

REVUE  
DE  
MUSICOLOGIE

*Sommaire*

ARTICLES

- Formes institutionnelles et enjeux sociaux des pratiques musicales : l'exemple du Concert de Grenoble*  
Georges ESCOFFIER 5
- Un salon de la Nouvelle-Athènes en 1839-1840 : l'album musical inconnu de Juliette Zimmerman*  
Constance HIMELFARB 33
- Translating Weber's Euryanthe : German Romanticism at the Dawn of the Grand Opéra*  
Mark EVERIST 67
- « Un théâtre français, tout à fait français » ou un débat fin-de-siècle sur l'Opéra-Comique*  
Philippe BLAY 105
- La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale*  
Marie-Claire MUSSAT 145

## COMPTES RENDUS

### I. LIVRES

ARISTIDE QUINTILIEU. <i>La Musique</i> . Trad. et commentaire de Fr. Duysinx (Chr. Meyer) .	187
<i>Thesaurus Musicarum Latinarum : Canon of Data Files</i> . Ed. by Th. J. Mathiesen (Chr. Meyer) . . . . .	188
E. SANDERS. <i>French and English Polyphony of the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> Centuries</i> (M. Popin) .	189
I. HIS. <i>Claude Le Jeune (v. 1530-1600)</i> (G. Durosoir) . . . . .	191
A. KEILHAUER. <i>Die französische Chanson im späten Ancien Regime</i> (M. Popin) . . . . .	194
Fr. LISZT. <i>Briefwechsel mit seiner Mutter</i> . Herausgegeben von Klára Hamburger (S. Gut) . . . . .	197
G. HARTMANN. <i>Karg-Elerts Harmonologik</i> (S. Gut) . . . . .	198

### II. MUSIQUE

P. FÉVRIER. <i>Second livre de pièces de clavecin (Paris, vers 1735)</i> . Intr. de M. Cornaz (J.-P. Montagnier) . . . . .	201
J-Ph. RAMEAU. <i>Les Surprises de l'amour. Version 1757-1758</i> . Éd. S. Bouissou (J.-P. Montagnier) . . . . .	202
J. BRAHMS. <i>Klavierquintett F-moll op. 34</i> . Ed. C. Debryn et M. Stuck (Fr. Andrieux) .	203
PUBLICATIONS REÇUES . . . . .	207
NÉCROLOGIE : Roger Delage (1922-2001) . . . . .	213
LES AUTEURS DE CE NUMÉRO . . . . .	215
LA MUSICOLOGIE EN FRANCE : Annuaire des établissements d'enseignement et de recherche . . . . .	217

*Georges ESCOFFIER*

# Formes institutionnelles et enjeux sociaux des pratiques musicales au XVIII<sup>e</sup> siècle

## L'exemple du Concert de Grenoble

Le Concert de Grenoble n'a pas existé comme forme institutionnelle précise, mais comme succession de formes, liées aux groupes sociaux qui les soutenaient. Nous voudrions proposer ici un regard sur les différentes structures musicales, qui, du concert académique au concert marchand, en passant par le concert d'abonnés, ont animé la vie musicale d'une ville de Province très moyenne par sa dimension, mais importante par le prestige de son Parlement et de son appartenance à l'apanage du Dauphin.

Capitale du Dauphiné, ville parlementaire et manufacturière, Grenoble<sup>1</sup> a entretenu une Académie de Concert relativement permanente entre 1742 et 1771, puis entre 1785 et 1789. Cette institution, dont l'histoire détaillée reste à faire, témoigne, par sa persistance, d'un besoin social évident de faire et d'entendre de la musique en société. Elle était pourtant fragile et ses promoteurs, qu'ils fussent musiciens amateurs ou organisateurs professionnels de spectacle, s'appliquèrent à la défendre auprès des responsables politiques dont ils sollicitèrent aides et protections à travers de multiples projets de lancement ou de réforme, qui traduisent les aspirations contradictoires des différentes classes supérieures de la société locale.

---

1. D'après le *Journal de Lyon* (3 février 1785), reprenant une source non identifiée, mais probablement administrative, Grenoble compte alors 24 300 habitants, ce qui la place au 29<sup>e</sup> rang des villes du Royaume, parmi les villes moyennes comme Aix-en-Provence, Saint-Étienne ou Clermont-Ferrand. Mais c'est une ville parlementaire où réside une partie de l'année une nombreuse noblesse et la capitale d'une province prestigieuse par son rattachement au Dauphin.

