

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

Sommaire

ARTICLES

- Chanter en grec à la cour de Louis XIII ? L'ultime
cantique spirituel du lieutenant de Courbes*
Marc DESMET 261
- La réception des cantates de Luigi Rossi dans la France
du Grand Siècle*
Alessio RUFFATTI 287
- Une clémence inattendue : la thématique du pardon dans
Die Entführung aus dem Serail*
Marie-Hélène BENOIT-OTIS 309
- Du Wunderkind à l'éternel enfant : les premières bio-
graphies mozartiennes dans le contexte de l'esthé-
tique romantique*
Georges STAROBINSKI 343
- Molière « librettist » : Gounod, Georgina Weldon and
George Dandin*
Steven HUEBNER 357

NOTES ET DOCUMENTS

Un signe du caractère soupçonneux de Lully : le monogramme « LD »

Pascal DENÉCHEAU 381

COMPTE RENDUS : LIVRES

<i>Vom Mythos zur Fachdisziplin : Antike und Byzanz.</i> Von Konrad Volk, Frieder Zamminer, Constantin Floros, Roger Harmon, Lukas Richter †, Max Haas (Chr. Meyer).....	399
Michel HUGLO. <i>Les Manuscrits du processionnal (Répertoire International des Sources Musicales, B XIV, 1-2)</i> (M.-N. Colette).....	401
Giulia GABRIELLI. <i>Il canto fratto nei manoscritti della Fondazione Biblioteca S. Bernardino di Trento</i> (S. Guermouche).....	404
Cesare NEGRI. <i>Le Gratie d'Amore. Deutsche Erstübersetzung der Ausgabe Mailand 1602 von Brigitte Garski. Herausgegeben von Walter Salmen für das Deutsche Tanzarchiv Köln</i> (G. Asaro).....	407
Claude PALISCA. <i>Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth centuries.</i> Edited by Thomas Mathiesen (Ph. Vendrix).....	410
Kelley HARNES. <i>Echoes of Women's Voices. Music, Art and Female Patronage in Early Modern Florence</i> (Fl. Alazard).....	411
Bettina WACKERNAGEL. <i>Musikinstrumentenverzeichnis des Bayerischen Hofkapelle von 1655. Faksimile, Transkription und Kommentar</i> (J. Scherpereel).....	414
<i>La Clef des chansonniers (1717), Élargie critique Neuauflage.</i> Herausgegeben von Herbert Schneider (M. Belly).....	417
<i>Le Concert des Amateurs à l'Hôtel de Soubise (1769-1781), Une institution musicale parisienne en marge de la Cour, sous la direction de Robert-Henri Tissot et Camille Bellissant</i> (Th. Vernet).....	420
Jacqueline WAEBER. <i>En musique dans le texte, Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg</i> (T. Picard).....	423
<i>Pierrot Lunaire. Albert Giraud — Otto Erich Hartleben — Arnold Schoenberg.</i> Mark Delaere et Jan Herman éds (Est. Buch).....	427
Lucie KAYAS. <i>André Jolivet.</i> — Jacques TCHAMKERTEN. <i>Arthur Honegger.</i> — Arthur HONEGGER. <i>Lettres à ses parents (1914-1922),</i> préfacées et annotées par Harry Halbreich (Y. Simon).....	428
Stefan KEYM. <i>Farbe und Zeit. Untersuchungen zur musiktheatralen Struktur und Semantik von Olivier Messiaens « Saint François d'Assise »</i> (M. Schwartz).....	432
Bruno BOSSIS. <i>La Voix et la Machine, la vocalité artificielle dans la musique contemporaine</i> (L. Isaffo).....	435
PUBLICATIONS REÇUES.....	439
JEAN-LUC GESTER (1961-2006).....	443
LES AUTEURS DE CE NUMÉRO.....	444
TABLE DES MATIÈRES DU TOME 92.....	447

Marc DESMET

Chanter en grec à la cour de Louis XIII ?

L'ultime cantique spirituel du lieutenant de Courbes *

Un recueil de *Cantiques Spirituels* a été publié en 1622 à Paris par un auteur dont le nom, de Courbes, apparaît accompagné sur la page de titre de mentions relevant d'un office royal d'élu et lieutenant particulier ¹. L'édition critique récente de ce recueil ² a permis de mettre en lumière une singularité de répertoire dont peu de recherches antérieures se sont faites l'écho ³. Parmi ces *curiosa*, la dernière pièce occupe une place de choix : il s'agit d'une polyphonie à deux textes grecs, phénomène unique dans l'édition musicale ancienne ⁴. Sa présence dans un recueil très explicitement lié à la personne de Louis XIII ne peut manquer d'interroger sur

* Cet article reprend et développe une communication prononcée le 14 juillet 2005 dans le cadre de la *Medieval and Renaissance Music Conference* organisée au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance à Tours. Je remercie Theodora Psychoyou et Jean-Marc Chatelain de leurs suggestions.

