'orchestre du théâtre, Joseph-Jacques-Augustin Ancessy. À cette époque, Offenbach est directeur musical à la Comédie Française. Il est fort probable qu'il ait assisté à ce spectacle. En effet, ce drame représentait pour lui la matérialisation des histoires aussi belles que terrifiantes dont le patrimoine germanique est riche. Un retour aux sources, en quelque sorte.

Mais c'est à partir de 1873 que nous trouvons les premières traces de la collaboration entre Barbier et Offenbach concernant *Les Contes d'Hoffmann* (Carré étant décédé l'année précédente). Puis, deux ans s'écoulent avant que Barbier n'envoie une première version

de son livret au compositeur. Dans une longue lettre datée du 19 juin 1875, Offenbach lui apprend que Camille Du Locle, le directeur de la Salle Favart, est décidé à monter *Les Contes d'Hoffmann* dans son théâtre, que la distribution est quasiment fixée et qu'elle comprend notamment le célèbre baryton Jacques Bouhy, créateur du rôle d'Escamillo. C'est précisément à lui qu'est destiné le rôle d'Hoffmann. Offenbach précise qu'il compte bien par la suite faire jouer son œuvre à Vienne puis à Londres, et qu'il envisage d'écrire des récitatifs dans cette perspective. Mais pour le moment, il songe d'abord à l'Opéra-Comique et demande à son librettiste de nombreux changements : la rédaction de dialogues parlés (puisque le livret originel confié tout d'abord au compositeur Hector Salomon en 1867 pour le Théâtre de la Porte Saint-Martin est sous forme d'opéra « durchkomponiert »), la réécriture de plusieurs

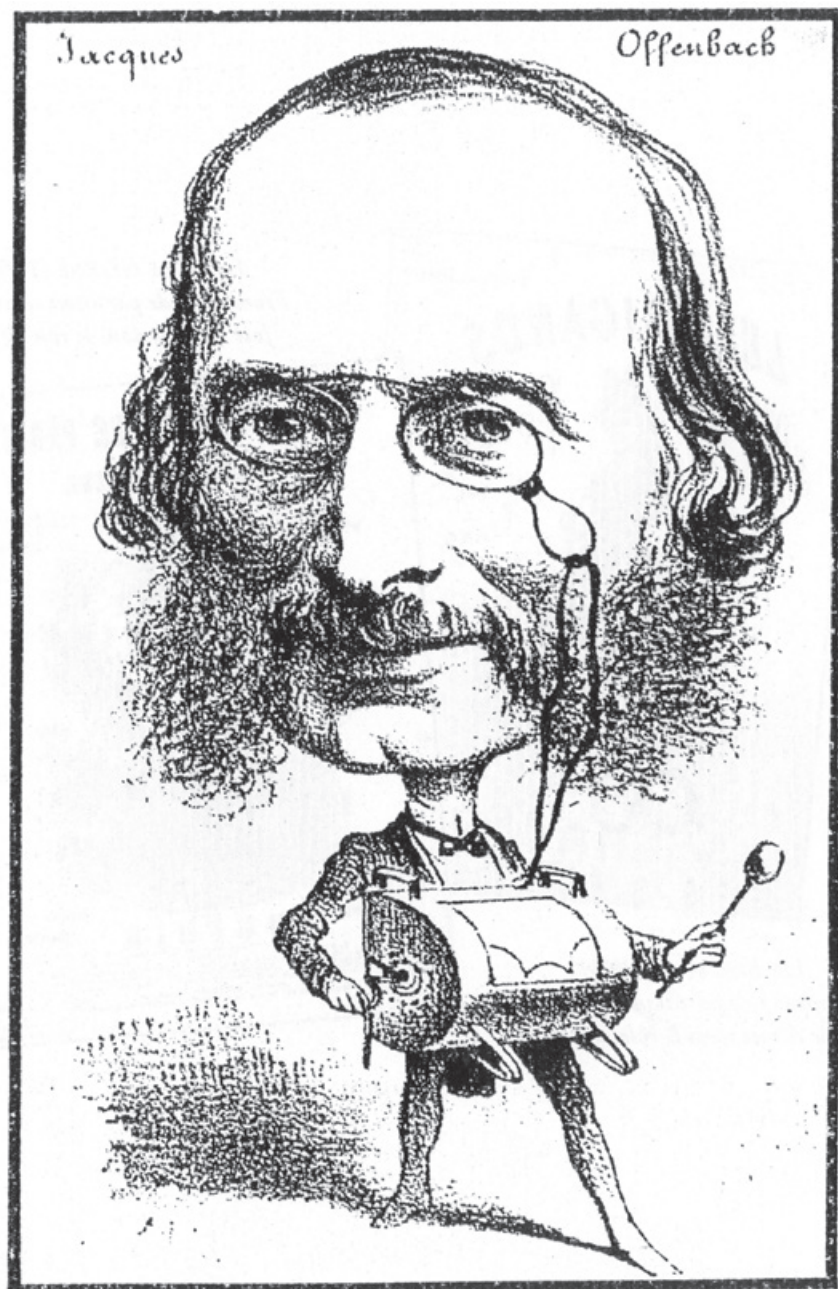
scènes, le déplacement de l'acte de Giulietta de Florence à Venise, enfin la reconstruction totale de l'épilogue.

De son côté, Offenbach commence son travail en griffonnant un plein cahier d'esquisses. On y retrouve dans le désordre la quasi-totalité des grands thèmes de l'ouvrage. Il est intéressant de constater que les toutes premières ébauches sont celles de la « rêverie d'Hoffmann », dans la « Légende de Kleinzach », puis la « Légende » elle-même. Un deuxième cahier d'esquisses rédigé vers 1879 nous instruit sur les dernières modifications apportées à l'épilogue ainsi qu'à l'acte de Giulietta.

Il semble que c'est parce que Du Locle quitte la direction de l'Opéra-Comique qu'Offenbach transporte le projet des *Contes d'Hoffmann* de la Salle Favart vers son propre théâtre : celui de la Gaîté. Mais en 1875, le compositeur doit en abandonner la direction après avoir assumé une lourde faillite sur ses biens personnels. Albert Vinentini, alors chef d'orchestre du même théâtre, décide de reprendre le flambeau, en changeant le nom de la salle et le répertoire de celle-ci. La Gaîté accueillera le Théâtre-Lyrique et il n'y sera plus joué que de la musique dite « sérieuse », ce qui justifie l'annonce des *Contes d'Hoffmann* sur le programme de 1878. Bon nombre de chanteurs de la distribution originellement prévue se produisaient à l'Opéra-Comique comme au Théâtre-Lyrique. Il n'y aura donc pas de difficultés pour redistribuer les rôles. Le seul changement important est l'arrivée de Madame Marie Heilbronn, interprète remarquée du rôle-titre de *La Traviata*, dans les quatre rôles féminins.

Un courrier envoyé à son librettiste le 5 juillet 1877 nous apprend qu'Offenbach « vient enfin de recevoir le commencement d'Hoffmann », et qu'il compte avoir terminé sa partition dès la fin de l'année. Malheureusement, Vinentini n'arrive pas à assainir la situation financière du théâtre et, malgré un retour à la féerie et une ultime reprise





d'*Orphée aux Enfers*, la salle du square des Arts-et-Métiers ferme ses portes le 3 janvier 1878.

Les biographes d'Offenbach ont dit que celui-ci avait pris beaucoup plus de temps pour écrire la musique des *Contes d'Hoffmann* que pour ses autres œuvres. On sait maintenant que les six années écoulées entre les premières esquisses et la création de l'œuvre ont été perturbées par de nombreux facteurs extérieurs : trois salles et trois directeurs différents suscitant à chaque fois des modifications dans la partition, un librettiste travaillant beaucoup plus lentement qu'Offenbach, ou proposant a contrario tant de versions différentes

pour la même scène que le compositeur est désorienté, et surtout la maladie.

1879 : PREMIÈRE LECTURE EN CONCERT

Malgré toutes ces vicissitudes, Offenbach ne se décourage pas et le 18 mai 1879, il organise chez lui un concert de présentation devant de nombreux invités dont Franz Ritter von Jauner, le directeur du Ringtheater de Vienne, et Léon Carvalho, le nouveau directeur de la Salle Favart. Les artistes : Auguez, Aubert, Taskin et Franck-Duvernoy chantent les principaux rôles

sous la baguette d'Albert Vizentini. Les filles du compositeur, soutenues par un harmonium, apportent leur contribution aux parties de chœurs. L'exploitation des partitions manuscrites de ce concert nous permet d'avoir une idée de l'avancement des travaux. Un véritable résumé de l'œuvre est présenté ce soir-là, comportant onze numéros, dont plusieurs supprimés à la création : le « Chœur des esprits invisibles » et la « Scène de la Muse » ; le « Chœur des étudiants » et la « Légende de Klein-zach » ; le « Trio des yeux » ; la « Rêverie d'Antonia » ; « L'Air de Nicklausse » (« Vois sous l'archet frémissant ») ; le Duo Hoffmann-Antonia ; « La mort d'Antonia » ; la « Barcarolle » ; les « Couplets bachiques » ; la « Scène et le duo du reflet » ; « L'apothéose avec chœur ». Le rôle d'Hoffmann est alors destiné à un baryton, les quatre rôles féminins à un soprano lirico spinto, le rôle de la Muse à un contralto, et celui du diable à une basse. L'acte de Venise, noté « acte III », est placé après celui d'Antonia (acte II). Ce concert est un grand succès. Jauner et Carvalho décide de monter l'opéra le plus vite possible. Mais ce dernier a la réputation d'être seul maître à bord dans son théâtre. Réputation fondée puisqu'il exige rapidement de nombreux changements dans la partition. Tout d'abord, le rôle d'Hoffmann devra être transposé pour le ténor Alexandre Talazac. Offenbach se remet donc une fois de plus au travail et commence les modifications demandées. Les airs d'Hoffmann doivent être transposés, et la ligne vocale des ensembles modifiée. Ayant remplacé le lirico spinto de Madame Heilbronn par le brillant colorature d'Adèle Isaac, Offenbach retouche son quadruple rôle. Étant données les qualités exceptionnelles et la tessiture très étendue de la cantatrice, il compose un nouvel air pour Olympia et introduit de nombreuses vocalises dans le finale de l'acte II, ne modifie quasiment pas le rôle d'Antonia, réécrit en revanche l'air de Giulietta et le duetto qui suit. Enfin, le dernier bouleversement, le plus important peut-être, est celui causé par la reprise du rôle de Nicklausse par la jeune soprano Marguerite Ugalde – âgée de dix-sept ans et tout juste sortie

du Conservatoire, en remplacement de la soprano Alice Ducasse, elle-même remplaçante de la mezzo originellement prévue, Sperenza Engally.

