

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

Sommaire

ARTICLES.

- Introduction. Recherche en musicologie : nouvelles perspectives. Colloque de doctorants et jeunes docteurs, Université de Metz, septembre 2008*
Catherine MASSIP 279
- Nouveaux aspects du madrigal espagnol : le madrigal dans le théâtre du xv^e siècle*
Stephanie KLAUK 283
- Contenter Trajan ? Les enjeux esthétiques du remaniement du Temple de la Gloire*
Julien DUBRUQUE 299
- Une « intrigue » des Märchenerzählungen de Robert Schumann : une geste narratif au service de la formulation musicale*
Sylvine DELANNOY 319
- Aux frontières de la zarzuela (1849-1856) : perspectives pour l'étude d'un genre et de ses liens avec l'opéra-comique au milieu du xix^e siècle*
Isabelle PORTO SAN MARTIN 335

<i>La musique religieuse de Liszt à l'épreuve de la palin-génésie de Ballanche : réforme ou régénération ?</i>	Nicolas DUFETEL	359
<i>Le Cercle Beethoven de Boulogne-sur-Mer, 1868-1871</i>	Denis TCHOREK	399
<i>Des manuscrits aux éditions de Sept, ils sont sept de Serge Prokofiev : une histoire retracée</i>	Nicolas MORON	427
<i>Gustave Charpentier « producteur » : regards d'un compositeur sur les nouveaux médias</i>	Michela NICCOLAI	449
<i>Mémoriale de Pierre Boulez : ce que les sources (ne) nous disent (pas)</i>	Paolo DAL MOLIN	475

NOTES ET DOCUMENTS

<i>Un nouveau témoin des notations intervalliques : Reims Ms. 258 (C. 151), f. 190v</i>	Christian MEYER	525
<i>La redécouverte d'une œuvre inédite d'André Campra : Les Muses rassemblées par l'Amour, idylle composée pour l'Académie de musique d'Aix-en-Provence</i>	Jean-Philippe GOUJON	537

COMPTES RENDUS

I. LIVRES

ISIDORE DE SÉVILLE. <i>Étymologies. Livre III. De mathematica</i> . Texte établi par G. Gasparotto (†) avec la collaboration de J.-Y. Guillaumin, traduit et commenté par J.-Y. Guillaumin (Chr. Meyer)	549
J. RUIZ JIMÉNEZ. <i>La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla</i> (Cr. Diego Pacheco) .	551
<i>Les Manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier</i> . Textes réunis par Catherine Cessac (P. Denécheau)	556
S. GAUDELUS. <i>Les Offices de Ténèbres en France 1650-1790</i> (C. Cessac)	559
M. VIGNAL. <i>Michael Haydn</i> (J. Gribenski)	561
<i>1808 — ein Jahr mit Beethoven</i> . Ed. U. Jung-Kaiser et M. Kruse (J. Gribenski)	563
<i>Franz Liszt. Un saltimbanque en province</i> . Sous la direction de N. Dufetel et M. Haine (R. Dalmonte)	564
<i>Vincent d'Indy et son temps</i> . Sous la direction de M. Schwartz, avec la collaboration de M. Chimènes (M.-G. Soret)	567
R. Fr. WATERS. <i>Déodat de Séverac, Musical identity in Fin de siècle France</i> (B. Lespinard)	574
D. MAWER. <i>The Ballets of Maurice Ravel. Creation and Interpretation</i> (G. Asaro) . .	577
<i>Réflexions sur la socialité de la musique</i> . Édité par A. Locatelli et Fr. Montandon (L. Schnapper)	580