1. RISM A/I [C 4313. L'unique exemplaire complet en est conservé à la Médiathèque de l'Agglomération Troyenne (cote S-11-2432). Un autre exemplaire est conservé au Département de la Musique de la BnF (cote Rés. Vm⁷. 273), incomplet de deux feuillets. Description bibliographique dans Laurent Guillo, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)* (Sprimont : Mardaga, 2003), volume II, p. 180-182.

2. Charles de Courbes, *Cantiques spirituels*, édition critique par Marc Desmet (Saint-Étienne ; Lyon : Presses de l'Université de Saint-Étienne ; Symétrie, 2005).

3. Hormis quatre extraits publiés dans les éditions anthologiques de Denise Launay : un motet dans l'*Anthologie du motet latin polyphonique en France (1609-1661)* (Paris : Société française de musicologie, 1963), p. 44-49, et trois psaumes dans l'*Anthologie du psaume français polyphonique (1610-1663)* (Paris : Éditions Ouvrières, 1974), vol. 1, p. 24-29. Denise Launay mentionne le recueil à plusieurs reprises dans son *Histoire de la Musique religieuse en France, du Concile de Trente à 1804* (Paris : Klincksieck, 1993), p. 153-154 et 167-169.

4. On doit remarquer que si la langue grecque apparaît de temps à autre utilisée dans les poèmes liminaires de recueils musicaux afin de leur conférer une parure humaniste, son association avec la musique polyphonique ne se rencontre que sous

Alessio RUFFATTI

La réception des cantates de Luigi Rossi dans la France du Grand Siècle *

De la seconde moitié du xvii^e siècle au début du xviii^e siècle, Luigi Rossi compte parmi les compositeurs italiens les plus connus et estimés en France. Sa place importante dans l'imaginaire du règne de Louis XIV et son statut de modèle pour un bon nombre de commentateurs et de musiciens invitent à approfondir l'histoire de la réception française de ses œuvres. Avant même son arrivée en France pour la composition de l'*Orfeo* en 1646, la musique de Rossi y est connue et appréciée¹. Après cette date, les représentations d'opéras italiens à la cour s'accompagnent d'un flux continu de musiciens ultramontains qui développent le goût pour la cantate romaine, dont Luigi Rossi est l'un des représentants les

* Cet article présente une partie des résultats de ma thèse de doctorat sur *Les cantates de Luigi Rossi en France : diffusion et réception dans le contexte européen*, sous la co-direction de Raphaëlle Legrand (université Paris IV) et Bruno Brizi (université de Padoue) que je remercie chaleureusement. Ce travail n'aurait pu se faire sans les encouragements et la présence constante de Giulio Cattin à qui je suis très reconnaissant. Je tiens aussi à remercier Anne Piéjus et David Fiala, qui ont donné des conseils importants pour améliorer ce texte et le rendre pleinement en français.

1. En août 1641, Ottaviano Castelli envoie à Mazarin un précieux manuscrit de cantates romaines dans lequel le compositeur le mieux représenté est Rossi. L'information provient d'un document des archives du ministère français des affaires étrangères cité par Henry Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lulli* (Paris : Champion, 1913), p. 46, qui propose d'identifier ce recueil à un des deux manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale de France (F-Pn, Rés. Vm⁷ 59-101 et Rés. Vm⁷ 102-150). À ce sujet, voir Isabelle Coulmeau, *Un recueil manuscrit de cantates et airs italiens du dix-septième siècle conservé à la Bibliothèque nationale de Paris* (thèse de doctorat, université de Tours, 1999). Sur l'*Orfeo* de Rossi, voir H. Prunières, *L'opéra italien, op. cit.* ; Margaret Murata, « Orfeo (ii) », *The New Grove Dictionary of Opera*, éd. S. Sadie (Londres : Macmillan, 1992), vol. 3, p. 743-744 ; Frederick Hammond, « Orpheus in a new Key : the Barberini and the Rossi-Buti L'Orfeo », *Studi Musicali*, XXV (1996), p. 103-125 ; Michael Klaper et Alba Scotti, « Die italienische Oper zwischen Rom und Paris : L'Orfeo (1647) von Francesco Buti und Luigi Rossi », *Archiv für Musikwissenschaft*, LXII (2005), p. 251-266.