Cette décision semble avoir été prise du vivant d'Offenbach, bien qu'Ugalde commençât les répétitions scéniques le 19 octobre 1880, soit quatorze jours après le décès du compositeur. Offenbach a écrit une nouvelle ariette pour Nicklausse (« Une poupée aux yeux d'émail ») au deuxième acte, beaucoup plus légère que la précédente. Il n'aura certainement pas le temps d'aller plus loin dans l'aménagement de ce rôle. Notons que quelques mois auparavant les auteurs envisageaient pourtant de supprimer carrément le rôle de la Muse / Nicklausse.

Pour mieux travailler à la finition de son chef-d'œuvre, Offenbach s'est installé au Pavillon Henri IV, à Saint-Germain-en-Laye. Mais le compositeur est très malade. Pourtant il travaille sans cesse et sur plusieurs partitions à la fois. Témoins ces mots écrits à sa fille Pépita vers le début du mois d'août 1880: « Il me reste juste un mois pour faire le troisième acte de *Belle Lurette*, orchestrer les trois actes, faire le finale [de l'acte de Venise] et tout le cinquième acte des *Contes d'Hoffmann* (je ne parle même pas de l'orchestration qui viendra plus tard) et faire l'acte du Théâtre des Variétés [*Le Cabaret des Lilas*]. Arriverai-je ? Espérons-le. »*

Offenbach ayant pour habitude de dater ses manuscrits, nous pouvons voir que furent rédigés à Saint-Germain sous forme de partition chant-piano : le 27 mai 1877, le « Trio final » du troisième acte ; le 29 mai, le duo Hoffmann-Antonia ; le 10 juin 1880, le trio Hoffmann-Miracle-Crespel ; le 26 juin, les couplets de Frantz ; le 5 juillet, la grande scène de jeu comprenant l'air de Giulietta ; le 18 juillet, la chanson de Dapertutto (version définitive) ; et le 25 septembre, à Paris cette fois, le finale de Giulietta. On sait aussi, par une lettre adressée à Carvalho en septembre 1879, qu'Offenbach souhaitait



lire dès le 1er octobre et qu'il se proposait de lui envoyer le premier acte.

1880 : PREMIÈRES RÉPÉTITIONS

Ce n'est pourtant qu'un an plus tard, le 11 septembre 1880, que *Les Contes d'Hoffmann* entrent en répétitions. Offenbach semble revivre. Alors que son opéra-comique *La Fille du Tambour-Major*, créé le 13 décembre 1879 au Théâtre des Folies-Dramatiques, tient toujours l'affiche, il assiste régulièrement aux répétitions des *Contes* à la Salle Favart. Malheureusement, sa santé est de plus en plus précaire et il travaille à force. A ce moment, il lui reste encore à terminer le finale de l'acte IV et l'épilogue seulement esquissé, sans parler de l'orchestration de tout l'ouvrage. Le 5 octobre 1880, Offenbach doit se rendre au Théâtre des Variétés pour assister à une lecture du *Cabaret des Lilas*, un acte d'Ernest Blum et Raoul Toché pour lequel il a accepté d'écrire quelques couplets.

Mais en fin d'après-midi, il est pris d'un malaise et s'évanouit. Revenu à lui, il déclare aux siens que ce sera certainement sa dernière nuit. Il meurt en effet quelques heures plus tard. Il laisse quasiment achevée la partition pour chant et piano des quatre premiers actes de son chef-d'œuvre – seuls font défaut les préludes et mélodrames, habituel-

lement écrits pour l'orchestre en dernière minute. Mais les grandes lignes de l'épilogue sont à peine esquissées.

1881: LES PROBLÈMES COMMENCENT

Offenbach disparu, sa famille, représentée par son fils Auguste-Jacques, compositeur lui-même, décide de faire appel à un ami, musicien de renom, Ernest Guiraud. Celui-ci, dans l'immédiat, est chargé de construire un épilogue cohérent à partir des esquisses laissées par le maître et d'orchestrer la partition, comme le fera Léo Delibes pour *Belle Lurette* et *Moucheron*, autres ouvrages inachevés d'Offenbach. Tout cela pose problème à Carvalho et la première, prévue le 5 janvier 1881, est reportée au 31 janvier. Assisté du chef d'orchestre Jules Danbé et d'Auguste Offenbach, Guiraud pratique de nombreuses modifications et coupures : au prologue, dans le « Chœur des Esprits », la « Scène de la Muse », le récitatif de Lindorf, et le duetto avec Hoffmann ; à l'acte d'Olympia, l'air d'Hoffmann « Ah, vivre deux » est déplacé, le duetto entre Hoffmann et Nicklausse est réduit à une courte scène (même si Hoffmann y gagne un joli Si naturel aigu). Au troisième acte, la ritournelle de l'air de Frantz est amputée, le duo Hoffmann-Antonia et le trio final de l'acte III sont considérablement raccourcis ; il n'est déjà plus question de

* Jacques Brindejont-Offenbach, Offenbach mon grand-père, Editions Plon 1940, p. 258

l'air de Nicklausse « Vois sous l'archet frémissant » ; à Venise, les « Couplets bachiques », la grande scène de jeu et le duo Hoffmann-Giulietta sont « révisés ». Différentes moutures de l'épilogue sont testées et dans cette frénésie, « L'apothéose avec chœur » par laquelle Offenbach comptait achever son chef-d'œuvre – comme l'attestent les différentes versions autographes du livret – est déplacée, dans un premier temps, au commencement du prologue et adaptée en air d'entrée de la Muse. Marguerite Ugalde ne pouvant peut-être pas assumer l'ensemble de son rôle, on décide de le scinder en deux, ce qui peut paraître aujourd'hui une aberration du point de vue dramaturgique. Ugalde restera Nicklausse mais son « Trio des yeux » sera remplacé par un simple dialogue. Mademoiselle Marie Molé-Truffier sera alors engagée pour tenir le rôle de la Muse. Cette dernière est aussi âgée de dix-sept ans... Le résultat ne semble pas avoir été concluant, et entérine la disparition totale des parties musicales de son rôle : l'apparition au premier acte et l'apothéose finale seront remplacées par deux monologues simplement accompagnés par une musique de scène.

Le 28 janvier, un accident survenu au fils de Carvalho reporte encore la première. Les répétitions reprennent et, à nouveau, les bouleversements de la partition. La générale a lieu le 1er février devant la famille Offenbach, les artistes du théâtre et quelques amis. Commencé à vingt heures, le spectacle dure près de quatre heures et demie, et ce malgré les nombreuses amputations déjà pratiquées. Les trois tableaux de l'acte de Venise posent un réel cas de conscience à Carvalho. Les deux changements à vue prennent trop de temps et l'acte ne dure pas moins de cinquante-huit minutes. Le 3 février, une solution radicale est adoptée : le rôle de Schlémil est supprimé, et ainsi l'acte peut être réduit à un unique tableau composé de quelques numéros. Le 4 février, Carvalho prend l'ultime décision : supprimer l'acte de Venise dans sa totalité. Barbier proteste. Talazac est furieux. Mais la perte de deux ensembles, de trois décors et de cent costumes ne fera pas changer d'avis le maître des lieux. On arrive tout de même à sauver les plus belles pages – la « Barcarolle », la romance d'Hoffmann (« O Dieu, de quelle ivresse embrases-tu mon âme ») et le duo Hoffmann-Giulietta – en les intégrant de façon plus ou moins heu-

reuse dans les troisième et cinquième actes. Les nombreuses pages coupées sont réunies dans un carton. On imagine l'ambiance de catastrophe et la tension qui règne lors des dernières répétitions : les uns se voyant supprimer un air ou un acte, voire leur rôle entier ; les autres devant assimiler en dernière minute des changements dans le texte ; le directeur obligé d'assumer l'entière responsabilité de tant de modifications et le chef d'orchestre, le crayon bleu à la main, passant son temps à écrire sur la partition le mot « supprimé ». Enfin, Barbier, ulcéré des mauvais traitements infligés à son « enfant ».

LE SUCCÈS DE LA CRÉATION

Pourtant, le 10 février 1881, la première représentation des *Contes d'Hoffmann* est un succès magistral. Prévue pour 20 heures, elle ne commence qu'à 20 heures 35 et, malgré toutes les coupures pratiquées, ne s'achève pas avant minuit. Tout Paris est venu entendre le « chant du cygne ». Les critiques sont unanimes pour reconnaître le chef-d'œuvre et louer le compositeur. Le critique du Figaro écrit : « *Les Contes d'Hoffmann* seront les Contes des Mille et Une représentations ». La distribu-



tion entière est applaudie. La « Chan-son d'Olympia » et la « Barcarolle » sont bissées. Mais les spectateurs sont surtout impressionnés par le trio final de l'acte d'Antonia, qui leur présente un visage peu connu du père de *La Vie Parisienne*.

