

REVUE DE MUSICOLOGIE

Sommaire

ARTICLES

- Anne de La Barre (1628-1688) : biographie d'une chanteuse de cour*
Lisandro ABADIE 5
- L'art sous la contrainte ? La programmation du répertoire de l'Académie royale de musique au siècle de Lumières*
Solveig SERRE 45
- Mélodie et romance au milieu du XIX^e siècle : points communs et divergences*
Kitti MESSINA 59
- Arlequin, Gilles et Pierrot à l'opéra-comique : résurgences de l'esprit de la Foire et de la Comédie-Italienne au XIX^e siècle (1830-1887)*
Sabine TEULON-LARDIC 91
- Decentralisation and Regeneration at the Théâtre des Arts, Rouen, 1889-1891*
Clair ROWDEN 139
- Écriture mélodique et geste instrumental dans Einspielung II d'Emmanuel Nunes*
Jean-Pascal CHAIGNE 181

NOTES ET DOCUMENTS

Les Cantiques du premier advenement de Jesu-Christ (1553) de Nicolas Denisot : une collaboration inédite entre Michel Fezandat et la veuve Maurice de La Porte

Luigi COLLARILE & Daniel MAIRA 203

COMPTE RENDUS

LIVRES

| | |
|---|-----|
| M. O'NEILL. <i>Courtly Love Songs of Medieval France. Transmission and Style in the Trouvère Repertoire</i> (A. Ibos-Augé) | 211 |
| Cristóbal de Morales. <i>Sources, Influences, Reception</i> . Ed. by O. Rees and B. Nelson (Cr. Diego Pacheco) | 213 |
| <i>Il Tempio armonico. Giovanni Giovenale Ancina e le musiche devozionali nel contesto internazionale del suo tempo</i> . A cura di C. Bianco (A. Piéjus) | 219 |
| H. EICHHORN. <i>Gabrieli tedesco. Rezeption und Überlieferung des Spätwerks von Giovanni Gabrieli in deutschen Quellen des 17. Jahrhunderts</i> (A. Bianco) | 222 |
| M. RUEL. <i>Les Chrétiens et la danse dans la France moderne, xvf-xvif siècle</i> (M. Demeilliez) | 224 |
| <i>Musique-Images-Instruments : Revue française d'organologie et d'iconographie musicale</i> , n ^{os} 8 et 9 (N. Racine) | 227 |
| R. I. LETELLIER and M. Cl. PELLEGRINI. <i>G. Meyerbeer. A Guide to Research G. Meyerbeer. The non-operatic Texts</i> . Compiled by R. I. Letellier and R. Arsenty (F. Guilloux) | 231 |
| C. SCHNEIDER. <i>Reflets schubertiens</i> (V. Niaux) | 233 |
| H. BERLIOZ. <i>Critique musicale 1823-1863</i> , vol. 4 (1839-1841) et 5 (1842-1844). Édition critique préparée et annotée par A. Bongrain et M.-H. Coudroy-Saghāi (C. Segond-Genovesi) | 235 |
| L. WRIGHT. <i>Georges Bizet, « Carmen »</i> . <i>Dossier de presse parisienne (1875)</i> . S. DOUCHE. <i>C. Saint-Saëns, « Les Barbares »</i> . <i>Dossier de presse parisienne (1901)</i> (H. Lacombe) | 240 |
| <i>César Franck. Werk und Rezeption</i> . Hrsg. von P. Jost (H. Schneider) | 241 |
| <i>Musique, esthétique et société au xix^e siècle</i> . <i>Liber amicorum Joël-Marie Fauquet</i> . Textes réunis par D. Colas, Fl. Gétreau et M. Haine (K. Ellis) | 245 |
| M. de SAINT-MARCEAUX. <i>Journal, 1894-1927</i> . Édité sous la direction de M. Chimènes (R. Campos) | 248 |
| <i>Pierre Boulez : techniques d'écriture et enjeux esthétiques</i> . Édité par J.-L. Leleu et P. Decroupet (D. Vermaelen) | 249 |
| J. HAINES. <i>Eight centuries of Troubadours and Trouvères. The Changing identity of medieval music</i> (R. Campos) | 251 |
| PUBLICATIONS REÇUES | 253 |
| NÉCROLOGIE : Jérôme Spycet | 257 |
| LES AUTEURS DE CE NUMÉRO | 261 |

