

REVUE DE MUSICOLOGIE

Sommaire

ARTICLES

- L'étude des diagrammes d'harmonique de Calcidius au
Moyen Âge*
Michel HUGLO 305
- Antoine Boësset's Sacred Music for the Royal Abbey of
Montmartre : Newly identified polyphony and plain-
chant musical from the « Deslauriers » Manuscript
(F-Pn Vma ms. rés. 571)*
Peter BENNETT 321
- Déconstruire d'Indy*
Jann PASLER 369
- Variations esthétiques (Schloezer, Boulez, Schaeffner)*
Maxime JOOS 401
- La résurgence du passé dans le jazz contemporain : une
problématique post-moderne ?*
Vincent COTRO 425

NOTES ET DOCUMENTS

*Mozart empoisonné ! Extraits de la presse parisienne sur
la propagation d'une rumeur au milieu des années
1820*

Helmut C. JACOBS 455

COMPTES RENDUS

I. LIVRES

- Aux origines de la liturgie dominicaine : le manuscrit Santa Sabina XIV L 1.* Sous la direction de † Leonard E. Boyle o.p. et de Pierre-Marie Gy o.p. avec la collaboration de Pawels Krupa o.p. (Chr. Meyer) 469
- Anne-Madeleine GOULET. *Poésie, musique et sociabilité au xvii^e siècle. Les livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard de 1658 à 1694* (G. Durosoir) 471
- The Musician as Entrepreneur, 1700-1914. Managers, Charlatans, and Idealists.* Ed. William Weber (Est. Buch) 475
- Viviane NIAUX. *George Onslow, Gentleman compositeur* (Emm. Hondré) 478
- Giacomo MEYERBEER. *Briefwechsel und Tagebücher, Band 7 (1856-1859)*, herausgegeben und kommentiert von Sabine Henze-Döhring (Ph. Reynal) 480
- François LESURE. *Claude Debussy (J.-Chr. Branger)* 482
- Marie Jaëll. « *Un cerveau de philosophe et des doigts d'artiste* ». Ouvrage collectif sous la coordination de Laurent Hurpeau (G. Honegger) 486
- Natalie MOREL-BOROTRA. *L'Opéra basque (1884-1937). « Et l'art basque descendit des montagnes »* (H. Lacombe) 488

II. ÉDITIONS DE MUSIQUE

- Melchior FRANCK. *Paradisus Musicus*. Ed. by Martin P. Setchell (Emm. Trouillet) . . 491
- Peter PHILIPS. *Complete keyboard music*. Ed. by David J. Smith — John BLOW. *Complete harpsichord music*. Ed. by Robert Klakowich (Emm. Trouillet) 493
- Fryderyk CHOPIN. *Préludes op. 28, op. 45*. Éd. Jean-Jacques Eigeldinger (D. Merlet) . 499

III. COLLOQUES

- « La Maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (xvii^e-xx^e siècles) » Poitiers, 8-10 novembre 2005 (J. Gribenski, V. Meyer, S. Vernois) 500

PUBLICATIONS REÇUES 501

LES AUTEURS DE CE NUMÉRO 507

TABLE DES MATIÈRES DU TOME 91 513

Michel HUGLO

L'étude des diagrammes d'harmonique de Calcidius au Moyen Âge*

Les figures de géométrie, les cartes du ciel, les diagrammes d'harmonique ont soulevé pour les copistes de l'Antiquité tardive bien des questions de mise en page et posé aux éditeurs modernes quelques problèmes pour la reproduction correcte de ces dessins.

En effet, si les figures de géométrie plane sont correctement reproduites par les copistes médiévaux, les figures de géométrie dans l'espace (cubes, sphères, pyramides, etc.) sont presque toujours imparfaites et souvent difformes. Il ne s'agit plus pour l'éditeur d'une simple « édition », mais plutôt d'une restitution, parfois facilitée grâce aux indications du texte : l'auteur du traité annonce souvent clairement la figure (*figura*), le diagramme (« figure de géométrie comportant des nombres pour représenter une échelle des sons »)¹, ou enfin le schéma descriptif (*descriptio*) qu'il a prévu pour appuyer sa démonstration. Boèce est sur ce point le plus précis des théoriciens latins de la Musique pour annoncer les diagrammes de son *De institutione musica libri V*².

* Communication lue au Symposium « Calcidius et le *Timée* : état de la question » (13-14 Mai 2004) organisé par Barbara Obrist et Irène Caiazza au Centre d'Histoire des Sciences du CNRS à Villejuif. Je remercie ici Christian Meyer d'avoir bien voulu relire ce papier et de m'avoir proposé ses suggestions.

