

Sommaire

Introduction

- Recherches en musicologie: nouvelles perspectives* 3
Yves Balmer

Articles

- Le motet Beati omnes qui timent Dominum:
une œuvre de Jacob Godebrye alias « Jacotin »?* 11
Patrice Nicolas

- Louis de Cahusac, librettiste et théoricien:
un collaborateur majeur à l'œuvre de Rameau* 33
Thomas Soury

- « Chez elle un beau désordre est un effet de l'art »
Éléments pour une analyse dramaturgique de la comédie mêlée d'ariettes* 61
Marie-Cécile Schang

- De l'orchestre de Berlioz au piano de Liszt:
les transcriptions d'Harold en Italie* 79
Céline Carenco

- Cornélie Falcon's Ghosts* 119
Kimberly White

Notes et documents

- Une tablature de luth de la collection Sébastien de Brossard
redécouverte fortuitement* 151
François-Pierre Goy

Nécrologie

- Michel Huglo (1921-2012)* 165
Marie Noël Colette

Comptes rendus

• Livres 169

- Anne-Zoé Rillon-Marne, Homo considera. *La pastorale lyrique de Philippe le Chancelier* [par G. Gross], 169-171 ► *Les Fées des forêts de Saint-Germain, 1625: un ballet royal de « bouffonesque humeur »*. Éd. Th. Leconte [par L. Guillo], 172-175 ► Johann Christoph Friedrich Bach, *Briefe und Dokumente*. Éd. U. Leisinger [par M. Vignal], 175-177 ► Élisabeth Gallat-Morin, *L'orgue de 1753 renaît de ses cendres* [par E. Kocevar], 177-179 ► Michela Niccolai, *Giacomo Puccini et Albert Carré: Madame Butterfly à Paris* [par Ph. Blay], 180-183 ► Veit Erlmann, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality* [par M. Kaltenecker], 183-186 ► *The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch 1906-1939*. Éd. Ph. Ross Bullock [par M. Vignal], 186-187 ► *Högtärade Maestro! Högtärade Herr Baron! Korrespondensen mellan Axel Carpelan och Jean Sibelius 1900-1919*. Éd. F. Dahlström [par M. Vignal], 187-188 ► Alexandre Tansman, *Regards en arrière. Itinéraire d'un musicien cosmopolite au xx^e siècle*. Éd. C. Segond-Genovesi avec la collaboration de M. Tansman Zanuttini et M. Tansman Martinozzi [par F. Lazzaro], 189-192

Publications reçues 193

Recherches en musicologie : nouvelles perspectives

Yves Balmer

La deuxième édition du colloque « Recherches en musicologie : nouvelles perspectives » s'est tenue à l'École normale supérieure de Lyon les 20, 21 et 22 septembre 2012 ; le succès de la première édition, organisée à l'université Paul-Verlaine de Metz en septembre 2008¹, avait en effet incité les membres du Conseil d'administration de la Société française de musicologie à reconduire l'opération quatre années plus tard. Les débats de haute tenue ont confirmé tout l'intérêt qu'il y avait à organiser un colloque de doctorants et jeunes docteurs questionnant pratiques et méthodologies disciplinaires : ce colloque international a ainsi proposé à de jeunes chercheurs en musique et musicologie de présenter leurs méthodes et objets de réflexion au sein de journées de rencontres marquées par des conférences de chercheurs étrangers faisant autorité. En permettant à de nombreux musicologues de se retrouver dans un même lieu trois jours durant, cette manifestation quadriennale favorise une synergie disciplinaire, ce qui explique la thématique volontairement large, embrassant un grand nombre de perspectives de la recherche sur la musique, abordée à la fois dans sa dimension historique, culturelle, politique ou sociale, mais aussi dans ses dimensions analytique et technique, ainsi que dans son interaction avec les sciences humaines et sociales, les sciences expérimentales ou les nouvelles technologies. Les communications ont ainsi cheminé du Moyen Âge, avec un exposé sur la liturgie bernardine au XIII^e siècle, à la période contemporaine, dans ses expressions musicales les plus actuelles, ce dont témoigne la liste des exposés placée à la fin de cette