Le 7 décembre 1881, le Ringtheater de Vienne doit créer l'ouvrage en langue allemande sous forme de grand-opéra « durchkomponiert ». Ernest Guiraud s'attelle donc à la composition des derniers récitatifs qu'Offenbach n'a pas pu écrire lui-même.^{**} Auguste Offenbach surveille de très près les travaux de son ami et participe activement à l'élaboration de cette nouvelle version. Guiraud va puiser ses sources dans les manuscrits autographes d'Offenbach se rapportant uniquement aux *Contes d'Hoffmann*. Y figurent, entre autres, tous les numéros coupés lors de la création à l'Opéra-Comique. De plus, il va demander à Jules Barbier de lui fournir le texte des récitatifs destinés au Théâtre de la Gaîté, dans lesquels il opérera un savant découpage. La décision est prise de réintroduire l'acte de Venise. Mais le souvenir des problèmes engendrés par ce dernier est toujours présent dans les esprits. Guiraud décide donc de le rebâtir intégralement. Aidé de Barbier, il va bouleverser l'ordre des numéros, supprimer la grande scène de jeu, une partie du duo Hoffmann-Giulietta et le grand final avec chœurs. La cohérence de l'action en pâtit terriblement et le rôle de Giulietta voit son air principal disparaître. Cet acte est alors placé avant celui d'Antonia.

^{**} Plusieurs récitatifs sont de la main d'Offenbach : l'ensemble des récitatifs du prologue, ainsi que « Allons! Courage et confiance », « C'est moi, Coppélius! », « Eh! Morbleu! Modère ton zèle! », « Enfin je vais savoir pourquoi », « Ah! Je le savais bien que tu m'aimais encore! », « Tu ne chanteras plus? », « Messieurs, silence! », « Et moi, ce n'est pas là pardieu ce qui m'enchant! », « Ton ami dit vrai! », ainsi que quelques courts passages disséminés dans toute la partition désigné par « Récit ». Le plus souvent, Guiraud désigne ces récitatifs par « Scène » plutôt que par « Récit ».

On a longtemps polémique sur les apports de Guiraud à la partition d'Offenbach, jugeant sa musique bien trop lourde par rapport à celle du « Mozart des Champs-Élysées ». Beaucoup ont ainsi condamné en bloc tous les récitatifs de la partition, dont ceux écrits par Offenbach ! Mais ces récitatifs ont contribué à la cohésion et surtout à la notoriété mondiale de ce chef-d'œuvre. Auguste-Jacques Offenbach n'a pas agi légèrement en confiant à Guiraud une pareille responsabilité. Ce dernier est homme de métier et de talent. La beauté des récitatifs de l'acte d'Antonia parle d'elle-même. L'auteur de *Piccolino* a su s'effacer devant le compositeur et écrire dans un style très proche de celui d'Offenbach.

PREMIÈRES ÉDITIONS DE CHOUDENS

Les Éditions Choudens vont commercialiser la partition en proposant en 1881 et 1882 pas moins de quatre éditions, divergentes en de nombreux points. La première édition se veut le reflet de la création. La deuxième et la quatrième sont des versions intermédiaires où apparaissent des changements notables, avec le désir manifeste de proposer des solutions plus convaincantes pour l'épilogue. La troisième – en allemand et italien –, est destinée à la création viennoise. Y apparaissent

pour la première fois l'acte de Venise (placé avant celui d'Antonia) et tous les récitatifs de Guiraud.

C'est à Vienne, le 7 décembre 1881, que sont chantés *Les Contes d'Hoffmann* dans la traduction allemande de Julius Hopp. Alors que l'œuvre allait être couronnée à Paris par cent une représentations, un drame épouvantable va interrompre la série viennoise dès la seconde soirée. Un incendie dû à une explosion de gaz ravage le Ringtheater, provoquant des centaines de morts. Une ombre noire commence à planer sur l'ouvrage. Le 25 mai 1887, alors qu'on joue *Mignon* d'Ambroise Thomas, un autre incendie tout aussi meurtrier détruit l'Opéra-Comique de Paris. Sur la liste des ouvrages sauvés du feu et de l'eau, *Les Contes d'Hoffmann* sont absents. Les parties d'orchestre ont donc certainement été détruites mais, par bonheur, le conducteur de copiste avec les annotations de Guiraud a miraculeusement survécu. Après un long et mystérieux périple, cette partition est réapparue en 2004 dans les archives de l'Opéra de Paris. Elle apporte peu de musique inédite – seulement quelques mesures – mais représente une source d'informations considérable pour le musicologue, quant à la paternité de l'orchestration et au rôle exact de Guiraud dans la « révision » de l'œuvre. Quant aux manuscrits autographes, ils avaient déjà rejoint les archives de la famille Offenbach.





En 1886, l'œuvre quitte l'affiche de la Salle Favart. Elle ne sera reprise dans ce théâtre qu'en 1911. Une production, paraît-il très discutable, est montée en février/mars 1893 au Théâtre de la Renaissance, sans lendemain. L'Autriche et l'Allemagne semblent aussi bouder le chef d'œuvre d'Offenbach en cette fin de siècle. La catastrophe du Ringtheater est encore présente dans les mémoires. *Les Contes d'Hoffmann* entament tout de même leur carrière mondiale, exécutés selon les théâtres sous forme d'opéra-comique ou d'opéra, les deux versions de Guiraud restant leur support.

Pendant ce temps, les Éditions Choudens font de nouvelles tentatives de publication, imprimant même quelques essais non commercialisés. Enfin, pour la première représentation bruxelloise, le 28 janvier 1887, paraît une nouvelle édition constituée d'un livret, d'une partition chant-piano et, surtout, de la première partition d'orchestre gravée. Cette nouvelle version reprend la toute première édition, mais les rôles de Lindorf et de Stella sont supprimés, ce qui entraîne de nouvelles modifications.

Il faudra attendre une importante reprise à l'Opéra de Monte-Carlo en 1904, pour qu'on songe à nouveau à revoir la partition. Le fameux impres-

rio, metteur en scène, et compositeur Raoul Gunsbourg, qui occupera le fauteuil directorial du théâtre pendant cinquante-neuf ans, décide de « réviser » l'ouvrage. Il prend pour base l'édition de 1887. Le travail de Gunsbourg porte surtout sur l'acte de Venise. De nouveaux dialogues remplacent les anciens, le personnage de Fulvia est créé, l'ordre des morceaux est une fois de plus bouleversé, et surtout nous voyons apparaître pour la première fois dans l'acte de Venise le fameux « Septuor avec chœurs ». Gunsbourg en écrit la musique en s'inspirant de la « Barcarolle » et fait appel à Pierre Barbier, le fils de Jules, pour en composer les vers. Et c'est à André Bloch que nous devons l'orchestration.

Le livret de 1904 ne laisse apparaître comme nouveauté que le « Septuor », mais il est quasiment certain que d'autres numéros, entendus pour la première fois à Berlin en 1905, sont le fruit de la collaboration Gunsbourg-Barbier-Bloch; peut-être ont-ils même été joués à Monte-Carlo sans figurer pour autant sur le livret imprimé à cet effet... Hans Gregor et Maximilian Morris présenteront au public berlinois cette « mouture » avant de faire réaliser aux Éditions Peters une nouvelle partition. Les interventions de 1905 sont : la transformation de la chan-

son de Dapertutto en air de Coppélius (« J'ai des yeux ») ; la composition d'un nouvel air pour Dapertutto, le fameux « Scintille diamant », d'après l'ouverture du *Voyage dans la Lune* (1875) ; et la « Scène de la perte du reflet », écrite d'après le duo Hoffmann-Giulietta.

C'est enfin en 1907 que les Éditions Choudens fixent « définitivement », par une nouvelle partition d'orchestre, une partition chant-piano et un livret, la « cinquième [sic] édition avec récits », dite version de Pierre Barbier. Cette dernière sera jouée pendant plus de soixante-dix ans sur toutes les scènes du monde. Signalons la parution vers 1900 d'une « 4e [sic] édition avec récits », dont l'acte de Venise est de nouveau absent !

Raoul Gunsbourg comptait parmi ses amis l'éditeur Paul Choudens et René Comte-Offenbach, le petit-fils du compositeur. C'est sûrement par l'un d'eux qu'il obtint l'ensemble des manuscrits des numéros coupés lors de la création. Il est singulier qu'il ne s'en soit pas servi pour son travail d'adaptation, comme l'avait naguère fait Guiraud.

VERS UNE ÉDITION CRITIQUE

En 1976, le chef d'orchestre Antonio de Almeida fait une découverte considérable. 1250 pages manuscrites, relatives aux différents stades de composition des *Contes d'Hoffmann*, dorment dans le fond d'une armoire, chez des descendants du compositeur. Sont réunis dans un carton une partie de la partition autographe pour chant et piano, de nombreux fragments du livret destiné au Théâtre de la Gaîté, de

l'Opéra-Comique : plus de trois cents pages inconnu à ce jour, la plupart orchestrées par Guiraud, parmi lesquelles se trouve l'ensemble des numéros supprimés à la création. Ces manuscrits passeront en salle des ventes, chez Sothebys à Londres, le 22 novembre 1984, et seront acquis par la Frederick R. Koch Foundation. D'abord déposés à la Pierpont Morgan Library de New York, ils ont fait récemment l'objet d'un legs la Beinecke Rare Book and Manuscript Library of Yale University.

