

# Le Prix de Rome de composition de 1903 : Raoul Laparra et la cantate *Alyssa*

(The Prix de Rome of composition in 1903 : Raoul  
Laparra and the cantata *Alyssa*)

Etcharry, Stéphan

Univ. de Reims Champagne-Ardenne (URCA). U.F.R. Lettres et  
Sciences Humaines. Dépt. de Musique et Musicologie.

57, rue Pierre Taittinger. F-51096 Reims

etcharry-stephan@club-internet.fr

BIBLID [1137-4470 (2008), 16; 7-33]

Récep.: 03.07.08

Accep.: 05.11.08

---

*L'analyse stylistique de la cantate Alyssa de Raoul Laparra (1876-1943) – Grand Prix de Rome 1903 –, permet de comprendre, de l'intérieur, les enjeux de l'enseignement « officiel » du Conservatoire, mais aussi de mieux appréhender le goût musical d'une époque en tentant de déceler les influences implicites ou explicites qui se révèlent aux auditeurs et aux exégètes au travers de la partition.*

*Mots Clé : Raoul Laparra (1876-1943). Prix de Rome. Cantate. Maurice Ravel (1875-1937). Analyse musicale. Style musical. Conservatoire de Paris.*

*Raoul Laparraren (1876-1943) Alyssa kantataren (Erromako Sari Nagusiaren irabazlea 1903. urtean) azterketa estilistikoak Kontserbatorioko irakaskuntza "ofizialaren" erronkak hobeto ulertzeko aukera ematen du, barru-barrutik, eta baita garai bateko musika gustuaz hobeto jabetzeko ere bai, partiturak entzule eta exegetei helarazten dizkien eragin inplizitu eta esplizituak atzeman nahiean.*

*Giltza-Hitzak: Raoul Laparra (1876-1943). Erromako Saria. Kantata. Maurice Ravel (1875-1937). Musika analisia. Musika estiloa. Pariseko Kontserbatorioa.*

*El análisis estilístico de la cantata Alyssa de Raoul Laparra (1876-1943) –Gran Premio de Roma 1903 –, permite entender mejor, desde el interior, los retos de la enseñanza "oficial" del Conservatorio y comprender mejor el gusto musical de una época, intentando detectar las influencias implícitas o explícitas que la partitura desvela a los auditores y exégetas.*

*Palabras Clave: Raoul Laparra (1876-1943). Premio de Roma. Cantata. Maurice Ravel (1875-1937). Análisis musical. Estilo musical. Conservatorio de Paris.*

## INTRODUCTION

Après avoir passé le barrage du « Concours d'essai » avec sa *Fugue à quatre parties* sur un sujet de Charles Lenepveu (le 7 mai 1903)<sup>1</sup> et *Matinée de Provence* pour chœur et orchestre sur un poème éponyme de Jean Renouard (le 8 mai 1903)<sup>2</sup>, le Bordelais Raoul Laparra (1876-1943), élève au Conservatoire de Paris dans la classe de composition de Gabriel Fauré (1845-1924), entre en loge pour un mois au château de Compiègne, le 17 mai 1903<sup>3</sup>, pour l'épreuve consacrée du « Concours définitif » : la cantate, pour trois voix solistes et orchestre, sur un texte imposé par les membres de l'Institut. Sur les traces de son frère aîné, le peintre William (1873-1920)<sup>4</sup>, le jeune homme part ainsi à la conquête du Prix de Rome, récompense suprême tant convoitée par de nombreuses générations d'apprentis compositeurs depuis 1803<sup>5</sup>, sorte de rite initiatique pour être en mesure d'entrer dans la carrière. Les cinq autres concurrents sélectionnés pour ce tour décisif<sup>6</sup>, tous issus du Conservatoire, sont des élèves des classes de Charles Lenepveu (1840-1910)<sup>7</sup>

---

1. LAPARRA, Raoul. *Fugue à quatre parties*, Concours d'essai Mai 1903, BnF musique, Ms 7096 (1). [Encre noire. Signé et daté à la fin : « Compiègne, 7 mai 1903 ». 6 p. non numérotées en recto-verso. 265 x 345 mm, papier 24 portées]. Pour l'auteur du sujet de fugue, non précisé sur la partition manuscrite, voir : « Séance du Samedi 2 mai 1903 ». In : Archives de l'Académie des Beaux-Arts, volume 2 E 21 ; p. 51.

2. LAPARRA, Raoul. *Matinée de Provence* (chœur avec orchestre), Concours d'essai Mai 1903, BnF musique, Ms 7096 (2). [Encre noire. Signé et daté à la fin : « Compiègne, 8 mai 1903 ». 26 p. numérotées en recto simple. 255 x 340 mm, papier 24 portées]. Pour l'auteur du poème intitulé *Matinée de Provence*, non précisé sur la partition manuscrite, voir : « Séance du Samedi 2 mai 1903 ». In : Archives de l'Académie des Beaux-Arts, volume 2 E 21 ; p. 51.

3. Anonyme. « Informations ». In : *La Revue musicale*, n° 5, 3<sup>e</sup> année, 31 mai-1<sup>er</sup> juin 1903 ; p. 228.

4. Bordelais lui aussi, le peintre William Laparra tente deux fois sans succès le Prix de Rome, en 1895 puis en 1896, avec ses toiles *Le Christ mort, descendu au pied de la Croix, est pleuré par les Saintes Femmes* et *Le supplice de Marsyas sous les yeux d'Apollon*. En avril 1898, il obtient le deuxième Premier Grand Prix de Rome, derrière Jean-Amédée Gibert (1869-1945), avec son huile sur toile *La piscine de Bethesda* (Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, inventaire : PR.P 149). Il ne séjournera donc à la Villa Médicis que trois ans (1899-1901) – au lieu de quatre – aux frais de l'État français. Cf. *William Laparra (1873-1920)*, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux : William Blake and Co., 1996 ; pp. 45-46 et pp. 78-79.

5. Hugh Macdonald écrit d'ailleurs à ce propos : « *For all composition pupils there [the Paris Conservatoire] since 1803 the highest goal was the Grand Prix de Rome [...]* » (MACDONALD, Hugh. « Ravel and the Prix de Rome ». In : *The Musical Times*, vol. CXVI, n° 1586, avril 1975 ; p. 332). Henri Rebois précise que le concours de 1803 fut pour la première fois ouvert à la musique sur la proposition de Méhul et Gossec et que le premier lauréat, qui arriva à la Villa Médicis en 1804, fut le jeune Androt (REBOIS, Henri. *Les Grands Prix de Rome de musique à l'Académie de France*, Paris : Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, 1932 ; pp. 11-12).

6. Les quatre musiciens non primés furent M<sup>lle</sup> Fleury, MM. Biancheri, Ladmirault et Gallois : « Séance du Samedi 2 mai 1903 ». In : Archives de l'Académie des Beaux-Arts, volume 2 E 21 ; p. 51.

7. Charles-Ferdinand Lenepveu obtint lui-même le Premier Grand Prix de Rome en 1865 pour sa cantate *Renard dans les jardins d'Armide*, sur un texte de Camille Du Locle (1832-1903). Il fut professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris à partir du 1<sup>er</sup> décembre 1880 et professeur de composition à partir du 1<sup>er</sup> janvier 1894.

– Abel-César Estyle (1877-1961), Raymond Pech (1876-1952)<sup>8</sup> et Paul Pierné (1874-1952)<sup>9</sup> – ou de Gabriel Fauré<sup>10</sup> – Jean Roger-Ducasse (1873-1954)<sup>11</sup> et Maurice Ravel (1875-1937)<sup>12</sup>.

Âgé de vingt-sept ans, Raoul Laparra voit ses études au Conservatoire couronnées de succès somme toute médiocres d'où se détache une pâle Première médaille décrochée en 1890 dans la classe de piano préparatoire<sup>13</sup>. Quant à ses premiers essais en matière de composition<sup>14</sup>, ils se résument principalement à quelques pièces isolées pour piano (*Trois valse*s, op. 1 et *À sept ans*, op. 2)<sup>15</sup> ainsi qu'à quelques mélodies pour voix soliste et piano (*Des pas de sabots...*, et les dix *Lieds de notre Amour*)<sup>16</sup> ou duo vocal et piano (*La Chasse au furet* ou encore *Les Loups*)<sup>17</sup>.

---

8. Lauréat du deuxième Second Grand Prix à l'issue du concours de 1903, Raymond Pech obtiendra le Premier Grand Prix de Rome l'année suivante, en 1904, pour sa cantate *Médora*, sur un livret d'Édouard Adenis : BnF musique, Ms 7499 (3).

9. À l'issue du concours de 1903, Paul Pierné se verra attribuer une « Mention Honorable ».

10. Fauré fut nommé professeur de composition au Conservatoire de Paris le 1<sup>er</sup> octobre 1896.

11. Premier Second Grand Prix en 1902 avec la cantate *Alcyone* sur un livret d'Eugène et Édouard Adenis.

12. Maurice Ravel devait se présenter cinq fois au concours du Prix de Rome, sans jamais décrocher la récompense suprême. En 1900, il fut éliminé dès les premières épreuves ; il soumet trois cantates les trois années suivantes : *Myrrha* en 1901 (avec laquelle il obtient un deuxième Second Grand Prix), *Alcyone* en 1902 et *Alyssa* en 1903 ; il ne se présentera pas en 1904 et fera une dernière tentative en 1905, échec qui aboutira à un véritable scandale puisqu'il ne sera pas admis à concourir : cf. notamment BRES, Sophie. « Le scandale Ravel de 1905 ». In : *RIMF*, n° 14, 1984 ; pp. 41-50.

13. Le « Dictionnaire des lauréats » de Constant Pierre fournit en effet les renseignements suivants : « Laparra (Raoul-Louis-Félix-Émile-Mary), né à Bordeaux, 13 mai 1876. *Piano prép.* : 2<sup>e</sup> méd. 1889, 1<sup>re</sup> méd. 1890 ; *Solfège* : 3<sup>e</sup> méd. 1890 ; *Piano* : 2<sup>e</sup> acc. 1893, 2<sup>d</sup> prix 1894 ; *Harmonie* : 2<sup>d</sup> prix 1897 ; *Contrep. et fugue* : 2<sup>e</sup> acc. 1899 » ; in : PIERRE, Constant. *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation*, Paris : Imprimerie Nationale, 1900 ; p. 788.

14. Richard Langham Smith signale la création de son opéra *Peau d'âne* au Grand Théâtre de Bordeaux le 3 février 1899 mais nous n'avons pu obtenir à ce jour de plus amples renseignements concernant cette œuvre de jeunesse : LANGHAM SMITH, Richard. « Laparra, Raoul ». In : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sous la direction de Stanley Sadie, London : Macmillan Publishers, 2001, vol. 14 ; p. 266.