Marie-Hélène BENOIT-OTIS

Une clémence inattendue

La thématique du pardon dans *Die Entführung aus dem Serail* de Stephanie et Mozart *

Qu'est-ce que pardonner ? Selon Vladimir Jankélévitch, qui a consacré un ouvrage entier à la question, « c'est dispenser le coupable de sa peine, ou d'une partie de sa peine ; et ceci pour rien et en échange de rien ¹ ». En effet, en plus d'être « un événement daté qui advient à tel ou tel instant du devenir historique », « le vrai pardon, en marge de toute légalité, est un *don gracieux* de l'offensé à l'offenseur ; le vrai pardon est un *rapport personnel* avec quelqu'un ² ».

Défini en ces termes, le pardon est présent dans toute l'œuvre dramatique de Mozart. On l'y retrouve sous diverses formes, certes : c'est la réconciliation des amants après une infidélité réelle ou soupçonnée (*Bastien und Bastienne*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Die Entführung aus dem Serail*) ; c'est la clémence du dieu ou du souverain envers ceux qui se trouvent à sa merci (*Lucio Silla*, *Zaïde*, *Idomeneo*, *Die Entführung aus dem Serail*, *La clemenza di Tito*) ; c'est le pardon accordé à qui a menti ou abusé de la confiance qu'on lui accordait (*Le nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte*). C'est même, sous une forme négative, la rédemption refusée par des forces supérieures au pécheur impénitent (*Don Giovanni*). Mais dans tous les cas, c'est l'annulation de la faute, l'oubli des torts, le renoncement à la vengeance ; c'est, en un mot, le vrai pardon, celui-là même à propos duquel Jankélévitch se demandait s'il est vraiment possible de l'accorder aux responsables des horreurs de l'Holocauste.

Cette étonnante récurrence du pardon dans les opéras de Mozart a certes déjà été notée par plusieurs auteurs. Ainsi, dans leur monographie

* Cet article est une synthèse d'un mémoire de maîtrise soutenu à l'Université de Montréal en 2004. Je tiens à remercier François de Médicis et Jean-Jacques Nattiez pour l'aide qu'ils m'ont apportée au cours des différentes étapes de la rédaction de ce travail, ainsi que Jon-Tomas Godin pour la préparation des exemples musicaux.

1. Vladimir Jankélévitch, *Le Pardon* (Paris : Aubier-Montaigne, 1967), p. 17-18.

2. *Ibid.*, p. 12. Italiques dans l'original.

Georges STAROBINSKI

Du *Wunderkind* à l'éternel enfant

Les premières biographies mozartiennes
dans le contexte de l'esthétique romantique

Mozart est le seul compositeur dont l'enfance a vraiment compté pour la postérité. Non qu'il ait été l'unique, ni même le premier enfant prodige dans l'histoire de la musique. Haendel, à qui fut consacrée la première biographie de compositeur, étonna dès son plus jeune âge. Mozart lui fut même comparé¹. On ne peut cependant se l'imaginer qu'au sommet de sa gloire, coiffé de sa perruque solennelle. Les témoignages iconographiques y sont évidemment pour quelque chose. Georg Friedrich n'avait pas été montré aux cours européennes. Personne ne songea à en fixer les traits.

La question iconographique n'explique pas tout : à partir du XIX^e siècle, les portraits de très jeunes musiciens sont devenus fréquents. Ils illustrent aujourd'hui les biographies de compositeurs ou les livres consacrés aux enfants prodiges du passé. Pourtant, aucun compositeur ne nous vient spontanément à l'esprit dans son jeune âge, pas même Mendelssohn en qui Goethe reconnut à douze ans une maturité encore plus étonnante que chez Mozart, ni Liszt qui reçut au même âge l'accolade de Beethoven sur une scène viennoise. Qui se souvient du dessin maladroit qu'inspira cet

1. La biographie de Haendel est de John Mainwaring (*Memoirs of the Late Frederic Haendel* [Londres : R. & J. Dodsley, 1760]) et c'est Daines Barrington qui, dans son *Account of a very remarkable young Musician*, y fit allusion neuf ans plus tard à propos de Mozart : « M. Mainwaring mentionne également que Händel, dans sa petite enfance, avait parfois de soudaines idées musicales alors qu'il était déjà au lit, et que, comme Mozart, il avait l'habitude d'en éprouver l'effet immédiatement sur une épinette qui était dans sa chambre à coucher. Je suis d'autant plus heureux d'établir cette comparaison entre ces deux prodiges musicaux précoces, que l'on peut espérer que le petit Mozart atteindra un âge aussi avancé que Haendel, contrairement à l'idée répandue selon laquelle de tels *ingenia praecocia* ne vivent pas longtemps ». Le rapport de Barrington a été remis à la Société royale de Londres le 28 novembre 1769 et publié en 1771. On le trouvera reproduit en langue originale dans Otto Erich Deutsch (éd.), *Mozart. Die Dokumente seines Lebens* (Kassel : Bärenreiter, 1961), p. 86-91.