1. Catherine Massip, « Introduction. Recherche en musicologie : nouvelles perspectives. Colloque de doctorants et jeunes docteurs, Université de Metz, septembre 2008 », *Revue de musicologie*, 95 (2009), p. 279-282.

introduction. Proposant une photographie de l'évolution de la discipline, ainsi que des pratiques et questionnements scientifiques, les séances du colloque ont suscité de riches échanges et des rencontres fructueuses. Les pauses ménagées entre les sessions de ces trois journées, ainsi que les repas communs, ont parfaitement joué leur rôle : permettre aux jeunes chercheurs d'échanger et débattre, voire d'esquisser de futurs projets. Le but du colloque a été pleinement atteint lorsque l'on sait que plusieurs communicants de la séance consacrée à la musique religieuse au XIX^e siècle organisent en 2014 un colloque sur ce sujet². Grâce à la Société française de musicologie se sont ainsi retrouvés des jeunes chercheurs qui n'auraient jamais eu l'occasion de se rencontrer.

Un Comité scientifique international constitué au printemps 2011 avait la double mission d'évaluer les propositions de communications et de délivrer lors du colloque une conférence en session plénière. Jann Pasler, professeur à l'université de Californie à San Diego (États-Unis), Philippe Albèra, professeur aux conservatoires de Lausanne et de Genève (Suisse), Mark Everist, professeur à l'université de Southampton (Royaume-Uni), Christophe Pirenne, professeur aux universités de Liège et Louvain-la-Neuve (Belgique) et Massimo Privitera, professeur à l'université de Palerme (Italie), ont accepté cette proposition portée par le Conseil d'administration de la Société et ses présidents successifs, Denis Herlin puis Florence Gétreau. La participation de ces « grands témoins » étrangers représente la principale innovation par rapport à l'édition de Metz et a largement contribué à l'animation et la portée scientifique des débats.

Le comité d'organisation – constitué de Laurence Decobert, Florence Gétreau, Béatrice Ramaut-Chevassus, Alice Tacaille, Yves Balmer, Guy Gosselin et Denis Herlin – a également participé à l'évaluation anonyme des cent une propositions de communications reçues. Elles témoignaient de la vivacité des études doctorales en musicologie, centrées majoritairement sur l'étude de la musique des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. Le comité d'organisation s'est efforcé de respecter les équilibres entre périodes, méthodologies et objets abordés, ainsi qu'entre universités, et a dû, après de longues et délicates réflexions, laisser de côté soixante propositions. La prise en charge de l'ensemble des frais pour chacun des participants et la volonté de ne pas dépasser l'organisation de deux sessions en parallèle ont imposé cette sélection. Étant donné le nombre important de propositions, une place de choix a été réservée aux recherches sur les musiques actuelles qui d'ailleurs ont ouvert le colloque après la conférence introductive de Christophe Pirenne : « Écrire la musicologie des musiques "actuelles" ».

2. Colloque « Musique et pratiques religieuses au XIX^e siècle (1802-1905) », organisé par Amélie Dubrueil-Porret, Fanny Gribenski et Vincent Rollin, les 20 et 21 mars 2014 à Paris.