Constance HIMELFARB

# Un salon de la *Nouvelle-Athènes* en 1839-1840

L'album musical inconnu  
de Juliette Zimmerman \*

Le phénomène du salon musical constitue une longue tradition en France depuis l'Ancien Régime. Si, entre 1792 et 1795, on constate un ralentissement de ces réunions privées d'élite en raison des événements politiques, leur reprise active paraît avoir été assurée dès le Directoire (1795-1799) et le Consulat (1799-1804). Par delà les aléas révolutionnaires — contrairement aux idées reçues — diverses circonstances furent favorables à l'activité musicale des salons parisiens durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces auditions si caractéristiques de la capitale française brillent souvent par leur caractère cosmopolite. Jean Mongrédien relève à cet égard le rôle particulier de l'émigration qui, au tournant du siècle, permet à toute une partie de la noblesse française d'entrer en contact avec la culture et l'art allemands, ainsi que celui des guerres révolutionnaires elles-mêmes qui ont amené les Français à voir et entendre ce qui se faisait hors de leurs frontières <sup>1</sup>. Correspondances et témoignages divers attestent de l'atmosphère « merveilleuse de ces vieilles demeures françaises, où tout ne respire que musique » <sup>2</sup> ainsi que de la haute qualité artistique de ces cénacles qui rythment la vie mondaine de l'Empire.

Miroir des mutations sociales, le salon de musique perdue à Paris sous la Restauration, et l'on continue comme par le passé de faire de la musique dans les réunions privés, tant d'amateurs que de professionnels, selon les

---

\* Je tiens à remercier Myriam Chimènes et Yves Gérard de leurs précieuses relectures pour la mise au point de cet article.

1. *La Musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)* (Paris : Flammarion, 1985 ; *Harmoniques*), p. 230.

2. Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe aus Paris, geschrieben in den Jahren 1802-1803* (Hamburg, 1804) ; texte traduit par A. Laquiance, *Un Hiver à Paris sous le Consulat (1802-1803)* (Paris, 1896), cité in : J. Mongrédien, *op. cit.*, p. 230 (au sujet des salons musicaux parisiens après la Révolution, voir le chapitre V, *Concerts publics et Concerts privés*, p.199).

Le manuscrit présente :

A. pour la première section :

— en deuxième page de couverture (gauche) et au recto de la première page : un ensemble de dessins, rébus <sup>45</sup>

— au recto de la première page : envois autographes de [Giovanni] B[att]ista Rubini /Parigi / il 16 Nov[embre] 1839 et de A [ntonio] Tamburini /Parigi 16 Novembre 1839

— au recto de la deuxième page : un poème [strophe de 8 vers décasyllabiques], *Que cherches tu sur notre terre étrange /Esprit du ciel perdu dans nos chemins d'A[lexandre] Dumas [père ?]*.

— au recto de la deuxième page : un envoi autographe latin, *Dominus vobiscum /Dieu vous préserve des offenses /J[ules] Janin .*

— [troisième page vierge]

— quatrième page : dessin d'une tête d'enfant, sanguine [d'après un plâtre sculpté ?] [mention manuscrite d'une main inconnue] *d'après Madame Juliette Edouard Dubufe*

— [cinquième à onzième pages : vierges]

— douzième page : dessin à l'encre attribué à Édouard Dubufe [?] [Juliette faisant la lecture sur une méridienne, position semi-allongée en odalisque]

— [treizième page : vierge]

— [quatorzième page arrachée : traces d'un dessin]

— quinzième page : études, croquis au crayon [mains de femme âgée/ silhouette de femme de profil] [mention manuscrite de main inconnue] *« une grande tournure »*

— [seizième à vingt-sixième page du carnet : vierges]

B. pour la seconde section :

— recto de la première page : [5 mesures de polyphonie en Ut Majeur noté en clef de fa<sup>4</sup>, ut<sup>4</sup> et sol [signature] « Papa Zim[merman] »

— *ibid.* : canon à huit voix sur un texte italien, en Sol Majeur à C barré « *Beviam beviam compagni allegri [...]* » /[sig. aut.] « Le Père Lablache »

— *ibid.* : 10 mesures d'une « Scène d'amour » monodique instrumentale en La Majeur <sup>46</sup> [mention autographe de l'auteur] « *Romeo et Juliette /H[ector] Berlioz.* »

