

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

Sommaire

ARTICLES

- L'imprimeur et son conseiller musical : les stratégies éditoriales de Nicolas du Chemin (1549-1555)*
Audrey BOUCAUT 5
- L'œuvre instrumentale imprimée de Heinrich Ignaz Franz von Biber : Τα μουσικά έργόγλια*
Pierre PASCAL 27
- « *Wie ist mir wohl, dass ich ein Deutscher bin !* » : le Freischütz à Paris (1841) et les doutes de Richard Wagner face au grand opéra français
Yaël HÊCHE 73
- Les « Envois de Rome » des compositeurs pensionnaires de la Villa Médicis (1804-1914)*
Alexandre DRATWICKI 99

NOTES ET DOCUMENTS

La bibliothèque des imprimeurs Ballard (II)

Laurent GUILLO 195

Un fonds de livrets conservé à la Bibliothèque municipale de Grenoble : une source importante pour l'étude de la musique religieuse toulousaine (1726-1744)

Benoît MICHEL 233

COMPTE RENDUS

I. LIVRES

<i>Musique — Images — Instruments : Revue française d'organologie et d'iconographie musicale</i> (L. Guillo)	259
É. GALLAT-MORIN et J-P. PINSON. <i>La Vie musicale en Nouvelle-France</i> (L. Guillo)	264
J. D'ORTIGUE. <i>Écrits sur la Musique 1827-1846</i> . Textes réunis, présentés et annotés par Sylvia L'Écuyer (S. Huebner).	267
M. SHORT & L. HOWARD. <i>Ferenc Liszt (1811-1886). List of Works. Elenco delle opera</i> (S. Gut)	269
P. SOUVTCHINSKY, <i>Un siècle de musique russe (1830-1930)</i> (V. Dufour).	272

II. ÉDITIONS DE MUSIQUE

<i>Le Codex 21 de la Bibliothèque Capitulaine de Bénévent (Paléographie musicale, XXII)</i> (K. Livljanic)	274
<i>Il codice J.II.9, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria</i> , édition en fac-similé et introduction par Isabella Data et Karl Kügle. <i>Il codice a.M.5.24 (ModA)</i> (I. Ragnard)	276
Fr. LISZT. <i>Freie Bearbeitungen — Free Arrangements</i> : Vol. 2 et 11, éd. A. Kaczmarczyk, Imre Sul yok (<i>Neue Liszt-Ausgabe [NLA] — New Liszt Edition [NLE]</i> , série II.) (S. Gut)	280

PUBLICATIONS REÇUES 285

LES AUTEURS DE CE NUMÉRO 288

ANNONCES 289

Audrey BOUCAUT

L'imprimeur et son conseiller musical

Les stratégies éditoriales de Nicolas du Chemin (1549-1555)¹

Entre les noms prestigieux de Pierre Attaignant et d'Adrian le Roy et Robert Ballard, tous un jour nommés Imprimeurs de Musique du Roi, Nicolas du Chemin occupe une place souvent considérée comme mineure, probablement en raison du nombre moins important de ses publications et de la situation intermédiaire de sa période d'activité qui le désigne facilement comme un imprimeur de transition. Pourtant, il nous a paru particulièrement intéressant de nous pencher sur ses éditions, précisément parce que, contrairement à ces derniers, Nicolas du Chemin n'a jamais obtenu le titre prestigieux d'Imprimeur du Roi, alors même qu'il fut le premier imprimeur parisien autorisé à concurrencer Attaignant². La proximité géographique des deux ateliers, associée à la moindre protection qui lui était octroyée, obligeait Nicolas du Chemin à faire preuve d'imagination pour faire sa place sur ce marché particulier.

À un autre titre encore, Nicolas du Chemin a été un imprimeur original : contrairement à ses confrères parisiens, il n'était pas musicien. Il a débuté sa carrière d'imprimeur dans des domaines variés de la littérature³ ; lorsqu'il se lance dans l'édition musicale, c'est probablement avec

1. Sur les termes de la collaboration puis de l'association entre Nicolas du Chemin et Claude Goudimel, voir François Lesure, « Claude Goudimel : étudiant, correcteur et éditeur parisien », *Musica Disciplina*, II/3 (1948), p. 225-230.