II. EDITIONS MUSICALES

J. BARRA dit « Hottinet ». <i>Motets et Messes</i> (D. Fiala)	581
G. PULITI. <i>Sacri concentus (1614). Pungenti dardi spirituali (1618) — Lilia convallium (1620). Sacri accenti (1620) — Baci ardenti (1609). Armonici accenti (1621) — Ghirlanda odorifera (1612) Il secondo Libro delle Messe (1624) — Sacrae modulationes (1600) — Integra omnium solemnitatum vespertina psalmodia (1602) (Monumenta artis musicae sloveniae [MAMS], XL, XLII, XLV, XLIV, XLVIII, L, LIV)</i> (F. Guilloux)	584
Fr. LISZT. <i>Supplements to Works for Piano Solo : Vol. 9 : Harold en Italie (Berlioz) und andere Werke — Vol. 11 : Symphonies de L. van Beethoven N° 5-7 ; Marche Funèbre de la Symphonie héroïque (Erstfassungen — First Versions). (Neue Ausgabe sämtlicher Werke [Neue Liszt-Ausgabe = NLA])</i> (S. Gut)	587
PUBLICATIONS REÇUES	593
NÉCROLOGIES	597
LES AUTEURS DE CE NUMÉRO	603
TABLE DU TOME 94	605

Catherine MASSIP

Recherches en musicologie : nouvelles perspectives

Colloque de doctorants et jeunes chercheurs,
Université de Metz, 11-13 septembre 2008

Les journées d'études organisées du 11 au 13 septembre 2008 à Metz par la Société française de Musicologie avaient pour objet de réunir des musicologues doctorants et des jeunes chercheurs et de leur offrir l'opportunité de faire connaître leurs travaux. De semblables réunions existent dans d'autres pays. Celle de l'ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música) au Brésil nous a le plus directement inspirés : chaque année, elle rassemble dans une ville et une université différentes, près de deux cents jeunes chercheurs et diffuse sous diverses formes — notamment CD ROM — l'état de leurs travaux.

Une fois l'idée lancée restait à la mettre en œuvre. Le soutien enthousiaste de l'université Paul Verlaine de Metz et du CRULH (Centre Régional Universitaire Lorrain d'Histoire) a permis très rapidement de déterminer le lieu d'accueil et de résoudre les questions d'organisation. Mais le contenu de ces journées et le type d'appel à lancer auprès de la communauté des chercheurs devaient être déterminés, ce qui a pu être réalisé grâce à la participation très active de l'ensemble du Conseil d'administration de la Société française de Musicologie et tout particulièrement d'Anne-Sylvie Barthel-Calvet et de Denis Herlin, ainsi que d'Alban Framboisier, secrétaire de la Société. De discussions vives et fécondes est né le choix des intervenants, avec l'idée que la plupart des universités ayant un département de musicologie seraient représentées, avec l'ambition de faire également venir de jeunes chercheurs soit d'universités francophones du Canada (Montréal), de la Belgique (Bruxelles et Liège), soit d'universités ayant des liens forts avec l'université de Metz comme l'université de Sarrebruck. C'est ainsi que les universités de Lille III, Lyon II, Nice, Paris IV, Paris VIII, Poitiers, Rouen, Saint-Étienne, Strasbourg II, Toulouse II, Tours, l'École pratique des Hautes Études et l'École des hautes Études en Sciences sociales ont été représentées par un ou plusieurs doctorants ou jeunes docteurs.

Stephanie KLAUK

Nouveaux aspects du madrigal espagnol

Le madrigal dans le théâtre du XVI^e siècle

Le genre le plus caractéristique de la musique espagnole du XVI^e siècle en langue vernaculaire est le *villancico*, suivi par le *romance*¹, censé relever davantage de la tradition orale. Ces deux genres ont des formes fixes habituellement constituées de plusieurs couplets : le *villancico*, avec son refrain et son schéma musical ABBA, est apparenté à la *ballata* et au virelai du XIV^e siècle ; le *romance*, en revanche, est un poème d'octosyllabes avec rimes assonantes aux vers pairs, dont la musique se répète tous les quatre vers. Tant au niveau de la forme textuelle que de la forme musicale, ces deux genres diffèrent donc nettement du genre musical le plus typiquement italien : le madrigal.