1. Cette définition du diagramme au sens strict est attribuée à Euclide. Cf. Michel Huglo, « Les diagrammes d'harmonique interpolés dans... la *Musica Isidori* », *Scriptorium*, 48 (1994), p. 171, note 1 : le terme s'applique d'abord aux figures de géométrie qui comportent des nombres pour mesurer les intervalles entre les sons d'un « système », mais aussi aux figures simples sans nombres, telles que celles de Cassiodore ; voir Michael Gorman, « The Diagrams in the Oldest Manuscripts of Cassiodore *Institutiones* », *Revue bénédictine*, 110 (2000), p. 27-41.

2. Au livre II et à partir du Livre IV 9, Boèce emploie *descriptio*. Les tableaux des tétracordes (IV 6 et 8) sont désignés deux fois par *forma*, et le diagramme lambdaïdoïde de II 20 par le diminutif *formula*. Enfin, les tableaux illustrant les proportionalités sont nommés *exempla*, tandis que les diagrammes du livre III sur les microintervalles ne sont jamais qualifiés (Note de Christian Meyer, 24 mai

founders of French opera. By contrast his son, Jean-Baptiste, whilst also active in court circles, produced little of significance or lasting musical influence ⁵. Born in 1614 he held no official posts until after his father's death, when, apparently contradicting a complex arrangement specified in Antoine's will, Jean-Baptiste took over all his father's royal appointments (but not Montmartre, which apparently went to Jean Veillot), remaining in royal service until his death in 1685 ⁶. As for his output, a number of *airs de cour* survive in manuscript but little was ever published, Jean-Baptiste being almost entirely overshadowed by Lully, his colleague at court ⁷. Indeed, Jean-Baptiste was also overshadowed by his own late father, as Le Cerf de la Viéville's later summary of their respective reputations shows :

« Le Boësset que vous avez connu, étoit le jeune, Musicien fort médiocre. Tout ce qu'il y a de bon sous ce nom-là, est de son pere qu'on appelle le vieux Boësset, & duquel j'ai toujours parlé. C'étoit le pere que Lulli estimoit, homme dont la mémoire sera immortelle chez les Musiciens... » ⁸

Eight sacred works attributed simply to « Boesset » (with no other indication) survive, all preserved in the substantial manuscript volume from the Bibliothèque nationale de France, Vma ms. rés. 571, a collection of mainly anonymous Latin sacred works generally assumed to have been copied in the second half of the 17th century. Subsequently becoming part of Sébastien de Brossard's famous collection, this source is today widely known as the « Deslauriers » manuscript after the name inscribed on one of its fly-leaves ⁹. These works are listed in table 1, which also shows their scoring ¹⁰.

5. Jean-Baptiste took the name « de Boesset ».

6. Antoine Boësset's will is reproduced in N. Dufourcq, « Jean-Baptiste de Boesset », *op. cit.*, p. 76-79.

7. The largest source of these *airs* is *F-Pn Rés. Vma ms. 854*, a manuscript collection which belonged to Ecorcheville and subsequently Prunières. For a full discussion of the other sources, see N. Dufourcq, « Jean-Baptiste de Boesset », *op. cit.*, p. 52-55.

8. « The Boësset whom you knew was the younger, a very mediocre musician. Everything which exists of good quality under that name is by his father whom we call the old Boesset and of whom I have always spoken. It was the father that Lully esteemed, a man whose memory will be immortal amongst musicians ». Jean Laurent Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (Brussels : F. Foppens, 1705-1706), vol. 2, p. 123.

9. Although this name is widely used, it has never been clear who this « Deslauriers » was, or whether he was the copyist or merely an owner of the manuscript. Some proposals on this subject will be made below.

10. In all these works the *basse-continue* and the *basse* voice share the same F3 stave.

nécessaire de la réussite. Sa conception du franckisme comme courant d'opposition dans la musique française, une alternative au wagnérisme, fit de lui le disciple par excellence de Franck en contribuant à la formation d'une identité collective et à la fondation d'une lignée². Plus tard, en opposant au Conservatoire de Paris la Schola Cantorum, d'Indy parvint à accroître sa réputation et la distinction de ses élèves.

