

TRADUCTION ET RÉCEPTION DES TRAITÉS DE MUSIQUE. LE CAS DE BERLIOZ.

Giulia D'ANDREA

Université du Salento, Italie
giulia.dandrea@unisalento.it

Résumé : Cet article a pour objet la traduction italienne du *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de Berlioz (1844) ainsi que celle des articles sur l'instrumentation publiés dans la *Revue et gazette musicale de Paris* (1841-1842). Nous comparons ces textes traduits avec les originaux et entre eux, dans le but de repérer et d'analyser les écarts terminologiques qui les caractérisent.

Mots-clés : Traduction, traités de musique, termes musicaux, Berlioz, Mazzucato.

Abstract: This paper focuses on the Italian translation of Berlioz's *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844). Furthermore, it analyses the Italian translations of some articles about instrumentation published in the *Revue et gazette musicale de Paris* (1841-1842). The texts and the translations were cross-compared, in order to identify the terminological differences which characterize them.

Keywords: Translation, musical treatises, musical terms, Berlioz, Mazzucato.

1. Introduction

Cette étude s'insère dans un projet plus vaste concernant la traduction des méthodes et des traités musicaux publiés en France du XVIII^e au XIX^e siècle. Notre point de départ est une expérience personnelle en tant que traductrice de l'œuvre *Le Maître de clavecin* de Michel Corrette¹. Cette activité, menée dans un domaine non reconnu comme spécialisé à la manière de la médecine ou de l'économie, nous avait fait réfléchir à propos de la langue spécialisée de la musique et de sa traduction en italien (D'Andrea, 2011 et 2016). Déplaçant, par la suite, notre option traductologique du « traduire » au « traduit », nous analysons le *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de Hector Berlioz (1844), dont la première traduction italienne a été publiée en fascicules, à peine deux ans plus tard, entre 1846 et 1847 (Berlioz, s. d.). Le *Traité* de Berlioz est donc l'un des premiers traités musicaux, sinon le premier, à avoir été traduit en italien du vivant de son auteur. Ce primat est-il dû à des raisons culturelles, ou bien – comme le suggère le musicologue Renato Meucci (2010) – est-il dû à des raisons politiques liées à la ligne éditoriale de la Maison Ricordi ? Quoi qu'il

en soit, il faut préciser que le *Traité* a été traduit aussitôt en allemand, en anglais et en espagnol : ce foisonnement de traductions témoigne de la valeur transnationale, reconnue dès le début à cette œuvre. Qui plus est, malgré les progrès techniques de certains instruments de musique, le *Traité* garde aujourd'hui son intérêt chez les spécialistes, car il demeure un riche témoignage des pratiques d'orchestre à l'époque de Berlioz ; il contient en outre une description des potentialités expressives de chaque instrument ainsi qu'un commentaire de l'instrumentation adoptée par des compositeurs célèbres.

Il est bien connu, chez les musicologues, qu'à partir de la fin de 1841 Berlioz a fait paraître dans la *Revue et gazette musicale de Paris* une série d'articles sur l'instrumentation, des articles qu'il définit, dans une de ses lettres, comme « la superficie, la fleur », autrement dit « le sommaire » de son œuvre monumentale (Berlioz, 1975 : 727 et 730). Les dix premiers articles ont été eux aussi traduits en italien et publiés, à partir du 20 février 1842, dans la *Gazzetta musicale di Milano*, un hebdomadaire fondé par Giovanni Ricordi.

Ce fait mérite d'être réinterprété dans le cadre des échanges féconds entre Paris et Milan, les deux capitales de la musique : parues au lendemain des originaux, ces traductions d'articles ont probablement contribué à la réception italienne de la pensée théorique de Berlioz ainsi que la traduction du *Traité*. Néanmoins, si leur parution dans une revue spécialisée peut notamment avoir joué un rôle immédiat dans le cercle restreint de ses abonnés, la traduction du *Traité* est censée avoir exercé une influence plus large grâce à la circulation du livre considéré en tant qu'objet. En plus des différents vecteurs de diffusion, il faut considérer que tout en étant contemporaines et issues du même milieu éditorial, ces deux traductions n'ont pas été élaborées par le même traducteur. Ce qui revêt un certain intérêt d'un point de vue traductologique, car ces textes traduits peuvent être comparés non seulement avec les originaux mais aussi entre eux.

À travers un cas d'étude, notre recherche vise à montrer l'intérêt que présente l'analyse des traductions pour l'étude de la langue spécialisée de la musique. Après avoir illustré les critères de constitution du corpus et la démarche adoptée pour l'analyse des données (§2.), nous examinerons quelques exemples emblématiques (§3.), pour en tirer enfin des conclusions (§4.), forcément provisoires, sur les multiples apports de l'étude des traités musicaux traduits.