La relation entre le *villancico* et le madrigal en Espagne mérite d'être approfondie. Il existe très peu de sources imprimées de madrigaux espagnols explicitement intitulés comme tels², mais les deux genres peuvent partager certains traits musicaux. Ainsi, il est possible de trouver dans le *villancico* des structures imitatives et polyphoniques similaires à celles du madrigal, ou des éléments figurés relevant du madrigalisme, comme dans certains *villancicos* de Francisco Guerrero³. C'est probablement pour ces deux raisons que le musicologue Miguel Querol Gavaldá soutenait la thèse que les musiciens espagnols composaient des madrigaux sous la

1. On utilise ici le terme *romance* en italique et au masculin pour distinguer ce genre espagnol (« le romance ») du genre musical français plus récent, conformément à l'usage courant parmi les hispanistes francophones.

2. Les seuls livres de madrigaux imprimés par des compositeurs espagnols dans leur propre langue sont : Pere Alberch Vila, *Odorum (quas vulgo madrigales appellamus [...]), Liber primus* (Barcelone, 1561) ; Joan Brudieu, *De los madrigales del muy reverendo Ioan Brudieu* (Barcelone, 1585) ; Pedro Ruimonte, *Parnaso español de madrigales y villancicos a cuatro, cinco y seys* (Anvers, 1614).

3. Voir Robert M. Stevenson, « Villancico », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2^e édition (Kassel : Bärenreiter, 1998), col. 1515.

Contenter Trajan ?

Les enjeux esthétiques du remaniement du *Temple de la Gloire* ¹

Ceux qui vous ont dit, monsieur l'abbé, qu'en 1744 et 1745 je fus courtisan, ont avancé une triste vérité. Je le fus ; je m'en corrigeai en 1746, et je m'en repentis en 1747. De tout le temps que j'ai perdu en ma vie, c'est sans doute celui-là que je regrette le plus. Ce ne fut pas le temps de ma gloire, si j'en eus jamais. J'élevai pourtant, dans le cours de l'année 1745, un temple à la Gloire. C'était un ouvrage de commande, comme m.^r le m.^{al} de Richelieu et m.^r le duc de Lavallière peuvent le dire. Le public ne trouva point agréable l'architecture de ce temple ; je ne la trouvai pas moi-même trop bonne ².

À la fin de sa vie, Voltaire regretta à la fois de s'être risqué dans l'écriture de livrets d'opéra et de s'être fait courtisan ; il n'obtint de fait ni le succès poétique ni le succès politique escomptés. *Le Temple de la Gloire*, seul opéra conservé de Voltaire et Rameau ³, relève des deux domaines : or son livret fut déclaré « pitoiable » même par la coterie voltairienne ⁴, et l'éloge transparent, quoique implicite, que le librettiste y fit de Louis XV ne fut

1. Nous remercions Christian Accaoui, Henri Dalem, Marie Demeilliez, Olivier Mabile, Frédéric Michel, Clémence Monnier et Jean-Claire Vançon pour leurs relectures éclairées.

2. Lettre à l'abbé du Vernet, 7 février 1776, in Voltaire, *Correspondence and related documents* (Genève : Institut et musée Voltaire, 1968-1977 ; *The Complete Works of Voltaire*, éd. Theodore Besterman, t. I-LI), n° D 19905. Désormais : *Correspondance*, suivi du n° de la lettre.

3. La tragédie lyrique *Samson* ne fut jamais représentée, et sa musique est perdue. *La Princesse de Navarre* est une comédie-ballet, de même que *Les Fêtes de Ramire*.

4. Lettre à Devaux, 1^{er} décembre 1745, n° 926, in Mme de Graffigny, *Correspondance* (Oxford : The Voltaire Foundation, Taylor Institution, 1985), vol. VII, p. 105 : « Le balet du *Temple de la gloire* est pitoiable. Nicole a eu raison de dire que V. batissoit un temple pour *La Princesse de Navare* [très mal reçue elle aussi]. C'est pis encore, à ce qu'on dit. »