Lisandro ABADIE

Anne de La Barre

(1628-1688)

Biographie d'une chanteuse de cour

En raison de sa vie peu commune et de la littérature qu'elle a suscitée, Anne Chabanceau de La Barre fut certainement la plus célèbre chanteuse du XVII^e siècle. L'une des premières à faire partie de la musique de la Chambre du Roi, sa renommée dépassa les frontières pour s'étendre en Europe jusqu'aux lointains cours scandinaves. Mais que valait la « célébrité » pour une société au sein de laquelle la musique restait un divertissement socialement mineur ? Quelle fascination suscitait cette chanteuse, qui retenait davantage l'attention que les musiciens de renom de sa famille ?

Sa carrière s'est développée à l'époque de la jeunesse du roi soleil et de celle de Lully, elle a vu l'apogée et le déclin du ballet de cour, la naissance de la comédie-ballet et la présence constante de la musique italienne — objet de fascination comme de rejet, dont elle prendra sa part. En l'accompagnant dans ses voyages et en reconstruisant son répertoire, nous observerons les transformations dont elle fut le témoin ¹.

Une famille de musiciens

Anne Chabanceau de La Barre naquit à Paris et fut baptisée en la paroisse Saint-Josse le 3 juillet 1628. Elle est le deuxième enfant d'Anne Descouvemont et de Pierre III Chabanceau de La Barre (1592-1656), alors âgé de 36 ans, organiste de la Chapelle du roi Louis XIII et claveciniste de la reine Anne d'Autriche. Pierre III était le douzième des quatorze enfants de l'organiste de Notre-Dame, Pierre I Chabanceau de La Barre,

1. Le présent article a bénéficié des conseils de Thomas Leconte et de Laurent Guillo. Je tiens à les remercier tous deux pour l'attention qu'ils ont bien voulu porter à cette étude, ainsi que Frédéric Michel et Damien Vaisse pour avoir facilité l'accès à quelques actes. La liste des références bibliographiques abrégées en notes se trouve à la fin de ces pages, p. 42-44.

Solveig SERRE

L'art sous la contrainte ?

La programmation du répertoire de l'Académie royale de musique au siècle des Lumières

Au xviii^e siècle, l'Opéra de Paris est le premier des théâtres français. Non seulement il jouit du privilège des représentations en musique dans la France entière, mais il incarne un style et symbolise la nation musicale dans son ensemble. Considérée sous l'angle politique et social, l'Académie royale de musique est un enjeu de pouvoir ainsi qu'une immense maison qui met en jeu des sommes considérables, emploie un personnel très nombreux et bénéficie de l'immense ferveur de la part du public parisien. Et cependant l'Opéra de Paris est un objet bien étrange : académie sans académiciens à proprement parler, son statut se rapproche davantage de celui des deux autres théâtres privilégiés — Comédie-Française et Opéra-Comique. Et le tableau qu'en dressent ses contemporains renvoie bien souvent l'image très négative d'une institution qui lutte en permanence pour surmonter des difficultés administratives structurelles et pour tenter d'équilibrer recettes et dépenses. Ce paradoxe de l'Opéra se retrouve dans la programmation de son répertoire, entendue à la fois comme l'organisation de l'année théâtrale et comme la manière dont les œuvres sont réparties au sein des différentes saisons lyriques. En effet, si puissante semble-t-elle, l'Académie royale de musique est soumise à un grand nombre de contraintes qui l'obligent à se conformer à des usages constants dans l'organisation des saisons lyriques et à penser une politique de programmation du répertoire capable de s'adapter selon les circonstances et les besoins. Dans ce contexte, comment les directeurs de l'Opéra parviennent-ils à concilier et surmonter ces contraintes ? Quels moyens mettent-ils en œuvre ? Y parviennent-ils seulement ? Alors que la bibliographie est quasi-inexistante sur le sujet ¹ et que les sources imprimées,