2. Objet d'étude

La genèse de la traduction italienne du *Traité* de Berlioz est presque contemporaine de la publication de l'original, comme en témoignent les échanges épistolaires entre Berlioz et l'éditeur Ricordi, ainsi que la correspondance adressée par l'auteur au traducteur, Alberto Mazzucato (1813-1877). Ce dernier est un personnage polyvalent de la vie musicale milanaise : musicien professionnel au point d'être nommé Directeur au Conservatoire de Milan après avoir été professeur de composition, d'esthétique et d'histoire musicale, Mazzucato est également compositeur de musique dramatique et instrumentale, critique musical et rédacteur en

chef de la *Gazzetta musicale di Milano* (Pessina, 2000). Cette traduction du *Traité* de Berlioz est donc faite par un musicien averti².

Quant aux traductions parues dans la *Gazzetta musicale di Milano*, elles ne sont signées qu'à partir du 3 juillet 1842 par Cesare Mellini, connu pour avoir effectué aussi des traductions chantées (le *Stabat Mater* de Rossini et deux Lieder de Schubert). Avant cette date, les traductions des articles de Berlioz restent anonymes.

Pour résumer : si Berlioz est à la fois l'auteur du *Traité* et des articles parus dans la presse spécialisée française, qui anticipent globalement sur le contenu du *Traité*, les traductions italiennes de ces deux corpus ne sont pas réalisées par le même traducteur. Il paraît donc légitime de se demander en quoi elles peuvent différer.

L'alignement de ces quatre textes, les deux originaux et leurs traductions, permet une double perspective de recherche : d'une part, une analyse contrastive entre le *Traité* de Berlioz et la version de Mazzucato, ainsi qu'entre les articles français et leurs traductions en italien (niveau interlinguistique). D'autre part, une comparaison des deux traductions italiennes entre elles, dans le but de réfléchir sur les écarts les plus significatifs (niveau intralinguistique).

Une première lecture de ces deux traductions, effectuée indépendamment de la comparaison avec leurs originaux et dans le but de voir « si le texte traduit “tient” » (Berman, 1995 : 65), permet de constater que le *Grande trattato* est globalement plus acceptable que les articles publiés dans la *Gazzetta musicale di Milano*. Il est vrai que ces textes sont écrits tous les deux dans une langue italienne fort éloignée, bien évidemment, de la langue actuelle. En effet, la présence de certains éléments morphosyntaxiques, orthographiques et lexicaux risque de ralentir la compréhension d'un lecteur d'aujourd'hui. Néanmoins, ces textes diffèrent souvent entre eux quant à la terminologie musicale. Un premier regard jeté sur l'ensemble du corpus révèle que le même terme français, utilisé dans les mêmes contextes et cotextes, reçoit souvent une traduction différente dans la version italienne du *Traité* et dans les articles parus dans la *Gazzetta musicale di Milano*. À quoi pourrions-nous attribuer de telles différences ? Les dates de publication des deux textes traduits sont tellement proches qu'il paraît difficile d'envisager quelque forme de variation diachronique que ce soit. Le lieu d'édition des deux traductions et surtout le fait qu'elles soient issues du même milieu éditorial, ne laisseraient pas entrevoir non plus une forme de variation diatopique. Certes, nous pourrions approfondir la question de la provenance géographique des traducteurs, mais peut-être ne s'agirait-il pas là d'un paramètre pertinent par rapport à la langue spécialisée de la musique. Une fois écartée aussi bien la possibilité de la variation diachronique que celle de la variation diatopique, nous pourrions nous tourner vers la dimension diaphasique, en nous demandant si les différences terminologiques entre les deux traductions peuvent être en quelque rapport avec le public visé. Or, s'il est indéniable que des articles parus dans la presse spécialisée ne présupposent pas les mêmes destinataires qu'un véritable traité, il serait très difficile de vérifier le bien-fondé de cette hypothèse vu la distance temporelle qui nous sépare du contexte de rédaction et de publication de ces traductions et l'impossibilité conséquente de formuler des jugements sur leur adhésion aux normes et aux

conventions rédactionnelles de leur époque. En revanche, nous pouvons évaluer l'acceptabilité de ces textes traduits sur la base de notre langue-culture d'arrivée.

La présente étude vise donc à vérifier si la terminologie des deux traductions est encore actuelle ou si les termes adoptés posent des problèmes d'acceptabilité. Pour ce faire, nous avons appréhendé la langue spécialisée de la musique dans sa dimension synchronique, en nous appuyant sur un ouvrage lexicographique spécialisé, le *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* (dorénavant DEUMM), ainsi que sur nos propres compétences de musicienne. Face à des écarts terminologiques entre deux traductions du même terme, nous avons parallèlement entamé une recherche en diachronie, dans le but de mieux suivre l'évolution du lexique italien de la musique. Cette phase s'articule en deux volets : repérage du plus grand nombre possible d'attestations dans les traités musicaux italiens, et évaluation de la présence du lexique de la musique dans les dictionnaires généraux.

