

REVUE DE MUSICOLOGIE

Sommaire

- Le Te Deum de Jacques Morel et le Concert spirituel
d'Alexandre de Villeneuve comme exemples de diver-
tisements sacrés*
Jean-Paul C. MONTAGNIER 265
- La réorganisation de l'orchestre de l'Opéra de Paris en
1799 : de nouvelles perspectives pour le répertoire de
l'institution*
Alexandre DRATWICKI 297
- Juan Crisóstomo de Arriaga selon Fétis : la construction
d'un mythe*
Thierry GRANDEMANGE 327
- Les Kinderszenen op. 15 de Schumann : composantes
littéraires et biographiques d'une genèse*
Georges STAROBINSKI 361
- L'Espagne à Paris au milieu du XIX^e siècle (1847-1857)*
Hervé LACOMBE 389

COMPTE RENDUS

I. LIVRES

Arnfried EDLER et Sabine MEINE (éd.). <i>Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung</i> (Chr. Meyer)	433
Michael BERNHARD (éd.). <i>Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters</i> (S. Grassin)	435
<i>Graduale de Tempore iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae</i> ; Giacomo BAROFFIO. <i>Iter Liturgicum Italicum</i> (M.-N. Colette)	438
Frank HENTSCHEL. <i>Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie</i> (Chr. Meyer)	439
Robert ZAPPULLA, <i>Figured Bass Accompaniment in France</i> (J.-P. Montagnier)	442
Beate Angelika KRAUS. <i>Beethoven-Rezeption in Frankreich</i> (Chr. Meyer)	445
Max NOUBEL. <i>Elliott Carter ou le Temps fertile</i> (P. Michel)	447
Jacques ABOUCAYA et Jean-Pierre PEYREBELLE. <i>Du Be-Bop au Free Jazz</i> (P. Michel)	449

II. ÉDITIONS DE MUSIQUE

Heinrich Ignaz Franz von BIBER. <i>Missa Christi resurgentis</i> (J.-P. Montagnier)	450
---	-----

PUBLICATIONS REÇUES	451
-------------------------------	-----

NÉCROLOGIE : Monique Rollin (1927-2002)	455
---	-----

LES AUTEURS DE CE NUMÉRO	456
------------------------------------	-----

BIBLIOGRAPHIE DES TRAVAUX DE FRANÇOIS LESURE	457
--	-----

TABLE DES MATIÈRES DU TOME 88	475
---	-----

Jean-Paul C. MONTAGNIER

In Memoriam
Magdeleine Bonnet

Le *Te Deum* de Jacques Morel et le *Concert spirituel* d'Alexandre de Villeneuve comme exemples de divertissements sacrés

« C'est David qui parle dans ce Concert Spirituel ; et je ne fais que prêter les foibles agrements de mon art aux verités éternelles qu'il fait entendre. »

Alexandre de Villeneuve

Dans son excellente monographie sur le Concert Spirituel, Constant Pierre observe que celui-ci « fut créé davantage pour la distraction du public les jours de clôture des spectacles que pour son édification »¹. À suivre l'acte passé par devant notaire le 22 janvier 1725, il s'avère en effet qu'Anne Danican Philidor fut autorisé à « faire des concerts publics de musiques spirituelles [...] les jours ou il n'y aura point de spectacle, comme les trois semaines de Pasques, la Pentecôte, la Toussaint, Noël et toutes les festes de Vierges et veilles ». En contrepartie, le musicien ordinaire de la Musique du Roi dut s'engager à ne « faire chanter aucune musique française, ny morceaux d'Opéra »². Cette restriction compliqua certainement la tâche de Philidor qui, bien que privé des moyens « d'apporter la variété indispensable à tout programme », devait attirer un public en quête d'une distraction, d'un dérivatif à son « désœuvrement pendant la fermeture obligatoire des spectacles ». Pour Constant Pierre, Philidor

1. Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel, 1725-1790* (Paris : Heugel, 1975), p. 14.

2. *F-Pan* Minutier central, CXVI-245, cité d'après Pierre, *Histoire du Concert Spirituel*, p. 15.