15. Portant la dédicace « À Joseph Morpain », les *Trois valse*s pour piano [1. *Improvisation*, 2. *Parodie*, 3. *Ronde des gnomes*], non datées, sont éditées à Paris en 1896 sous le numéro d'*opus* 1 (Paris : Ulysse T. du Wast éditeur). Portant quant à elle la dédicace « À mon père », la valse pour piano *À sept ans*, non datée (mais probablement composée en 1883, d'après son titre même !), est publiée sans nom d'éditeur en 1885 (Paris : Imprimerie Delanchy & C<sup>ie</sup>).

16. *Des pas de sabots...*, sur une poésie de Léon Prieur, est daté « Paris, mars 1896 » (Paris : Enoch, 1902) et les dix *Lieds de notre Amour* [1. *D'Elle*, 2. *À l'Aurore*, 3. *Prière*, 4. *Des Fleurs !*, 5. *Bientôt Avril !*, 6. *Rêverie*, 7. *Concert*, 8. *Du Pays...*, 9. *Souvenir d'une chanson*, 10. *Réveil*], non datés, sont publiés à Paris en 1902 (Société nouvelle d'éditions musicales – Ancien fonds Paul Dupont).

17. *La Chasse au furet* est datée « Cénon, 13 avril 1901 » (Paris : Enoch, 1902) et *Les Loups (Ronde)* « Paris, 17 juin 1901 » (BnF musique, Ms. 9850).

Le mercredi 10 juin 1903, avec une semaine d'avance sur la date butoir de remise des travaux, Raoul Laparra appose sa signature au bas de la cent soixante-huitième page du manuscrit autographe de sa partition d'orchestre<sup>18</sup>. Il ne restait plus qu'à attendre patiemment une quinzaine de jours avant que les membres du jury ne rendent leur jugement définitif, le samedi 27 juin, à l'Institut...

Comme cela a souvent été souligné par de nombreux commentateurs et par les artistes concernés eux-mêmes<sup>19</sup>, la composition de la cantate du Prix de Rome ne se résume bien souvent qu'à un simple exercice empreint d'académisme qui empêche le compositeur en herbe de donner libre cours à son imaginaire propre. Pourtant, plonger au cœur même de cette musique permet de reconstruire un climat, de comprendre de l'intérieur les enjeux de l'enseignement « officiel » du Conservatoire, de mieux appréhender enfin le goût d'une époque en tentant notamment de déceler les influences implicites ou explicites qui se révèlent aux auditeurs ou aux exécutants au travers de la partition. Ainsi, pour prendre le cas de Ravel, Hugh Macdonald note-t-il, par exemple, que sa cantate *Myrrha* de 1901 comporte des « touches d'harmonie wagnérienne » mêlées à un « fort accent français que l'on retrouve chez Chausson et d'Indy »<sup>20</sup> tandis que sa cantate *Alyssa* de 1903 laisse, selon lui, apparaître des influences de Massenet et du *Quatuor* de Debussy. Quant à Arbie Orenstein, il voit plus généralement dans les cantates du Prix de Rome de cette période « un pastiche kaléidoscopique des pratiques du dix-neuvième siècle, allant de Schubert à Wagner, en passant par Gounod, Massenet, Liszt, Schumann, Weber, Bellini et Donizetti »<sup>21</sup>.

Qu'en est-il donc du style musical de Raoul Laparra ? L'analyse de la partition de sa cantate permet-elle de sonder les attentes d'un jury souvent frileux en matière d'innovations et généralement méfiant à l'égard de jeunes personnalités musicales par trop affirmées ? *Alyssa* se présente-t-elle, ainsi que le laissent entendre certains musicologues à propos d'autres œuvres similaires, comme le

---

18. Nous faisons référence à l'exemplaire du manuscrit autographe du conducteur orchestral conservé au département de musique de la Bibliothèque nationale de France : LAPARRA, Raoul. *Alyssa – Légende irlandaise*, partition d'orchestre, paroles de M<sup>lle</sup> Marguerite Coiffier, Concours de Rome Mai-Juin 1903, BnF musique, Ms 7096 (3).

19. Cf. notamment, pour cette même année 1903, les opinions de Claude Debussy dans ses deux articles : « Considérations sur le Prix de Rome au point de vue musical ». In : *Musica*, mai 1903, et « Les impressions d'un Prix de Rome ». In : *Gil Blas*, 10 juin 1903. In : *Monsieur Croche et autres écrits*, introduction et notes de François Lesure, édition revue et augmentée, Paris : Gallimard, collection « L'Imaginaire », n° 187, 1987 ; pp. 175-179 et pp. 188-191, respectivement.

20. MACDONALD, Hugh. *Op. cit.* ; p. 332 : « [*Myrrha*] has a Wagnerian flavour, or, more exactly, touches of Wagnerian harmony and movement with the strong French accent that we find in Chausson and d'Indy ».

21. ORENSTEIN, Arbie. *Ravel : Man and Musician*, New York-London : Columbia University Press, 1975 ; pp. 152-153 : « The cantatas, which were composed at the piano and then orchestrated, offer a kaleidoscopic pastiche of nineteenth-century practice, ranging from Schubert through Wagner, passing by Gounod, Massenet, Liszt, Schumann, Weber, Bellini and Donizetti. One observes string tremolos on diminished chords, passionate Italianate love duets, swelling chromatic scales which evoke storm scenes, and, in general, a romantic style of lyricism and brooding which would be worthy of any second-rate contemporary of Meyerbeer. Nevertheless, the music is of some historical interest as it does reveal what the Conservatoire was teaching its pupils [...] ».

réceptacle de styles musicaux très divers hérités du siècle qui vient de s'achever ? Ne permet-elle pourtant pas, dans le même temps, de mettre en lumière quelques réussites et originalités qui témoignent de l'affirmation d'un goût musical personnel qui ne demandera qu'à se développer par la suite ?

## 1. DU LIVRET A SON APPROPRIATION

L'auteur du livret de la cantate de 1903 est, pour la première fois semble-t-il, une lauréate de sexe féminin qui répond au nom de M<sup>lle</sup> Marguerite Coiffier<sup>22</sup>. Si certains noms reviennent à plusieurs reprises dans la liste des librettistes des scènes lyriques du « Concours définitif » (citons par exemple, parmi les plus récurrents, M. de Saint-Victor, M. de Jouy, M. Vieillard, M. Vinaty, M. de Pastoret ou encore Eugène et Édouard Adenis), le patronyme de Marguerite Coiffier n'apparaît en revanche ni avant, ni après l'année 1903, ne faisant donc qu'une seule apparition dans l'histoire des « littérateurs » du Prix de Rome<sup>23</sup>. Un certain mystère semble nimer cet auteur, si l'on considère l'absence quasi totale d'indices permettant d'appréhender cette personne. *Le Ménestrel* du 28 juin 1903 la fait directement venir d'Irlande, et plus précisément de Dublin<sup>24</sup>. Pour Arbie Orenstein, elle se présente comme un simple amateur « qui envoyait occasionnellement ses vers aux jurys de divers concours »<sup>25</sup>. L'examen des poèmes de cantates eut lieu au Conservatoire le jeudi 14 mai, à une heure de l'après-midi et le jury se prononça sur le choix définitif du poème de Marguerite Coiffier le lendemain, vendredi 15 mai à neuf heures<sup>26</sup>.

Comme son sous-titre de « légende irlandaise » le laisse supposer, l'action d'*Alyssa* se déroule « en Irlande, [en un] temps fabuleux ». En exergue de sa partition, Raoul Laparra inscrit une phrase extraite du Livre IV du *Paradis perdu* du poète anglais John Milton (1608-1674) – « O terre, combien tu ressembles au ciel ! » – tandis que Marguerite Coiffier faisait pour sa part référence au poète symboliste Albert Samain (1858-1900) en citant et en réorganisant à sa

---

22. Pour l'année 1856, Paul Landormy et Joseph Loisel écrivent cependant : « *David*, cantate, par M. Gaston d'Albano (M<sup>lle</sup> Chevallier de Montréal) » : « L'Institut de France et le Prix de Rome ». In : *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (édition d'Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie), Paris : Delagrave, 1931 ; p. 3571. Il faut également signaler que dans l'édition de 1904 d'*Alyssa* de Raoul Laparra, en version piano et chant, l'éditeur parisien Enoch inscrit sur la page de couverture intérieure : « Légende Irlandaise sur les paroles de M<sup>lle</sup> Marguerite Coiffier & Eugène Adenis », tandis que le manuscrit autographe de la partition d'orchestre ne mentionne bien que le seul nom de Marguerite Coiffier. L'auteur du livret n'est en tout cas certainement pas P[aul] Grivollet, comme le laisse entendre Hugh Macdonald dans son article (Op. cit. ; p. 333).

23. Cf. notamment : LANDORMY, Paul et LOISEL, Joseph. Op. cit. ; pp. 3569-3575 ainsi que GILBERT, David. « Prix de Rome ». In : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sous la direction de Stanley Sadie, vol. 20, London : Macmillan Publishers, 2001 ; pp. 386-387.

24. Anonyme. « Nouvelles diverses : Paris et départements ». In : *Le Ménestrel*, 3770, 69<sup>e</sup> année, n° 26, dimanche 28 juin 1903 ; p. 207.

25. ORENSTEIN, Arbie. Op. cit. ; p. 38 (note infrapaginale n° 39) : « *She appears to have been an amateur, who occasionally sent her verses to the juries of various competitions* ».

26. Archives de l'Académie des Beaux-Arts, volume 1 H 9 ; p. 418.

façon, en préambule de son propre texte, quatre vers du poème *Les Sirènes*, extrait du recueil *Au Jardin de l'Infante* (1893) : « La nuit tiède embau-mait.../...Vers les lointains, fleuris de jardins vaporeux/Une harpe d'amour sou-pirait, infinie... »<sup>27</sup>. Bien que la présence d'exergue littéraire représente, depuis Berlioz, un geste romantique courant, notamment sur les partitions des « can-tates de Rome », librettiste et compositeur mettent cependant leur œuvre sous les auspices d'une certaine expression poétique qui acclimate en quelque sor-te leur production artistique à l'intimité de leur propre univers culturel, sorte de résonance affective.

Ainsi que le stipule l'article 25 du règlement du concours, la cantate met en scène trois personnages<sup>28</sup> : la fée Alyssa (soprano), le jeune chef irlandais Braïzil (ténor) et un barde porte-glaive (basse). Dans l'avant-propos de son édition d'*Alyssa* de Maurice Ravel, Jean Duron apporte quelques précisions concernant cette légende :

Nous n'avons pas retrouvé l'origine exacte de cette légende, non plus que celle des noms d'Alyssa et de Braïzil. Toutefois, un ouvrage, paru en 1902 – W.G. WOOD-MARTIN, *Traces of the elder faiths of Ireland* – décrit un mythe voisin sous le titre de *Connla of the Golden Hair and the Fairy Maiden* – cette histoire fut tra-duite en français, beaucoup plus tard, sous le titre de *Connla-le-Blond et la Fée-Pucelle* (Contes du pays d'Eire) ; le roi Conn, « Qui-pouvait-se-battre-Un-contre-cent ! » demande l'assistance de son druide pour empêcher une fée d'ensorceler son fils Connla-le-Blond, pour l'entraîner dans le pays où la mort n'existe pas.

