

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

Sommaire

ARTICLES

- « Nam erit haec quoque laus eorum » : Imitation, Competition and the « L'homme armé » Tradition*
David J. BURN 249
- Des préludes "non mesurés" en Angleterre ?*
Candace BAILEY 289
- Les papiers à musique imprimés en France au XVII^e siècle: un nouveau critère d'analyse des manuscrits musicaux*
Laurent GUILLO 307
- Un manuscrit de Charles Babel restitué à sa bibliothèque d'origine*
Herbert SCHNEIDER 371
- Nobles, musique et musiciens à Paris à la fin de l'Ancien Régime : les transformations d'un patronage séculaire (1760-1780)*
David HENNEBELLE 395

Werther de Jules Massenet: un « drame lyrique » français ou germanique ? Sources et analyse des motifs récurrents

Jean-Christophe BRANGER 419

COMPTE RENDU

I. LIVRES

Roman HANKELN. <i>Die Offertoriumsprosuh der aquitanischen Handschriften</i> (M.-N. Colette)	485
JEAN DE MURS. <i>Écrits sur la musique</i> . Traduction et commentaire Chr. Meyer (G. Dulong)	487
Richard FREEDMAN. <i>The Chansons of Orlando di Lasso and Their Protestant Listeners</i> (A. Cœurdevey)	489
Axel BEER. <i>Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum</i> (Chr. Meyer)	491
Rémy CAMPOS. <i>La Renaissance introuvable ?</i> (K. Ellis)	494
Hervé LACOMBE. <i>Georges Bizet. Naissance d'une identité créatrice</i> (J.-M. Fauquet)	498
Joël-Marie FAUQUET, Antoine HENNION. <i>La Grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle</i> (D. Laborde)	500

II. ÉDITIONS DE MUSIQUE

Eustache DU CAURROY. <i>Preces ecclesiasticae</i> . Ed. Marie-Alexis Colin (I. His)	504
---	-----

III. COLLOQUES

Guillaume de Machaut: Image, Text, Music. An Interdisciplinary Colloquium (Oxford, All Souls' College, June 29 th & July 1 st) (D. J. Burn)	508
PUBLICATIONS REÇUES	512
NÉCROLOGIE : François Lesure (1923-2001)	517
ANNONCES	521
LES AUTEURS DE CE NUMÉRO	522
TABLE DES MATIÈRES DU TOME 87	529

David J. BURN

« Nam erit haec quoque laus eorum »

Imitation, Competition and the « L'homme armé » Tradition ¹

Introduction

My title comes from a text of particular importance for the educational and intellectual life of the Renaissance, Quintilian's *Institutio oratoria*. Quintilian's sentence continues « ut priores superasse, posteros docuisse dicantur », and concludes the section of his text devoted to the concept of *imitatio*.² This terse summary spells out what the would-be orator may hope for, should he successfully follow Quintilian's guidelines.

Imitatio, as Quintilian outlines it, is a literary phenomenon, related to the borrowing from older models as an educational tool. Whilst *imitatio* is only infrequently allied with music in early sources, the term entered musicological discourse nearly twenty years ago, in a seminal article by Howard Mayer Brown, to illuminate the training and compositional

1. A more substantial version of the present work was submitted for the degree of Master of Studies at Oxford University in 1998. I am heavily indebted to the Arts and Humanities Research Board for their financial support, without which this work could never have been undertaken, and to my teacher, Reinhard Strohm, for his continual advice during the project. Throughout the text, the term « movement » denotes the entirety of the Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, or Agnus Dei; « section » denotes a constituent part of any of these movements, the title of that part being enclosed thus: « Patrem omnipotentem », « Qui tollis », etc. Unless otherwise indicated, musical examples are taken from Josquin Desprez, *Werken*, ed. A. Smijers *et al.* (Amsterdam : Vereniging voor Nederlandse Musiekgeschiedenis, 1921-1956).