Outre les membres des comités, une vingtaine de chercheurs et enseignants-chercheurs ont assisté au colloque : certains membres du Conseil d'administration de la Société, ainsi que plusieurs enseignants ou enseignants-chercheurs lyonnais. L'intégralité de l'équipe enseignante du département de musique de l'université Jean-Monnet de Saint-Étienne, partenaire du colloque, était présente, accompagnée de nombreux étudiants de master, plusieurs enseignants du département de Culture musicale du Conservatoire national supérieur musique et danse de Lyon, ainsi que son directeur de la recherche. La hauteur des débats, des questions et des conseils donnés aux participants, est fonction de cette présence importante de professionnels représentant, à l'instar des sujets traités par les communications, un grand panel de spécialités disciplinaires. Ce dialogue entre générations a permis aux jeunes chercheurs en cours de formation doctorale d'éprouver leurs hypothèses devant un public nombreux, ce qui a constitué l'autre objectif du colloque et l'un des aspects les plus appréciés par l'ensemble des participants.

Le dîner du vendredi 21 septembre a été précédé par un concert dans le théâtre Tadeusz-Kantor de l'École normale supérieure de Lyon. Étudiantes en cycle de perfectionnement au Conservatoire national supérieur musique et danse de Lyon, les flûtistes Eva-Nina Kozmus et Ing-Li Chou, accompagnées de Jahye Euh au piano, ont offert un moment musical qui, placé en fin des débats de la seconde et longue journée de travaux, a apporté une respiration bienvenue. On saluera la collaboration du CNSMD, représenté par son directeur, Géry Moutier, ainsi que par Alain Poirier, directeur de la recherche, pour qui l'organisation du concert en septembre n'allait pas sans difficulté, au regard du calendrier de formation qui débute en octobre.

Les deux partenaires principaux de la Société dans l'organisation du colloque, l'université Jean-Monnet de Saint-Étienne et l'École normale supérieure de Lyon, ont fédéré une équipe locale qui a permis l'organisation de l'événement dans les meilleures conditions. Au travers de ces deux établissements, le colloque était soutenu et financé par deux centres de recherches – le Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, CIE-REC, EA 3068 et le Centre d'études et de recherches comparées sur la création, CERCC, EA 1633 –, auxquels se sont joints l'Institut des arts de l'ENS de Lyon, le CNSMD et l'éditeur lyonnais Symétrie. Ce dernier a réalisé un livret d'une soixantaine de pages ainsi qu'un site internet qui conserve la mémoire de l'événement, en reprenant l'ensemble des résumés et la bibliographie de chaque communication, ainsi que la biographie de tous les participants³. Le haut niveau de subventions des partenaires locaux témoigne de l'intérêt que les tutelles ont éprouvé pour un colloque de doctorants. La formation à la recherche par la

3. <http://recherches-en-musicologie.fr/programme.html> (consulté le 1/12/2013).

recherche constitue en effet un axe prioritaire des politiques de formations auquel cette formule de colloque correspond parfaitement. Les instances ont été sensibles à la synergie que démontre l'organisation d'un colloque international de musicologie par divers acteurs locaux de la discipline associés, pour l'occasion, à la société savante qui la représente le plus largement. Le Conseil scientifique de l'université Jean-Monnet et le fonds recherche de l'ENS de Lyon ainsi que la ville de Lyon, le département du Rhône et le ministère de la Recherche et de l'Enseignement supérieur ont ainsi répondu favorablement à nos demandes, de même que la région Rhône-Alpes, dont le financement contribue à la publication du présent numéro de la *Revue de musicologie*.

Les deux numéros de la livraison 2013 de la *Revue de musicologie* sont donc consacrés à une sélection d'articles issus des communications du colloque ; ces volumes ne sont toutefois pas des actes, car, afin de conserver une trace des recherches présentées à Lyon, il a été proposé aux participants de soumettre leur contribution, qui a été expertisée selon la procédure scientifique habituelle. L'évaluation a été conduite par la nouvelle équipe éditoriale de la *Revue* : en effet, après avoir été rédacteur en chef adjoint pendant deux années puis rédacteur en chef pendant sept années, David Fiala a souhaité passer à son tour le relais. Le nouveau Comité de lecture, dont la composition figure sur la couverture intérieure, installé le 1^{er} juillet 2013 a pour mission d'assurer la continuité éditoriale et scientifique de la *Revue de musicologie*, et d'écrire une nouvelle page de l'histoire de cette publication dont on célébrera en 2017 le centenaire.