Afin d'étudier la diffusion des termes de musique dans les traités musicaux, nous avons systématiquement consulté le *Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, dorénavant LesMu, une base de données informatisée publiée sous forme de CD-ROM et contenant 22.500 fiches lexicographiques dont les nombreux champs peuvent être interrogés³. Pour décrire la manière dont les termes de musique ont été répertoriés dans les dictionnaires au fil du temps, trois ouvrages lexicographiques de référence ont été consultés : le *Dizionario universale, critico, enciclopedico della lingua italiana* (Alberti di Villanuova, 1797-1805), le *Vocabolario degli Accademici della Crusca*⁴ et le *Dizionario della lingua italiana* (Tommaseo et Bellini, 1861-1879).

3. Analyse d'un échantillon

Dans cette partie, nous présentons quelques études de cas issues d'une recherche systématique menée sur un échantillon tiré de notre corpus. L'échantillon de textes analysés a été constitué à partir des trois premiers articles de Berlioz intitulés « De l'Instrumentation » et parus dans la *Revue et gazette musicale de Paris*⁵. Plus précisément, il comprend ces articles, les parties qui leur correspondent dans le *Traité*⁶, ainsi que les traductions italiennes de ces deux ensembles de textes.

Les exemples présentés dans les paragraphes qui suivent sont emblématiques, du point de vue traductologique, des enjeux linguistiques concernant deux traductions différentes du même terme français.

3.1. Traductions de « dominante »

Le mot « dominante » est traduit par « *producente* » dans la *Gazzetta musicale di Milano* (Berlioz, 1842a : 29) et par « *dominante* » dans la version italienne du *Traité* (Berlioz, s.d. : 4). Alors que le substantif « *dominante* » est le terme italien couramment utilisé aujourd'hui pour désigner le cinquième degré de la gamme diatonique, le terme « *producente* » ne l'est pas du tout. Des deux, « *dominante* » est le seul qui soit enregistré comme terme de musique dans le *Dizionario universale* (Alberti, vol. 2 : 335) et chez Tommaseo et Bellini (vol. 2.1 : 371). Dans la cinquième édition du *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (vol. 4 : 830), l'entrée « *dominante* » est aussi marquée comme

terme de musique ; quant à « *producente* », nous n'avons pas pu vérifier s'il est également attesté, car la publication de la 5^e édition de cet ouvrage lexicographique s'arrête à la lettre O.

Essayons maintenant de reconstruire, pour autant que cela soit possible, l'histoire de ces deux termes de musique à travers leur diffusion dans les textes spécialisés italiens : la première attestation de « *dominante* » dans le corpus du LesMu remonte à 1765 (Paolucci, 1765 : 31), alors que « *producente* » y serait attesté, mais comme adjectif, deux ans plus tard (Testori, 1767 : 42). À l'époque qui fait l'objet de notre attention, « *producente* » avait probablement connu une certaine fortune dans la première moitié du XIX^e siècle : sa première attestation comme substantif renvoyant à un accord remonte à 1813 (Asioli, 1813 : 12) ; par la suite, le substantif « *producente* » est adopté par Guido Cimoso (1828 : 61) qui se réfère au cinquième degré d'une gamme diatonique. L'auteur des *Principii elementari di musica*, œuvre qui s'inspire de la méthode de Bonifazio Asioli, laisse par ailleurs entendre que les deux termes, « *producente* » et « *dominante* », sont équivalents.

À partir de cette prétendue synonymie, nous pouvons donc formuler l'hypothèse que Mazzucato aurait joué un rôle significatif, soit en traduisant le français « *dominante* » par le terme qui l'aurait remporté sur son concurrent, soit en influençant lui-même, par son choix traductif et grâce au prestige de l'œuvre de Berlioz, la fixation de la langue italienne de la musique.

Évidemment, il faut considérer qu'à l'époque de Berlioz, la langue française de la musique est déjà assez bien établie, alors qu'en Italie « une langue spécialisée de la musique ne s'est pas encore fixée » (D'Andrea, 2019 : 185), conformément au retard avec lequel la langue italienne se normalise par rapport à la langue française.

Notons, au passage, qu'à la même époque, Orlandini (1844 : 146-147) propose d'abolir le terme de « *dominante* », tout comme les autres termes adoptés pour désigner les degrés de la gamme diatonique, en faisant appel au principe selon lequel l'érudition scientifique ne devrait pas comporter de mots ambigus ou qui n'auraient pas de signification en soi. Cette remarque, qui n'a évidemment pas eu le résultat espéré par son auteur, nous permet par ailleurs de constater qu'à cette époque la musique était effectivement considérée comme un domaine de l'érudition scientifique, dans le sillage de la tradition médiévale où elle faisait partie du quadrivium.