2. « [For this glory shall also be theirs,] that men shall say of them that while they surpassed their predecessors, they also taught those who came after them. », Marcus Fabius Quintilian, *Institutio oratoria*, X.ii.28; trans. H. E. Butler, 4 vols. (London: Loeb Classical Library, 1958), vol. 4, p. 90-91. Poggio Bracciolini's « rediscovery » of Quintilian's *Institutio* at Sankt Gallen in 1416 whilst attending the Council of Constance is well-known. Nonetheless, Quintilian's writings circulated incompletely in medieval times. The *Institutio* was published for the first time in 1465.

The same sentiment is echoed in the *Proportionale musices* (c. 1470-74):

10. Et quoniam cantores principum si liberalite, quae claros homines facit praebite sint, honore, gloria, divitiis afficiuntur, ad hoc genus studii ferventissime multi incenduntur.³¹

This passage goes on to specify the names of composers who had already achieved the fame of which he had spoken by their diligent cultivation of music. The list might comprise a musical hagiography to equal that of literature:

11. Quo fit ut hac tempestate facultas nostrae musices tam mirabile suscepit incrementum quod ars nova esse videatur, cuius, ut ita dicam, novae artis fons et origo apud Anglicos quorum caput Dunstaple extitit, fuisse perhibetur, et huic contemporanei fuerunt in Gallia Dufay et Binchois, quibus immediate successerunt moderni Okeghem, Busnois, Regis et Caron, omnium quos audiverim in compositione praestantissimi.³²

A similar hagiography, in the famous passage from the *Liber de arte contrapuncti* (1477) in which Tinctoris condemns all music over forty years old, adds the name of Guillaume Faugues to those already cited.³³ Is it no more than coincidence that of the eight composers named, all except two, Dunstaple and Binchois, composed a « L'homme armé » mass, and that Tinctoris himself was a significant contributor to that same tradition?³⁴ Without wishing to unduly press the issue, it may still be

earthly mind; to check evil desire; to make people glad; to heal the sick; to ease toil; to spur men's spirits into battle; to attract love; to increase the merriment of a feast », and finally, « to glorify those skilled in it; to bring souls to bliss. », text and translation from Egidius Carlerius & Johannes Tinctoris, *On the Dignity and the Effects of Music: Two Fifteenth-Century Treatises*, ed. R. Strohm & J. Donald Cullington (London: Institute of Advanced Musical Studies, 1996 ; IAMS Study Texts 2), p. 51-52 & p. 67-68.

31. « 10. And, since these courtly singers, if they enjoy the generosity which is typical of famous men, obtain honours, fame and riches, many people are strongly encouraged to take up this kind of study. », transl. Strohm, « The Humanist Idea », p. 16.

32. « So it happens that in this age the discipline of our music took such a marvellous development that it might seem a novel art. The wellspring and origin of this novel art, as I might call it, is believed to have been with the English whose head was Dunstaple; his contemporaries in France were Dufay and Binchois, followed on the heels by the moderns Okeghem, Busnois, Regis and Caron — the foremost composers of all those I have heard. », transl. Strohm, « The Humanist Idea », p. 16.

33. See Strohm, « The Humanist Idea », p. 16-17. There is yet another hagiography included in the specific details outlining the effect of musical fame in the *Complexus* although its text is problematic. See Carlerius & Tinctoris, *On the Dignity*, introduction, p. 17-19 & p. 60-61. Tinctoris also honoured Busnoys and Okeghem by dedicating his treatise on mode (1476) to them.

34. Lewis Lockwood, « Aspects of the "L'homme armé" Tradition », *Proceedings of the Royal Musical Association*, 100 (1973-74), 102, makes a similar observation.