Venise. Une trouvaille capitale puisqu'il s'agit du dernier numéro sur lequel Offenbach travaillait quelques heures avant sa mort, et qu'on croyait à peine ébauché. La partition chant-piano de ce finale est quasiment complète et entièrement de la main du compositeur. L'orchestration, comme celle de l'ensemble de l'ouvrage, a été réalisée par Ernest Guiraud. Le texte correspond mot pour mot au livret de censure. Rappelons que, même s'il a certainement été rédigé après la mort d'Offenbach, ce livret est sans aucun doute le meilleur fil conducteur pour restituer les dernières volontés du compositeur quant à la création de son ouvrage à l'Opéra-Comique. Sous une forme ou une autre, nous possédons aujourd'hui la totalité de la musique correspondant à celui-ci.

LA NOUVELLE ÉDITION

Notre nouvelle édition, enrichie d'un commentaire critique, réunit en deux volumes toutes les sources autographes connues et disponibles de nos jours des *Contes d'Hoffmann*. En font donc partie les différentes versions des airs ainsi que les numéros écartés par Offenbach. Vous trouvez en outre dans l'édition des informations concernant les versions avec un baryton dans le rôle d'Hoffmann, les différents stades du livret de Barbier et les variantes des nombreuses éditions de Choudens et de Peters, résultats des travaux d'Ernest Guiraud et de Raoul Gunsburg. Offenbach, qui voulait que son opéra soit joué aussi dans une forme ouverte ne se serait probablement pas opposé aux récitatifs ajoutés par Guiraud. Ils ont été pour cette raison intégrés à la présente édition. Ils permettent de réaliser *Les Contes d'Hoffmann* dans la version avec dialogues ou bien dans celle avec récitatifs. La valeur musicale et dramatique des numéros composés par Offenbach mais non utilisés, nous a conduit à les documenter dans leur forme originale de partition chant-piano et dans une instrumentation que nous avons réalisée dans le plus grand respect du style d'Offenbach.

la musique écrite par des copistes, le matériel du concert donné chez Offenbach le 18 mai 1879, et enfin la partition d'orchestre de l'acte de Venise, orchestrée et rebâtie par Ernest Guiraud. Almeida va confier une copie des manuscrits au musicologue allemand Fritz Oeser, qui réalise pour les Éditions Alkor une nouvelle édition basée sur ces sources, mais malheureusement fort agrémentées d'adaptations très personnelles.

En 1984 est faite une découverte de toute première importance. C'est au Château de Cormatin, un domaine ayant appartenu à Raoul Gunsbourg, qu'on retrouve la quasi-totalité des manuscrits autographes ayant fait l'objet de coupures lors des répétitions à

Michael Kaye obtient la permission de publier ces documents dans le cadre de son édition des *Contes d'Hoffmann*, qui prend en considération toutes les sources disponibles à ce jour dans des collections privées et publiques. L'exploitation de l'intégralité de ces sources donne une image beaucoup plus fidèle des intentions d'Offenbach que toutes les éditions précédentes. Ce qui a été confirmé par la découverte, aux Archives Nationales à Paris, du livret déposé par Léon Carvalho au Bureau de la Censure le 5 janvier 1881, publié par Josef Heinzelmänn.

En 1993, Jean-Christophe Keck découvre à son tour l'existence du manuscrit de la partition d'orchestre du « Finale avec chœurs » de l'acte de



Les Faits

Les Contes d'Hoffmann

Opéra fantastique en 5 actes (1877-1880)

Livret de Jules Barbier d'après le drame de Jules Barbier et Michel Carré

Edité par Michael Kaye et Jean-Christophe Keck

Traduction allemande par Josef Heinzelmann

Personnages : Stella, Olympia, Antonia, Giulietta · soprano – la Muse, Nicklausse · mezzo-soprano – la Voix de la Tombe · mezzo-soprano – Hoffmann · ténor – Lindorf, Coppélius, le docteur Miracle, le capitaine Dapertutto · basse-taille – Spalanzani · ténor – Crespel · basse – Peter Schlémil · ténor – Andrès, Cochenille, Frantz, Pitichinaccio · ténor – Maître Luther · basse – Nathanaël · ténor – Wolfram · ténor* – Hermann · basse* – Wilhelm · basse – le capitaine des sbires · basse – Étudiants, Garçons de taverne, Invités de Spalanzani, Six Laquais, Convives de Giulietta, Valets, Sbres, Esprits de la bière, du vin et du rhum · chœur

Orchestre : 2 (2. auch Picc.) · 2 · 2 · 2 – 4 · 2 Korn. · 2 · 3 · 0 – P. S. (Crot. · Trgl. · gr. Tr.) (2 Spieler) – 2 Hfn. (2. ad lib.) · Org. – Str.

Création : 10 février 1881 Paris, Opéra-Comique, Salle Favart · Chef d'orchestre : Jules Danbé · Mise en scène : Léon Carvalho

Première autrichienne (en allemand) : 7 décembre 1881 Wien, Ringtheater · Chef d'orchestre : Joseph Hellmesberger jr.

PREMIÈRES NATIONALES DE L'ÉDITION KAYE/KECK :

Création / Première en Etats-Unis : 7 octobre 1988 Los Angeles, CA, The Los Angeles Music Center Opera ·

Chef d'orchestre : Richard Buckley · Mise en scène : Frank Corsaro · Décor et costume : Günther Schneider-Siemssen

Première française / Première européenne : 15 mars 1993 Lyon, Opéra · Chef d'orchestre : Kent Nagano · Mise en scène : Louis Erlo · Décor : Philippe Starck · Costume : Jacques Schmidt

Première allemande : 25 mars 1995 Munich, Staatstheater am Gärtnerplatz · Chef d'orchestre : Reinhard Schwarz · Mise en scène : Hellmuth Matiassek · Décor et costume : Rolf Langenfass

Première suisse : 23 septembre 1995 Zurich, Opéra · Chef d'orchestre : Franz Welser-Möst · Mise en scène : Cesare Lievi · Décor : Maurizio Balò

Première autrichienne : 15 janvier 1997 Innsbruck, Tiroler Landestheater · Chef d'orchestre : Arend Wehrkamp · Mise en scène : Tilman Knabe · Décor : Alfred Peter · Costume : Katrin Maurer

Première suédoise : 6 septembre 1997 Göteborg, GöteborgsOperan · Chef d'orchestre : Peter Erckens / Finn Rosengren · Mise en scène : Bentein Baardson · Décor : Rolf Alme · Costume : Louise Beck

Première anglaise : 24 février 1998 Londres, Coliseum · Chef d'orchestre : Paul Daniel · Mise en scène : Graham Vick · Décor et costume : Tobias Hoheisel

Première brésilienne / Première sud-Américaine : 29 novembre 2003, São Paulo, Theatro Municipal · Chef d'orchestre : Jamil Maluf · Mise en scène : Eddynio Rossetto

Première danoise : 28 janvier 2004, Århus, Den Jyske Opera, Musikhuset · Chef d'orchestre : Cecilia Rydinger · Mise en scène : Niels Pihl · Décor et costume : Lars Juhl

Première chinoise / Première asiatique : 29 juillet 2005 Pékin, Poly Plaza Théâtre · Chef d'orchestre : François-Xavier Roth · Mise en scène : Daniel Mesguiche · Costume : Frédéric Pineau

Première portugaise : 2 avril 2008 Lisbonne, Teatro Nacional de São Carlos · Chef d'orchestre : Gregor Bühl · Mise en scène : Christian von Götz · Décor et costume : Gabriele Jaenecke

Première tchèque : 6 mars 2010 Prague, Théâtre National · Chef d'orchestre : Michel Swierczewski / Zbynek Müller · Mise en scène : Ondřej Havelka · Décor : Martin Černý · Costume : Jana Zbonilová

Première russe : 26 décembre 2011 Saint-Petersbourg, Mariinsky Théâtre · Chef d'orchestre : Valery Gergiev / Mikhail Tatarnikov · Mise en scène : Vasily Barkhatov · Décor : Zinovy Margolin · Costume : Maria Danilova

Première espagnole : 4 février 2013 Barcelone, Gran Teatre del Liceu · Chef d'orchestre : Stéphane Denève · Mise en scène : Laurent Pelly · Décor : Chantal Thomas · Costume : Laurent Pelly

* Dans la version du Livret de Censure la partie de Wolfram est chantée par Nathanaël. À la Création la partie de Wolfram a été chantée par Nathanaël et la partie des Wilhelm a été chantée par Hermann.

Résumé

Le résumé suit l'ordre des actes et des scènes du chant-piano, y compris celle de la partition de direction de l'Édition critique.