— recto de la deuxième page : « *Impromptu* » [37 mesures pour le piano, Sol Majeur, 2/4] [titre de départ] « *Vivace* » /[mention autographe de l'auteur] « *écrit*

45. Nous tenons ici à remercier vivement Hélène Himelfarb pour son aide précieuse quant à l'élucidation de ces rébus.

L'étrange série de lettres capitales au bas de la feuille (IRGHTUI bab HFLXL-SLRA n'e T.ACQI) est à lire, selon les règles des rébus, en fonction des sonorités phonétiques de chaque lettre énoncée. Le résultat obtenu ne manque pas de saveur ... : « Hier, j'ai acheté huit babas chez Félix et les scélérats n'étaient point assez cuits ». Le rébus placé au-dessous en trois motifs (chiffre 1, lettre A couchée, un signe de ponctuation) pourrait signifier la maxime suivante : « Grand un : n'accouchez point ! »

46. Cf. *New Berlioz Edition*, éd. Holoman (1990), p. 149-150. Nous remercions Yves Gérard pour son aide dans l'identification de cette citation.

Mark EVERIST

# Translating Weber's *Euryanthe*

German Romanticism  
at the Dawn of French *Grand Opéra* \*

French stage music was at a crossroads as Paris witnessed *Les Trois Glorieuses*, and by the end of 1830 it seemed as if a revolution was also under way at the Académie Royale de Musique (the Opéra). Auber's successful turn to *grand opéra* with *La Muette de Portici*, based on a libretto drawn from history, was already two years old <sup>1</sup>, and Rossini's *Guillaume Tell* had added a second work on a historical theme to the Opéra's repertory <sup>2</sup>. While *La Muette de Portici* had been Auber's first

---

\* Parts of this article were read at the *colloque*: « La Traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques », Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 30 November-2 December 2000. I would like to thank Sarah Hibberd, Thomas Betzwieser and Corinne Schneider for their assistance with various aspects of this work. The research for this article was supported by the Arts and Humanities Research Board.

1. Ludwig Finscher, « Aubers *La Muette de Portici* und die Anfänge der Grand-opéra », *Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982*, ed. Jürgen Schläder and Reinhold Quandt ([Laaber]: Laaber, 1982), p. 87-105; Jean Mongrédien, « Variations sur un thème — Masaniello: du héros de l'histoire à celui de *La Muette de Portici* », *Jahrbuch für Opernforschung* I (1985), 90-160; Herbert Schneider and Nicole Wild, eds, *La Muette de Portici: kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation der ersten Inszenierung*, (Tübingen: Stauffenberg, 1993; Erlanger romantistische Dokumente und Arbeiten XI). The work has received a significant amount of interest on account of its non-singing eponym. See Sarah Hibberd, *Magnetism, Muteness, Magic: Spectacle and the Parisian Lyric Stage c1830* (PhD diss., University of Southampton, 1998), p. 109-152; Mary Ann Smart, « Mimesis and Hysteria in *La Muette de Portici* », paper given at the 16th Congress of the International Musicological Society, London, 14-20 August 1997; Cormac Newark, « *Mille sentiments confus*: Understanding *La Muette de Portici* », paper given at the Annual Meeting of the American Musicological Society, Phoenix, 30 October - 2 November 1997.

2. See the *notizie storiche* in M. Elizabeth C. Bartlet, *Guillaume Tell, Opéra en quatre actes di Victor Etienne de Jouy e Hippolyte Louis Florent Bis; musica di Gioachino Rossini*, 4 vols (Pesaro: Fondazione Rossini, 1992; Edizione critica delle

Philippe BLAY

# « Un théâtre français, tout à fait français »

ou un débat fin-de-siècle sur l'Opéra-Comique

« Un théâtre français, tout à fait français. Et, par là, j'entends non pas réservé à nos seuls compositeurs, qu'il importe cependant de placer au premier rang, mais mené par un esprit de large et fière générosité française, c'est-à-dire respectueux au même degré de nos vieilles gloires authentiques et des indiscutables gloires universelles ; conservateur du génie national tel que nous le transmettent nos vrais maîtres d'aujourd'hui ; brave, audacieux, aventureux, ouvert à la jeunesse de chez nous, à l'inconnu, à l'espoir, à l'avenir de notre pays, et aimable aussi, par tradition de galanterie, pour les voyageuses originales et belles. »<sup>1</sup>