3.2. Sur la classification des instruments

Alors que « *dominante* » est un terme de la théorie musicale générale, le deuxième exemple sélectionné concerne plus précisément la matière du *Traité* : dans le cadre de la classification des instruments, il y a les « instruments à cordes » et les « instruments à vent » (Berlioz, 1844 : 2). Chacun de ces deux syntagmes reçoit deux traductions différentes : si l'auteur anonyme des traductions d'articles propose, respectivement, « *stromenti da corda* » et « *stromenti da fiato* » (Berlioz, 1842a : 30), le traducteur du *Traité* opte pour « *stromenti a corde* » et « *stromenti a fiato* » (Berlioz, s. d. : 5). À la structure du nom composé du texte source (*N à N*) correspondent donc deux réalisations différentes dans les textes cibles : *N da N* dans la revue spécialisée et *N a N* dans la version de Mazzucato. Or, il se trouve qu'à l'exception du mot-tête « *stromenti* » (dont

la forme actuelle est « *strumenti* »), la solution traductive adoptée dans le *Traité* correspond à la terminologie couramment utilisée aujourd'hui : que cela soit dû à un phénomène de la langue générale ou non, il n'en reste pas moins que dans ce cas, comme dans celui de « dominante », la modernité de Mazzucato est indéniable.

Dans la classification des instruments élaborée par Berlioz, la famille des instruments à vent comprend les « instruments à vent à anches » et les « instruments à vent sans anches » (Berlioz, 1844 : 2). Ces deux syntagmes sont rendus respectivement par « *stromenti da fiato a linguetta* » et « *stromenti da fiato senza linguetta* » dans la *Gazzetta musicale di Milano* (Berlioz, 1842a : 30) et par « *stromenti a fiato ad ancie* » et « *stromenti a fiato senza ancie* » dans la traduction de Mazzucato (Berlioz, s. d. : 5). Une fois de plus, le choix traductif de Mazzucato, qui opte pour « *ancia* » au lieu de « *linguetta* », se révèle à nos yeux plus moderne que l'autre : en effet, « *ancia* » est le seul terme enregistré comme entrée dans le DEUMM⁷. Si Mazzucato emploie le terme « *ancia* », qui finira par s'imposer dans le lexique italien de la musique, c'est fort probablement parce qu'il veut fixer un nouveau terme qui circulait déjà à l'époque, peut-être comme calque du français « anche ». Ou est-ce le terme « *ancia* » qui a commencé à se répandre grâce au rôle de l'œuvre de Berlioz et à la diffusion de sa traduction italienne ? C'est difficile à dire. Les sources consultées jusqu'à présent semblent montrer qu'avant l'introduction de « *ancia* », les termes italiens adoptés pour décrire cette « languette mobile [...] qui entre en vibration sous l'action d'un souffle d'air »⁸ étaient « *linguetta* » et « *linguella* » ; le *Dizionario universale* (Alberti, 1797-1805) n'a pas non plus d'entrée « *ancia* », alors qu'il enregistre « *linguella* » et « *linguetta* » (Alberti, vol. 4 : 56). De ces deux termes, seul « *linguella* » est répertorié comme entrée dans le LesMu. Pour définir ce terme, attesté chez Doni (1640 : 51) à propos des flûtes à bec, instruments qui en sont dépourvus, les auteurs du LesMu adoptent justement « *ancia* ». Quant au terme « *linguetta* », même s'il n'a pas d'entrée spécifique dans cette base de données⁹, il y est mentionné dans le champ de recherche « contexte » d'autres entrées dont : « *crudezza* » (1706), « *pulsatile* » (1763), « *registro* » (1844), « *fagottone* » (1858) et « *flagioletto* » (1858)¹⁰. Parmi les diverses attestations, les deux dernières sont tirées d'un ouvrage de Fétis traduit en italien, où l'expression « instruments à anche » (Fétis, 1830 : 161 et 158) est traduite par « *strumenti a linguetta* » (Fétis, 1858 : 171 et 169). Il nous paraît utile de signaler que, dans ce même ouvrage de Fétis, le mot français « anche » (Fétis, 1830 : 290) mentionné à propos du hautbois est traduit par « *ancia* » (Fétis, 1858 : 264).

Grâce à ces données, pouvons-nous avancer l'hypothèse qu'à partir du milieu du XIXe siècle les deux termes « *ancia* » et « *linguetta* » commencent à être tous les deux compris par un public de spécialistes ? Quelle que soit la réponse, il apparaît qu'à l'époque de Mazzucato « *ancia* » n'est pas encore établi dans la langue italienne de la musique. Ce terme est absent de toutes les éditions du *Vocabolario della Crusca*, alors que l'on trouve encore dans la cinquième édition du célèbre dictionnaire (vol. 9 : 388), aussi bien l'entrée « *linguella* » que « *linguetta* », « *linguella* » étant explicitement marqué comme terme de musique, et renvoyant à son équivalent « *linguetta* ». En outre, les trois termes sont répertoriés chez Tommaseo et Bellini (vol. 1.1 : 416 et vol. 2.2 : 1864), qui considèrent « *ancia* » comme issu du français « anche ». Or, s'il est vrai que l'élargissement du lexique de la langue d'arrivée est depuis toujours un des effets

possibles de la réception des ouvrages traduits, il nous semble pertinent de souligner à nouveau le fait qu'un certain nombre de termes adoptés par Mazzucato ont pris le dessus sur d'autres termes utilisés dans les traductions, contemporaines, des articles de Berlioz.