Scénario musical (Version dialogue et récitatif)		Scènes et personnage	Action
Acte I			
La Taverne de Maître Luther			
Prélude			
N° 1: Introduction		Scène I Esprits invisibles, La Muse	Les esprits invisibles de la bière et du vin font l'éloge de leurs vertus bienfaitantes qui aident les hommes à adoucir et oublier ennui et chagrin.
N° 1A: Scène et Couplets de la Muse	N° 1B: Romance de la Muse		La Muse entre en scène. Elle déplore qu'Hoffmann gaspille toute son énergie à courtiser la cantatrice Stella dont il est fou amoureux. La Muse entend bien le délivrer de ce malheureux attachement. Et c'est dans cette intention, qu'elle prend l'apparence du jeune ami d'Hoffmann, Nicklausse, et appelle les esprits à l'aide afin qu'ils guérissent Hoffmann grâce à une ivresse salutaire.
N° 2: Couplets de Lindorf		Scène II Lindorf, Andrès	Le conseiller Lindorf apparaît, suivi d'Andrès, le valet de Stella qui soulève l'enthousiasme du public de l'Opéra avec la partie de Donna Anna du Don Giovanni de Mozart. Lindorf s'adresse à Andrès et lui soutire une lettre de Stella destinée à son soupirant du moment et c'est ainsi qu'il apprend son nom : il s'agit d'Hoffmann. Dans la lettre se trouve une clé de la loge de Stella, avec la prière qu'Hoffmann lui rende visite.
N° 3: Scène		Scène III Lindorf	Lindorf décide d'évincer Hoffmann.
		Scène IV Lindorf, Luther, Garçons	Le cabaretier Luther invite les garçons à préparer la salle en vue de la ruée des convives qui veulent profiter de l'entracte pour boire un verre.
N° 4: Chœur		Scène V Lindorf, Luther, Nathanaël, Hermann, Wolfram, Wilhelm, Étudiants, Garçons de Taverne	Les étudiants font bruyamment irruption dans la taverne, réclament de la bière et du vin, se moquent de Luther et chantent des louanges à la gloire de l'art de Stella. Ils remarquent l'absence d'Hoffmann ; il faut aller le chercher sur-le-champ.
		Scène VI Les mêmes. Hoffmann, Nicklausse	Hoffmann et Nicklausse apparaissent. Tous tentent de chasser la mélancolie d'Hoffmann et l'encouragent à chanter quelque chose de gai. Hoffmann se laisse convaincre et, accompagné des étudiants, commence la ballade de Kleinzach.
N° 5: Chanson et Scène			À l'étonnement de tous, le souvenir de son grand amour Stella s'empare de lui à la fin de la première strophe. Mais il se reprend et poursuit sa chanson.
N° 6: Final et Duo			Ensuite, épuisé, il commande du punch. Nathanaël et Nicklausse se moquent de sa réaction passionnée et Hoffmann jure de ne jamais vouloir retomber amoureux, ce que Lindorf accueille avec dédain. Hoffmann reconnaît son vieil adversaire et une altercation éclate. Il parle aux étudiants de ses fâcheuses rencontres précédentes avec Lindorf qui se soldèrent toujours pour lui de façon malheureuse. Nicklausse cherche à le calmer en lui parlant des maîtresses de ses amis. Hoffmann s'empare du sujet et annonce vouloir parler d'une femme réunissant en elle trois traits de caractère : poupée, primadonna et courtisane. Nicklausse est présent lui aussi dans ces trois histoires – il joue dans ce drame le rôle du bon sens. Personne ne fait attention à Luther qui signale le début du deuxième acte de l'opéra dans lequel chante Stella : ils veulent entendre les récits d'Hoffmann. Lindorf est certain qu'au bout d'une heure, aucun ne sera sobre. Hoffmann commence avec l'histoire d'Olympia.
Entr'acte			

Acte II (Olympia)			
Riche cabinet de physicien à Munich, donnant sur une galerie dont les portes sont closes par des tapisseries.			
Dialogue	Récitatif	Scène I Spalanzani seul	Spalanzani contemple Olympia, son invention qu'il va maintenant présenter à ses invités et grâce à laquelle il voudrait compenser les 500 ducats qu'il a perdus dans la faillite du Juif Elias. Il est inquiet ; il craint en effet que Coppélius, qui lui a fourni les yeux d'Olympia, n'exige une part de son droit de propriété. Mais Coppélius est loin et a déjà été payé. Les invités peuvent maintenant arriver.
		Scène II Spalanzani, Hoffmann	Hoffmann apparaît ; il désire se consacrer à la science. Les remarques de Spalanzani sur les qualités d'Olympia et sur la physique le déconcertent ; il ne comprend pas quel rapport ont les unes avec l'autre.
		Scène III Les mêmes, Cochenille, Laquais	Le valet Cochenille arrive avec six laquais ; tous, sauf Hoffmann, vont à la cave chercher le champagne pour les invités.
N° 7: Récitatif et Scène, Couplets (Version définitive)		Scène IV Hoffmann, après Nicklausse	Hoffmann soulève la portière de la pièce dans laquelle se trouve Olympia ; il est séduit par sa beauté. Nicklausse arrive et s'amuse du ravissement d'Hoffmann. Il invite Hoffmann à chanter pour qu'il puisse exprimer son sentiment mais ce dernier refuse : Spalanzani n'aime pas la musique, ce que Nicklausse accueille par une chanson satirique parlant d'une poupée sur une boîte à musique. Coppélius entre dans le cabinet sans être vu.
Dialogue	Récitatif		
N° 8: Récitatif et Trio		Scène V Les mêmes, Coppélius	Il observe Hoffmann et Nicklausse et se présente à eux comme un marchand de baromètres, hygromètres, chronomètres et thermomètres. Comme Hoffmann ne s'intéresse manifestement pas à ces choses, Coppélius commence à parler avec enthousiasme des yeux merveilleux qu'il peut proposer. Hoffmann se méprend et croit que Coppélius parle de lunettes, sur quoi ce dernier lui présente un lorgnon qui possède une qualité particulière : il illumine les objets en fonction des souhaits. À peine Hoffmann a t'il chaussé et payé le lorgnon qu'Olympia le bouleverse encore davantage.
Dialogue	Récitatif	Scène VI Les mêmes, Spalanzani, sprès Cochenille	Spalanzani revient. Il prend peur à la vue de Coppélius et prie Hoffmann et Nicklausse de se retirer car il doit parler affaires avec Coppélius. En son for intérieur, il regrette de ne pas connaître le secret des yeux d'Olympia et offre à Coppélius un billet de 500 florins à l'ordre de la banque du Juif Elias. En échange, il exige de lui qu'il renonce à la part de son droit de propriété sur Olympia. Coppélius accepte le marché et souffle à Spalanzani l'idée de marier Olympia à Hoffmann. Cochenille arrive et annonce les invités.
N° 9: Chœur et Scène		Scène VII Hoffmann, Spalanzani, Cochenille, Nicklausse, Invités, Laquais	Les invités admirent la demeure de Spalanzani, louent son sens de l'hospitalité et sont curieux de voir sa « fille » Olympia qu'il veut aujourd'hui leur présenter. Spalanzani et Cochenille l'amènent dans la salle, assise dans un fauteuil.
		Scène VIII Les mêmes, Olympia	Tous sont frappés d'admiration par le maintien, le teint et les yeux d'Olympia. Spalanzani annonce qu'elle est préparée à chanter pour les invités, avec des vocalises phénoménales sur accompagnement de harpe. Hoffmann est fou de joie de maintenant pouvoir l'entendre, ce que raille son ami Nicklausse.
Air (Version définitive)			Olympia chante son air à la satisfaction et l'admiration de toutes les personnes présentes. Spalanzani invite la compagnie à souper. Hoffmann ne veut pas y aller sans avoir parlé à Olympia ; Spalanzani lui permet de rester. En sortant, il passe auprès d'elle et remonte sa mécanique sans qu'Hoffmann le remarque.
N° 10: Scène et Romance d'Hoffmann		Scène IX Hoffmann, Olympia	Seul avec Olympia, Hoffmann lui déclare son amour en termes exaltés.
N° 11			Tandis que, dans sa passion, il l'effleure, elle s'esquive et disparaît dans une autre pièce. Il veut la suivre mais à ce moment, Nicklausse paraît.
		Scène X Hoffmann, Nicklausse	Nicklausse essaie de convaincre Hoffmann qu'elle est une créature sans vie, bien que celui-ci l'assure qu'Olympia l'aime. Quand il constate que c'est inutile, il lui conseille de danser avec elle pendant le bal. Ils sortent tous les deux.
		Scène XI Coppélius, seul	Coppélius apparaît. Il a appris que Spalanzani l'a trompé et que la banque Elias a fait faillite. Il veut se venger et se glisse dans la chambre d'Olympia.

N° 12: Final	Scène XII Spalanzani, Hoffmann, Olympia, Nicklausse, Cochenille, Invités, Laquais, après Coppélius	Cochenille invite les invités à valser et demande à Olympia de danser avec Hoffmann. Tous observent que le couple danse de plus en plus vite. Olympia ne peut plus être freinée, même par Spalanzani. Elle se détache finalement d'Hoffmann et quitte la salle. Spalanzani examine Hoffmann qui a perdu ses lunettes en dansant et qui est comme assommé. Derrière la scène, un tumulte se crée et on entend un bruit de ressorts qui se brisent. Cochenille se précipite et annonce que «celui avec les yeux» vient d'arriver. Là-dessus apparaît Coppélius et, entre lui et Spalanzani, éclate une violente dispute. Hoffmann s'aperçoit qu'Olympia était un automate. Il devient la risée du chœur.
Entr'acte		