Des théoriciens comme Jacques Derrida et Jonathan Culler ont montré que la différence est souvent le produit de ce type de contestation³. La réalité est plus ambiguë. La religion catholique et le discours de d'Indy, surtout quand il se trouvait imprégné d'idées anti-dreyfusardes, ont dissimulé sa relation avec l'État laïque et dreyfusard et minimisé l'importance de cette relation dans sa carrière. Pour susciter une appréhension plus nuancée de ce compositeur, je tenterai de déconstruire cette relation et de suggérer la manière dont lui-même et la République purent profiter de son attitude d'opposant, à l'origine d'interactions mutuellement productives. J'espère montrer que d'Indy était un homme d'alliance autant que d'opposition, en partie parce que les dirigeants républicains des années 1880 et 1890 se servirent de la position de divergence qu'il représentait comme d'un stimulant du progrès.

Apprendre le métier, achever la distinction

Comme la plupart des compositeurs français, d'Indy avait été formé par les enseignants du Conservatoire, même si pour l'essentiel cette formation avait été menée sous la forme de cours particuliers⁴. Il assista en 1873 et fut inscrit en 1874-75 au cours d'orgue de Franck, qui joua pour beaucoup d'élèves du Conservatoire (y compris Debussy) le rôle d'un cours alternatif de composition et qui mit d'Indy en contact avec des camarades et futurs collaborateurs qui partageaient ses idées⁵. Sous la tutelle de

2. Pour les réflexions du fils de Franck sur cette lignée, voir Joël-Marie Fauquet, *César Franck* (Paris : Fayard, 1999), chapitre 1, « Au nom du père ».

3. Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca : Cornell University Press, 1982), p. 50. Dans son livre *French Cultural Politics and Music* (New York : Oxford University Press, 1999), Jane Fulcher insiste sur cette opposition, de manière à présenter le monde musical parisien comme un « champ de bataille » idéologique. Parmi les exemples contemporains : Jean Marnold, « Le Conservatoire et la Schola », *Mercure de France* (juillet 1902), p. 105-115 ; Louis Laloy, « Les partis musicaux en France », *La Grande Revue* (25 décembre 1907), p. 790-799 ; Camille Mauclair, « Les chapelles musicales en France », *La Revue* (15 novembre 1907), p. 179-193 ; Émile Vuillermoz, « La Schola et le Conservatoire », *Mercure de France* (16 septembre 1909), p. 234-243.

4. D'Indy travaillait en privé avec Diémer, Marmontel et Lavignac. Au Conservatoire, il était inscrit comme élève dans la classe d'orgue de Franck.

5. Julien Tiersot assista à ce cours en 1876, Ernest Chausson en 1879, Paul Vidal en 1880, Claude Debussy en 1880-81, Paul Dukas vers 1885. D'autres camarades de d'Indy dans ce cours furent Camille Benoît (1875-77), Georges Hüe (1878),

contenu « doit être » forme, plus exactement l'unité de l'œuvre « doit s'incarner » dans la structure ¹⁰.

Il manque à notre contextualisation les points de vue formulés par Schaeffner. Moins qu'un positionnement stylistique absolu, Schaeffner privilégie la connaissance rigoureuse de l'histoire et l'ouverture sur les mentalités qui la conditionnent. Le musicien est aussi ethnologue, rappelons-le. « L'étude des phénomènes esthétiques [écrit-il] n'est pas détachable de l'étude des sociétés où ils se manifestent, l'une et l'autre s'éclairent mutuellement, à tous les niveaux de l'art et de la civilisation » ¹¹. Précédemment à l'un de ses travaux d'ethnologie musicale les plus importants, *l'Origine des instruments de musique*, paru en 1936 ¹², Schaeffner n'avait-il pas voulu montrer, par la publication de son *Strawinsky* ¹³, ses divergences à l'égard de ses confrères, en particulier Schloezer ¹⁴ ? Les conceptions de Schaeffner auront, comme celles de Schloezer, des incidences sur les écrits de Boulez. L'origine de cela : la parution des « Variations Schoenberg » en 1951, réponse de Schaeffner au texte polémique intitulé « Trajectoires... » que Boulez consacre à la fois à Ravel, Stravinsky ¹⁵ et Schoenberg. L'arrogance de la jeunesse est tempérée par l'expérience d'un fidèle de Stravinsky. Plus que cela, ce qui est en creux dans cette critique, c'est bien le *statut de l'histoire*.

Aspects de la forme, de l'expression et du style d'une part (Schloezer) ; statuts de l'histoire et des mentalités de l'autre (Schaeffner) : deux points de vue qui se révéleront complémentaires. Entre les deux : un compositeur à l'écoute et avide de méthode. Par cette présentation, nous tâcherons de voir, en somme, dans quelle mesure se sont cristallisés dans les écrits de

10. On voit bien ici que la dénomination « forme » n'est pas celle d'un contenant mais bien d'un contenu. Le mot structure est parfois synonyme de forme chez Schloezer, pourtant il révèle une tout autre réalité. Forme et structure sont deux entités distinctes qu'il s'agira d'explicitier.