Parmi les instruments à vent sans anches, Berlioz classe les « flûtes grandes et petites » (Berlioz, 1844 : 2). Ce syntagme est traduit par « *flauto grande e piccolo* » dans la *Gazzetta musicale di Milano* (Berlioz, 1842a : 30) et par « *flauti, ottavini* » dans la version italienne du *Traité* (Berlioz, s. d. : 5). Dans le texte de départ de notre échantillon, sont également attestées les expressions « petite flûte » et « grande flûte » (Berlioz, 1844 : 97)¹¹ : le premier terme est traduit par « *flautino* » dans la presse spécialisée (Berlioz, 1842b : 39) et par « *ottavino* » chez Mazzucato (Berlioz, s. d. : 101) ; le deuxième terme devient, dans les mêmes textes cibles, respectivement « *flauto grande* » et « *flauto* ».

De tous ces termes, ceux qui sont actuellement utilisés par les musiciens italiens sont « *flauto* » et « *flauto traverso* » pour la « grande flûte » et « *ottavino* » et « *piccolo* » pour l'instrument que Berlioz appelle « petite flûte » mais qui en français moderne s'appelle « piccolo ». Le DEUMM (s.v. *ottavino*) tient à préciser que « *ottavino* » est la « *corretta denominazione del fl. piccolo (anche flautino)* »¹² ; ce dernier terme serait quant à lui polysémique, en indiquant aussi bien un jeu d'orgue que deux sortes d'instruments, l'« *ottavino* » et le « *flageolet* » (DEUMM, s.v. *flautino*). Il est intéressant de remarquer que pratiquement jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le terme « *flauto* » indiquait un autre instrument, la flûte à bec ; progressivement, par ce même terme on a commencé à se référer à la flûte traversière (DEUMM, s.v. *flauto*), ce glissement sémantique étant la conséquence de l'évolution historique des pratiques d'orchestre.

Voyons si, et comment, tous ces termes sont attestés dans les ouvrages lexicographiques du passé : dans le *Dizionario universale*, « *flautino* » et « *flauto* » sont enregistrés (Alberti, vol. 2 : 79) mais leurs définitions n'explicitent pas les différences organologiques qui nous occupent¹³. Parmi les diverses éditions du *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, c'est la cinquième qui répertorie les trois termes italiens : « *flauto* » (vol. 6 : 217) y reçoit une définition beaucoup plus articulée que celles des éditions précédentes ; « *flautino* » et « *ottavino* » (vol. 6 : 217 et vol. 11 : 764) y sont répertoriés pour la première fois et sont définis tous les deux comme « *piccolo flauto* » dont la tessiture est d'une octave au-dessus de la flûte ordinaire. Puisqu'il nous semble intéressant de suivre l'établissement de la terminologie moderne au fil du temps, il n'est pas inutile de rappeler que les académiciens de la Crusca ajoutent à la définition de « *flautino* » une précision diachronique indiquant « *ottavino* » comme une dénomination plus couramment adoptée à leur époque.

La définition de « *ottavino* » donnée par Tommaseo et Bellini (vol. 3.1 : 695) est encore plus précise : en plus des informations concernant sa tessiture et son appellation impropre de « *flautino in re* », les deux lexicographes insèrent explicitement cet instrument dans la famille de la flûte traversière et ajoutent que cet instrument comporte de une à cinq clés. En ce qui concerne l'entrée « *flauto* », après avoir défini ce mot comme nom générique de tous les instruments à vent en bois et sans anches, Tommaseo et Bellini (vol. 2.1 : 840) citent trois typologies différentes (« *flauto a becco o*

diritto», «*flauto traverso o traversiere o tedesco*» et «*flauto da tamburino*»), chacune suivie de sa définition.

Lorsqu'on consulte les ouvrages spécialisés, les recherches lexicologiques concernant les termes des instruments de musique deviennent de plus en plus complexes, du fait de la complexité même de l'objet d'étude de cette discipline appelée « organologie ». Avant la naissance de l'orchestre moderne, on observe une telle variété dans les typologies d'instruments et dans leurs dénominations qu'il est presque impossible d'en suivre les évolutions au fil du temps. Cela dit, nous essayerons de fournir quelques éléments utiles pour argumenter notre propos, en nous appuyant sur les sources répertoriées par le LesMu. Nous nous arrêterons notamment sur les termes « *ottavino* » et « *flautino* », car ils présentent un degré de polysémie moins élevé que « *flauto* ».