1. Citons à cet égard l'article de Wiliam Weber, « *La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime* », *Journal of Modern History*, 56 (1984), p. 58-88 — notamment la section « Progress of the old repertory » — même si celui-ci s'intéresse davantage au répertoire de l'Académie royale de musique qu'à la programmation des saisons théâtrales à proprement parler.

Kitti MESSINA

Mélodie et romance au milieu du XIX^e siècle

Points communs et divergences *

Le but du présent article est de mieux définir les caractéristiques propres à la mélodie française à partir des années 1830 en regard de genres musicaux similaires ; à la lumière des sources de l'époque, je propose une analyse comparée de pièces de musique vocale de salon aux dénominations diverses, toutes choisies dans la production des années 1830-1870.

Romance et mélodie : une question de terminologie

Dans son traité sur la musique vocale de salon de 1846, Antoine Joseph Michel Romagnési discerne, parmi « les œuvres auxquelles on donne le nom générique de romances ¹ », plusieurs types de composition différents : « les romances sentimentales », « les mélodies rêveuses et graves », « les chants héroïques et fortement rythmés », « les romances passionnées et dramatiques », « la chansonnette », « le nocturne ² ». Comme Frits Noske s'est déjà interrogé sur les différences que recouvrent toutes ces dénominations ³, contentons-nous de souligner que lorsque Romagnési utilise le terme « mélodie », c'est pour se référer à des pièces qui, en raison de traits stylistiques particuliers, ne sont pas assimilables aux « véritables romances » :

* J'exprime mes remerciements les plus sincères à Michel Noiray pour l'aide et les conseils qu'il m'a prodigués dans l'élaboration de cet article.

1. Antoine Joseph Michel Romagnési, *L'Art de chanter les romances, les chansonnettes et les nocturnes et généralement toute la musique de salon, accompagné de quelques exercices de vocalisation et suivi de dix romances pour servir d'application aux principes de la méthode* (Paris : chez l'auteur et chez tous les marchands de musique, imprimerie d'E. Duverger, 1846), p. 16.

2. *Ibid.*, p. 16-17.

3. Cf. Frits Noske, *French Song from Berlioz to Duparc : The Origin and Development of the Mélodie* (New York : Dover, 1988² [1^{re} éd. New York : Dover, 1970]), p. 1-12.

Sabine TEULON-LARDIC

Arlequin, Gilles et Pierrot à l'opéra-comique

Résurgences de l'esprit de la Foire
et de la Comédie-Italienne au XIX^e siècle
(1830-1887) *

« Je cours, je saute, je danse, je chante »
(Marivaux, *La Surprise de l'Amour*, acte I, scène 2).

Métaphore de la civilisation européenne selon Michel Serres, l'habit d'Arlequin, « bigarrure composite, faite de morceaux en haillons ou lambeaux, de toutes tailles, mille formes et couleurs variées, d'âges différents, mal fauflés, juxtaposés sans harmonie, reprisés selon les circonstances, à mesure des besoins, d'accidents et de contingences [dessine] la carte des voyages du comédien ¹ ». Quels sont les besoins, accidents et contingences qui amènent Arlequin, mais aussi Pierrot, Gilles et leurs acolytes à chanter et gesticuler sur scène, depuis les Foires du XVIII^e siècle jusqu'à l'opéra-comique après 1830 ? Si la tradition franco-italienne incarnée par la Comédie-Italienne puis par les théâtres de Foire à Paris, avait intimement participé de la gestation de l'opéra-comique, la fusion en 1762 des troupes rivales des Italiens et de l'Opéra-Comique allait consacrer la juxtaposition ², puis l'interpénétration des genres au profit de l'opéra-comique. Après la réunion des théâtres Favart et Feydeau (1801), ce genre lyrique « éminemment français » devait bannir les anciens types et masques franco-italiens.