Candace BAILEY

Des préludes « non mesurés » en Angleterre ?*

Le genre du prélude non mesuré s'épanouit en France au cours de la seconde moitié du xvii^e siècle. Les sources manuscrites du xvii^e et du début du xviii^e siècle en témoignent abondamment¹. La présence des préludes de Louis Couperin dans le manuscrit Bauyn (*F-Pc* Rés. Vm⁷ 674 et 675) font de ce recueil l'un des témoins les plus illustres de ce type d'œuvres. La notation particulièrement dépouillée de ces pièces signale une relative liberté d'interprétation et suggère un certain relâchement dans l'exécution, toutes choses fort difficiles à traduire à l'aide de la notation ordinaire. Dans les premières années du xviii^e siècle, François Couperin — le neveu de Louis — a toutefois renoncé aux notations utilisées par ses prédécesseurs. Dans son *Art de toucher le clavecin* (1717), il recommande cependant une grande liberté d'exécution pour les préludes, qui doivent être joués comme s'ils étaient, pour ainsi dire, improvisés. Sachant toutefois que bien des musiciens ne maîtrisaient guère les techniques d'improvisation, Couperin rédigea ses préludes à l'aide d'une notation rythmique plus précise. Il indique à ce propos que :

« Quoy que ces Préludes soient écrits mesurés, il y a cependant un goût d'usage qu'il faut suivre, Je m'explique. Prélude, est une composition libre, ou l'imagination se livre à tout ce qui se présente à elle. Mais, comme il est assés rare de trouver des genies capables de produire dans l'instant ; ... Une des raisons pour laquelle j'ai mesuré ces Préludes, ça, été la facilité qu'on trouvera, soit les enseigner ; ou à les apprendre. »²

Si le prélude non mesuré s'est en effet épanoui en France où il est né, serait-il aussi répandu ailleurs³ ? Ce style aurait-il franchi les frontières

* Je tiens à remercier Bruce Gustafson pour ses suggestions et remarques constructives pour la préparation de cet article.

1. Pour plus d'informations sur la notation et les sources de ce répertoire on se reportera à la remarquable étude de Colin Tilney, *The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord, France 1660-1720*, 3 vol. (London, 1991).

2. François Couperin, *L'Art de toucher le clavecin* (Paris : Ballard, 1717), p. 60.

3. Sur les origines du prélude non mesuré en France et ses antécédents, voir Paul Prévost, *Le Prélude non mesuré pour clavecin (France 1650-1700)* (Baden-Baden &



Ex. 2. Arpèges avec appoggiatures dans un Prélude de Louis Couperin (Ms. Bauyn, f. 10v) et J. Roberts, *Almain* (*Melothesia*, n° 27).

Certes, divers auteurs ont identifié un style français dans la musique anglaise pour clavier de cette époque. Les liens sont toutefois moins évidents qu'il y paraît au premier abord¹¹. De fait, les suites françaises et anglaises présentent peu de similitudes dans leur organisation. Ainsi, par exemple, contrairement aux suites françaises qui possèdent souvent, au sein d'une même suite, plusieurs danses de même caractère, les suites anglaises ne contiennent rarement plusieurs numéros d'un même type de danses. Compte tenu de traits distinctifs aussi nets entre les deux traditions nationales, il n'est pas surprenant qu'aucun prélude non mesuré n'apparaisse dans les sources anglaises avant 1691, en l'occurrence dans le manuscrit dit « Roper » qui en contient deux¹².

cité dans *Matthew Locke, The Rare Theatrical, New York Public Library Drexel MS 3976*, introduction par Peter Holman [London, 1689], p. xiv). Il en va de même dans quelques notes de Henry Aldrich dans *GB-Och 1187*. Pelham Humfrey a été envoyé en France expressément pour se former au style français. Voir P. Holman, *Henry Purcell* (Oxford : Oxford University Press, 1994), p. 129.

11. La thèse de Robert Klakowich est l'étude la plus complète sur la tradition de la musique française dans les sources anglaises pour clavier du milieu du XVII^e siècle : *Keyboard Sources in Mid-Seventeenth-Century England and the French Aspect of English Keyboard Music* (Ph.D. diss., Buffalo, State University of New York, 1985).