Acte III (Antonia)			
À Munich chez Crespel. Une chambre bizarrement meublée.			
N° 13: Romance		Scène I Antonia, seul	Antonia songe avec nostalgie à son amour pour Hoffmann et déplore qu'il se soit éloigné d'elle.
Dialogue	Récitatif	Scène II Antonia, Crespel	Crespel, son père, fait son entrée. Il rappelle à Antonia la promesse qu'elle a faite de ne plus chanter car il ne peut plus supporter un seul chant depuis la mort de la mère de celle-ci. [Seulement sous forme de dialogue]: Il tente de la distraire avec un violon de grande valeur ; elle doit démonter l'instrument afin qu'il puisse l'étudier et construire d'après ce modèle le violon parfait auquel il veut donner la voix d'Antonia. Il est clair qu'Antonia aime toujours Hoffmann ; obéissant à son père, elle quitte la pièce.
		Scène III Crespel, seul	Crespel se remémore le destin de sa femme qui a souffert de la même maladie qu'Antonia. Il maudit Hoffmann qui lui a tourné la tête et a pitié d'Antonia dont la carrière d'artiste est terminée après seulement six semaines. Hoffmann ne doit pas savoir où elle se trouve.
		Scène IV Crespel, Frantz	Crespel, secondé par Frantz qui est à moitié sourd, se prépare à se rendre à la société philharmonique et lui recommande de n'ouvrir la porte à personne.
Dialogue	Récitatif	Scène V Frantz, seul	Frantz chante un air dans lequel il se plaint que personne ne reconnaissent ses véritables talents. Hoffmann paraît, accompagné de Nicklausse.
N° 14: Couplets			
Dialogue	Récitatif	Scène VI Frantz, Hoffmann, Nicklausse	Ils apprennent que Crespel est sorti depuis au moins une heure. Frantz sort.
		Scène VII Hoffmann, Nicklausse, après Antonia	Nicklausse rappelle à Hoffmann l'histoire d'Olympia, mais doit reconnaître qu'Antonia, contrairement à la poupée, possède une âme. Mais les violons ont aussi une âme...
N° 15: Romance			Dans son chant, la poésie qui peut remuer les sentiments de l'homme tout autant que la musique, rappelle à Hoffmann la chanson d'amour qu'il a chantée avec Antonia. Hoffmann commence à chanter avec lui ; lorsqu'Antonia entre dans la pièce et que tous deux s'étreignent, Nicklausse les laisse seuls.
Dialogue, Musique de Scène	Récitatif		
N° 16: Récitatif et Duo		Scène VIII Hoffmann, Antonia	Hoffmann demande à Antonia la raison de leur séparation. Elle ne peut lui en dire la raison, mais, devant les insultes d'Hoffmann, défend son père : il leur a bien donné sa bénédiction. Tous deux cèdent à leurs sentiments. A la remarque moitié plaisante, moitié sérieuse d'Hoffmann, qu'Antonia chante trop, elle réagit comme s'il voulait, comme son père, lui interdire le chant. Elle lui demande de chanter avec elle. Vers la fin de la chanson, Antonia est au bord de l'évanouissement. Hoffmann prend peur. Ils entendent tous deux Crespel monter l'escalier, Antonia sort et Hoffmann se cache dans l'embrasure d'une fenêtre.
Dialogue	Récitatif		
Dialogue	Récitatif	Scène IX Crespel, Hoffmann, après Frantz	De sa place, il surprend un entretien entre Crespel et Frantz, dans lequel Crespel exprime sa crainte qu'Hoffmann puisse retrouver Antonia ; il veut quitter l'Allemagne afin qu'elle soit en sécurité [seulement sous forme de dialogue]. Frantz annonce une visite : celle du docteur Miracle. Crespel est horrifié car il rend responsable le docteur Miracle de la mort de la mère d'Antonia, une cantatrice connue. Il ne peut cependant empêcher l'arrivée du médecin.

Dialogue	Récitatif	Scène X Crespel, Miracle, Hoffmann	Miracle feint de s'intéresser à la maladie d'Antonia. Il veut la voir, ce que Crespel refuse, de même qu'il nie qu'elle soit malade. Miracle nomme cependant les symptômes et explique vouloir examiner Antonia à distance.
N° 17: Trio		Les mêmes, après Antonia	Hoffmann dans sa cachette, Crespel et Frantz sont témoins d'une scène fantomatique : Miracle entre en relation télépathique avec Antonia par l'intermédiaire de son père sans volonté, tâte son pouls et lui ordonne de chanter. Il promet à son père horrifié la guérison, si Crespel lui donne le remède qu'il est le seul à posséder.
Dialogue (N° 16 ^{bis} Musique de Scène)	Récitatif	Scène XI Hoffmann, après Antonia	Hoffmann comprend la raison pour laquelle Antonia ne doit plus chanter. Il lui donne une lettre dans laquelle il lui demande, au prix de son amour, d'obéir à son père. Le cœur lourd, elle le lui promet. Hoffmann s'en va.
		Scène XII Antonia, Miracle, La voix de la tombe	Soudain Miracle est dans la pièce. Il harcèle Antonia : elle devra oublier gloire et applaudissements si elle ne chante plus ; son amour pour Hoffmann ne pourra combler un tel renoncement. Devant le refus d'Antonia, Miracle fait retentir la voix de sa mère qui sort du portrait accroché dans la pièce. Sa mère convainc Antonia de chanter avec elle, bien que cette dernière pressente que cela signifie sa mort. Elle s'effondre.
N° 17 A: Trio			
N° 17 B: Final		Scène XIII Antonia, Crespel, Hoffmann, Nicklausse, Miracle	Crespel se précipite dans la chambre et trouve Antonia mourante. Il est convaincu qu' Hoffmann, qui entre au même moment, est responsable de sa mort et veut le poignarder mais Nicklausse l'en empêche. Hoffmann réclame un médecin. Le docteur Miracle apparaît et constate la mort d'Antonia.
Entr'acte			

Acte IV (Giulietta)			
Premier tableau. À Venise. Galerie de fête, dans un palais donnant sur le Grand Canal			
N° 18: Récitatif et Barcarolle		Scène I Hoffmann, Nicklausse, Giulietta, Pitichinaccio, Jeunes gens et Jeunes femmes, Laquais	Hoffmann et l'assemblée regardent Giulietta et Nicklausse qui, aux sons de la barcarolle, s'abandonnent à l'amour.
Récitatif et Chant Bachique			Hoffmann se moque des accents langoureux de la barcarolle et entonne une joyeuse chanson aux louanges de l'amour.
Dialogue (Musique de Scène – N° 18 ^{bis} sortie)	Récitatif	Scène II Les mêmes, Schlémil	Schlémil entre en scène. Il est irrité car il n'a, de toute évidence, pas manqué à Giulietta. Elle lui présente Hoffmann et Nicklausse et invite tout le monde dans la salle de jeu. Nicklausse retient Hoffmann et lui fait remarquer que ce « jeu de hasard galant » n'a rien à voir avec l'amour et, étant donné qu'Hoffmann est déjà tombé amoureux d'un automate (Olympia) et d'une boîte à musique (Antonia), il est tout à fait capable de tomber amoureux d'une courtisane. Il a en tous les cas prévu deux chevaux pour la fuite car le diable est raffiné. Hoffmann réplique qu'il n'a pas peur du diable. Ils sortent tous les deux.
		Scène III Hoffmann, Nicklausse	
		N° 19 Chanson: (Version définitive)	
Dialogue	Récitatif	Scène V Dapertutto, Giulietta	Giulietta apparaît. Dapertutto lui donne la bague ; il lui demande en échange de lui procurer le reflet d'Hoffmann, comme elle l'a déjà fait avec l'ombre de Schlémil. Comme Giulietta, par compassion pour Hoffmann, hésite, il la convainc en prétendant qu'Hoffmann ne l'aime pas et que son indifférence va le prouver. À la suite de quoi Giulietta garantit à Dapertutto qu'Hoffmann sera sa victime cette nuit même.
Dialogue (Musique de Scène N° 19 ^{bis})		Scène VI Dapertutto, Giulietta, Schlémil	Schlémil arrive. Il a pris à Hoffmann jusqu'à son dernier thaler. Dapertutto le stupéfie et l'effraie avec une astuce qui prouve que Schlémil ne jette pas d'ombre (est transparent).