La fiche du LesMu ayant « *ottavino* » comme mot-vedette donne la définition suivante : « aerofono acuto, dalla tessitura più alta di un'ottava rispetto a quella del flauto »¹⁴. L'œuvre citée comme source de la première attestation de « *ottavino* » dans le corpus dépouillé est le *Gabinetto armonico* de Bonanni (1723 : 61). Cependant, le mot n'a pas ici le même sens que chez Berlioz. Bien que la définition donnée par les auteurs du LesMu corresponde apparemment à l'acception qui fait l'objet de notre recherche, une lecture attentive du contexte cité dans la fiche lexicographique suggère plutôt que l'instrument décrit appartient à la famille des flûtes à bec. Cette hypothèse est confirmée par la consultation directe de l'ouvrage, où les deux typologies d'instruments – « *flauto* » et « *flauto traversier* » – font l'objet de deux chapitres distincts (Bonanni, 1723 : 60-64). L'ambiguïté découle de la polysémie de « *flauto* », qui – au fil des siècles – tantôt désigne une ou plusieurs acceptions spécifiques, tantôt est adopté comme hyperonyme pour indiquer tous les instruments à vent dépourvus d'anches.

Il nous semble que dans le LesMu la première attestation de « *ottavino* » au sens de « flûte traversière dont le registre est d'une octave au-dessus de la grande flûte »¹⁵ se trouve dans le champ « contexte » de la fiche intitulée « *strepitoso* »¹⁶. Quant à « *flautino* », attesté chez Testori (1767 : 56), la fiche homonyme du LesMu contient une définition qui ne renvoie aucunement à un instrument de musique mais qui désigne les sons harmoniques que l'on produit en effleurant les cordes des instruments à archet. Lorsque nous cherchons, dans le LesMu, les attestations de « *flauto* » dans les différents champs des fiches lexicographiques, nous constatons une variété d'emplois qui reflètent sa forte polysémie au fil des siècles. En revanche, si nous restreignons cette recherche aux entrées ayant comme définition « flûte traversière », nous trouvons les locutions « *flauto tedesco* »¹⁷ et « *flauto storto* » (Fétis, 1858 : 167).

Ce dernier exemple semble confirmer ce que nous avons observé tout au long de notre examen d'un échantillon de textes : en présence d'un écart terminologique entre les deux traductions, la plupart des termes de musique adoptés par Mazzucato sont les mêmes qu'aujourd'hui ; sa traduction peut donc être considérée comme étant plus acceptable que l'autre par rapport à notre langue-culture d'arrivée. Par ailleurs, Mazzucato semble avoir joué un rôle pionnier dans l'établissement de la langue italienne de la musique. Ce n'est peut-être pas un hasard si sa traduction du *Traité* est répertoriée parmi les sources du LesMu, à côté des grands traités italiens sur la

musique. Nous avançons l'hypothèse que le succès des termes employés dans la traduction du *Traité* est aussi lié à la diffusion de l'objet livre qui est plus grande que celle des volumes d'une revue. Il est également raisonnable de considérer que le prestige généralement accordé au livre en tant que support de textes dépasse celui des volumes d'une revue, d'autant que le *Traité* de Berlioz contient un certain nombre d'exemples musicaux qui ne figurent pas dans le périodique¹⁸.

4. Conclusions et perspectives

Dans cette étude, nous avons illustré un cas de traduction qui semble très rare, sinon unique, dans le domaine des traités musicaux : celui du *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de Hector Berlioz. La spécificité de cet objet d'étude réside non seulement dans la presque contemporanéité des dates de publication du *Traité* et de sa traduction italienne, rédigée par Alberto Mazzucato, mais aussi dans l'existence d'un ensemble d'articles rédigés par Berlioz peu avant son œuvre monumentale, qui ont été eux aussi traduits en italien au lendemain de leur publication en français langue originale.

Ces matériaux se prêtent à des comparaisons articulées et très intéressantes, notamment dans la perspective d'une critique des traductions qui se focalise sur une option terminologique. Nous avons pris en compte les diverses traductions italiennes du même terme français, lorsque celui-ci est utilisé dans le même contexte et cotexte des deux textes de départ, sans négliger la mise en rapport de chaque texte source avec le texte cible dans le but de comparer les deux systèmes linguistiques sous-jacents. Nous avons étudié les écarts terminologiques répertoriés, à la lumière des sources lexicographiques générales et spécialisées ainsi qu'en tenant compte des traités de musique.