Sylvine DELANNOY

Une « intrigue » des *Märchenerzählungen* de Robert Schumann

Un geste narratif
au service de la formulation musicale

Cet article s'inscrit dans la lignée des travaux des musicologues anglo-saxons qui ont développé, depuis la fin des années 1980¹, l'idée que Robert Schumann a puisé dans la littérature les modèles d'une structuration renouvelée de sa pensée musicale. Deux constats sont à l'origine de tels travaux : d'une part, nombre de partitions de Schumann témoignent d'un déroulement formel atypique, dont l'analyse ne peut rendre compte dans la seule identification d'un schéma-type ; d'autre part, l'attrance du compositeur pour la littérature et la poésie n'est plus à démontrer. Or, Schumann affirme la parenté des arts, considérant que « le peintre a tout autant à apprendre d'une symphonie de Beethoven que le musicien d'une

1. Anthony Newcomb, « Schumann and the Late Eighteenth-Century Narrative Strategies », *Nineteenth-Century Music*, 11 (1987), n° 2, p. 164-174 ; John Daverio, « Schumann's 'Im Legendenton' and Friedrich Schlegel's Arabeske », *Nineteenth-Century Music*, 11 (1987), n° 2, p. 150-163 ; Nicholas Marston, « 'Im Legendenton' : Schumann's Unsung Voice », *Nineteenth-Century Music*, 16 (1993), n° 3, p. 227-241 ; Jean-Jacques Nattiez, « Peut-on parler de narrativité en musique ? », *Revue de Musique des Universités Canadiennes*, 10 (1990), n° 2, p. 68-91 ; Arnfried Edler, « Zur Kategorie des Erzählerischen in Schumanns Kammermusik », *Die Kammermusik Clara und Robert Schumanns. Musikhistorisches Symposium, 24 Mai 2002* (Hanovre : Hochschule für Musik und Theater, Institut für Musikpädagogische Forschung, 2004), p. 9-21 ; Martina Schardt, « Narrativität in der Musik ? Überlegungen anhand von Beethovens Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2 », *Die Musikforschung*, 58 (2005), n° 4, p. 361-375.

Isabelle PORTO SAN MARTIN

Aux frontières de la zarzuela (1849-1856)

Perspectives pour l'étude d'un genre
et de ses liens avec l'opéra-comique
au milieu du XIX^e siècle ¹

Nous avons choisi d'étudier ici le répertoire des zarzuelas créées à Madrid entre 1849 et 1856 en raison d'une particularité proche du paradoxe : il témoigne d'un genre en pleine affirmation de son identité espagnole alors même qu'il s'inspire d'un modèle étranger, l'opéra-comique français. Le public madrilène assiste en 1849 à une nouvelle étape du genre avec la création le 21 mars de *Colegialas y soldados* de Rafael Hernando. L'œuvre est en effet plus développée que de coutume et la musique y joue un rôle désormais indispensable. L'importance acquise par ce type de composition conduira en octobre 1856 à l'ouverture du Teatro de la Zarzuela, entièrement consacré au genre, qui confirme de façon officielle son autonomie et son poids au sein de la vie musicale. Analyser la singularité de la zarzuela durant cette phase d'élaboration, telle est la démarche entreprise dans la recherche en cours.

À la différence des livrets, qui révèlent souvent leur origine française, la musique de ces zarzuelas est toujours originale, même si l'admiration pour les auteurs français d'opéras-comiques, Auber en tête, fait pressentir une parenté dans l'écriture. Comment aborder l'étude de ce répertoire au vu des enjeux culturels, linguistiques et musicaux qui le constituent ? Si une approche générale du théâtre lyrique espagnol au XIX^e siècle montre combien celui-ci est tourné vers ses voisins européens, il s'avère nécessaire de chercher ensuite à désigner, nommer ce répertoire qui ne correspond à aucune réalité préalable. Une deuxième partie s'efforcera de définir des outils méthodologiques. Enfin, l'analyse comparée de deux extraits — l'un tiré d'une zarzuela, l'autre de l'opéra-comique qui en est à l'origine — rendra compte de certaines spécificités de ce répertoire.