12. *US-Cn Special Collections, Case MS VM 2 3 E 58r, f. 15v et 23Av*. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de traces d'influence française dans le style de clavier anglais de la fin du XVII^e siècle. Les deux styles sont en effet étroitement liés avec des évolutions parallèles dans le domaine du luth et du clavier. Il est par exemple pratiquement impossible de retracer une influence de la musique de clavier française sur la musique de clavier anglaise, tandis que l'influence du luth français sur le style de clavier anglais par l'intermédiaire de la musique de luth anglaise semble plus probable. David Ledbetter a étudié les relations entre musique de clavier et de luth dans *Harpichord and lute Music in Seventeenth-Century France* (Bloomington : Indiana University Press, 1981).

Laurent GUILLO

Les papiers à musique imprimés en France au XVII^e siècle

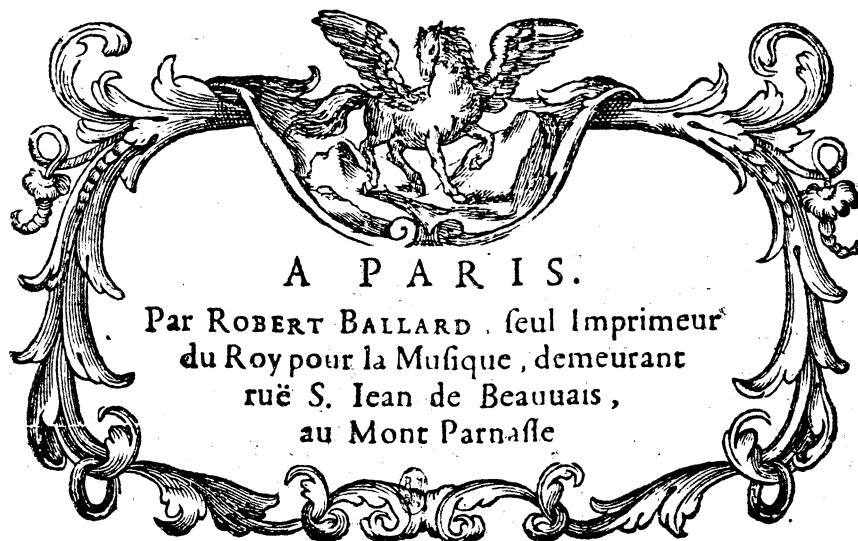
Un nouveau critère d'analyse
des manuscrits musicaux

Introduction

On connaît depuis longtemps l'intérêt de la bibliographie matérielle appliquée à l'étude des manuscrits : le relevé des filigranes du papier, la comparaison des graphies, la description de la reliure et le relevé des mentions de possesseurs, des ex-libris ou des cotes sont autant d'indices qui permettent de proposer des datations ou des provenances. Ces techniques s'appliquent aux manuscrits musicaux comme aux autres, mais il existe pour ces derniers une technique supplémentaire qui a été trop négligée jusqu'ici : l'étude de la réglure des papiers à musique. En général, le papier sur lequel le copiste écrit la musique a été préalablement réglé à la main par un papetier ou par le copiste lui-même. L'étude de cette technique s'appelle la *rastrologie* et elle a déjà fait l'objet de quelques contributions, la dernière en date étant de loin la mieux documentée ¹. Mais, s'il est majoritaire, le papier réglé à la main n'est pas le seul support possible : pour le xvii^e siècle français on constate qu'entre 10 et 15 % des manuscrits musicaux utilisent du papier à musique imprimé, c'est-à-dire du papier dont les portées avaient été préalablement imprimées ou gravées, au lieu d'être tracées à la plume. Cette proportion ressort de l'examen d'environ 700 manuscrits conservés dans les plus grands dépôts européens ². Cette caractéristique, pourtant loin d'être exceptionnelle, n'a

1. Jean K. Wolf and Eugene K. Wolf, « Rastrology and its use in eighteenth-century manuscript studies », in : *Studies in Musical Sources and Style : essays in honor of Jan LaRue*, edited by Eugene K. Wolf and Edward H. Roesner (Madison, 1990), 237-291.