Steven HUEBNER

Molière « librettist » : Gounod, Georgina Weldon and *George Dandin*

From 1871 to 1874 Charles Gounod lived in England, separated from his wife Anna and associated (professionally and otherwise) with a singer, vocal pedagogue, and would-be-socialite named Georgina Weldon. Among the many projects that Gounod began in this period, but did not complete, was an opéra-comique based on Molière's three-act play *George Dandin ou le Mari confondu*, which occupied him in February and March 1874. This was not his first setting of Molière : sixteen years earlier he had written an opéra-comique entitled *Le Médecin malgré lui* that soon became regarded as one of his finest compositions ¹. But now Gounod's creative muse alighted on one of Molière's darker comedies, much different than the high jinks of the woodcutter Sganarelle as mock doctor. *George Dandin* centers on the infidelities of the rich peasant Dandin's aristocratic wife, ironically named Angélique, and his frustrations with being unable to prove her waywardness to her mother and father. Instead, it is Dandin himself who is repeatedly blamed for besmirching the reputation of the de Sotenville name, the first syllable of which effectively describes the comportment of Angélique's parents. From the beginning of the play, then, the marriage seems forged in hell. And matters only get worse from there as Molière takes an unremittingly dim view of alliances between impoverished provincial aristocrats and wealthy Third Estate landholders.

Gounod's attraction to *George Dandin* certainly deserves further comment, but not as urgently as the main claim to fame of his projected adaptation. For his approach to text setting was innovative, and different than *Le Médecin malgré lui* or any of his other operas, before and after.

1. On *Le Médecin malgré lui* and Gounod as opera composer, see Steven Huebner, *The Operas of Charles Gounod* (Oxford : Clarendon, 1989) ; French trans. Alain and Marie-Stella Pâris (Arles : Actes Sud, 1993). The most developed biography of Gounod remains Jacques-Gabriel Prod'homme and Arthur Dandelot, *Gounod (1818-1893), sa vie et ses œuvres d'après des documents inédits*, 2 vols (Paris : Delagrave, 1911).

NOTES ET DOCUMENTS

UN SIGNE DU CARACTÈRE SOUPÇONNEUX DE LULLY : LE MONOGRAMME « L D » ¹



III. 1.

Lors de l'étude que nous avons menée sur *Thésée* ², nous avons remarqué qu'une grande majorité des partitions de cet opéra, imprimées chez Ballard en 1688, portent au bas de la page 1 (début de l'ouverture) le monogramme reproduit ci-dessus. Formé des lettres L et D entrelacées, il fut frappé à l'encre noire à l'aide d'un tampon de forme ronde d'environ 2,5 centimètres de diamètre. Il figure également sur les pages d'un grand nombre de livrets et de partitions des œuvres de Lully et de ses fils.

Que signifient ces lettres L et D ? Lois Rosow, dans sa thèse sur *Armide* ³, voit dans le monogramme la marque de Lully mais n'en explique pas la fonction. Servait-il à contrôler le tirage des livrets et des partitions ? En effet, l'imprimeur pouvait fort bien en fabriquer une quantité supérieure à celle fixée par le compositeur et vendre le surplus à son insu. Le monogramme était-il employé pour éviter ce genre de fraude ? On sait que Lully utilisait un autre moyen pour contrôler la vente de ses œuvres. Comment expliquer l'absence du monogramme sur certains ouvrages ? Aucun document qui permette de répondre à ces questions n'a été retrouvé à ce jour. Nous en sommes donc réduits à émettre des hypothèses.

1. Nous remercions Laurent Guillo, Christian Meyer et Cécile Davy-Rigaux pour leur relecture attentive de cet article et leurs conseils.

2. *Thésée de Lully et Quinault. Étude de l'œuvre de sa création à sa dernière reprise sous l'Ancien Régime (1675-1779)*, thèse de doctorat sous la direction de Jérôme de La Gorce (université Paris IV) et Herbert Schneider (Universität des Saarlandes), 2006.

3. Lois Rosow, *Lully's Armide at the Paris Opera : A performance History : 1686-1766*, Ph. D., Brandeis University, 1981, p. 11 et « The Principal Sources for Lully's Armide » dans J. de La Gorce et H. Schneider (éd.), *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully | L'œuvre de Lully : Études des sources* (Hildesheim : Olms, 1999), p. 248-263.