Lorsqu'après la Révolution les Italiens ne possèdent ni scène propre, ni école, Arlequin trouve-t-il refuge ailleurs ? Pourquoi et comment l'esprit

* Nos remerciements s'adressent à Rémy Campos pour sa relecture scrupuleuse de cet article.

1. Michel Serres, *Le Tiers-instruit* (Paris : F. Bourrin, 1991), p. 12.

2. Sur scène, les opéras-comiques chantés de l'ancienne Foire et les pièces italiennes et françaises sont représentés en alternance. Cf. Raphaëlle Legrand et Nicole Wild, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale* (Paris : CNRS, 2002), p. 45.

Clair ROWDEN

Decentralisation and Regeneration at the Théâtre des Arts, Rouen, 1889-1891

« Il n'est bon bec que de Paris »
François Villon, *Ballade des femmes de Paris* ¹

In the second half of the nineteenth century in Paris, with French composers producing more operas than could be accommodated on the capital's subsidised stages, lyric decentralisation became a hotly-debated issue ². For the majority of composers, decentralisation meant more opportunities for having a new work performed outside the capital in a repertoire theatre, with all the inconveniences which that implied. Composers were wary of provincial theatres — essentially, Lyon, Marseille, Lille, Rouen, Bordeaux, Toulouse and Nantes — fearing a lack of resources to give their opera a fair chance of success. The quality of the resident orchestra, often only semi-professional, and the chorus, comprising amateur elements « professionalised » and ardently defended by the unions, was a composer's first concern regarding the execution of an opera. Fears over the quality of the production, staging and costumes were also prevalent due to the limited resources of provincial houses. Indeed, these repertoire theatres all possessed strict municipal *cahiers des charges* stipulating in the region of at least 20 performances a month. Functioning with

1. My sincere thanks go to Christian Goubault for his time and precious advice during the course of writing this article. Thanks also to Katharine Ellis, Joël-Marie Fauquet, Marie-Gabrielle Soret, Patrick Taïeb, Alexandra Wilson and other anonymous readers for their careful readings and helpful comments.

2. See, for example, parliamentary debate of 3 July 1893, cited in Myriam Chimènes, « Le budget de la musique sous la III^e République », *La musique du théorique au politique*, ed. H. Dufourt & J.-M. Fauquet (Paris : Klincksieck, 1991), p. 261-312, at p. 271 & 277. All the ideas in the following two paragraphs are drawn from a survey of composers, critics and theatre directors on lyric decentralisation run by the journal *Comœdia* between January and March 1911. The same concerns were true throughout the second half of the nineteenth century.

Jean-Pascal CHAIGNE

Écriture mélodique et geste instrumental dans *Einspielung II* d'Emmanuel Nunes

Emmanuel Nunes a composé entre 1979 et 1981 trois pièces pour instrument soliste portant le titre d'*Einspielung* : *Einspielung I* pour violon solo (1979), *Einspielung II* pour violoncelle solo (1980) et *Einspielung III* pour alto solo (1981). Ces trois pièces figurent parmi les premières du cycle que Nunes a lui-même intitulé « La Création ¹ » — cycle qu'inaugure en 1978 *Nachtmusik I* (pour cinq instruments) et qui se clôt en 2007 avec *Lichtung III* pour ensemble et électronique.