2. Il a obtenu un premier privilège pour l'impression de la musique dès 1548. S'il est le premier imprimeur parisien à y être autorisé, il n'est en revanche pas le premier français puisque le privilège royal octroyé aux frères Beringen à Lyon est antérieur (4 août 1547) : voir Laurent Guillo, *Les Éditions musicales de la Renaissance lyonnaise* (Paris : Klincksieck, 1991), document 5.

3. Avant de publier de la musique, Nicolas du Chemin a édité des traductions de Cicéron, des *Œuvres* de Clément Marot, des ouvrages de médecine, mais aussi des recueils d'histoire, de théologie, de littérature, de grammaire et de philosophie. Pour la liste exhaustive de ces ouvrages, on pourra se reporter à la liste manuscrite

Was ist Subjectum? Subjectum ist nichts anders, als ein Gesang, oder Melodey, welche Krafft deß Compositoris erdicht, und zu einem von denen modis oder tonis rechtmäßig accomodiert werde ⁴⁹.

Qu'est-ce qu'un subjectum ? Ce n'est rien d'autre qu'un chant ou mélodie, qui tire sa force de l'invention du compositeur, et qui est accommodé correctement au moyen des tons ou modes. »

On voit d'emblée le lien qui existe entre une telle conception et un dispositif formel comme celui de la fugue. Samber déclare ainsi que « le premier [*subjectum*] est l'imitation ou la *fuga* et consacre une longue section de son ouvrage à cette dernière — la première théorisation en langue allemande sur le sujet ⁵⁰. Au-delà de la fugue, si on en confronte la définition avec les œuvres de Biber, on peut poser que le sujet est davantage que le motif de l'imitation : c'est le fruit conjoint de l'inspiration et du travail qui devient générateur et qui peut prendre plusieurs formes selon l'économie de la pièce.

La pratique de l'imitation et de la *fuga* implique l'invention de motifs courts et maniables qui pourront être superposés et renversés ; la variation et la chaconne exigent des sujets aux contours suffisamment clairs pour que le travail d'élaboration soit fécond ; même si elles peuvent être très stylisées chez Biber, les danses, qui restent intégrées à une véritable démarche d'élaboration formelle, suivent des règles rythmiques contraignantes. À ce titre, elles peuvent agir comme un guide ou un cadre métrique et harmonique, et influencer le travail des motifs.

À la lumière de ces observations, on comprend mieux les évolutions que l'on a pu observer dans l'œuvre du compositeur : alors que les éléments liés à la pure virtuosité instrumentale et au *stylus phantasticus* perdent de leur importance pour se retrouver essentiellement dans les préludes et les *finale*, les motifs se resserrent, se dépouillent et les pièces deviennent plus courtes. Les thèmes variés de l'*Harmonia artificioso-ariosa*, pour pouvoir supporter un travail de modification et d'évolution considérable, se trouvent simplifiés jusqu'à recouvrir une structure minimale mais potentiellement riche. Cela implique à la fois une grande clarté harmonique, un dessin mélodique proportionné et une présentation rhétorique équilibrée. Les grandes variations du recueil, en particulier celle de la *Partia VII*, réunissent toutes ces qualités.

Comme le montrent les exemples de la *Sonata Prima* du *Fidicinium* ou de la *Pars VI* de la *Mensa sonora*, l'élément générateur peut également dépasser le cadre d'une variation pour toucher l'ensemble de la suite ou de la sonate. Développé et exploité mélodiquement et harmoniquement, le

49. *Ibid.*, p. 178.

50. Voir les articles de D. R. Boomgaarden, en particulier « J.B. Samber's *Manuductio ad organum* : The First Modern Discussion of Fugue in German », *Journal of Musicological Research*, II (1991), 93-126.

l'arrangement "*Robin des Bois*" — propriété de l'*Opéra-Comique* »¹⁵. Bien que cette assertion ne soit pas vérifiable¹⁶, il demeure que Blaze de Bury cherche à éviter par tous les moyens que le *Robin des Bois* de son père soit assimilé à un travestissement hérétique au profit de la nouvelle production « authentique » de l'Opéra pour laquelle il ne trouve pas de termes assez violents : « Mais de grâce cessez de vous poser en mystagogue incorruptible, en quaker de l'art pur, en solennel gardien du sanctuaire, vous qui, pour violer l'arche sainte, n'avez attendu que l'occasion ! »¹⁷. Dans le même esprit, Spazier ne manque pas de démasquer la « tendresse filiale »¹⁸ envers *Robin des Bois* de son collègue journaliste.