2. Je tiens à remercier pour leur aide dans cette étude et pour avoir signalé ou décrit plusieurs manuscrits : Isabelle de Conihout (Paris), Sabine Coron (Paris), Christian Gibeaux (Paris), François-Pierre Goy (Paris), Denis Herlin (Paris),



Ex. 1. Papier à tablature imprimé : Paris, Robert III Ballard (PAP-1)
(Paris, BNF Estampes, Kb. 470-4°)



Ex. 2. Papier à tablature gravé : troisième quart du xvii^e siècle (PAP-54)
(Amsterdam TB : 205.B.32)

cante ne permet pour l'instant de justifier le remplacement de l'ouverture originale par celle du *Ballet d'Alcidiane*, la tonalité ne pouvant être la raison essentielle de cette décision. On ne dispose malheureusement d'aucun indice permettant d'affirmer que la symphonie en question appartient à la musique originale de ce ballet dont nous ne connaissons qu'une partie de la musique.

Dans la dix-neuvième Suite, une Entrée (n° 237) inconnue jusqu'à présent du catalogue Lully, figure parmi une série de cinq pièces en Si b majeur. Les autres pièces de cette suite sont extraites du *Carnaval masquée*. La vingtième Suite en Fa majeur est consacrée principalement au *Grand divertissement royal de Versailles (George Dandin)* dont Lully n'a écrit que cinq mouvements en Fa majeur (LWV 38/1 à 4 et 6), parmi lesquels le dialogue « Laissez-nous en repos » qui n'a jamais été transcrit pour instruments et que Babel n'utilise pas non plus. L'« air des Bergers » LWV 38/2 apparaît deux fois dans la suite de Babel : la première fois à quatre parties sous le titre « A moy Camarade »¹⁰, la seconde comme trio pour les flûtes (n° 241 et 242). On sait que la parodie de LWV 51/32 (*Thésée, Air des Combattants*) commence par le même incipit (« A moi, camarade, buvons »), mais cette parodie ne fut publiée qu'en 1731¹¹. « A moy camarade » ne figure pas parmi les nombreuses parodies mentionnées sous le numéro LWV 38/2 ; il est pourtant facile à chanter sur le début de l'air des Bergers. Le titre de ce morceau choisi par Babel est une preuve qu'à l'époque où Babel a copié les « ballets », l'air fut chanté en version parodiée. Babel a introduit dans cette suite trois morceaux en Fa majeur qui ne figurent pas dans le catalogue LWV : le Prélude Lentement (n° 243), dont les retards sont proches de ceux de la ritournelle de la « plainte de Cloris » (LWV 28/5, en Ut mineur), l'« Air en gavotte gai alternativement » avec un second air, trio de flûtes ; une seconde Gavotte (n° 246 et 247).

La Gavotte du *Ballet de Flore* LWV 40/6a (n° 252 de la vingt-et-unième Suite) n'existe que dans peu de sources ; selon Albert Cohen¹², elle sert à remplacer LWV 40/6. La plus ancienne source connue jusqu'ici est la partie de dessus de violon que Veron a copiée, selon les estimations d'Albert Cohen, entre 1691 et 1715 (Qu 22)¹³. Il est fort possible que Babel et Veron aient utilisé la même source. Les titres de Babel — « Gavotte pour les Driades » et « Seconde Gavotte » — permettent de penser qu'on a dansé les deux gavottes alternativement, bien que les deux fussent écrites dans le même ton de Ré mineur.

10. De même qu'il existe une partie de taille pour la première version, on peut supposer que la partie de haute-contre de violon contenait aussi cette version.

11. Dans *Les Parodies nouvelles* (Paris : Ballard, 1731), vol. II, p. 49.

12. Voir le « critical apparatus » de son édition du *Ballet royal de Flore*, in J.-B. Lully, *Œuvres complètes*, série I, vol. 1 (Hildesheim : Olms, 2001), p. 343.