Tous les noms propres d'Alyssa furent inventés par Marguerite Coiffier ; Alyssa semble une déformation du mot celtique Aishie, fée ; Braïzil semble tiré d'un autre conte irlandais de Gerald Griffin, *Hy-Brasail – The Isle of the Blest*, publié en 1888 dans un recueil intitulé *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*<sup>29</sup>.

Le texte de Marguerite Coiffier, teinté de résonances symbolistes caractéris-tiques de la littérature du tournant du siècle (où les oppositions entre l'ombre et la lumière sont notamment récurrentes), se découpe en trois scènes bien dis-tinctes.

Dans la première, Braïzil s'avance dans une forêt sombre, entouré d'Elfes qui, en dansant autour de lui, serpentent, se dérobent, reviennent et l'attirent sur leurs pas, mais toujours du côté de l'ombre. Il leur demande de le guider plutôt vers la lumière et la clarté car, dit-il,

---

27. Le texte de Marguerite Coiffier est conservé aux Archives de l'Académie des Beaux-Arts : COIFFIER, Marguerite. *Alyssa, légende irlandaise*, texte de la cantate, Paris : Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, non daté [1903] ; 4 p. [Archives de l'Académie des Beaux-Arts, volume 1 H 9 ; p. 439].

28. « Le concours définitif consiste à mettre en musique une scène lyrique à trois ou à deux voix autant que possible inégales. À cette fin il est ouvert tous les ans un concours de poésie, dont le sujet est une scène lyrique, à trois ou à deux personnages. [...] » : PIERRE, Constant. Op. cit. ; p. 277.

29. DURON, Jean. Op. cit. ; p. XIV.

[...] ce n'est pas dans l'ombre de la terre,/Mais dans un rayon de lune argenté/[Que la fée Alyssa lui] est apparue.../Calme, en sa barque frêle aux mouvements très lents,/Chantant des chants divins d'une terre inconnue,/Belle comme un grand lys en ses longs voiles blancs !

Le jeune chef irlandais désire ardemment la revoir une seconde fois. Arrivé sur les bords d'un lac, les Elfes disparaissent et la voix d'Alyssa, au loin, se fait alors entendre : « Là-bas, tout là-bas, le rayon fleurit !/Sur les ors des flammes/Voltige l'Esprit !/Oh ! la douce nuit/Où l'âme est parfum !... Nous sommes des âmes ! ». La fée aborde au rivage et descend de sa nef cristalline.

La scène deux s'ouvre sur l'aveu de l'amour de Braïzil pour Alyssa : « Alyssa, ma beauté, ma lumière,/Depuis trois jours, fou de désirs, j'errais/Loin du palais/De mes aïeux et de mon père !/Enfin, je te revois ! ». Mais la jeune beauté avoue malheureusement qu'elle voit Braïzil ce soir pour la dernière fois car elle doit quitter la terre pour le ciel, sa condition de fée la vouant à l'éternité. Le héros souhaite lui aussi quitter l'existence pour accompagner sa bien-aimée dans le bonheur éternel. Tous deux laissent alors éclater leur joie dans une sorte d'hymne à l'amour : « Sur les ailes du même rêve/Tous deux envolons-nous vers ce calme séjour/Où les âmes puisent la sève/Du bonheur éternel dans l'éternel amour ! ». Mais, dans le même temps, on distingue au loin de vagues rumeurs qui semblent menacer, de façon insidieuse, l'union qui vient d'être scellée. L'oreille tendue, le jeune chef identifie des bruits d'armures et d'épées. Mais Alyssa le détourne de la réalité, lui montrant qu'il ne s'agit que du bruit du vent dans les ramures ou celui de branches froissées. Rassuré, Braïzil prend alors sa décision définitive :

Eh bien, haine à la terre où, captif, j'étouffais !/Haine à ce cercle d'ombre où, dans un morne espace,/Le bonheur, qu'on n'atteint jamais,/Spectre décevant, tourne et passe !/Je brise un lien détesté !/Libre, avec toi, Splendeur, Lumière,/Je m'élançai loin de la terre,/Vers l'Idéal, vers la Clarté.

La troisième et dernière scène voit arriver, au galop, le barde porte-glaive qui annonce à Braïzil que, depuis trois jours, trente mille guerriers du Morven se jettent sur la ville dont il est le chef. Le barde fait d'ailleurs à ce dernier le reproche d'avoir pris la fuite dans la gravité d'une telle situation : « Votre peuple crie : Au secours ! ». Alors que Braïzil va pour s'élançer, Alyssa le retient, lui reprochant de l'oublier déjà : « Et moi, moi, déjà tu m'oublies ?/Que t'importe, insensé !/La guerre et ses horreurs, le monde et ses folies,/Si peu de gloire et tant de sang versé ! ». Le barde, le trouvant hésitant, tente quant à lui de le placer face à ses responsabilités : « Votre père a, malgré son grand âge,/Pour faire son devoir de chef et de soldat,/Vous absent, ceint l'épée !... Il tient tête à l'orage ;/Mais il peut faiblir, il est las !/Partez, courez ! ». Ne pouvant se dégager du pouvoir magique de l'amour, Braïzil se voit finalement abandonné par son barde : « Je vais dire à ton peuple, à ton père, à ton roi,/Qu'ils peuvent combattre et mourir sans toi !/Adieu !... ». Un nuage, enveloppé de vapeurs funèbres, passe alors dans le ciel, au-dessus du lac. On distingue dans les plis de ce nuage la figure d'un guerrier : c'est celle du père de Braïzil qui vient de succomber

dans la bataille. Le jeune chef irlandais échappe alors à l'étreinte de la fée qui, tristement, remonte sur la nef de cristal qui glisse et s'éloigne. « Adieu, Fuyante illusion du bonheur !... » a-t-il juste le temps de prononcer avant de s'élançant sur son cheval, le glaive à la main : « Père, réjouis-toi : tu renaiss dans ton fils ! ».

Ainsi que le stipule le règlement du concours, le découpage littéraire de l'argument original de Marguerite Coiffier est suivi à la lettre par Laparra dans la structure musicale qu'il adopte dans sa cantate, comme le montre le tableau suivant :

Découpage de la partition	[Prélude]	Scène 1	Scène 2	Scène 3
Effectif	Orchestre seul	Braïzil	Braïzil + Alyssa	Braïzil + Alyssa + le barde porte-glaive
Nature	Prélude	solo	duo	trio
Mesures	1-51	52-243	244-430	431-675
Nombre de mesures	51	192	187	245

On peut tout de suite noter l'équilibre des proportions qui se manifeste à travers le nombre de mesures dévolues à chacune des trois scènes. Mais à côté de cette remarque liminaire, l'aspect conventionnel de la cantate transparaît cependant dans la dynamique additive des voix qui régit la progression dramatique de la pièce. En effet, la première scène est entièrement consacrée à l'intervention soliste de Braïzil, la deuxième au duo Alyssa-Braïzil tandis que la troisième et dernière scène présente la réunion en trio de l'ensemble des protagonistes. Toutefois, Laparra se sort habilement de cet agencement formel quelque peu académique en proposant d'astucieux procédés de type fondu enchaîné qui représentent de réelles réussites au sein de sa partition. Ainsi, la toute première intervention chantée de Braïzil qui ouvre la scène I (mes. 65) se superpose-t-elle, sans cassure aucune, au climat musical tissé par l'orchestre dans le prélude. De plus, Laparra crée l'esquisse d'un premier duo à la fin de la première scène en faisant déjà entendre, « au loin », la voix d'Alyssa sur l'amorce de sa tirade à venir « Là-bas, tout là-bas... » (mes. 188-205). Le vers « Alyssa, ma beauté, ma lumière » qui inaugure la scène II (mes. 237-241) est chanté par Braïzil en même temps que les dernières paroles d'Alyssa appartenant à la première scène et dans l'atmosphère musicale de cette même première scène. Après un rappel du matériau thématique et de la tonalité du prélude (mes. 244-251), la véritable rupture stylistique entre les deux premières scènes sera réellement de mise à partir du « *Meno mosso*, mystérieux et concentré » de la mesure 252. Enfin, une sorte d'interlude orchestral de vingt mesures (mes. 412-432)

marque le passage de la deuxième à la troisième scène en combinant en son sein l'élimination des motifs thématiques appartenant à la deuxième scène et en amorçant progressivement ceux qui annoncent le climat guerrier de la troisième. C'est d'ailleurs précisément sur ce passage que Laparra reporte sur sa partition la didascalie de Marguerite Coiffier : « Les rumeurs vagues se précisent. On distingue un bruit de combat, puis un galop de cheval ». Par ces deux types de transition (fondu enchaîné vocal et interlude orchestral), le compositeur instille ainsi un peu de porosité entre les différentes scènes, les enchaînant de manière subtile et gommant de fait les sections tranchées dans le vif proposées par le livret.

Contrairement à son concurrent Maurice Ravel, par exemple, qui se permet des adaptations et certains remaniements du livret original « en plusieurs endroits pour des raisons de prosodie, ou pour écourter des répliques, ou encore pour réaliser un duo d'amour à la fin de la scène II »<sup>30</sup>, Raoul Laparra reste pour sa part davantage fidèle au texte de Marguerite Coiffier. Il se contente, comme il est d'usage dans ce répertoire vocal, de quelques répétitions de mots, de bribes de phrases, voire de vers entiers parfois. Celles-ci se justifient par leur teneur poétique d'une part (scène 1, mes. 188-204 : cinq répétitions du demi-vers « Là-bas, tout là-bas... » par Alyssa ; mes. 218-221 : deux occurrences du vers « Les lys ont des ailes » ; scène 2, mes. 294-340 : nombreuses répétitions d'extraits de la strophe « Sur les ailes du même rêve... » dans le duo d'amour), par leur impact dramatique, d'autre part, et notamment dans la troisième et dernière scène (mes. 440-457 : Braïzil reprend quatre fois le vers « Les guerriers du Morven » ; mes. 613-621 : pour rendre plus tragique encore la perte de son père au combat, Braïzil répète trois fois le « Il n'est plus ! » de Marguerite Coiffier). Enfin, dans le même processus de dramatisation du discours littéraire, Laparra se permet quelques discrets rajouts de noms de personnages ou d'interjections, rajouts qui n'interviennent que dans la dernière scène (mes. 516-519 : cris d'Alyssa « Braïzil ! » et « Ah ! » ; mes. 523-530 : « Hélas ! » de Braïzil, glissé dans le vers original « J'écoute toujours ! » ; mes. 642-643 : « Alyssa ! » prononcé par Braïzil lors du départ de la fée ; mes. 653-659 : ajout de l'intervention d'Alyssa « Braïzil !... Adieu !... Hélas !... »).