Le premier article de Wagner

Ces deux articles encouragèrent certainement Wagner à prendre la plume pour défendre un sujet qui lui était cher. Son texte fut néanmoins censuré et modifié en plusieurs endroits par Maurice Schlesinger, ce qui oblige à faire référence non à la traduction française publiée dans la *RGMP*, mais au manuscrit original allemand, édité par Egon Voss¹⁹. Seules les différences fondamentales entre le texte original et sa traduction seront relevées dans le cours de cet article. En donner la liste complète serait inutile pour notre propos. Dans l'ensemble, on peut déjà dire que Schlesinger a adouci le vocabulaire très incisif de Wagner et tempéré les passages où ce dernier opposait trop brutalement Français et Allemands.

Blaze du Bury s'insurgeait contre l'insertion de récitatifs dans le *Freischütz*, qu'il considérait comme un opéra-comique. Sans aller jusqu'à mettre une telle étiquette à l'opéra de Weber, Wagner se place dans une perspective semblable lorsqu'il estime que la partition serait parfaitement à sa place sur la scène de Favart : « Le problème serait très vite résolu si le *Freischütz* était donné sur la scène de l'Opéra-Comique ; là au moins ne se trouverait aucun obstacle qui empêcherait l'œuvre d'apparaître dans sa forme authentique et caractéristique »²⁰. Wagner justifie son assertion par le sujet même de l'opéra, dont le sérieux n'excède pas celui de certaines autres partitions : « Nous voyons bien sur ses planches

15. *GSD I*, p. 222 : « der "*Freischütz*" solle gegeben werden wie er ist, hauptsächlich deswegen, weil man die Bearbeitung als "*Robin des bois*" — das Eigentum der Opéra comique — nicht geben durfte. »

16. Cf. Heidlberger, *op. cit.*, p. 387

17. *Revue des deux Mondes*, *op. cit.*, p. 946

18. *RGMP*, n° 24, 25 mars 1841, p. 187

19. Richard Wagner, *Schriften eines revolutionären Genies* (désormais *SRG*), éd. Egon Voss (München : Langen Müller, 1976), p. 117-137 L'article tel qu'il fut publié par Wagner dans *GSD I*, p. 207-219, est une traduction à partir de la *RGMP*, le compositeur n'étant plus alors en possession de son manuscrit de 1841.

20. *SRG*, p. 129 : « Der ganze Übelstand wäre ausserdem sehr bald gehoben, wenn der *Freischütz* auf der Bühne der Opéra comique gegeben würde ; hier wenigstens wäre kein Hindernis da, das dem Werke verböte, in seiner wahren, eigentümlichen Gestalt zu erscheinen. »

Alexandre DRATWICKI

Les « Envois de Rome » des compositeurs pensionnaires de la Villa Médicis (1804-1914)¹

Le concours du Prix de Rome de musique est une étape essentielle dans le parcours artistique des compositeurs français du XIX^e siècle. Hérold, Halévy, Berlioz, Thomas, Gounod, Massenet, Debussy — pour ne citer que les plus célèbres lauréats — firent preuve d’une obstination parfois forcenée à solliciter cette récompense suprême, qui échappa à d’autres comme Saint-Saëns et Ravel. La musicologie redécouvre le répertoire des cantates (formant l’épreuve principale du concours) à l’occasion d’éditions monumentales et de commémorations diverses. Mais aucune publication n’a encore abordé les obligations induites à plus long terme par ce Prix de Rome, à savoir l’immense corpus des « Envois de Rome »². Travaux imposés aux pensionnaires de la Villa Médicis pendant quatre ou cinq ans, ces ouvrages restent aujourd’hui à peu près négligés ; du moins n’existe-t-il pas d’étude embrassant l’ensemble du XIX^e siècle. Plus chanceux que les musicologues, les historiens d’art disposent à ce jour de catalogues d’exposition³ et de bases documentaires sur le sujet, mais ceux-ci laissent dans l’ombre la musique, d’ailleurs souvent écartée des écrits sur l’Académie de France à Rome.