L'analyse systématique d'un échantillon tiré du corpus a montré qu'au niveau terminologique, bon nombre des choix traductifs de Mazzucato sont encore acceptables aujourd'hui, alors que les traductions parues dans la presse spécialisée semblent avoir un intérêt surtout philologique, dans la mesure où elles représentent des sources supplémentaires pour la recherche en diachronie. En ce qui concerne la notion d'« acceptabilité », le jugement porté sur l'actualité du lexique spécialisé adopté par le traducteur du *Traité* n'empêche pas une recherche ultérieure. Celle-ci pourrait montrer la nécessité de traduire cet ouvrage à nouveau en tenant compte aussi de l'évolution de la langue générale. En somme, la présente étude se veut une contribution à une analyse de traduction qui, à l'instar de la méthode proposée par Berman (1995), est conçue comme une étape préliminaire de la retraduction.

Certes, il faudra compléter l'analyse, dans le but de vérifier si cet écart est valable pour la totalité du corpus, ou s'il serait nécessaire d'en estomper les contours et de décrire éventuellement les résultats selon des critères quantitatifs. En attendant, il nous semble intéressant d'insister sur le rôle joué par ces traductions non seulement dans la réception italienne de la pensée de Berlioz, mais aussi dans l'histoire de la formation du lexique italien de la musique. Nous espérons avoir montré que notre analyse des

traductions peut contribuer au progrès des recherches lexicologiques sur la langue spécialisée de la musique.

Notes

¹ Michel Corrette, *Il Maestro di clavicembalo* (Parigi, 1753) – *Prototipi* (Parigi, 1754), traduit du français par Giulia D’Andrea, Roma-Bologna, Bardi, 2003.

² Dans une autre étude (D’Andrea, 2019), nous nous sommes focalisée sur le traducteur Mazzucato, en approfondissant notamment le discours méta-traductif qu’il construit dans ses notes du traducteur.

³ Nous tenons à préciser que les 800 ouvrages dépouillés pour élaborer les fiches n’ont été que partiellement transcrits dans la base de données ; pour cette raison, nos recherches de termes se limitent aux « contextes » choisis par les auteurs du LesMu pour illustrer les mots-vedettes.

⁴ Les cinq éditions du *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612 ; 1623 ; 1691 ; 1729-1738 ; 1863-1923) sont en accès libre : http://www.lessicografia.it/ricerca_libera.jsp.

⁵ Les trois articles datent respectivement du 21 novembre 1841 (pp. 510-512), du 28 novembre 1841 (pp. 529-531) et du 5 décembre 1841 (pp. 541-544).

⁶ Le premier article correspond à l’*Introduction* et au premier chapitre du *Traité* à quelques exceptions près : dans sa dernière partie, l’article contient des fragments de texte qui appartiennent aux chapitres sur la mandoline, sur la guitare et, surtout, sur la harpe. Après une introduction, absente dans le *Traité* et concernant un « tympanon garni, comme le piano, de cordes de fer ou de cuivre, sur lesquelles on frappe avec de petites baguettes », le deuxième article correspond à la partie finale du chapitre sur le piano ; il contient également beaucoup de passages qui seront utilisés dans le chapitre sur le violon. Le troisième article a de nombreux blocs de texte en commun avec les chapitres sur l’alto, le violoncelle, la viole d’amour et la contrebasse.

⁷ Il faut pourtant noter que dans le chapitre sur l’orgue, qui ne fait pas partie de l’échantillon analysé dans le présent article, Mazzucato traduit l’expression « jeux d’anches » par « *registri a lingua* » (Berlioz, s. d. : 178).

⁸ *Le Grand Robert de la langue française*, s.v. *anche*.

⁹ Néanmoins, le LesMu répertorie comme entrée la locution « *linguetta del tasto* », dans laquelle « *linguetta* » a une tout autre signification.

¹⁰ Selon les intentions de ses auteurs, la plus grande utilité du LesMu ne réside pas dans l’ensemble des entrées (« *lemmario* »), mais plutôt dans la taille du corpus et dans la flexibilité du programme d’interrogation du CD-ROM (LesMu, 2007 : 34).

¹¹ Les deux chapitres du *Traité* consacrés à ces instruments sont intitulés respectivement *La flûte* (p. 152) et *La petite flûte* (p. 159). Ne faisant pas partie de notre échantillon, ils n’ont pas été analysés systématiquement ; néanmoins, un regard sommaire sur ces chapitres montre que l’adjonction de l’épithète « grand » au nom « flûte » permet de distinguer la flûte traversière des autres membres de la même famille.

¹² « Dénomination correcte du “fl. piccolo”, appelé aussi “*flautino*” ». C’est nous qui traduisons.

¹³ Quant à « *ottavino* », il y est attesté comme terme de musique (Alberti, vol. 4 : 336), mais avec une autre signification.

¹⁴ « Instrument à vent aigu qui sonne à l’octave supérieure de la flûte ». C’est nous qui traduisons.

¹⁵ *Le Grand Robert de la langue française*, s.v. *flûte*.