## 2. LE TRAITEMENT DE LA VOIX

Laparra fait donc appel à trois voix distinctes, une féminine et deux masculines. La soprano (Alyssa) et le ténor (Braïzil) adoptent exactement la même étendue de 13<sup>e</sup> majeure dans leur registre (*ré*  $b^3$ -*si*  $b^4$ , à l'octave inférieure pour le ténor) : le compositeur veut-il signifier par là, avec beaucoup de finesse, le lien amoureux qui unit la fée et le jeune chef irlandais, en deçà et au-delà même de l'action dramatique que déroule la cantate en un temps limité ? Quant à la voix de baryton-basse (rôle du barde porte-glaive), elle s'inscrit dans un *ambitus* très proche de 12<sup>e</sup> augmentée (*la*  $b^1$ -*mi*<sup>3</sup>).

---

30. DURON, Jean. Op. cit. ; p. XIV.

Si l'on considère l'ensemble de la partition, la voix chantée apparaît traitée de trois manières différentes :

- un style *recto tono* de type déclamatoire qui se rapprocherait du récitatif par l'utilisation d'un débit calqué sur celui de la voix parlée. Il est cependant ici toujours mesuré et systématiquement accompagné par l'orchestre. Ce style *recto tono* n'est pas sans évoquer le « parlé-chanté » de Debussy dont le drame lyrique *Pelléas et Mélisande* venait justement d'être créé l'année précédente à l'Opéra-Comique, le 30 avril 1902, et était encore vivement présent dans les mémoires. Les « cordes de récitation » de ce *recto tono* se calent le plus souvent sur des degrés importants de la tonalité, principalement sur des toniques ou des dominantes, dans une moindre mesure sur la tierce de l'accord de tonique ou de dominante (scène 1, mes. 181-189, par exemple).

Figure 1. Raoul Laparra, *Alyssa*, mes. 181-184, partition chant-piano

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal line is in a single staff with lyrics written below it. The piano accompaniment is in two staves. The lyrics are: "Il tire une fleur de son sein. Une ombre va - na M'eurt - el - le lais - sé Cette fleur de ver." The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.

Sources: Paris : Enoch et C<sup>ie</sup>, 1904 ; p. 17

- un style *arioso*, à mi-chemin entre le récitatif narratif et l'*aria* lyrique. Il est le plus souvent constitué de courtes phrases mélodiques qui s'insèrent avec beaucoup de porosité dans le flux même du récitatif. On a, par exemple, une illustration de ce traitement vocal dans la deuxième partie de la scène 2, lorsque les vagues rumeurs de combat arrivent au loin, principalement dans la partie chantée d'Alyssa (mes. 345 et suivantes), mais également dans les interventions du barde porte-glaive, dans la troisième scène (mes. 446-460, notamment).

Figure 2. Raoul Laparra, *Alyssa*, mes. 344-349, partition chant-piano

The image displays a musical score for the cantata *Alyssa* by Raoul Laparra, measures 344-349. The score is presented in a standard format with vocal lines (Soprano and Alto) and piano accompaniment. The lyrics are in French. The first system shows the vocal lines with lyrics: "Cher toi qui disparais son attention." and "Le bruit du vent dans les ramures...". The piano accompaniment features a prominent arpeggiated texture. The second system continues the vocal lines with lyrics: "rait un bruit lointain d'armures!" and "Oh! pourquoi déli-er tes bras Des miens? Je t'ai". The piano accompaniment continues with similar arpeggiated patterns. The score concludes with the lyrics "Vers ce calme sé-". The piano part ends with the instruction "viele eco" and "en dehors".

Sources: Paris : Enoch et C<sup>ie</sup>, 1904 ; p. 32

- un style *cantabile*, enfin, où la déclamation se fait plus chantante et expressive, surtout dans les moments poétiques ou pathétiques. On se rapproche davantage alors de l'air d'opéra proprement dit. Ce style vocal a une structure thématique plus nettement établie, qui s'organise autour de membres de phrases bien distincts, découpés selon une carrure régulière qui stabilise le discours musical et délimités par des cadences mélodiques et/ou harmoniques. Les intervalles constitutifs y sont en général plus importants, et donc beaucoup plus expressifs, assouplissant le modelé de la courbe mélodique. La toute première intervention chantée d'Alyssa, à la fin de la première scène (« Là-bas, tout là-bas, chantent les fleurs d'or... », mes. 203-240), ou encore le duo d'amour Alyssa/Braïzil de la scène 2 (« Sur les ailes du même rêve, Tous deux envolons-nous... », mes. 294-340) présentent ainsi deux exemples significatifs de ce style *cantabile*.

Figure 3. Raoul Laparra, *Alyssa*, mes. 322-332, partition chant-piano

The image displays a musical score for the cantata *Alyssa* by Raoul Laparra, measures 322-332. The score is arranged in three systems, each with vocal parts (A and B) and piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 322-323) features a *Piu mosso* tempo marking. The vocal parts sing: "cal me sé - jour, Vers ce cal me sé -" (A) and "En vo. lons-nous Vers ce cal me sé -" (B). The piano accompaniment includes a tuba part labeled "Tub." and a section marked "8". The second system (measures 324-325) features a *ffz* marking. The vocal parts sing: ". jour! Vers ce cal me sé - jour! Vers ce cal me sé -" (A) and ". jour! Vers ce cal me sé - jour! Vers ce cal me sé -" (B). The piano accompaniment includes a tuba part labeled "Tub." and a section marked "x". The third system (measures 326-327) features an *allargando dim. molto* marking. The vocal parts sing: "- jour! en vo. lons-nous, en vo. lons-nous Vers ce cal me sé -" (A) and "- jour! en vo. lons-nous, en vo. lons-nous Vers ce cal me sé -" (B). The piano accompaniment includes a tuba part labeled "Tub." and a section marked "x".

Sources: Paris : Enoch et C<sup>ie</sup>, 1904 ; p. 30

Ces trois façons d'envisager la voix chantée – qui s'inscrivent, depuis le *bel canto* hændelien, dans une tradition opératique des plus conventionnelles – se combinent librement tout au long de la partition. On peut cependant mettre en valeur une belle réussite à la fin du duo d'amour, lorsque le climat commence à se gâter à l'approche des rumeurs de combat (à partir de la mes. 341, sur l'*All<sup>o</sup> agitato*). Dans cet épisode, Laparra relie les différents traitements de la voix au contenu sémantique du texte, leur conférant ainsi une véritable signification dramaturgique. La voix de Braïzil, sans cesse liée à la réalité de la menace imminente, est traitée en *recto tono* tandis que celle d'Alyssa, encore charmée par les douceurs de l'amour, adopte un style *cantabile* mélodiquement plus expressif. Lorsque cette dernière entraîne Braïzil vers elle et lui demande de refuser la réalité qu'il décrit, sa voix se fixe à son tour sur un *recto tono*, comme si elle tentait de camoufler ses propos amoureux par l'appel du devoir. Quant à Braïzil, se laissant séduire malgré lui par le chant de la fée, il reprend à son compte, outre les paroles même d'Alyssa, son propre style vocal *cantabile* et la cellule mélodique de l'amour entendue auparavant, sorte de *leitmotiv* aisément identifiable (mes. 349-351) qui n'est pas sans rappeler le motif récurrent des opéras de Massenet (1842-1912). L'effet est d'autant plus réussi que les deux voix sont ici superposées.

Dans tous les cas de figures, quel que soit le traitement vocal pris en compte dans tel ou tel passage, Raoul Laparra opte invariablement pour un style syllabique qui privilégie l'intelligibilité du texte. De très rares vocalises viennent déroger à cette règle. Lorsqu'elles apparaissent, celles-ci ne dépassent jamais six notes par syllabe prononcée – le cas est d'ailleurs rare – et sont généralement liées à des figuralismes (sur « chantent », mes. 206 ; « ailes », mes. 217 et 220-221 ; « levant », mes. 222 ; « là-bas », mes. 237-239). L'analyse d'*Alyssa* de Laparra permet également de mettre en évidence chez le compositeur un sens aigu de la prosodie. On dénote en effet une parfaite adéquation entre les syllabes accentuées de la langue parlée et les temps forts, les accents de hauteur, de durée et d'intensité proposés par le langage musical. Aucun contresens de nature prosodique ne vient, à notre connaissance, entacher la partition. Sans doute faut-il voir dans cette osmose réussie entre texte et musique le savoir-faire déjà accumulé par Laparra dans sa jeunesse, notamment dans la pratique de la composition de mélodies françaises<sup>31</sup>.

### 3. LE LANGAGE HARMONIQUE

Le langage utilisé dans sa cantate par Raoul Laparra est éminemment tonal, sans aucune espèce d'ambiguïté. Il ressort cependant de son traitement certaines constantes qui permettent de mieux cibler son style musical. Si l'on se situe au niveau de la macrostructure, on note tout d'abord une trajectoire tonale de type évolutif, en ce sens qu'une scène se termine dans une tonalité différente de celle du début – ainsi que la pratique souvent dans ses œuvres, par exemple, Gustav Mahler (1860-1911) : *Alyssa* débute en effet en *ré b* majeur et s'achève

---

31. Cf. notes 16 et 17.

dans la tonalité relative de *si*  $\flat$  mineur. Ce vecteur directionnel doit bien évidemment être rattaché à la progression dramatique suggérée par le texte de Marguerite Coiffier. En rentrant un peu plus dans le détail, il semble que chacune des trois scènes soit placée sous l'égide d'une tonalité « phare » : *ré*  $\flat$  majeur pour la première, *fa*  $\sharp$  majeur pour la deuxième et enfin *fa*  $\sharp$  mineur pour la dernière. Au niveau de chaque scène, on retrouve ce même procédé de tonalité évolutive : de *ré*  $\flat$  majeur à *la* majeur pour la première, de *ré*  $\flat$  majeur à *do* majeur – son centre mettant en valeur le rutilant *fa*  $\sharp$  majeur sur le duo d'amour – pour la deuxième et de *si*  $\flat$  mineur – en passant notamment par *do*  $\sharp$  mineur et *fa*  $\sharp$  mineur – à *si*  $\flat$  mineur pour la dernière. Ainsi, les grandes articulations du parcours tonal semblent-elles gommer les rapports « fonctionnels » (de type IV-V-I ou II-V-I) pour mettre plutôt en valeur des rapports de force moins conventionnels et donc plus inattendus.

Laparra affectionne également les progressions tonales en rapport de tierce, telles que les pratique couramment, par exemple, dès les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, Franz Schubert (1797-1828). La première scène est à ce titre significative, et tout particulièrement les mesures 145 à 243 (fin de la scène 1) : on y trouve un balancement continu entre *fa* majeur/*fa*  $\sharp$  mineur, *la* mineur/*la*  $\flat$  majeur/*la* majeur (tierce supérieure), *ré* majeur/*ré*  $\flat$  majeur/*do*  $\sharp$  mineur (tierce inférieure) mais aussi – deuxième pôle tonal – entre *mi*  $\flat$  majeur, *sol*  $\flat$  majeur (tierce supérieure) et *do* majeur (tierce inférieure).

Dans une moindre mesure cependant, les modulations procédant par enharmonie représentent une autre des caractéristiques de la syntaxe tonale de la cantate de Laparra, système modulateur qui n'est pas sans évoquer celui cher à l'école française du tournant du siècle, s'inscrivant directement dans le sillon tracé par César Franck (1822-1890) et poursuivi notamment par Alexis de Castillon (1838-1873), Henri Duparc (1848-1933), Vincent d'Indy (1851-1931), Ernest Chausson (1855-1899), Pierre de Bréville (1861-1949) ou encore Joseph-Guy Ropartz (1864-1955)...