Alexandre DRATWICKI

La réorganisation de l'orchestre de l'Opéra de Paris en 1799

De nouvelles perspectives pour le répertoire de l'institution

Entre les années 1790 et 1800, l'Opéra de Paris eut du mal à maintenir des saisons artistiques complètes. Une raison principale en est la cause : l'abolition des privilèges, qui eut un retentissement considérable dans l'organisation de la vie culturelle parisienne. Libérées des monopoles d'Ancien Régime, les institutions de spectacles se multiplièrent à travers la capitale. Chacun a désormais le droit « [d']élever un théâtre public, et [d']y faire représenter des pièces de tous genres »¹. Il faut encore ajouter à l'émulation artistique qui s'en suivit, l'intérêt accru pour les concerts de musique instrumentale. L'activité du Concert Spirituel, de la Loge Olympique ou de la Société Académique des Enfants d'Apollon ne cesse pas brutalement avec les événements de 1789. Au contraire, une transition souple s'opère entre les organisations d'Ancien Régime et celles qui, comme le Théâtre Feydeau, en proposent de nouvelles dès 1791. Les concerts purement instrumentaux de ce dernier précèdent seulement de quelques années les « exercices » d'élèves du Conservatoire et les grands concerts des « Amateurs », inaugurés en 1799 rue de Cléry. Pendant cette décennie post-révolutionnaire, la décadence de l'Opéra n'est donc en rien symptomatique de l'activité artistique parisienne en général. Mais peu préparée à cette concurrence féroce et financièrement difficile à réorganiser, l'institution crée moins de vingt ouvrages entre 1790 et 1800. Les artistes ressassent sans passion l'éternel *Œdipe à Colone* de Sacchini, quelques-unes des tragédies de Gluck et les ballets de Miller, *Télémaque et Psyché*. « L'Opéra, jadis le plus beau spectacle de l'Europe, le plus couru, le plus aimé, est maintenant désert, abandonné ; en effet, comment se résoudre à aller toujours voir *Miltiade à Marathon* et le ballet de

1. « Bulletin de l'Assemblée nationale », texte de la loi Le Chapelier, *Gazette Nationale ou le Moniteur Universel*, 15 (15 janvier 1791).

Thierry GRANDEMANGE

Juan Crisóstomo de Arriaga selon Fétis : la construction d'un mythe

La vie et l'œuvre de Juan Crisóstomo de Arriaga pourraient se résumer brièvement de la façon suivante : en 1824, un jeune Espagnol de dix-huit ans publie à Paris un recueil de trois *Quatuors*, la seule de ses œuvres à être gravée de son vivant ; en 1826, il meurt à Paris et tombe dans l'oubli. Étant donnée la brièveté de cette vie, la minceur de cet œuvre, pourquoi s'intéresser à Arriaga, et en particulier aux quelques années parisiennes ? Parce qu'au-delà de la beauté de sa musique, au-delà de la fascination qu'exerce le génie précoce, sa place dans l'histoire de la musique n'est pas encore clairement évaluée à l'heure actuelle. Quelques exemples montreront l'étrangeté de la situation : si l'on excepte la dithyrambique notice biographique que Fétis fait paraître sur son élève dans la *Biographie universelle des musiciens* en 1835¹, il faut attendre soixante ans après la mort d'Arriaga pour qu'un de ses descendants publie un article sur lui², et entreprenne l'édition de ses œuvres (à partir de 1890) — la *Symphonie en ré*, qui est pourtant une de ses œuvres majeures, n'étant pas éditée avant 1950³. La *New Oxford History of Music*, lorsqu'elle traite de la musique d'Arriaga, s'attarde à juste titre sur cette *Symphonie*, et de façon plus discutable sur le *Stabat mater*⁴, mais ne mentionne même pas le recueil de

1. François-Joseph Fétis, « Arriaga », *Biographie universelle des musiciens*, (Bruxelles : Leroux, 1835), vol. 1, p. 119-120. Cette notice sera reprise sans changement dans la seconde édition (Paris : Firmin Didot, 1866-1868), vol. 1, p. 148-149. Dans la suite de l'article, toutes les références à la *Biographie universelle des musiciens* seront abrégées en *BUM* et renverront à cette seconde édition.

2. Emiliano de Arriaga, « El maestro Arriaga y los cuartetos en Bilbao. Notas biográfico-musicales », *Revista de Vizcaya*, 2/11 (1886), p. 1-10, et 2/12 (1886), p. 49-60.

3. Juan Crisóstomo de Arriaga, *Sinfonía a Gran Orquesta en re menor*, rév. José de Arriaga Igartúa (Bilbao : Junta de Cultura de Vizcaya, 1951).

4. Gerald Abraham (éd.), *The Age of Beethoven. 1790-1830* (Oxford : Oxford University Press, 1982 ; *New Oxford History of Music*, vol. 8), p. 188 et 645. Désormais abrégé en *NOHM*, vol. 8.

Saint-Roch, donnent le 17 janvier ³⁴, mais il s'agit en fait de la date de son enterrement. J'ai pu retrouver aux Archives de Paris le constat de décès du jeune Espagnol. Il est daté du 16 janvier ³⁵.

La notice biographique que Fétis fait ensuite paraître en 1835 est le principal document, repris par tous les historiens. Je la reproduis ici dans son intégralité, en insérant un commentaire chaque fois que cela est nécessaire.

« Arriaga (Jean-Christophe de), né à Bilbao en 1808, montra dès son enfance les plus heureuses dispositions pour la musique. »

Le nom complet non francisé est Juan Crisóstomo Jacobo Antonio de Arriaga y Balzola, fils de Juan Simon de Arriaga et Rosa Balzola. Il est en réalité né le 27 janvier 1806 ³⁶.