13. C'est la nomenclature que j'avais retenue pour les sources collectives dans mon catalogue LWV et qui a été conservée dans la littérature sur Lully et dans l'édition de ses *Œuvres complètes*.

avec un questionnement sur l'évolution des techniques compositionnelles sur une aussi longue période. Or si les contrefacteurs ont pris pour modèle les deux recueils de Le Roy & Ballard qui incorporent la plupart des chansons parues avant 1570 (depuis « l'opus 1 » de 1555), ils n'ont évidemment pu tenir compte de la *Continuation du Mellange* publiée en 1584, même dans les rééditions de Goulart qui courent jusqu'en 1594. De ce fait, il manque à cette étude les vingt-cinq chansons publiées dans ce dernier recueil ainsi que dans le *Vingtdeuxieme livre* (recueil collectif) de 1583 ; et les dix-huit pièces analysées par R. Freedman, couvrant un espace chronologique d'une dizaine d'années seulement (de 1560 à 1571 essentiellement, avec une pointe à 1576 pour *La nuit froide et sombre*), ne sauraient rendre compte du langage musical de Lassus dans sa spécificité de répertoire vernaculaire, ainsi que de son évolution. L'ouvrage reste néanmoins utile par la solide documentation concernant la diffusion de la propagande huguenote dans le domaine de l'édition musicale, ainsi que la question des privilèges à laquelle est consacrée le chapitre final.

Annie CŒURDEVEY

Axel BEER. *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*. Tutzing : Hans Schneider, 2000. XI-561 p.

Les relations entre compositeur, éditeur et public demeurent à ce jour un domaine encore peu exploré, surtout dans la perspective d'une approche plus large de la vie et des pratiques musicales. Cet ouvrage — version augmentée d'une thèse d'habilitation présentée en 1995 auprès de la Faculté de Philosophie de l'Université de Münster en Westphalie — apporte sur ce point une contribution exemplaire qui vise à décrire, par delà des aspects technico-commerciaux de l'édition musicale, les conditions mêmes de la production musicale en Allemagne de la fin du XVIII^e et du premier tiers du XIX^e siècle¹. Il repose sur une documentation considérable recueillie dans les archives des maisons d'édition — ou du moins ce qu'il en subsiste — celles de J. A. André, Bureau de Musique [Hoffmeister & Kühnel, Ambrosius Kühnel], J. J. Fr. Dotzauer, F. A. Hoffmeister, C. Fr. Peters, N. Simrock pour ne citer que les plus importantes : livres de compte, registres de correspondance (bibliographie des sources p. 431-488). Cette documentation a été complétée en outre par un vaste dépouillement de presse. Ainsi toutes, ou presque toutes les innombrables citations qui émaillent le propos sont-elles de première main et témoignent-elles à l'évidence d'une connaissance approfondie de cette vaste documentation.

Dans la première partie (p. 15-153), qui décrit les acteurs de la vie musicale — compositeur, éditeur, public —, on s'attardera plus particulièrement aux pages consacrées à la présentation du monde des éditeurs (p. 47-96). Parmi les tendances fortes, A. Beer signale la multiplication des maisons d'éditions à partir des années 1780 et l'essor, autour de 1800, d'une situation fortement concurrentielle. Seules

1. Parmi les travaux récents consacrés à l'édition musicale en Allemagne, il convient encore de signaler le livre de Tobias Widmaier, *Der deutsche Musikalienhandel. Funktion, Bedeutung und Topographie einer Form gewerblicher Musikaliendistribution vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert* (Saarbrücken, 1998) et celui de Britta Constapel, *Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main. Studien zur Verlagstätigkeit von Johann Anton André und Verzeichnis der Musikalien von 1800 bis 1840* (Tutzing, 1998 ; *Würzburger musikhistorische Beiträge*, 21).