Quant au vocabulaire harmonique utilisé par le compositeur, on y décèle une prédilection pour les accords parfaits sur le 1<sup>er</sup> degré, souvent enrichis des résolutions de la 6<sup>te</sup> ou de la 9<sup>e</sup> ajoutées (que celles-ci soient considérées comme des appoggiatures qui se résolvent dans l'accord suivant ou comme des appoggiatures non résolues).

Figure 4. Raoul Laparra, *Alyssa*, mes. 1-9, partition chant-piano

The image shows a musical score for the first nine measures of the vocal and piano parts of 'Alyssa' by Raoul Laparra. The score is in 8/8 time and features a piano accompaniment with a harp-like texture in the right hand and sustained chords in the left hand. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics range from 'pp legg.' to 'mf' and 'p'.

Sources: Paris : Enoch et C<sup>ie</sup>, 1904 ; p. 1

Rappelant certaines atmosphères debussystes, les plages sur de telles harmonies statiques, tenues pendant plusieurs mesures consécutives sur notes pédales à la basse, sont nombreuses tout au long de la partition, notamment pour aider à camper musicalement le décor poétique des deux premières scènes, jusqu'au brillant *fa* # majeur du duo d'amour. Faisant directement suite à cette acmé expressive, tandis que la tension dramatique se fait jour et devient de plus en plus menaçante (de la mesure 341 jusqu'à la fin de l'œuvre), les harmonies de dominante – elles aussi souvent enrichies de la résonance de 6<sup>te</sup> ajoutée –, porteuses de tension dans un tel contexte tonal, sont de plus en plus couramment utilisées. Elles se présentent sous forme de 7<sup>e</sup> ou de 9<sup>e</sup> et, surtout dans la troisième scène, sous forme de 9<sup>e</sup> sans fondamentale (accords de 7<sup>e</sup> diminuée ou de 7<sup>e</sup> mineure et 5<sup>te</sup> diminuée), accompagnant un discours qui se chromatise par la même occasion.

Figure 5. Raoul Laparra, *Alyssa*, mes. 431-433, partition chant-piano

SCÈNE III  
LES NÉMES - LE BARDE PORTE-GLAIVE

Le Barde Porte-Glaive paraît. *f*

Le Bar - de Por-te -

*dim.*  
*sf* Timb.

Sources: Paris : Enoch et C<sup>o</sup>, 1904 ; p. 42

Enfin, de subtiles colorations modales interviennent çà et là dans la partition, valorisant surtout les modes de *la* (mineur sans sensible) et de *mi* (souvent considéré ici comme un mineur sans sensible avec II<sup>e</sup> degré abaissé d'un demiton). Ces touches de nuances modales affectent les courbes et mouvements mélodiques sans pour autant modifier, de quelque façon que ce soit, l'organisation syntaxique des piliers fondamentaux qui reste avant tout tonale, sans équivoque aucune.

#### 4. L'ORCHESTRATION

La formation orchestrale retenue dans sa cantate par Raoul Laparra comprend deux grandes flûtes (la seconde prenant la petite flûte<sup>32</sup>), deux hautbois (le second prenant le cor anglais), deux clarinettes en *si b* (la seconde prenant la clarinette basse), deux bassons, un contrebasson, quatre cors en *fa*, deux trompettes en *fa*, trois trombones, un tuba, des timbales (en *la b* et *ré b*), un tambour, un triangle, des cymbales, une grosse caisse, un tam-tam, deux harpes chromatiques ainsi que le quintette à cordes au grand complet.

Sur le papier à vingt-neuf portées du conducteur orchestral<sup>33</sup>, Laparra réserve la quatorzième en partant du haut de la page à l'indication, à l'encre rouge, de l'armure générale – non reproduite sur les autres portées – et des nuances. Il

32. Mais Laparra prend cependant soin d'inscrire en note de bas de page : « Trois flûtistes sont nécessaires ; v. page 161 ».

33. Jean Duron signale la découverte qui lui incombe des « parties séparées de cette cantate dans un lot non catalogué de la Bibliothèque du Conservatoire » : cf. DURON, Jean. Op. cit. ; p. XI, note n° 25. Nous n'avons, pour notre part, pu avoir accès à ces partitions.

la nomme d'ailleurs lui-même : « Ligne tonale. Nuances ». Quant aux parties vocales d'*Alyssa*, Braïzil et du barde porte-glaive, elles sont insérées entre les parties des *alti* et des violoncelles.

Bien que l'effectif requis s'avère relativement fourni<sup>34</sup>, l'orchestre d'*Alyssa* ne fait pratiquement jamais usage du *tutti*. Seules les sept dernières pages, à partir du repère « Jj » (p. 162<sup>35</sup>), font appel à l'ensemble de l'effectif instrumental. Ainsi, le tissu orchestral n'apparaît-il jamais dense, compact ou rutilant et tout-puissant. Bien au contraire, le jeune compositeur opte pour une trame sonore très aérée où les interventions des différents timbres semblent plutôt procéder par touches successives de couleurs.

Les cordes, présentes d'un bout à l'autre de la partition, jouent un rôle essentiel dans cette cantate.

Contrebasses et violoncelles, qui interprètent le plus souvent la même ligne mélodique à une octave de distance, assurent les basses de l'édifice polyphonique. L'intervalle harmonique de quinte juste est mis en valeur à maintes reprises, très fréquemment sur de longues notes tenues. Les violoncelles ne se libèrent de ce rôle de basse harmonique qu'à un seul moment dans la partition, durant vingt-cinq mesures (*Con moto*, p. 149-155), pour chanter à l'unisson des *alti*, rejoignant et doublant souvent les parties vocales de Braïzil et du barde. On peut noter quelques effets sonores qui viennent donner à entendre certaines atmosphères suggérées par le livret : le chromatisme ascendant puis descendant, accompagné d'un *crescendo* aussitôt suivi d'un *decrescendo* – sorte de soufflet dramatique – et inscrit à l'intérieur d'une quarte diminuée, tente par exemple de figurer la menace du « souffle irrité des orages qui tord les branches en passant » (p. 88-90) tandis que la cellule dactylique qui apparaît durant quatre mesures au début de la scène 3 évoque clairement le galop de cheval dont il est question dans la didascalie<sup>36</sup> (p. 107).

Les cordes aiguës (*alti*, violons 2 et violons 1) adoptent rarement un caractère *cantabile* et ne développent que très peu de lignes mélodiques amples et expressives. Une exception se fait jour cependant dans le *climax* du duo d'amour entre *Alyssa* et Braïzil (*Più mosso*, p. 80-83) : tandis que les deux voix se rejoignent enfin à l'octave sur les paroles « Vers ce calme séjour, envolons-nous !... », les cordes aiguës se greffent à cet élan passionné en doublant les voix et en faisant entendre la ligne mélodique à trois octaves différentes, créant ainsi une grande intensité dramatique par les seuls effets timbriques. Rappelons également la doublure des *alti* et des violoncelles décrite ci-dessus (*Con moto*,

---

34. La nomenclature était, semble-t-il, proposée par les membres du jury : cf. DURON, Jean. Op. cit. ; p. XI.

35. Toutes les pages citées dans cette partie renvoient à l'exemplaire du manuscrit autographe du conducteur orchestral conservé au département de musique de la Bibliothèque Nationale de France : LAPARRA, Raoul. *Alyssa – Légende irlandaise*, partition d'orchestre, paroles de M<sup>lle</sup> Marguerite Coiffier, Concours de Rome Mai-Juin 1903, BnF musique, Ms 7096 (3).

36. « Puis un galop de cheval ».

p. 149-155). Pour le reste de la partition, les cordes aiguës complètent généralement la trame harmonique émanant des basses, sur des valeurs longues ou sur de très courtes cellules mélodiques qui se répètent et tournent parfois sur elles-mêmes, cellules mélodiques basées sur des batteries régulières ou des arpèges. Il résulte de cette configuration une délicate animation interne, sorte de vibration ou d'oscillation du tissu sonore, qui aère en quelque sorte les plages harmoniques.

Allant dans le sens de cette recherche de fluidité mouvante et d'aération de la trame orchestrale, on notera les nombreuses divisions de pupitres, l'emploi généralisé des trémolos, l'utilisation des harmoniques naturels (p. 23-26), de la sourdine (p. 26-27, 33-60, etc.) et des *pizzicatti* (p. 31-32, p. 108-109, etc.). Laparra démontre une certaine minutie dans son travail sur le timbre des cordes lorsqu'il précise par exemple : « 7<sup>e</sup> pos., de la pointe » (violons 1 et 2, p. 47), « légèrement, avec la pointe de l'archet » (violons 1 et 2, p. 149) ou encore « tout l'archet » (violoncelles et *alti*, p. 155).

Les deux harpes chromatiques participent également de cette oscillation sonore en introduisant des motifs mélodico-harmoniques récurrents qui ne font que mettre en vibration l'accord proposé en tenue par les cordes. Ces motifs sont souvent joués *pp* dans l'aigu de la tessiture de l'instrument, dans des sonorités nettes, légères et cristallines, sorte d'irisation de la palette orchestrale. Le caractère aéré est encore une fois souligné par le compositeur dans le traitement du rapport entre les deux harpes. Alors qu'il y a unité motivique, Laparra scinde très souvent en deux le schème de base pour le distribuer habilement entre les deux instruments et établir ainsi une sorte de stéréophonie très discrète qui prouve toute l'attention qu'il porte au timbre et à la couleur. On retrouve ce phénomène, à l'intérieur même d'une seule harpe, avec un jeu de distribution stéréophonique entre les deux mains de l'instrumentiste (p. 23-24 *sqq.*, par exemple).

À part dans les douze dernières mesures, la percussion – pourtant d'une grande richesse si l'on considère la nomenclature instrumentale – n'est utilisée que très parcimonieusement et ne revêt aucun caractère spécifique, restant ainsi très discrète.

Les vents jouent en revanche un rôle important, même s'ils n'apparaissent parfois que très discrètement, voire de façon ponctuelle. Ils semblent donner du relief à la matière orchestrale en se détachant nettement du tapis sonore constitué par les cordes. Ils peuvent intervenir par petites touches de couleurs, de manière *quasi* impressionniste (p. 1 à 4, par exemple), enrichissant le timbre de l'harmonie générée par les cordes. Les vents s'emparent aussi de phrases entières ou de simples motifs mélodiques (exemple du dialogue entre la clarinette *si b* et le cor en *fa* dans le prélude, p. 5-22, du chant du premier cor, p. 42-43, de la mélodie qui passe en relais entre flûte, cor anglais et cor en *fa*, p. 75-79, etc.), rôle qui – on s'en souvient – avait plutôt été évité par les pupitres des cordes. Les cuivres sont également utilisés en *tutti* (cors en *fa*, trompettes en *fa* et/ou trombones) dans des passages pouvant évoquer des fanfares (p. 23-27,

34-36, 47-51, 93-102, etc.). Enfin, il convient de souligner l'absence presque exclusive de doublures entre les cordes et les vents, ces derniers constituant ainsi un ensemble cohérent qui s'individualise nettement dans le tissu orchestral tramé par Laparra.