Le fait même qu'elles renoncent à tout réseau de relations instrumentales complexes fait des trois « *Einspielungen* » des objets d'étude privilégiés pour appréhender la spécificité de l'écriture musicale de Nunes. La pièce pour violoncelle, tout spécialement, offre la possibilité non seulement de décrire un certain nombre de procédés compositionnels caractéristiques, mais également de procéder à une mise en perspective historique, en replaçant la musique du compositeur portugais dans son contexte stylistique et esthétique.

Si Nunes a choisi le terme allemand « *Einspielung* ² » — substantivation par l'ajout du suffixe « -ung » à la base verbale « *einspielen* » — plutôt que, par exemple, celui de « *Präludium* », c'est vraisemblablement

1. Voir à ce sujet le tableau donné aux pages 194 et suivantes de l'ouvrage *Emmanuel Nunes*, textes réunis par Peter Szendy (Paris : L'Harmattan/IRCAM, 1998).

2. Pour « *einspielen* », *Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache des 20. JH* propose la définition suivante (1^{er} sens) : « *sich einspielen eine gewisse Zeit spielen und dadurch sicher werden* : der Pianist mußte sich erst einspielen ; hat er sich schon eingespielt ? ; die Zeit zum Einspielen war zu kurz ; auf dem ungewohnten Gelände mußte sich die Mannschaft erst eine Zeitlang einspielen (*mußte sich im Zusammenspiel üben*) ; ein Instrument einspielen *ein (neues) Instrument eine gewisse Zeit spielen und dadurch zum vollen Klang bringen* : das Akkordeon ist noch nicht eingespielt. » (<http://www.dwds.de>, consulté le 11 juin 2008)

quatre doubles croches ré \sharp -la \flat -si \sharp -sol \sharp correspond, dans les esquisses les hauteurs ré \sharp -la \sharp -si \sharp -sol \sharp . Ces transformations témoignent à la fois d'une volonté d'éviter ici un trop grand diatonisme tout en maintenant une certaine rigueur structurelle : en effet, les hauteurs substituées participent systématiquement à l'énoncé d'une des dyades symétriques par rapport aux axes déjà employés (do, la ou ré) [exemple 20].

The image shows two musical staves in bass clef. The first staff, titled 'Première mise au net', shows a sequence of notes: a quarter note G \flat , a quarter rest, a quarter note F \sharp , and a quarter note E \sharp . Above the F \sharp note is the label 'la-2'. The second staff, titled 'Partition finale', shows the same sequence but with transformations: the first note is G \flat , the second is a quarter rest, the third is F \sharp with a flat sign (F \natural), and the fourth is E \sharp . Above the F \natural note is the label 'do-2', and below the E \sharp note is the label 'la-1'. An arrow points from the first staff to the second.

Exemple 20

Einspielung II, section IX, mesure 217 : exemple des transformations employées.

Vient ensuite, à la mesure 218, l'énoncé des dyades 6 à 1 symétriques par rapport à ré \sharp — ou, si l'on préfère, les dyades 0 à 5 symétriques autour de la \flat . Cette mesure, par son écriture contrastante (emploi de valeurs longues et de doubles cordes), introduit une respiration dans la coda qui marque la disparition des dyades symétriques autour de la et do, et le retour des dyades symétriques autour de ré. Ces dernières sont alors énoncées plusieurs fois, selon des permutations circulaires qui, malgré quelques irrégularités et le fait qu'elles ne soient pas présentées dans leur totalité¹³, ne sont pas sans rappeler celles qui gouvernaient l'élaboration des chaînes de dyades [exemple 21].

| | | | | |
|---|---|---|---|-----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 2 | 3 | 4 | 5 | 1 |
| 3 | 4 | 5 | 1 | 2 |
| 4 | 5 | 1 | 2 | 4+1 |

Exemple 21

Einspielung II, section IX :
dyades symétriques autour de ré \sharp énoncées dans la coda de l'œuvre.

13. Dans la quatrième permutation, la paire de dyades 4 + 1 vient se substituer à la dyade 3 ; la dernière permutation est omise.