11. Cité par Denise Paulme-Schaeffner (source non donnée) dans sa présentation introductive au recueil d'écrits de Schaeffner, *Variations sur la musique* (Paris : Fayard, 1998), p. 8-9.

12. On peut citer aussi *Le Sistre et le hochet*.

13. Je dois préciser ici que l'orthographe de son nom est changeante. Je note le « w » quand il apparaît dans les éditions (cas du livre de Schaeffner) ou de quelques articles de Boulez. Le reste du temps je l'écrirai avec un « v ». Il en est de même pour Schoenberg : je maintiendrai, sauf exceptions liées à des éditions, cette orthographe.

14. La publication de son *Strawinsky*, en 1931, venait en partie réévaluer les thèses de Schloezer. L'histoire remonte aux années 1920 : Boris de Schloezer publie en 1923 (la même année paraît en russe son ouvrage sur Scriabine) dans la *Revue musicale* un article sur Stravinsky qui deviendra la trame — singulièrement revue — de sa monographie de 1929. Déjà les questionnements que l'on retrouvera dans *l'Introduction à J.-S. Bach* sont là : la valeur esthétique d'une œuvre, le statut du style, le problème de l'expression. Des jugements concernant l'évolution stylistique de Stravinsky qui ne sont pas du goût de l'intéressé, ajoutés à des partis-pris méthodologiques, auront tôt fait de provoquer chez Schaeffner la volonté de publier son propre essai.

15. Dans son article de 1949, Boulez l'écrit avec un « w ».

NOTES ET DOCUMENTS

MOZART EMPOISONNÉ ! EXTRAITS DE LA PRESSE PARISIENNE SUR LA PROPAGATION D'UNE RUMEUR AU MILIEU DES ANNÉES 1820

Au début du XIX^e siècle, un soupçon hautement dramatique est venu hanter l'image de Mozart : le doute sur les causes de sa mort, renforcé par le prétendu aveu du compositeur Antonio Salieri, qui se serait lui-même accusé d'avoir empoisonné son génial collègue par jalousie. Depuis plus de deux siècles, ces événements ont fait couler beaucoup d'encre. Le flot de déclarations auquel ils ont donné lieu témoigne de l'intérêt continu porté à ce sujet. Diverses étapes ont marqué l'émergence de la rumeur, depuis les premiers doutes sur la cause de la mort de Mozart, dès 1791, jusqu'à son aboutissement littéraire dans la courte tragédie de Pouchkine, *Mozart et Salieri* (1830). Le monde musical du Paris des années 1820 joua un rôle crucial dans ce phénomène. Ce n'est en fait qu'avec son arrivée à Paris que la rumeur s'amplifia au point d'atteindre le grand public et de susciter un vif débat. Partie d'une salle de concert, répétée par quelques journaux, elle se répandit largement ensuite, non seulement en France mais dans les autres villes d'Europe qui suivaient de près l'actualité parisienne. Les extraits de la presse parisienne qu'on redonne ici à lire pour la première fois permettent de retracer cette histoire. Pour une meilleure compréhension de ces documents, on résume auparavant les différents témoignages disponibles sur la mort de Mozart avant que n'éclate au grand jour, à Paris, la ténébreuse « affaire Mozart-Salieri »¹.

Les premiers débats sur la mort de Mozart

1. Soupçons des premiers jours

L'histoire des rumeurs entourant le décès de Mozart commence dès les jours suivant sa mort le 5 décembre 1791. Le registre officiel des décès évoque une « fièvre miliaire aiguë » (*hitziges Friesel Fieber*²), mais une note anonyme parue

1. Les documents présentés ici ont fait l'objet d'une première étude : Helmut C. Jacobs, « Das Gerücht von Mozarts Vergiftung und seine Literarisierung. Neu entdeckte Dokumente aus den Pariser Zeitungen des Jahres 1824 », *Acta Mozartiana*, LI (2004), p. 3-35. Je remercie Marianne Baridas, David Fiala et Patrick Taïeb pour leur révision de mon texte français. Le texte intégral des citations allemandes résumées et paraphrasées dans l'article est publié en notes.

2. Voir Otto E. Deutsch (éd.), *Mozart. Die Dokumente seines Lebens* (Kassel : Bärenreiter, 1961), p. 367-368.