Cette vision de l'Opéra-Comique — où apparaît en filigrane l'image d'une France en pleine force, universelle et fraternelle, glorieuse et conquérante — est celle qu'Alfred Bruneau expose à la presse au début de l'année 1898, au moment où Albert Carré vient d'être choisi pour succéder à Carvalho à la direction de la deuxième scène lyrique de Paris. En effet, *Le Figaro* ouvre alors ses colonnes à plus d'une quinzaine de compositeurs, se faisant le médiateur de leurs préoccupations sur l'avenir d'un théâtre dont l'origine remonte au début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Les questions du devenir du genre même de l'opéra-comique, du répertoire qu'il faut représenter dans cette salle, de la place des œuvres des jeunes compositeurs dans la programmation, de la réouverture éventuelle du Théâtre-Lyrique y seront largement abordées. Elles constituent, apparemment, les principales interrogations de nombre de musiciens de théâtre de l'époque.

Sans revenir en détail sur la personne de Carré<sup>3</sup> et l'ensemble des facteurs qui entrent en ligne de compte dans son arrivée à la tête de

---

1. Alfred Bruneau, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, XLIV/3/35 (vendredi 4 février 1898), p. 4. La typographie de l'ensemble des articles de presse cités a été normalisée conformément aux usages actuels.

2. Voir à ce sujet le bel ouvrage de synthèse de Raphaëlle Legrand et Nicole Wild, *Regards sur l'Opéra-Comique : trois siècles de vie théâtrale* (Paris : CNRS Éditions, à paraître). Je remercie N. Wild pour son aide précieuse lors de la mise au point de cet article.

3. Neveu du librettiste Michel Carré, Hugues-Michel-Albert Carré est né à Strasbourg le 22 juin 1852, il mourra en 1938. Comédien de formation, il étudie au

Tout un public demeure pourtant attaché à une institution qui joue un rôle de fournisseur de spectacles divers à destination des bourgeoisies. Pour lui, l'actuelle programmation est satisfaisante, comme s'en fait l'écho *Le Figaro* :

« [...] l'Opéra-Comique est un théâtre subventionné, qui a sa clientèle toute faite, et où le répertoire est des plus variés. On y peut aller voir *La Dame blanche* avec sa femme et *Sapho* avec sa bonne amie. Cet excellent et regretté père Carvalho, qui était le modèle des directeurs, a laissé le théâtre en pleine gloire, et, de plus, on va le transporter bientôt de la place du Châtelet à la place Boieldieu [...]. »<sup>120</sup>

### Où jouer les jeunes compositeurs ?

L'opportunité pour les jeunes compositeurs d'être joués sur la scène de l'Opéra-Comique et, *a fortiori*, sur celle de l'Opéra, apparaît extrêmement variable.

Alfred Bruneau, second grand prix de Rome en 1881, voit son drame lyrique *Le Rêve*, sur un livret de Louis Gallet d'après le roman de Zola, créé à l'Opéra-Comique le 18 juin 1891, puis *L'Attaque du moulin* représentée sur la même scène deux ans après et, enfin, *Messidor* donné à l'Opéra en 1897. Il se montre donc très reconnaissant envers Léon Carvalho et optimiste sur l'avenir de ses confrères :

« Et parmi nous, les jeunes d'à présent, quel est donc celui que Carvalho n'a pas aidé, n'a pas tiré de l'ombre en jouant son ouvrage le plus hardi ? J'en prends à témoin M. Camille Erlanger, tant d'autres que nous avons entendus ces dernières années, et aussi M. Gustave Charpentier, dont le fidèle ami de la jeunesse avait reçu avec un superbe enthousiasme la *Louise*, cette *Louise* si moderne, dit-on. »<sup>121</sup>

Samuel Rousseau en revanche qui, après un coup d'essai, a dû attendre de très nombreuses années avant d'être représenté sur une scène nationale, est plus amer et dénonce l'incohérence du système :

« [...] admirons l'étonnante logique qui consiste à produire à grands frais des compositeurs auxquels, dès que leur talent est reconnu, paraphé, diplômé, on refuse tout moyen de l'utiliser. Un exemple : j'ai eu le prix de Rome en 1878 et c'est seulement cette année qu'à l'Opéra sera jouée ma *Cloche du Rhin*. C'est-à-dire qu'il m'aura fallu vingt ans d'efforts, vingt ans d'enragés piétinements, pour arriver enfin au public. »<sup>122</sup>