N° 20: Air de Guilietta (deux versions)		Scène VII Dapertutto, Giulietta, Schlémil, Hoffmann, Nicklausse, Pitichinaccio, Chœur	Hoffmann invite Schlémil à une revanche. Dapertutto fait une plaisanterie sur Schlémil à propos de son absence d'ombre mais Giulietta le calme. Tous retournent à la table de jeu. Pitichinaccio mêle les cartes. Hoffmann et Schlémil jouent, observés par les autres, tandis que Giulietta chante une mélancolique chanson d'amour, ce qui distrait Hoffmann qui donne les cartes à Nicklausse afin qu'il continue à jouer à sa place. Hoffmann se tourne vers Giulietta. Il lui avoue qu'il l'adore même si elle le repousse. Schlémil surveille la scène et cesse de jouer. Il ne peut qu'avec peine contenir sa fureur envers Hoffmann, son rival. Giulietta glisse à Hoffmann que Schlémil a la clé de sa chambre qu'Hoffmann doit se procurer. Accompagnés du chant de la barcarolle, les invités montent dans des gondoles. Giulietta et Pitichinaccio partent, tandis que Giulietta fait un signe furtif. Schlémil et Hoffmann s'affrontent ; Hoffmann exige de lui la clé, ce que refuse Schlémil qui part, non sans avoir été provoqué en duel par Hoffmann. Au moment où Hoffmann veut lui aussi quitter la scène, Dapertutto le retient et lui donne son épée.
Deuxième tableau (changement à vue). Un coin du jardin vivement éclairé par la lune. Au fond le mur blanc d'une terrasse - Pantomime -			
N° 21: Chœur (Barcarolle) accompagnant la Panto- mime et continuant Scène VII		Scène I Dapertutto, seul	Dapertutto apparaît et observe la scène muette qui suit depuis la balustrade de la terrasse au fond.
		Scène II Dapertutto, Hoffmann, Schlémil	Hoffmann et Schlémil entrent en scène ; ils se battent en duel. Pendant le combat, Hoffmann constate que Schlémil ne jette aucune ombre. Après un combat de courte durée Hoffmann tue Schlémil, lui prend la clé et sort du jardin.
		Scène III Dapertutto, Schlémil	Dapertutto arrive, examine le cœur de Schlémil, reprend son épée et quitte la scène en riant.
Troisième tableau (changement à vue). Un boudoir élégant. Au fond, une glace recouverte d'un double rideau.			
Dialogue		Scène I Hoffmann, Nicklausse, après Giulietta	Hoffmann décrit à Nicklausse son effroi lorsqu'il a remarqué lors de son duel avec Schlémil que ce dernier ne jette aucune ombre. Nicklausse tente de le persuader de fuir. Hoffmann refuse ; il ne veut pas quitter Giulietta, qu'il aime. Giulietta apparaît et Nicklausse insiste sur la nécessité de fuir immédiatement, sinon la vie d'Hoffmann serait en danger. Hoffmann veut que Giulietta lui confirme que c'est bien elle qui lui a ordonné de dérober la clé à Schlémil.
N° 22: Duo		Giulietta, Hoffmann, après Pitichinaccio et Dapertutto	Giulietta demande instamment à Hoffmann de se mettre en sécurité. Elle le suivra. Hoffmann veut cependant rester car son amour pour Giulietta est plus fort que tous les dangers. Giulietta le prie de lui laisser un reflet de cet amour, s'il devait quand même la quitter : il doit lui laisser un renvoi de son image afin qu'elle puisse toujours le regarder. Hoffmann pense qu'elle plaisante mais Giulietta réitère sa demande : l'image d'Hoffmann resterait dans son cœur pour toujours. Dans son ivresse amoureuse, Hoffmann accepte. Dapertutto entre et tend sa main vers le miroir dans lequel le reflet d'Hoffmann s'éteint. Hoffmann s'effondre presque sans conscience, tandis que Giulietta disparaît. Sur ces entrefaites, Pitichinaccio apparaît.
Dialogue (Musique de scène)	Récitatif	Scène II Les mêmes, Nicklausse, après les Invités et les Sbières	Nicklausse se précipite dans la pièce et presse Hoffmann de se hâter car on a découvert le cadavre de Schlémil et les sbires sont déjà à sa recherche. Dapertutto raille qu'il semble qu'Hoffmann ne puisse se séparer de son reflet. Pitichinaccio présente un miroir à Hoffmann et ce dernier prend seulement maintenant conscience de ce qui lui est arrivé.
N° 22: Final			Les invités aussi supplient Hoffmann de fuir pendant qu'il en est encore temps, sinon on lui demandera des comptes pour la mort de Schlémil. Hoffmann, qui hésite encore, est ridiculisé par Dapertutto et Pitichinaccio pour la perte de son reflet. Il comprend maintenant le jeu truqué qu'a joué avec lui Giulietta. Face à ses reproches, elle justifie son attitude par le mépris qu'il lui a montré. Les sbires font leur entrée et veulent arrêter Hoffmann. Il fait à Giulietta l'amer reproche de l'avoir utilisé et abusé, et dégaine un poignard pour la tuer mais Dapertutto trouble son regard et il tue à sa place Pitichinaccio. Giulietta s'effondre, sous les rires du public, sur le corps de Pitichinaccio.
Entr'acte			

Acte V (Stella)			
La Taverne de Maître Luther			
Dialogue (version de Livret de Censure)	Récitatif (version de Guiraud)	Scène I Hoffmann, Nicklausse, Lin- dorf, Wilhelm, Natanaël, Her- mann, Lutter, les Étudiants, après Stella et Andrès	Hoffmann en a terminé avec ses contes et se laisse tomber sans force. Ses amis tentent de le consoler. Lindorf est maintenant sûr que Stella n'appartient qu'à lui. Nicklausse explique encore une fois à l'assistance que dans l'imagination d'Hoffmann, les trois fi- gures féminines n'en font qu'une : Stella. Cette dernière pénètre dans la salle après une représentation couronnée de succès ; elle réagit sans rien y comprendre au discours confus d'Hoffmann et à son ivresse et accepte l'invitation de Lindorf.
N° 23: Chœur [N° 24] [N° 25] Final	Scène et Chœur		Hoffmann retient Lindorf et se moque de lui avec la dernière strophe de Kleinzach. Sous le rire des étudiants, Lindorf part avec Stella.
	2° Scène et Final		[Scène II dans la version de Guiraud]
Changement à vue : La scène est vide. Le fond de la décoration s'ouvre et laisse voir Hoffmann, dans sa petite chambre, assis devant une table et écrivant. La Muse est debout derrière lui, suivi par tous les protagonistes du drame.			
[N° 26 Final]		Apothéose	Conduits par la Muse en laquelle Nicklausse s'est retrans- formé, tous les protagonistes du drame célèbrent le pouvoir de guérison qu'aura la poésie sur Hoffmann : même si son cœur brûlait et que la douleur flamboie vers le ciel, tout débouche sur l'enthousiasme du poète qui par la souffrance atteint la véritable grandeur.

Les variantes de la musique et des textes scéniques, imprimées en appendice, ne sont pas prises en compte dans le résumé.
En détail, ce sont les suivantes :

ACTE I

- No 1C Mélodrame de la Muse (version de la Création)
- No 1D Monologue de la Muse (Calmann Lévy 1881)
- No 1E / F Introduction (versions de Guiraud)
- Scène II – IV, dialogues (Calmann Lévy 1881)
- Scène II, version réduite (Guiraud)

ACTE II

- Récitatif et romance d'Hoffmann (version de la Création)
- Romance de Nicklausse (version abandonnée)
- Couplets de Nicklausse (première version abandonnée)
- Chanson d'Olympia (première version)
- Air d'Olympia (version définitive, transposée en sol majeur)
- Scène avant N° 11 (version de la Création)
- Version réduite du N° 11 avec la version longue du N° 12

ACTE III

- Couplets de Frantz (version de la Création, transposée en fa majeur)
- Récitatif alternatif avant N° 15
- Dialogue et musique de scène avant le Duo Hoffmann-Antonia (version de la Création)
- Duos alternatifs (version de la Création, rédaction de Guiraud)
- Scène XI – XII, dialogue (Calmann Lévy 1881)

ACTE IV

- Chanson de Dapertutto (première version)
- Air « Scintille diamant » (en mi majeur, mi bémol majeur et re majeur, Monte Carlo 1904)
- Scène II et Scène V (premier tableau), version alternative
- Chanson de Giulietta (première version en fa majeur et version définitive en sol majeur transposée en fa majeur)
- Septuor (« Monte Carlo 1904 »)
- Scène II (troisième tableau), version alternative

ACTE V

- Acte V, version de la Création et version de « Nouvelle Edition »
- Version compilée avec des nombreuses variantes
- Versions alternatives de l'Apothéose

Jacques Offenbach

Jacques Offenbach est né le 20 juin 1819 à Cologne d'une famille de musiciens juive. Luigi Cherubini rendit possible à l'enfant de quatorze ans, un prodige du violoncelle, des études au conservatoire de Paris, – un privilège exceptionnel non seulement en raison de son jeune âge mais aussi et avant tout de ses origines allemandes. Il se fit un nom dans les salons parisiens en tant que partenaire de musique de chambre de Flotow, Rubinstein, Mendelssohn et Liszt. Il composa des œuvres pour son instrument – dont l'un des grands concertos pour violoncelle du XIXe siècle – mais sa passion était le théâtre. Il joua un temps dans l'orchestre de l'Opéra-Comique, où il acquit de solides connaissances du répertoire français de l'époque. Offenbach partageait le sort de nombreux jeunes compositeurs doués qui n'étaient pas joués sur les scènes parisiennes. Il en tira les conséquences en créant son propre théâtre, les « Bouffes parisiens ». En tant que son directeur et compositeur, il révolutionna après 1855 le théâtre de divertissement européen.

Il publia au début des pièces courtes en un acte dont *Les Deux aveugles*, *Bata-clan* et *Croquefer* puis, en 1858, une première œuvre occupant la soirée entière, *Orphée aux enfers*, qui fut un triomphe. Il acquit en 1860 la nationalité française et débuta à l'Opéra de Paris avec son ballet *Le Papillon*. Il fut nommé en 1861 chevalier de la Légion d'honneur. À partir de 1862, il partagea son temps entre Paris, Étretat en Normandie, Bad Ems et Vienne – qui devint bientôt, à part Paris, le centre le plus important de sa carrière. Il écrivit en 1864 pour Vienne son grand opéra romantique *Die Rheinnixen* (*Les Fées du Rhin*), auquel il eut recours dans *Les Contes d'Hoffmann*. Une période de six ans, couronnée de grands succès, fit suite. En coopération avec les librettistes de génie Henri Meilhac et Ludovic Halévy furent créés *La Belle*

Hélène, *Barbe-Bleue*, *La Vie parisienne*, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, *La Périhole* et *Les Brigands*. Avec ces œuvres, qualifiées plus tard d'« Offenbachiades », il inventa un style de théâtre de divertissement politico-satirique avec lequel il conquist le monde.

Avec la guerre franco-allemande de 1870/1871, l'étoile d'Offenbach commença à décliner. En France, il était suspect en raison de ses origines allemandes et, en Allemagne pour le caractère décadent et diffamatoire de ses œuvres. Malgré ces attaques, sa force de création resta intacte. En 1872, il créa à l'Opéra-Comique puis à Vienne une de ses œuvres parmi les plus importantes : *Fantasio*, un opéra romantique basé sur la pièce de Musset. Il prit en 1873 la direction du Théâtre de la Gaîté et s'orienta vers un tout nouveau genre : la « féerie ». Il fit pour cette raison un arrangement de son « porte-bonheur » *Orphée aux Enfers*, et entreprit en même temps une nouvelle collaboration avec l'auteur de théâtre Victorien Sardou (*Le Roi Carotte*, *La Haine*, *Don Quichotte*).