## 5. CONCLUSION

Ainsi, la cantate *Alyssa* de Raoul Laparra s'inscrit-elle dans une esthétique musicale caractéristique du tournant du siècle où l'on perçoit diverses influences qui trahissent à la fois l'impact de l'enseignement dispensé au Conservatoire (notamment par Gabriel Fauré) et celui des musiques qui circulent alors à Paris dans les salons, les salles de concerts ou sur les scènes lyriques. À côté des œuvres instrumentales et lyriques du « grand répertoire » classique et romantique, les programmes musicaux de la capitale de la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle et des premières années du XX<sup>e</sup> font une place de choix à la production wagnérienne (les années 1890 marquent en effet la grande entrée de Wagner à l'Opéra, alors dirigé par Pedro Gailhard, avec la création de *Lohengrin* en 1891, celle de *La Walkyrie* en 1893, la reprise et la réhabilitation de *Tannhäuser* en 1895 et la création des *Maîtres-chanteurs* en 1897) et italienne (succès de Rossini, Verdi, de l'opéra veriste...). Les créations françaises voient quant à elles représenter, à l'Opéra, *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns (1892), *Thaïs* de Jules Massenet (1894), *Messidor* d'Alfred Bruneau (1897), *La Burgonde* de Paul Vidal (1898), *Briséis* de Chabrier (1899), *Les Barbares* de Camille Saint-Saëns (1901). L'Opéra-Comique inscrit pour sa part à l'affiche *Kermaria* de Camille Erlanger (1897), *Sapho* de Massenet (1897), *L'Île du Rêve* de Reynaldo Hahn (1898), *Fervaal* de Vincent d'Indy (1898), *Louise* de Gustave Charpentier (1900), *La Fille de Tabarin* de Gabriel Pierné (1901), *L'Ouragan* d'Alfred Bruneau (1901), *Grisélidis* de Jules Massenet (1901), *Pelléas* de Debussy (1902) ou encore *La Carmélite* de Reynaldo Hahn (1902). On réhabilite aussi, à la même époque, les grandes œuvres du patrimoine ancien, phénomène qui s'accompagne, entre autres, d'une redécouverte de la modalité ancienne : Henry Expert publie par exemple *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française* en vingt-trois volumes (1894-1908), Saint-Saëns livre chez Durand son premier volume de l'œuvre de Rameau (1895), la Schola Cantorum est fondée en 1896 par Charles Bordes, Alexandre Guilmant et Vincent d'Indy, Guilmant et Pirro font paraître, en 1898, le premier volume des « Archives des Maîtres de l'Orgue »...

On retrouve ainsi, dans la cantate de Laparra, de très lointaines couleurs harmoniques romantiques – schubertiennes pour les modulations à la tierce, wagnériennes pour la chromatisation du discours à partir de la deuxième scène –, tandis que le ton dramatique général n'est pas sans évoquer les opéras du veriste italien Ruggero Leoncavallo (1857-1919), et notamment *Paillasse* (*Pagliacci*, 1892, créé à l'Opéra de Paris en 1902). Mais la partition s'inscrit avant tout dans le sillon d'une tradition française où certains élans mélodiques ne sont pas sans évoquer le style de Charles Gounod (1818-1893), où la présence d'un « motif récurrent » – celui de l'amour – rappelle le procédé cher à Jules Massenet (1842-1912) dans ses opéras et où le langage harmonique est un véritable réceptacle

où se côtoient un vocabulaire et une syntaxe que l'on retrouve notamment chez Alexis de Castillon, Henri Duparc, Vincent d'Indy ou encore Ernest Chausson... Enfin, des échos de *Pelléas et Mélisande*, créé un an plus tôt à l'Opéra-Comique, le 30 avril 1902, résonnent chez Laparra dans ses plages harmoniques statiques, souvent enrichies de 6<sup>tes</sup> ou de 9<sup>es</sup>, dans ses colorations modales mais aussi dans le style vocal *quasi-parlando* qui animent plus particulièrement la première scène. En cela, les traditionnelles cantates du Prix de Rome, « le "Sésame, ouvre-toi !" des lauréats de l'Académie »<sup>37</sup> – empreintes d'un académisme certain, dicté par un règlement strict et entretenu par les jugements rendus par un jury conservateur et frileux – doivent être considérées comme un laboratoire où le style musical hybride des jeunes élus, en quête d'identité, sagement scolaire et souvent maladroît, permet en filigrane de décrypter en quelque sorte l'air du temps, tout au moins dans sa version « officielle » et bien pensante.

Les cantates du Prix de Rome de 1903 furent exécutées en public le vendredi 26 juin<sup>38</sup>, au Conservatoire, l'orchestre de la *Société des Concerts* étant placé sous la direction du flûtiste et chef d'orchestre Paul Taffanel (1844-1908). Le lendemain, le samedi 27 juin, eut lieu le jugement définitif à l'Institut<sup>39</sup>, devant toutes les sections réunies de l'Académie des Beaux-Arts. Faisant suite au traditionnel tirage au sort, la cantate de Raoul Laparra fut jouée en sixième et dernière position, après celles de Maurice Ravel, Paul Pierné, Raymond Pech, Abel-César Estyle et, enfin, celle de Jean Roger-Ducasse<sup>40</sup>. Les interprètes choisis pour l'œuvre de Laparra se révélaient tous de grande qualité. La distribution affichait ainsi, dans le rôle d'Alyssa, la soprano Marcelle Demougeot (1876-1931)<sup>41</sup> de l'Opéra, le ténor lyrique David Devriès (1881-1934), de l'Opéra-Comique, dans le rôle de Braizil et la célèbre basse Félix Vieuille (1872-1953)<sup>42</sup>, également de l'Opéra-Comique, dans celui du barde porte-glaive.

---

37. PROD'HOMME, Jacques-Gabriel. « Les Musiciens Français à Rome (1803-1903) ». In : *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IV, 1902-1903* ; p. 728.

38. Selon *Le Ménestrel*, 3770, 69<sup>e</sup> année, n° 26, dimanche 28 juin 1903 ; p. 207. L'édition de la partition chant/piano d'Alyssa de Raoul Laparra signale en page de garde : « Audition de la Cantate à l'Institut le 27 juin 1903 ». Quant à Jean Duron, il situe cette séance publique le 18 juin : DURON, Jean. Op. cit. ; p. XI.

39. François Lesure précise que « la première audition au Conservatoire était pour la seule section de musique de l'Académie, renforcée de trois jurés supplémentaires » tandis que le lendemain, à l'Institut, se déroulait « l'audition définitive devant les sections réunies de l'Académie des Beaux-Arts [...] » : LESURE, François. *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes*, Paris : Klincksieck, 1992 ; p. 59. Voir aussi : « Séance du Samedi 27 juin 1903 ». In : Archives de l'Académie des Beaux-Arts, volume 2 E 21 ; p. 85.

40. Anonyme. « Nouvelles diverses : Paris et départements ». In : *Le Ménestrel*, 3770, 69<sup>e</sup> année, n° 26, dimanche 28 juin 1903 ; p. 207.

41. Marcelle Demougeot est le pseudonyme de Jeanne-Marguerite-Marcelle Decorne.

42. La collaboration de ce chanteur avec Raoul Laparra se poursuivra durant près de vingt-cinq ans puisque c'est lui qui devait créer le rôle du Vieux dans *La Habanera* (drame lyrique en trois actes et un prologue, création à l'Opéra-Comique le 26 février 1908), celui de Jago dans *La Jota* (drame lyrique en deux actes, création à l'Opéra-Comique le 26 avril 1911) et celui du vieux luthier dans *Le Joueur de viole* (conte lyrique en quatre actes et cinq tableaux, création à l'Opéra-Comique le 24 décembre 1925). Cf. WOLFF, Stéphane. *Un demi-siècle d'Opéra-Comique (1900-1950) – Les œuvres, les interprètes*. Paris : Éditions André Bonne, 1953 ; pp. 90, 99 et 100, respectivement.

À l'issue de cette séance publique et après une demi-heure de délibération, assisté de MM. Gastinel et Hillemacher, le jury de neuf votants<sup>43</sup> décerna le Premier Grand Prix à Raoul Laparra qui recueillit cinq voix (c'est-à-dire, la majorité) au premier tour de scrutin<sup>44</sup>. Dans un bref compte rendu manuscrit, le jury devait se prononcer sur le lauréat en présentant les motifs de son jugement : « Le n°6 est d'un agréable sentiment poétique, idée heureuse d'accoupler les deux voix, l'orchestration est bien traitée »<sup>45</sup>.

Mais derrière la réussite indéniable de sa cantate, il semble que d'autres facteurs dépassant le travail proprement musical expliquent le succès de Raoul Laparra. Des amertumes, des règlements de comptes et des rapports de force entre certains membres du jury et des personnalités extérieures – Gabriel Fauré, notamment – vinrent quelque peu ternir la réussite du jeune compositeur, laissant transparaître, en filigrane, la complexité des enjeux mis en œuvre dans cette aventure du concours de Rome. Dans une lettre à Jane Courteault en date du vendredi 11 septembre 1903, Maurice Ravel se souvient en effet :

Je [...] considère maintenant le concours de Rome comme un mauvais rêve auquel j'interdis bien de se reproduire. Laparra, malgré son triomphe, ne doit pas non plus en conserver un très bon souvenir, et je ne crois pas qu'il veuille revivre le moment où Fauré, son professeur et le mien, a déclaré devant tout l'Institut que ce jugement était scandaleux et visiblement rendu à l'avance. C'était bien l'avis de tout le monde, du reste ; mais n'empêche que la conduite de Fauré a été trouvée fort courageuse, d'abord parce que Laparra était son élève, et ensuite que, par là, il s'est fermé à jamais les portes de l'Institut, dont il devait occuper la première place vacante. Quant à l'heureux gagnant, devant l'attitude inattendue de son maître, il a été pris d'une crise de nerfs<sup>46</sup>.

Et Claude Debussy avait déjà ressenti ce climat tendu au lendemain même de la proclamation des résultats. Le 29 juin 1903, dans une lettre adressée à André Messager (1853-1929), il écrivait ainsi dans un ton particulièrement emporté, égratignant au passage la musique de Laparra :

---

43. Le jury de composition musicale comptait parmi ses membres : Louis Reyer (depuis 1876), Jules Massenet (1878), Camille Saint-Saëns (1881), Émile Paladilhe (1892), Théodore Dubois, directeur du Conservatoire (1894) et Charles Lenepveu, professeur de composition au Conservatoire (1896) : DURON, Jean. Op. cit. ; p. IX, note n° 7. Voir aussi : « Composition musicale, Jugement définitif : Séance du 27 juin 1903 ». In : Archives de l'Académie des Beaux-Arts, volume 1 H 9 ; p. 438.