Conférences invitées

- Philippe Albèra (Suisse, professeur aux conservatoires de Lausanne et de Genève)
Texte et contexte
- Mark Everist (Royaume-Uni, professeur à l'université de Southampton)
Recherches numériques, problèmes méthodologiques : au-delà des bases de données ?
- Jann Pasler (États-Unis, professeur à l'université de Californie à San Diego)
Le « quotidien du passé » dans les archives : déconstruire et reconstruire les histoires, de la métropole aux colonies
- Christophe Pirenne (Belgique, professeur aux universités de Liège et Louvain-la-Neuve)
Écrire la musicologie des musiques « actuelles »
- Massimo Privitera (Italie, professeur à l'université de Palerme)
Lire les madrigaux : nouvelles démarches analytiques

Communications par ordre alphabétique

- François Anselmini (université Panthéon-Sorbonne, Paris)
L'historien et la musique : les enjeux d'une biographie d'Alfred Cortot
- Fabian Balthazart (université libre de Bruxelles et Conservatoire royal de Mons)
Les sources lacunaires du grand motet français et leur restauration :
une pratique entre science et art
- Guillaume Bunel (université Jean-Monnet, Saint-Étienne)
Voces et litterae : de l'écrit au sonore dans les sources musicales et théoriques
autour de 1500
- Cécile Carayol (université de Rennes-II)
Le symphonisme intimiste : nouvelle esthétique musicale du cinéma français
- Céline Carencio (université Jean-Monnet, Saint-Étienne)
Transcrire *Harold en Italie* : les partitions de piano de Franz Liszt
- Maxime Cottin (université Sophia Antipolis, Nice)
Les techniques de la post-tonalité dans le rock progressif : échelle diatonique
et *interval cycles* chez King Crimson et Emerson Lake and Palmer
- Jérémie Couleau (université Le Mirail, Toulouse)
Le contrapunctus au Portugal : étude paléographique et stylistique
des sources musicales du Monastère Santa Cruz de Coimbra (1540-1590)
- Louis Delpech (université de Poitiers)
Gallicus adventus : la cantate BWV 61 de Johann Sebastian Bach
et la réception de la musique française à Weimar au début des années 1700
- Antony Desvaux (université Vincennes-Saint-Denis, Paris)
Éléments pour une approche corporo-centrée du sérialisme
- Céline Drèze (université catholique de Louvain)
Les Jésuites et la musique dans les provinces gallo- et flandro-belges
(XVI^e-XVIII^e siècles)