Des dettes croissantes le décidèrent, en 1876, à entreprendre une tournée en Amérique, qui fut couronnée de succès. À son retour, il reprit un projet qui lui tenait à cœur depuis longtemps : *Les Contes d'Hoffmann*. En 1879, il put jouir d'un succès exceptionnel avec *La Fille du tambour-major*. Il décéda le 5 octobre 1880, après avoir composé plus de 600 œuvres, dont plus de 130 pour la scène. Il ne put assister à la création de son « opus summu », *Les Contes d'Hoffmann*.

Les éditeurs

MICHAEL KAYE

Le musicologue Michael Kaye jouit d'une notoriété internationale avec son édition de *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, édition dans laquelle il a pu analyser plus de 350 pages encore inconnues de la partition autographe. L'édition présente, basée sur ses

recherches, est éditée par Schott Music et Boosey & Hawkes; elle a été représentée et enregistrée dans le monde entier. Michael Kaye travaille depuis plus de 30 ans dans le domaine de l'opéra, son expérience dans la production, l'administration, la mise en scène et la collecte de fonds est immense. Après avoir acquis un Master of Music au New England Conservatory, il a étudié et travaillé auprès de Walter Felsenstein et de Jean-Pierre Ponnelle. Il a ensuite poursuivi ses études pratiques dans les grands théâtres des États-Unis et d'Europe, entre autres l'Opera Company de Boston, le Lyric Opera de Chicago, le San Francisco Opera, l'opéra de Cologne et le Metropolitan Opera de New York.

JEAN-CHRISTOPHE KECK

Ce n'est pas seulement depuis qu'il édite les œuvres de Jacques Offenbach, (Boosey & Hawkes / Bote & Bock) que Jean-Christophe Keck est considéré comme un spécialiste des ouvrages de ce compositeur. Diplômé du Conservatoire national supérieur de Paris et de l'université d'Aix-en-Provence, Jean-Christophe Keck a reçu une formation dans de nombreux domaines : direction d'orchestre, musicologie, composition (auprès de Pierre Villette), chant (Christiane Eda-Pierre), piano et littérature. A côté de sa carrière de chanteur (à l'opéra Bastille, Paris, au Festival d'Aix-en-Provence, à l'opéra de Lyon etc.), il s'est dédié très tôt à la direction d'orchestre. Pour le cinéma, la radio et la télévision, il a interprété diverses œuvres dont plusieurs opéras bouffes et de la musique de film écrite par lui. Il est depuis 1998 directeur musical d'Opus05, l'orchestre de musique de chambre du département des Hautes-Alpes avec lequel il se produit dans de nombreux concerts aux programmes différents. Il est aussi directeur musical du Festival lyrique des châteaux de Bruniquel.

Mentions légales, crédits

Schott Music GmbH & Co. KG · Mainz

Weihergarten 5, 55116 Mayence/Allemagne

Tel +49 6131 246-886

Fax +49 6131 246-75886

infoservice@schott-music.com

Rédaction : Rainer Schochow

Traduction française : Beatrice Boucouris

Mise en page et composition : Christopher Peter

KAT 3176-99 · Produit en Allemagne

Le matériel des œuvres scéniques de ce catalogue est disponible en location, sauf indication contraire. Envoyez vos commandes par e-mail à hire@schott-music.com ou au représentant de votre région, ou encore à toutes les succursales de Schott. Toutes les éditions portant un numéro peuvent être commandées soit dans une librairie musicale, soit par l'intermédiaire de notre Online-Shop. Pour des informations gratuites sur toutes les œuvres, adressez-vous par e-mail à infoservice@schott-music.com

La durée des œuvres est approximative.

Date de clôture de la rédaction : septembre 2014.

Photo de couverture : Les Contes d'Hoffmann, Oper Köln 1998. photo : Großfoto Stühler

Illustration p. 4 : Les Contes d'Hoffmann, Bayerische Staatsoper 2012. photo : Wilfried Hösl

Illustration p. 5 : Caricature de Jacques Offenbach par Hippolyte Mailly

Illustration p. 6 : Opéra Comique (Salle Favart) 1840

Illustration p. 7 : La morte d' Antonia - Création de Les Contes d'Hoffmann 1881

Illustration p. 8 : Le Ringtheater Viennois en feu, 1881. Wiener Stadt- et Landesarchiv

Illustration p. 9 : Les Contes d'Hoffmann, Opéra de Lyon 1993. photo : Gerard Amsellem

Illustration p. 10 : Les Contes d'Hoffmann, GöteborgsOperan 1997. photo : Ingmar Jernberg

Les textes de cette brochure sont des contributions originales. Tous droits réservés sur les textes et les illustrations.

Les auteurs qui n'ont pu être joints sont priés de se déclarer afin de faire valoir leurs droits.

Contacts internationaux

Allemagne

Schott Music GmbH & Co. KG

Weihergarten 5, 55116 Mainz

Tel +49 6131 246-886

Fax +49 6131 246-75886

infoservice@schott-music.com

Espagne

Schott Music S.L.

Alcalá 70, 28009 Madrid

Tel +34 91 5770751

Fax +34 91 5757645

seemsa@seemsa.com

États-Unis

Schott Music Corp.

254 West 31st Street, New York NY 10001

Tel +1 212 4616940

Fax +1 212 8104565

ny@schott-music.com

France

Schott Music S.A.

175, rue Saint-Honoré, 75040 Paris cedex 01

Tel +33 1 42968911

Fax +33 1 42860283

paris@schott-music.com

Japon

Schott Music Co. Ltd.

Hiratomi Bldg., 1-10-1 Uchikanda

Chiyoda-ku, Tokyo 101-0047

Tel +81 3 66952450

Fax: +81 3 66952579

promotion@schottjapan.com

Royaume-Uni

Schott Music Ltd.

48 Great Marlborough Street

London W1F 7BB

Tel +44 20 75340750

Fax +44 20 75340759

promotions@schott-music.com

Russie

Schott Music OOO

c/o Moscow Composers Union

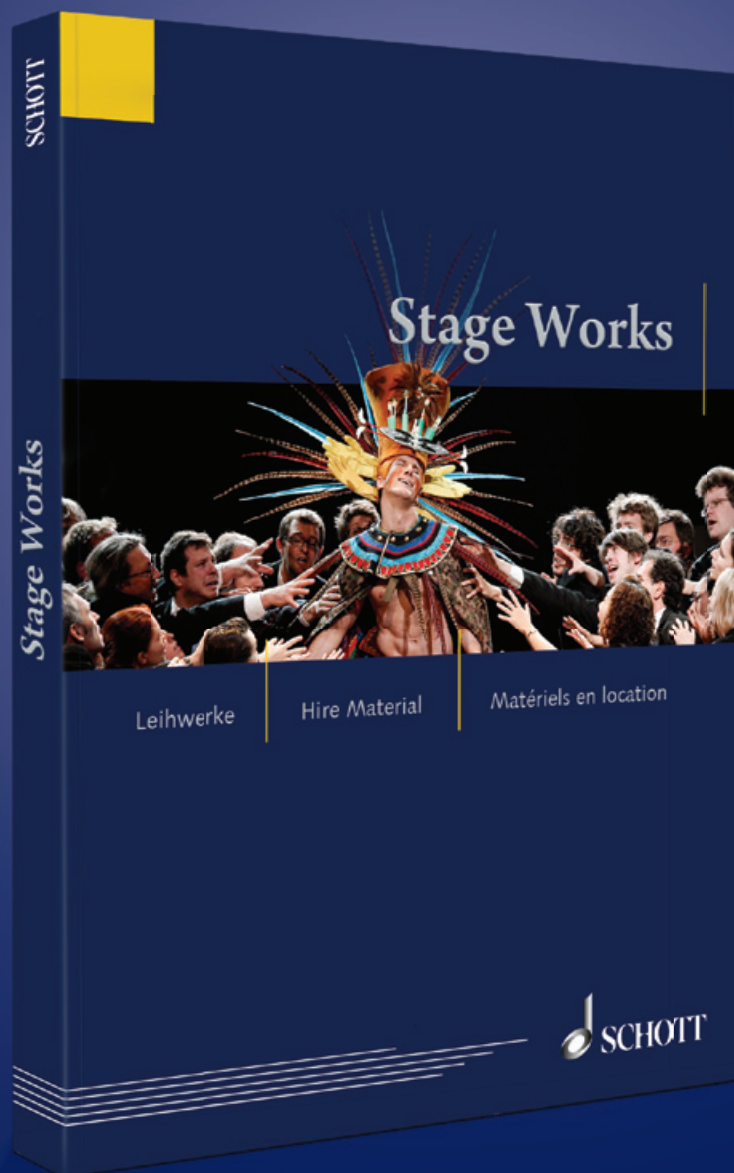
Bryusov per. 8/10/2, 125009 Moscow

Tel +7 910 4187349

Fax +7 495 6905181

info@schott-music.ru

LE NOUVEAU CATALOGUE



1000 opéras, opérettes, comédies musicales, ballets et spectacles · KAT 394-99

Ce catalogue est gratuit ; vous pouvez le feuilleter en ligne ou commander votre exemplaire sur notre site (www.schott-music.com/stage) ou alternatif par courriel (infoservice@schott-music.com).



ISMN 979-0-001-19735-9 | KAT 3176-99