44. Contre deux pour Roger-Ducasse, une pour Pech et aucune pour Ravel : « Composition musicale, Jugement définitif : Séance du 27 juin 1903 ». In : Archives de l'Académie des Beaux-Arts, volume 1 H 9 ; p. 439.

45. « Composition musicale, Jugement définitif : Séance du 27 juin 1903 ». In : Archives de l'Académie des Beaux-Arts, volume 1 H 9 ; p. 440. Le compte rendu manuscrit précise ensuite : « Après cette communication, personne ne demandant la parole, l'Académie procède au scrutin pour le Grand Prix. Il y a 26 votants ; Majorité : 14. Au 1er tour de scrutin, le n° 6 [Laparra] obtient 17 voix ; le n° 5 [Roger-Ducasse], huit ; le n° 3 [Pech] une. En conséquence, le 1<sup>er</sup> Grand Prix est décerné à M. Laparra (Raoul Louis Félix Emile Mary), élève de M. Gabriel Fauré » (*id.* ; p. 441).

46. RAVEL, Maurice. *Lettres, écrits, entretiens*, présentés et annotés par Arbie Orenstein. Paris : Flammarion, collection « Harmoniques », 1989 ; p. 69 (lettre n° 12).

[...] Ah ! mon très cher Messenger imaginez-vous que j'ai assisté au concours de Rome ! Vous n'avez pas idée de ce qui se trafique dans cet endroit-là... Et combien l'on y prend le dégoût de la musique. – Voilà maintenant que ces messieurs se donnent le genre de décerner le prix à des cantates qui ne sont pas même plus dans la sacro-sainte tradition, mais de la musique dite « dramatique ». Et il faut entendre ça... C'est à saigner ! Le Monsieur Laparra qui a eu le prix cette année me paraît le meilleur élève de Léoncavallo. Seigneur ! quelle musique ! quel délicieux tempérament de charcutier [...] <sup>47</sup>.

Ces événements n'ont certainement pas arrangé l'état de santé de Raoul qui avait contracté une sévère pleurésie l'année précédant le concours. Dans une lettre adressée depuis son domicile bordelais au Président de l'Institut, probablement datée du mois de novembre 1903, il sollicitera d'ailleurs une prolongation de séjour en France avant de gagner Rome :

[...] Depuis deux mois je me sens *excessivement fatigué* et peu en état d'entreprendre un long voyage. L'hiver dernier j'ai été fort éprouvé par une pleurésie dont je n'étais pas complètement remis lors de mon concours.

Depuis, de nouvelles fatigues m'ont extrêmement déprimé et me font redouter une rechute, ce qui serait cette fois *très grave*.

Comme vous le voyez, de l'avis du médecin <sup>48</sup>, ces craintes ne sont, hélas, que trop justifiées. Et certes je ne voudrais pas apporter à mes camarades de la Villa le spectacle toujours peu réjouissant d'un malade.

Je demande donc la permission, Monsieur le Président, de me soigner et de me reposer un peu dans mon pays, de n'entreprendre le voyage de Rome que vers la fin de décembre. Je serai rendu à la Villa, bien entendu, le 1<sup>er</sup> janvier.

Comptant sur votre haute bienveillance et sur celle de l'Institut, je vous prie, Monsieur le Président, d'agréer mes très respectueuses salutations <sup>49</sup>.

Toujours est-il qu'avant le départ pour Rome qui devait avoir lieu le 28 décembre, Laparra participa au dîner parisien organisé le lundi 23 novembre

---

47. DEBUSSY, Claude. *Correspondance (1872-1918)*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin et annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liéber. Paris : Gallimard, 2005 ; pp. 745-746 (lettre n° 1903 – 53).

48. Lettre manuscrite du médecin de Raoul Laparra [signature illisible] adressée au Président de l'Institut, datée « Bordeaux, 28 novembre 1903 », « Dossier 1903 », Archives de l'Académie des Beaux-Arts, carton 5 E 71 : « Je soussigné, Docteur en Médecine, Professeur agrégé à la Faculté de Médecine, certifie que Monsieur Raoul Laparra qui a été atteint, l'hiver dernier, d'une pleurésie grave, est actuellement dans un état de dépression physique extrême. Sans être malade à proprement parler, M. Laparra tousse, dort mal, mange peu et j'estime que, dans ces conditions, il y aurait pour lui un réel danger à commencer dès aujourd'hui un voyage long et pénible ; je craindrais qu'en cours de route, il ne fut arrêté par une récurrence de pleurésie ou par quelque autre affection respiratoire plus grave encore. Trois semaines de repos me paraissent indispensables pour remettre M. Laparra en parfait état de santé. En foi de quoi j'ai délivré le présent certificat ».

49. LAPARRA, Raoul. Lettre manuscrite adressée au Président de l'Institut, [novembre] 1903, « Dossier 1903 », Archives de l'Académie des Beaux-Arts, carton 5 E 71.

1903 en l'honneur des lauréats de cette année. Il fêta son succès en compagnie des camarades qu'il retrouverait quelques semaines plus tard à la Villa Médicis : l'architecte toulousain Léon Jaussely (1875-1932), le sculpteur dijonnais Eugène Piron (1875-1928) et le peintre André-Jean Monchablon (1879-1914). Gravé par Devambez, le menu de la soirée était orné d'un vaisseau sur lequel voguaient vers la gloire les quatre artistes récompensés. L'embarcation portait l'inscription « Illusions – Fragile » ! Le menu, concocté avec beaucoup d'humour, proposait :

Potages, Bagration – Brunoise, Hors-d'œuvre, Filets de sole à la Lucullus, Côte de bœuf de Tibur aux champignons de Locuste, Volaille de Campanie bardée au cresson, Salade de laitue aux oeufs, Petits pois à l'égyptienne, Neige des Monts Sabins, Dessert

le tout arrosé de « Graves et Bordeaux en carafes, Haut-Barsac 95 (av. JC), St Estèphe, Champagne, Café, Liqueurs »<sup>50</sup>.

En guise de conclusion, laissons directement la parole à Raoul Laparra sur ses impressions romaines. Celui-ci séjournera dans la capitale italienne quatre années durant, de 1904 à 1907 :

Lorsque, en 1904, je passai pour la première fois la frontière d'Italie, j'étais déjà un « espagnol ». Aussi fus-je immédiatement entendu à travers mon savoir italo-ibérique, pris pour dialecte vénitien, quand je visitais la Sicile, ou sicilien quand je parcourais le nord de la péninsule. Mon frère William venait de quitter la Villa une année auparavant et j'y retrouvais nombre de ses camarades, de sorte que j'y fus de suite « en famille ».

Étrangement, ce séjour à la Villa sonnait plutôt comme un retour en arrière. Je n'étais déjà plus dans le sens strict un « élève » avec plusieurs années d'études indépendantes en Espagne et une œuvre déjà reçue à l'Opéra-Comique : *la Habanera*. J'arrivais là grâce à un prix de Rome tout à fait accidentel et tellement inattendu de tous qu'il fut la cause d'un véritable scandale à l'Institut. Mes maîtres et mes camarades me croyaient mort musicalement ; seul, je crois, A. Carré savait avec quelques intimes, que je travaillais et vivais intensément mon art. Cet isolement a fait, du reste, toute la couleur de ma carrière et m'a empêché de recevoir la moindre influence de quelque école que ce fût, en dehors de la nature. Il me vient de ma nourrice, l'Espagne, qui en est l'image même<sup>51</sup>.

Le séjour de Rome à la Villa Médicis permit en tout cas au compositeur d'achever en toute tranquillité l'orchestration de son drame lyrique en trois actes *La*

---

50. Menu pour le dîner parisien du lundi 23 novembre 1903 en l'honneur des lauréats du Prix de Rome 1903, gravé par Devambez (graveur-éditeur d'art), collection Dangla, aimablement communiqué par France Ferran, consulté le vendredi 9 février 2007, à 16h30, sur le site internet « Musica et Memoria », dirigé par Denis Havard de la Montagne ([www.musimem.com](http://www.musimem.com)).

51. REBOIS, Henri. *Op. cit.* ; pp. 89-90.

*Habanera*, composé notamment en Castille, de 1900 à 1903<sup>52</sup>. Dans le rapport sur les « Envois de Rome » en composition musicale, pour la quatrième et dernière année, on trouve d'ailleurs le compte rendu suivant :

M. Raoul Laparra (4<sup>e</sup> année) nous offre, comme envoi, un opéra en 3 actes et 2 copies. La section de composition musicale a estimé qu'il n'était pas nécessaire de faire un rapport sur l'opéra : *La Habanera*, cet ouvrage a été en effet, après sa représentation à l'Opéra-Comique, accepté par l'Académie comme envoi de dernière année. Le public a pu constater la réelle intelligence scénique du jeune compositeur et de ses aptitudes théâtrales [...] <sup>53</sup>.

Créée à Paris, à l'Opéra-Comique, le 26 février 1908, *La Habanera* ouvrira ainsi à Raoul Laparra les portes de la célébrité dans le domaine lyrique.

## SOURCES

Anonyme. « Historique de "La Habanera" ». In : *Programme du Théâtre National de l'Opéra-Comique*, reprise de *La Habanera*, précédée de *La Navarraise* (épisode lyrique en 2 actes de Jules Massenet), jeudi 19 octobre 1922 à 8 h 30 (25<sup>e</sup> présentation), BnF, département des Arts du spectacle, cote 8-RO-3647 (9).

COIFFIER, Marguerite. *Alyssa, légende irlandaise*, texte de la cantate, Paris : Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, non daté [1903] ; 4 p. Archives de l'Académie des Beaux-Arts, volume 1 H 9 ; p. 439.

« Composition musicale, Jugement définitif : Séance du 27 juin 1903 ». In : Archives de l'Académie des Beaux-Arts, volume 1 H 9 ; pp. 438-441.

« Dossier 1903 ». In : Archives de l'Académie des Beaux-Arts, carton 5 E 71. [Contient notamment le texte manuscrit du poème *Matinée de Provence*, de Jean Renouard, pour le concours d'essai, une lettre manuscrite de Raoul Laparra datée « Bordeaux, 1903 » ainsi qu'un certificat médical manuscrit de son docteur – nom illisible – datée « Bordeaux, 28 novembre 1903 »].

LAPARRA, Raoul. *Alyssa, légende irlandaise* sur les paroles de M<sup>lle</sup> Marguerite Coiffier et Eugène Adenis, Concours de Rome 1903, Premier Grand Prix, dédicace : « À mes parents, R. L. », partition chant-piano, Paris : Enoch et C<sup>ie</sup>, 1904 ; 67 p.

LAPARRA, Raoul. *Alyssa – Légende irlandaise*, partition d'orchestre, paroles de M<sup>lle</sup> Marguerite Coiffier, Concours de Rome Mai-Juin 1903, BnF musique, Ms 7096 (3). [Encre noire et encre rouge + crayon bleu. Signé et daté à la fin : « Compiègne, mercredi 10 juin 1903 ». Sur la page de couverture : « "O terre, combien tu ressembles au ciel !" (J. Milton – *Paradis perdu* – Livre IV) ». 168 p. numérotées en recto-verso. 275 x 380 mm, papier 29 portées + 3 lignes pour les percussions].