- Amélie Dubreuil-Porret (université Jean-Monnet, Saint-Étienne)
Félix Clément et la restauration de la musique catholique
dans le contexte politico-religieux : un enjeu éditorial
- Marie Duchêne (université François-Rabelais, Tours)
Les élèves étrangers et l'enseignement musical parisien
pendant l'entre-deux-guerres : enjeux esthétiques et politiques
- Gabriela Elgarrista (université Sophia Antipolis, Nice)
Le Domaine de Souvtchinsky et Schaeffner :
au cœur des problèmes de la musique contemporaine
- Charles-Yvan Elissèche (université François-Rabelais, Tours)
Le maître de musique de la Sainte-Chapelle de Paris aux XVI^e et XVII^e siècles :
une position intenable ?
- Yves Fournier (université de Genève)
Généalogie de quelques théories sur le tactus au XVI^e siècle
- Jana Franková (université Paris-Sorbonne et université Masaryk, Brno)
La famille Kohaut : les derniers luthistes dans l'Europe des Lumières
- Fanny Gribenski (EHESS, Paris)
Les célébrations de la Sainte Cécile à Saint Eustache (1847-1902) :
réflexions méthodologiques
- Mathieu Guillien (université Vincennes-Saint-Denis, Paris)
De l'electrofunk à l'électro : un oubli contemporain
- Édouard Hubert (université Paris-Sorbonne)
Le geste sonore chez Jackie McLean
- Nahéma Khattabi (université de Poitiers)
Le Voix de ville et la chanson (1552-1576) :
pour une « lecture » musicale en forme de récitation ?
- Marie Laviéville-Angelier (université Charles de Gaulle, Lille)
Péter Eötvös, de *Kösmos* à *Trois Sœurs* ou le long cheminement vers l'opéra
- Gwenaëlle Ledoux (université François-Rabelais, Tours)
Les versions parodiques des *Éléments* de Destouches et Delalande :
évolution et diversité d'un genre
- Charlotte Lorient (université Paris-Sorbonne)
Benvenuto Cellini à l'Opéra de Paris vers 1830 :
quelques sources pour une interprétation historiquement informée
- Chloé Meyzie (université François-Rabelais, Tours)
Nouveaux formats orchestraux du jazz contemporain français : enjeux esthétiques
- Clémence Monnier (université Paris-Sorbonne)
Pratiques éditoriales des Ballard : les collections d'airs et chansons
- Patrice Nicolas (université François-Rabelais, Tours)
Qui composa l'œuvre attribuée à « Jacotin » dans les sources des XV^e et XVI^e siècles ?

- Cécile Queffelec (université de Poitiers)
Chanteuses laïques et musique religieuse à Paris au XVIII^e siècle :
questions de réception
- Cécile Quesney (université Paris-Sorbonne et université de Montréal)
La notion de génération en histoire de la musique :
l'exemple des compositeurs français nés au tournant du XX^e siècle
- Pauline Ritaine-Chabrol (université Jean-Monnet, Saint-Étienne)
Les projets lyriques abandonnés de Paul Dukas : l'exemple de *La Tempête*
- Vincent Rollin (université Jean-Monnet, Saint-Étienne)
Les messes de requiem dans les paroisses parisiennes
durant la seconde moitié du XIX^e siècle
- Luca Sala (université de Poitiers)
Le *Stabat Mater* de Luigi Boccherini : genèse et état des sources
- Alicia Scarcez (université libre de Bruxelles)
Les pièces uniques de la liturgie bernardine : caractéristiques stylistiques
- Marie-Cécile Schang (université Paris-Sorbonne)
« C'est là qu'un beau désordre est un effet de l'art » :
éléments pour une étude dramaturgique de la comédie mêlée d'ariettes
- Yegor Shevtsov (Manhattan School of Music, New York)
Les orchestrations inconnues de Maurice Ravel : analyse du travail de création
- Daniela Silva de Rezende Ferraz (université Paris-Sorbonne)
Analyser la valse *Rosa* de Pixinguinha : comparaison de cinq enregistrements
(1917-2000)
- Thomas Soury (université François-Rabelais, Tours)
Louis de Cahusac, librettiste et théoricien :
« valet de chambre parolier » au service de Rameau ?
- Benjamin Strachli (université Charles de Gaulle, Lille)
Analyse harmonique et usage de théories ignorées du compositeur
- Inès Taillandier-Guittard (université Jean-Monnet, Saint-Étienne)
Du son au sens : Alfred Cortot et la 4^e *Ballade* de Chopin
- Brice Tissier (université Paris-Sorbonne et université de Montréal)
Symphonie mécanique dans l'œuvre de Pierre Boulez :
étude des enjeux d'une petite dérive alimentaire
- Rémy-Michel Trotier (université Paris-Sorbonne)
De quelques façons innovantes de se représenter la forme harmonique
dans les tragédies en musique de Rameau
- Kimberly White (université McGill, Montréal)
Cornélie Falcon (1814-1897) : la création d'une étoile

Le motet *Beati omnes qui timent Dominum* : une œuvre de Jacob Godebrye alias « Jacotin » ?