¹⁶ G. Scaramelli, *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d’orchestra*, Trieste, G. Weis, 1811, p. 11, cité dans LesMu.

¹⁷ J.J. Quantz, *Trattato sul flauto traverso* (1763-1784), traduction anonyme en italien du célèbre *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), cité dans LesMu.

¹⁸ En ce qui concerne le support de diffusion d’une œuvre, Risterucci-Roudnicky (2008 : 89) distingue la solidité du livre de la souplesse de la revue.

Références

- Alberti di Villanuova, Francesco (1797-1805) : *Dizionario universale, critico, enciclopedico della lingua italiana*, 6 vol., Lucca, stamperia di Domenico Marescandoli.
- Asioli, Bonifazio (1813) : *Trattato di armonia*, Milano, Ricordi.
- Berlioz, Ettore (1842a) : « Dell'istromentazione », *Gazzetta musicale di Milano*, 20 février 1842, pp. 29-31.
- Berlioz, Ettore (1842b) : « Dell'istromentazione », *Gazzetta musicale di Milano*, 6 mars 1842, pp. 39-40.
- Berlioz, Hector (1844) : *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Schonenberger.
- Berlioz, Ettore (s. d.) : *Grande trattato di stromentazione e d'orchestrazione moderne*, traduit du français par Alberto Mazzucato, Milano, Ricordi.
- Berlioz, Hector (1975) : *Correspondance générale*, vol. II, Citron, Pierre (ed.), Paris, Flammarion.
- Berman, Antoine (1995) : *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.
- Bonanni, Filippo (1723) : *Gabinetto armonico*, Roma, G. Placho.
- Cimoso, Guido (1828) : *Principii elementari di musica*, Vicenza, Tip. Picutti.
- D'Andrea, Giulia (2011) : « *Allegro, octave, ton* : termini polisémiques nel linguaggio musicale settecentesco », in Lillo, Jacqueline (ed.), *D'hier à aujourd'hui. Réception du lexique français de spécialité*, Monza, Polimetrica International Scientific Publisher, pp. 107-119.
- D'Andrea, Giulia (2016) : « Le *Dictionnaire* de Rousseau, un outil toujours actuel pour la traduction spécialisée », in Reibel, Emmanuel (ed.), *Regards sur le Dictionnaire de musique de Rousseau*, Paris, Vrin, pp. 249-259.
- D'Andrea, Giulia (2019) : « Mazzucato traducteur de Berlioz : la première version italienne du *Traité* », in Reibel, Emmanuel, et Béatrice Didier (eds.), *Berlioz poète et théoricien de l'orchestre. Regards sur le Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Champion, pp. 175-186.
- Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico* (1983-1984), Basso, Alberto (ed.), 4 vol., Torino, UTET.
- Doni, Giovanni Battista (1640) : *Annotazioni sopra il compendio de' generi, e de' modi della musica*, Roma, A. Fei.
- Fétis, François-Joseph (1830) : *La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris, A. Mesnier.
- Fétis, François-Joseph (1858) : *La Musica accomodata alla intelligenza di tutti*, traduit du français par Eriberto Predari, vol. 1, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- Gazzetta musicale di Milano* (1842) : Milano, Giovanni Ricordi, 1^{re} année.

-
- Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (2001), nouv. éd. augmentée, sous la responsabilité d'Alain Rey et Danièle Morvan, 6 vol., Paris, Dictionnaires Le Robert.
- Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950* (2007), Nicolodi, Fiamma, et Paolo Trovato (eds.), Firenze, Franco Cesati Editore.
- Meucci, Renato (2010) : « Mazzini, Ricordi e la strumentazione », *Nuova rivista musicale italiana* n. 44(4), pp. 495-508.
- Orlandini, Cesare (1844) : *Dottrina musicale*, Bologna, G. Tocchi.
- Paolucci, Giuseppe (1765) : *Arte pratica di contrappunto*, t. 1, Venezia, A. de Castro.
- Pessina, Marino (2000) : « L'attività di Alberto Mazzucato presso la "Gazzetta musicale di Milano" », in Sità, Maria Grazia, e Roberto Frisano (eds.), *Alberto Mazzucato. Un musicista friulano nella Milano ottocentesca*, Udine, Pizzicato, pp. 73-103.
- Revue et gazette musicale de Paris* (1841) : Paris, Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 8^e année.
- Revue et gazette musicale de Paris* (1842) : Paris, Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 9^e année.
- Risterucci-Roudnicky, Danielle (2008) : *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin.
- Testori, Carlo Giovanni (1767) : *La musica ragionata*, Vercelli, G. Panialis.
- Tommaseo, Nicolò; Bernardo Bellini (1861-1879) : *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione tipografico-editrice. En ligne : <http://www.tommaseobellini.it/#/>.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 5^e édition, (1863-1923), 11 vol. En ligne : http://www.lessicografia.it/ricerca_libera.jsp.