1. Nos remerciements vont tout particulièrement à M^{me} Isabelle Chave, conservateur du Patrimoine, qui nous a été d’excellent conseil au début de nos recherches. Un grand merci également à l’équipe du département d’histoire de l’art de l’Académie de France à Rome (Villa Médicis).

2. Mentionnons cependant le récent chantier de recherche et catalogage consacré au Prix de Rome et à ses institutions dirigé par Cécile Reynaud dans le cadre de l’Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France (UMR 200 du CNRS).

3. On lira notamment le catalogue *Maesta di Roma. D’Ingres à Degas, les artistes français à Rome* (Rome : Electa, 2003).

NOTES ET DOCUMENTS

LA BIBLIOTHÈQUE DE MUSIQUE DES BALLARD D'APRÈS L'INVENTAIRE DE 1750 ET LES NOTES DE SÉBASTIEN DE BROSSARD (Seconde partie) ¹

Depuis les années 1690 jusqu'en 1726 au moins, Sébastien de Brossard a travaillé à un *Dictionnaire historique de la musique et des musiciens*, qui n'a jamais paru — son fameux *Dictionnaire de musique* de 1703 pouvant être considéré comme une préfiguration de ce projet ambitieux. De ce *Dictionnaire historique* il ne reste plus que les fiches décrivant de très nombreuses éditions musicales examinées par Brossard dans des collections publiques ou privées. Ces fiches sont maintenant recueillies en 12 volumes conservés au Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France sous les cotes N. Acq. Lat. 519 à 530 ; elles ont reçu le numéro SdB 284 dans le catalogue de l'œuvre de Brossard dressé par Jean Duron ².

Comme Brossard a noté sur chaque fiche la localisation de l'ouvrage décrit, on peut voir qu'il a mis à profit la bibliothèque des Minimes de la Place Royale à Paris (où Marin Mersenne avait rassemblé une belle collection musicale jusqu'en 1648), la Bibliothèque du Collège des Quatre Nations, devenue Bibliothèque Mazarine, la Bibliothèque royale, ainsi que quelques collections particulières : celle du copiste Foucault, de l'organiste strasbourgeois Harduic, celle de Nicolas Mathieu, curé de Saint-André des Arcs et amateur du goût italien ³, celle de l'abbé d'Abrehan, celle de Henry de Thyard de Bissy, évêque de Meaux, celle de la famille Ballard et la sienne propre (qui passa comme l'on sait à la Bibliothèque royale). Il compléta ces références avec des mentions relevées sur de nombreux catalogues ou bibliographies parfois anciens : le *Pandectarum* de Conrad Gessner (1548), les catalogues des foires de Francfort (publiés dès 1564), l'*Apparatus sacer* d'Antoine Possevin (1603), la *Chronologia* de Sethus Calvisius (1605), la *Bibliotheca exotica* de Georg Draudius (1610), la *Musurgia universalis* d'Athanasius Kircher (1650), le *Mercure galant* (publié à partir de 1672), le *Dictionnaire* de Louis Moreri (1674), la *Musica historica* de Kaspar Printz (1690), la *Bibliothèque orientale* de Barthélémy d'Herbelot (1697), la *Bibliothèque des auteurs ecclésiastiques* de Louis Ellies Du Pin (fin du xvii^e siècle), entres autres sources.

En fait, ces fiches décrivent essentiellement des monographies, classées par nom d'auteur. Quelques renvois concernent des compositeurs du xvi^e siècle, connus

1. La première partie de cet article a paru dans cette même Revue, t. 90/2, p. 283-346.

2. Voir Jean Duron, *L'Œuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730) : catalogue thématique* (Paris, 1995).

3. Voir Michel Le Moël, « Un foyer d'italianisme à la fin du xvii^e siècle : Nicolas Mathieu, curé de Saint-André des Arts », *Recherches sur la Musique Française Classique*, 3 (1963), p. 43-48.