---

52. Anonyme. « Historique de "La Habanera" ». In : *Programme du Théâtre National de l'Opéra-Comique*, reprise de *La Habanera*, précédée de *La Navarraise* (épisode lyrique en 2 actes de Jules Massenet), jeudi 19 octobre 1922 à 8 h 30 (25<sup>e</sup> présentation), BnF, département des Arts du spectacle, cote 8-RO-3647 (9).

53. « Séance du Samedi 18 juillet 1908 ». In : Archives de l'Académie des Beaux-Arts, volume 2 E 22 ; p. 175.

LAPARRA, Raoul. *Fugue à quatre parties*, Concours d'essai Mai 1903, BnF musique, Ms 7096 (1). [Encre noire. Signé et daté à la fin : « Compiègne, 7 mai 1903 ». 6 p. non numérotées en recto-verso. 265 x 345 mm, papier 24 portées].

LAPARRA, Raoul. Lettre manuscrite adressée au Président de l'Institut, [novembre] 1903, « Dossier 1903 », Archives de l'Académie des Beaux-Arts, carton 5 E 71.

LAPARRA, Raoul. *Matinée de Provence* (chœur avec orchestre), Concours d'essai Mai 1903, BnF musique, Ms 7096 (2). [Encre noire. Signé et daté à la fin : « Compiègne, 8 mai 1903 ». 26 p. numérotées en recto simple. 255 x 340 mm, papier 24 portées].

Lettre manuscrite du médecin de Raoul Laparra [signature illisible] adressée au Président de l'Institut, datée « Bordeaux, 28 novembre 1903 », « Dossier 1903 », Archives de l'Académie des Beaux-Arts, carton 5 E 71.

Menu pour le dîner parisien du lundi 23 novembre 1903 en l'honneur des lauréats du Prix de Rome 1903, gravé par Devambe (graveur-éditeur d'art), collection Dangla, aimablement communiqué par France Ferran, consulté le vendredi 9 février 2007, à 16h30, sur le site internet « Musica et Memoria », dirigé par Denis Havard de la Montagne ([www.musimem.com](http://www.musimem.com)).

RAVEL, Maurice. *Alyssa – Légende irlandaise*, partition d'orchestre, paroles de M<sup>lle</sup> Marguerite Coiffier, Concours de Rome Mai-Juin 1903, BnF musique, Cons. Ms 8536. [348 x 278 mm, 111 ff.].

« Séance du Samedi 2 mai 1903 ». In : Archives de l'Académie des Beaux-Arts, volume 2 E 21 ; pp. 50-51.

« Séance du Samedi 27 juin 1903 ». In : Archives de l'Académie des Beaux-Arts, volume 2 E 21 ; pp. 85-88.

« Séance du Samedi 18 juillet 1908 ». In : Archives de l'Académie des Beaux-Arts, volume 2 E 22 ; p. 175.

## BIBLIOGRAPHIE

ALAU, Jean-Paul. *Académie de France à Rome : ses directeurs, ses pensionnaires*. Paris : Duchartre, 1933.

Anonyme. « Informations ». In : *La Revue musicale*, n° 5, 3<sup>e</sup> année, 31 mai-1<sup>er</sup> juin 1903 ; p. 228.

Anonyme. « Nouvelles diverses : Paris et départements ». In : *Le Ménestrel*, 3770, 69<sup>e</sup> année, n° 26, dimanche 28 juin 1903 ; p. 207.

BENIGNUS, Isabelle. « Les Fonds musicaux de la bibliothèque de l'Académie de France à Rome ». In : *RIMF*, n°14, 1984 ; pp. 51-54.

BERGEON, Annick. *Recherches sur le peintre William Laparra (1873-1936)*, mémoire de maîtrise, Bordeaux III, 1990.

BERGEON, Annick. « Un représentant de l'éclectisme de la Troisième République attiré par l'*España negra* ». In : *William Laparra (1873-1920)*, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. Bordeaux : William Blake and Co., 1996 ; pp. 15-28.

BERTRAND, Paul. *Le monde de la musique. Souvenirs d'un éditeur*. Genève : La Palatine, 1947 ; 254 p. [Laparra est évoqué aux pp. 30, 67 et 68].

- Etchary, Stéphan: Le Prix de Rome de composition de 1903 : Raoul Laparra et la cantate *Alyssa*
- BONNAIRE, Marcel. *Institut de France. Académie des beaux-arts. Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, de 1901 à 1940*. Paris : Rousseau, 1940.
- BRES, Sophie. « Le scandale Ravel de 1905 ». In : *RIMF*, n° 14, 1984 ; pp. 41-50.
- DEBUSSY, Claude. « Considérations sur le Prix de Rome au point de vue musical ». In : *Musica*, mai 1903, in : *Monsieur Croche et autres écrits*, introduction et notes de François Lesure, édition revue et augmentée. Paris : Gallimard, collection « L'Imaginaire », n° 187, 1987 ; pp. 175-179.
- DEBUSSY, Claude. *Correspondance (1872-1918)*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin et annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert. Paris : Gallimard, 2005 ; pp. 745-746.
- DEBUSSY, Claude. « Les impressions d'un Prix de Rome ». In : *Gil Blas*, 10 juin 1903, in : *Monsieur Croche et autres écrits*, introduction et notes de François Lesure, édition revue et augmentée. Paris : Gallimard, collection « L'Imaginaire », n° 187, 1987 ; pp. 188-191.
- DRATWICKI, Alexandre. « Les “Envois de Rome” des compositeurs pensionnaires de la Villa Médicis (1804-1914) ». In : *Revue de Musicologie*, 91/1, 2005 ; pp. 99-193.
- DRATWICKI, Alexandre. « Les “impressions de voyage”, sources d'inspiration musicale pour les Envois de Rome des pensionnaires de la Villa Médicis (1880-1910) ». In : *Ad Parnassum* 8, 2006 ; pp. 7-31.
- DURON, Jean. « Avant-propos/Édition d'Alyssa ». In : *Alyssa, cantate pour le Concours du Prix de Rome, Maurice Ravel*, édition critique de Jean Duron. Paris : Salabert/Critique, n° 2 (collection dirigée par Sylvie Boissou), 1990 ; pp. IX-XX.
- GILBERT, David. « Prix de Rome ». In : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sous la direction de Stanley Sadie, vol. 20. London : Macmillan Publishers, 2001 ; pp. 385-387.
- GOURRET, Jean (avec la collaboration de Jean Giraudeau). *Dictionnaire des chanteurs de l'Opéra de Paris*. Paris : Éditions Albatros, 1982 ; 331 p.
- GOURRET, Jean (avec la collaboration de Jean Giraudeau). *Encyclopédie des cantatrices de l'Opéra de Paris*. Paris : Éditions Mengès, 1981 ; 317 p.
- GUIFFREY, Jules. *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, de 1663-1907*. Paris : Firmin-Didot, 1908.
- LAFFITTE-LARNAUDIE, Anne-Marie. « Les archives de l'Académie des Beaux-Arts et la musique ». In : *RIMF*, n°14, 1984 ; pp. 55-62.
- LANDORMY, Paul. *La musique française après Debussy*. Paris : Gallimard, 5/1943 ; 381 p. [Laparra est évoqué aux pp. 244-246].
- LANDORMY, Paul; LOISEL, Joseph. « L'Institut de France et le Prix de Rome ». In : *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (édition d'Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie). Paris : Delagrave, 1931 ; pp. 3479-3575.
- LANGHAM SMITH, Richard. « Laparra, Raoul ». In : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sous la direction de Stanley Sadie. London : Macmillan Publishers, 2001, vol. 14 ; pp. 266-267.
- LAPAUZE, Henri. *Histoire de l'Académie de France à Rome*, 2 volumes. Paris : Plon-Nourrit, 1924.

- Etchary, Stéphan: Le Prix de Rome de composition de 1903 : Raoul Laparra et la cantate *Alyssa*
- LESURE, François. *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes*. Paris : Klincksieck, 1992 ; 263 p.
- MACDONALD, Hugh. « Ravel and the Prix de Rome ». In : *The Musical Times*, vol. CXVI, n° 1586, avril 1975 ; pp. 332-333.
- MALHERBE, Edmond. « Réponse aux critiques de l'Institut ». In : *Le Monde musical* 29, 1903 ; p. 73.
- MANGEOT, Albert. « En Italie : le centenaire de la Villa Médicis. Faut-il envoyer les musiciens à Rome ? Notre enquête ». In : *Le Monde musical* 9, 1903 ; pp. 136-137.
- MARNAT, Marcel. *Maurice Ravel*, Paris : Fayard, 1986 ; 828 p.
- ORENSTEIN, Arbie. *Ravel : Man and Musician*. New York-London : Columbia University Press, 1975 ; 291 p.
- PIERRE, Constant. *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation*. Paris : Imprimerie Nationale, 1900.
- PISTONE, Danièle. « Les musiciens français à Rome ». In : *RIMF*, n° 14, 1984 ; pp. 5-28.
- POURADIER DUTEIL, Bertrand. *Les musiciens et les Hauts-de-Seine*. Paris : Sogemo, 1991. [« Raoul Laparra (1876-1943) : un compositeur "mort pour la France" » ; p. 150. Simple mention, aucun caractère scientifique, des erreurs et approximations].
- PROD'HOMME, Jacques-Gabriel. « Les Musiciens Français à Rome (1803-1903) ». In : *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IV, 1902-1903* ; pp. 728-737.
- RAVEL, Maurice. *Alyssa*, cantate pour le Concours du Prix de Rome, édition critique de Jean Duron. Paris : Salabert/Critique, n°2 (collection dirigée par Sylvie Boissou), 1990 ; XXXII + 169 p.
- RAVEL, Maurice. *Alyssa*, cantate pour le prix de Rome, réduction piano-chant par Raphaël Picazos. Paris : Salabert, 1990 ; 87 p.
- RAVEL, Maurice. *Lettres, écrits, entretiens*, présentés et annotés par Arbie Orenstein. Paris : Flammarion, collection « Harmoniques », 1989.
- REBOIS, Henri. *Les Grands Prix de Rome de musique à l'Académie de France*. Paris : Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, 1932 ; 131 p. [Les pp. 89-92 présentent les « impressions romaines » rédigées par Laparra].
- SAMAZEUILH, Gustave. *Musiciens de mon temps (chroniques et souvenirs)*. Paris : éditions Marcel Daubin, « La Renaissance du livre », 1947 ; 429 p.
- SOUBIES, Albert. *Les Directeurs de l'Académie de France à la Villa Médicis*. Paris : Flammarion, 1913.
- WARRACK, John; WEST, Ewan. *The Oxford Dictionary of Opera*. Oxford : Oxford University Press, 1992 ; 782 p.
- WOLFF, Stéphane. *Un demi-siècle d'Opéra-Comique (1900-1950) – Les œuvres, les interprètes*. Paris : Éditions André Bonne, 1953 ; 340 p.