1. Je tiens à remercier M. Jean Gribenski pour ses précieux conseils ainsi que M. Guy Gosselin pour ses encouragements.

Nicolas DUFETEL

La musique religieuse de Liszt à l'épreuve de la palingénésie de Ballanche

Réforme ou régénération ?*

Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis

(Cicéron, *De Oratore* II, 36)

Franz Liszt considérait sa musique religieuse comme la partie la plus importante de son œuvre. Pourtant, malgré une dynamique manifeste depuis une vingtaine d'années tant chez les musiciens que chez les musicologues, ses messes, motets, oratorios et psaumes ne jouissent aujourd'hui ni de la même diffusion ni du même intérêt que sa musique instrumentale. Cette partie de sa production fait l'objet d'assez peu de recherches, et celles qui existent abordent presque toujours les mêmes problématiques avec les mêmes réflexes méthodologiques : « religiosité », « sentiment religieux », foi du compositeur, (pseudo-)cécilianisme, sécularisation et « dramatisation » de la musique religieuse, alliance de la musique profane et de la musique sacrée, etc. Sur les mille cinq cents références bibliographiques réunies par Michael Saffle dans *Franz Liszt. A Guide to Research*, soixante-six seulement correspondent à des publica-

* La matière de cet article provient de la deuxième partie (« Palingénésie et régénération ») de notre thèse de doctorat : *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*, 2 vol. (Tours : université François-Rabelais, 2008). Un jour, en 2005, au détour d'une conversation, Rémy Stricker a eu la judicieuse idée d'attirer notre attention sur cette « chose » parfois brièvement évoquée dans les études sur Liszt : la palingénésie. Nous tenons à le remercier pour cette intuition, germe de la réflexion exposée dans les pages suivantes. Merci également à Serge Gut et Dana Gooley pour leurs précieuses remarques.

Nicolas MORON

Des manuscrits aux éditions de *Sept, ils sont sept* de Serge Prokofiev

Une histoire retracée

Le point de départ de la composition de l'opus 30 de Serge Prokofiev est sans aucun doute le poème de Konstantin Balmont ¹ intitulé *Sept, ils sont sept*. Le poète, passionné par la mythologie des civilisations anciennes, estimant qu'une force conjuratoire unique se dégageait de ce texte dont l'origine remonte aux temps immémoriaux de l'Antiquité mésopotamienne, eut à cœur d'en proposer plusieurs versions en russe, s'inspirant de traductions d'exégètes, comme celles de l'orientaliste allemand Hugo Winckler ². Les liens qui unissent le compositeur au poète autour de cette œuvre n'ont pas encore été établis clairement ; aussi méritent-ils d'être étudiés à la lumière de la correspondance de Prokofiev, essentiellement inédite, et de son *Journal* (*Дневник*) publié récemment ³, pour ce qu'ils

1. Konstantin Balmont (1867-1942), poète symboliste russe, traducteur et critique, a joué un rôle de grande importance dans le renouvellement de la technique de versification en portant son attention sur les qualités phoniques et rythmiques du vers. De nombreux compositeurs, tels Gnèssine, Miaskovsky, Prokofiev, Rachmaninov, Steinberg ou Stravinsky ont mis ses poèmes en musique.

2. Voir à ce sujet les articles de Pamela Davidson : « Magic, music and poetry : Prokofiev's creative relationship with Balmont and the genesis of *Seven, they are seven* », *New Zealand Slavonic Journal*, n° 36, 2002, pp. 67-79 (publié dans une version plus courte in *Three Oranges : The Journal of the Serge Prokofiev Foundation*, n° 2, 2001, pp. 14-17) ; et plus récemment « 'Look After Your Son's Talents' : The Literary Notebook of Mariya Prokofieva » in Simon Morrison (ed.), *Sergey Prokofiev and his World*, Princeton, Princeton University Press, 2008, pp. 2-59. Au sujet du texte original, voir : Nicolas Moron, « Les origines akkadiennes de *Sept, ils sont sept* de Serge Prokofiev », *Muscorum*, Presses Universitaires François-Rabelais, Tours, 2005, pp. 185-202.

3. Les deux volumes de ce journal intime publié en russe couvrent les années 1907-1918 et 1919-1933. Depuis 2006 ont paru les deux premiers volumes d'une