« Il apprit les premiers principes de cet art presque sans maître, guidé par son génie. »

Le « presque » est dépréciatif et exagéré. Arriaga fut successivement l'élève de son père, musicien amateur, et de don Fausto Sanz, violoniste et maître de chapelle. On peut se faire une idée des connaissances du jeune Arriaga grâce à sa première œuvre de 1817 : *Nada y mucho*. Il est par ailleurs normal que Fétis ne mentionne pas le fait biographique dont il a été question plus haut et qu'il ignorait probablement : la mort de la mère de Juan Crisóstomo, Rosa Balzola, le 25 janvier 1818. De cette même année 1818 date l'*Overture* op. 1.

« Sans avoir aucune connaissance de l'harmonie, il écrivit un opéra espagnol où se trouvaient des idées charmantes et toutes originales. »

L'opéra *Los Esclavos felices* fut représenté à Bilbao en 1820. Entre cette œuvre et sa venue à Paris, Arriaga composa successivement : *Patria*, *Marcha militar*, *Tema variado en cuarteto* op. 17, *Overture* op. 20, *Tema y ocho variaciones para violín con acompañamiento ad libitum*, et un *Stabat mater*.

« À l'âge de 13 ans, il fut envoyé à Paris pour y faire de sérieuses études au Conservatoire de Paris ; il y devint élève de M. Baillot pour le violon, et de l'auteur de ce dictionnaire pour l'harmonie et le contrepoint, au mois d'octobre 1821. »

34. À l'exception de Sagardia dans son article « Arriaga », *Enciclopedia general ilustrada del país vasco*, cuerpo A, *Diccionario enciclopédico vasco* (slnnd), vol. 2, p. 593, ainsi que dans l'article « Arriaga », *Musicos vascos* (San Sebastian : Editorial Auñamendi, sd), vol. 1, p. 51. Dans ces deux notices il donne le 16 janvier, sans citer ses sources, alors que dans l'ouvrage cité note 21 il donnait le 17 janvier. Willem de Waal, « Arriaga », *New Grove Dictionary* (London : Macmillan, 2001), vol. 2, p. 74, précise que le 17 janvier est la date d'inhumation et propose « 12/17 janvier » comme date de décès.

35. Archives de Paris, Table des décès [DQ8 art. 438, ff. 196v-197.

36. La date véritable est corrigée dès le Supplément, vol. 1, de la *Biographie universelle des musiciens*, p. 25. Le certificat de baptême est publié par Eresalde, *Los esclavos*, en appendice.

Georges STAROBINSKI

Les *Kinderszenen* op. 15 de Schumann

Composantes littéraires
et biographiques d'une genèse ¹

« Il y en tout enfant une admirable profondeur » ²

L'enfant poète

On a beaucoup insisté sur le caractère inaugural des *Kinderszenen* ³. Pour la première fois la musique instrumentale se tournait en ce début d'année 1838 vers l'enfance. Et il est vrai que Schumann n'avait guère été devancé ⁴. La nouveauté thématique est indéniable, elle compte aux yeux de l'historien des mentalités. Qu'en est-il de la musique ? Peut-on perce-

1. Une version très abrégée du présent article a été publiée sous le titre « Les *Scènes d'enfant* de Schumann ou les regards dans le miroir de l'éternel enfant », *Quarto, Revue des Archives littéraires suisses*, 17 (2002), p. 15-23.

2. « In jedem Kind liegt eine wunderbare Tiefe », tiré d'une série d'aphorismes de Schumann publiés en 1834 dans la *Neue Zeitschrift für Musik* sous le titre « Aus Meister Raro's, Florestan's und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein ». Cf. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 2 vol. (Leipzig : Breitkopf & Härtel, ³1883 [1854]), vol. I, p. 17.

3. Le cycle de Schumann a suscité, on s'en doute, d'innombrables commentaires. Sans prétendre le moins du monde à l'exhaustivité, l'ouvrage suivant en donne un aperçu significatif en forme d'anthologie commentée : Udo Zilkens, *Robert Schumann. Die Kinderszenen im Spiegel ihrer Interpretationen seit Clara Schumann durch Musiktheoretiker und Pianisten* (Cologne-Rodenkirchen : P.J. Tonger, 1996/²2000). Par ailleurs, la revue *Musica* a consacré en 1981 (XXXV/5) un dossier important aux *Kinderszenen*.

4. François Couperin constitue une notable exception avec ses *Petits âges*, publiés dans le septième ordre du *Second livre de pièces de clavecin* (Paris, 1616-17). Les pièces portent successivement les titres suivants : « La muse naissante, L'enfantine, L'adolescente, Les délices ».