Patrice Nicolas

Dans un article non signé, rédigé à la demande de François-Joseph Fétis pour sa *Biographie universelle des musiciens*, Louis Theunissens attribuait à Jacob Godebrye, dit Jacotyn, la totalité de l'œuvre que conservent sous ce diminutif les sources musicales du XVI^e siècle¹. Mais, si plusieurs de ses successeurs ont immédiatement accepté cette idée², d'autres, moins convaincus, ont formulé quelques objections et d'autres conclusions. Parmi eux, George Nugent, dont l'opinion fait autorité, soutient que « le "Jacotin" qui figure dans les documents milanais et ferrarais entre 1468 et 1500 est certainement trop âgé pour être ce compositeur, comme l'est le "Jacob Godebrye alias Jacotin" actif à la cathédrale d'Anvers entre 1479 et 1529³ ». Un document passé inaperçu invite aujourd'hui à reconsidérer la question.

1. [Louis Theunissens], « Jacotin », in F.-J. Fétis (éd.), *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (Paris : Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}, 1866 ; 2^e édition), t. 4, p. 411-413. Dans son étude intitulée « La musique à Anvers aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles : copie du manuscrit de M. le Chevalier Léon de Burbure », *Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 58 (1906), p. 159-256, Theunissens indique : « le 2 avril 1861, j'ai écrit une biographie de Jacotin pour M. Fétis » (p. 238). Pour l'article « Jacotin » originel, différent de celui de Theunissens, voir F.-J. Fétis (éd.), *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (Bruxelles : Meline, Cans et C^{ie}, 1839), t. 5, p. 242.
2. Voir notamment August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik* (Hildesheim : G. Olms, 1968 [éd. orig. 1868] ; réimpression de la 3^e édition de 1891), vol. III, p. 260 ; Jan Pieter Nicolaas Land, « De Koorboeken van de St. Pieterskerk te Leiden », *Bouwstenen. Derde jaarboek der Vereniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, 3 (1874-1881), p. 37-48 ; Hugo Riemann, *Dictionnaire de Musique* (Paris : Perrin et C^{ie}, 1899 [éd. orig. 1882] ; traduit par Georges Humbert d'après la 4^e édition de 1894), p. 389 ; et Herman-Walther Frey, « Die Kapellmeister an der französischen Nationalkirche San Luigi dei Francesi in Rom im 16. Jahrhundert », *Archiv für Musikwissenschaft*, 22 (1965), p. 274.
3. « The "Jacotin" found in documents in Milan and Ferrara between 1468 and 1500 is certainly too early to be this composer, as may be the "Jacob Godebrye alias Jacotin" at Antwerp

Le motet *Beati omnes qui timent Dominum* et ses sources

La collection de *tricinia* éditée par Georg Rhau à Wittenberg en 1542 (Fig. 1a, page 14)⁴ a longtemps été considérée comme la plus ancienne source du motet *Beati omnes qui timent Dominum* de « Jacotin ». En 2008 cependant, j'ai eu la chance de découvrir dans les derniers feuillets du manuscrit Royal 11 E XI de la British Library une version bien antérieure de cette œuvre (Fig. 1b, page 14)⁵. Composé de six motets polyphoniques seulement, ce petit recueil, qui porte la date de « 1516 » sur le recto du premier feuillet, a été offert à Henri VIII d'Angleterre au début du mois de janvier 1517, en guise d'étrennes (Tab. 1)⁶.