120. Le Passant, « Le prestige du théâtre », *Le Figaro*, 9 janvier 1898, art. cité, p. 1.

121. A. Bruneau, « Léon Carvalho », *Le Figaro*, art. cité, p. 1.

122. S. Rousseau, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, 20 janvier 1898, art. cité, p. 5. Sa *Dianora* avait été créée à l'Opéra-Comique dès le 22 décembre 1879, mais *Léone* n'y sera représentée que le 7 mars 1910, après sa mort. A. Carré note dans ses *Mémoires* que *Beaucoup de bruit pour rien*, du prix de Rome Paul Puget, qu'il créera en 1899, « attendait depuis vingt-six ans d'être joué »



Eckhardt (*Actes du Colloque International Franz Liszt*, Paris 1986). Pour que le lecteur distingue au premier coup d'œil les deux langues utilisées, l'allemand est reproduit en caractères romains et le français en italiques.

Les lettres d'Anna Liszt sont remplies de fautes d'orthographe et d'erreurs grammaticales ; en outre, l'allemand est truffé d'expressions françaises (tout aussi fautives) de sorte que l'on obtient une sorte de galimatias qui est parfois à la limite du compréhensible. Le français de Liszt est en général excellent (avec quelques fautes d'orthographe), mais son allemand est souvent défectueux, surtout dans ses premières lettres ; plus tard, à Weimar, son style s'est très amélioré.

En raison de l'instruction très sommaire d'Anna Liszt, il ne faut pas chercher dans cette correspondance des échanges intellectuels de haut niveau ou des considérations artistiques savantes. Mais la sphère intime se dévoile d'autant plus fortement, de même que certains traits du caractère du compositeur. Ainsi celui-ci se révèle être parfois un père très rigoureux, mais un fils toujours très dévoué et animé d'une grande piété filiale. Les questions d'argent (soigneusement omises par La Mara) sont souvent abordées et l'on y constate la prévenance et la ponctualité avec lesquelles Franz subvenait aux besoins financiers de sa mère et de ses enfants. Avant d'aborder la lecture de cette intéressante correspondance, il est indispensable de lire attentivement la substantielle préface de Kl. Hamburger qui en décrit parfaitement les divers aspects.

Une iconographie plutôt sobre, une bibliographie bien choisie et un index des noms viennent compléter l'ouvrage. La typographie qui est remarquable ; elle utilise des caractères d'une très grande lisibilité reproduits sur du beau papier glacé. Après nous avoir donné un ouvrage consacré aux lettres de Franz Liszt à sa fille Cosima et à sa petite fille Daniela (Liège : Mardaga, 1996), Kl. Hamburger nous offre ici une nouvelle correspondance touchant à la sphère intime du compositeur, admirablement présentée, qui fera les délices de tous ceux qui s'intéressent à Liszt et au quotidien de la vie musicale au XIX<sup>e</sup> siècle.

Serge GUT.

Günther HARTMANN. *Karg-Elerts Harmonologik. Vostufen und Stellungnahmen*. Bonn : Orpheus-Verlag, 1999. 495 p. (*Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik*, Martin Vogel éd., vol. 95.)

Parmi les grands théoriciens de la musique germanophones de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les conceptions de Schönberg et de Schenker ont fini — avec bien du retard — par être connues en France, grâce en partie aux traductions de certains de leurs ouvrages les plus significatifs. En revanche, les très perspicaces écrits théoriques et analytiques d'Ernst Kurth, non traduits, n'ont guère eu d'impact de ce côté-ci du Rhin et leur influence reste essentiellement confinée à l'espace « centre-européen ». Quant aux travaux de Sigfrid Karg-Elert, ils demeurèrent pour la plupart du temps ignorés, même dans leur pays d'origine. Ils contiennent pourtant des idées d'une originalité remarquable qui font indiscutablement de leur auteur l'un des grands maîtres à penser la musique de son temps.

L'ouvrage fondamental de Karg-Elert, *Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik)*, paru à Leipzig en 1931, est épuisé depuis fort longtemps. Il doit être prochainement réédité en fac-similé, probablement au cours de l'an 2001, avec des commentaires de Thomas Schinköth. C'est en vue de cette réédition que Günther Hartmann a écrit le présent volume qui se propose d'abord de présenter et d'examiner les écrits antérieurs de Karg-Elert (d'où le premier mot du sous-