Cathedral from 1479-1529 ». Voir George Nugent, « Jacotin », in D. Root (éd.), *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com> (consulté le 22/01/2013), qui semble avoir appuyé sa pensée sur Lewis Lockwood, « Jean Mouton and Jean Michel: New Evidence on French Music and Musicians in Italy, 1505-1520 », *Journal of the American Musicological Society*, 32 (1979), p. 191-246 (en part. p. 223, n. 81). Sur le détail des différentes attributions faites à Jacotin, voir ma thèse de doctorat, *L'œuvre latine attribuée à Jacotin dans les sources des XVI^e et XVII^e siècles: transcription critique et analyse*, 2 vol. (université de Montréal, 2011), vol. I, p. 1-13. J'attire cependant l'attention sur ce fait inconnu jusqu'à présent: tout comme il y a eu deux « Josquin » à la cour milanaise, Josquin de Kessalia et Josquin des Prez, il y a aussi eu deux « Jacotin », Jacotin de Nieuport – que Paul A. Merkley et Lora L. M. Merkley, *Music and Patronage in the Sforza Court* (Turnhout: Brepols, 1999) appellent « Jacotin Ruenport » – et Jacotin de Picardie – que j'identifie avec Jacotin Frontin. Le premier, dont la présence est attestée par des documents dès 1473 (et non 1468, date à laquelle il était à Sienne), a été congédié pour cause de maladie en décembre 1474: il était atteint de la lèpre; c'est le second qui s'est ensuite trouvé, entre 1494 et 1499, à Ferrare. Sur les différents « Jacotin », voir P. Nicolas, *op. cit.*, vol. I, p. 14-67. Je rédige en ce moment une biographie plus complète de « Jacotin », à paraître dans le *Grove Music Online*.

4. *Tricinia. Tum veterum tum recentiorum in arte musica symphonistarum, Latina, Germanica, Brabantica et Gallica, ante hac typis nunquam excusa, Observato in disponendo Tonorum ordine, quo utentibus sint accomodatiora* (Wittenberg: Georg Rhau, 1542; *RISM* 1542⁸), n° 5. Extrait reproduit avec l'aimable autorisation de la Staatsbibliothek de Berlin (Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus.ant.pract. P 655). Les sigles des sources musicales citées dans cet article sont tirés de Charles Hamm et Herbert Kellman (éd.), *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550* ([s.l.]: American Institute of Musicology et Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1979-1988); et de François Lesure (éd.), *Répertoire international des sources musicales* (Munich: G. Henle, 1960; série B/1, « Recueils imprimés: XVI^e-XVII^e siècles »).
5. Londres. British Library, Reference Division. Department of Manuscripts. MS Royal 11 E XI ([Pays-Bas], 1516; *CCM* LonBLR 11 E XI), n° [6], f° 15v-17r. Extrait reproduit avec l'aimable autorisation de la British Library de Londres (Royal 11 E XI). J'ai fait part de cette découverte dans une communication intitulée « Georg Rhau and Jacotin's *Beati omnes qui timent Dominum*: A Humanist Re-Vamping of a Pre-Humanist Work », lue à l'université d'Utrecht, en 2009, à l'occasion de la *Medieval & Renaissance Music Conference*.
6. Sur ce manuscrit de présentation, voir British Library, *Catalogue of Illuminated Manuscripts*, Royal 11 E XI, <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7527&CollID=16&NStart=110511> (consulté le 22/01/2013); Nicolas Bell et David Skinner (éd.), *Music for King Henry: BL Royal MS 11 E XI* (Londres: The Folio Society, 2009); Theodor Dumitrescu, *The Early Tudor Court and International Musical Relations* (Hampshire:

Louis de Cahusac, librettiste et théoricien : un collaborateur majeur à l'œuvre de Rameau¹

Thomas Soury

À la mort de Rameau en 1764, Charles Collé, qui avait gardé une rancœur envers le compositeur depuis la chute de leur acte de ballet *Daphnis et Églé* (1753), livrait un témoignage amer sur les relations de Rameau avec ses librettistes :

Tout ceux qui ont travaillé avec lui étoient obligés d'étrangler leurs sujets, de manquer leurs poemes, de les défigurer, afin de lui amener des divertissemens, il ne vouloit que de cela. Il brusquoit les auteurs à un point qu'un galant homme ne pouvoit soutenir de travailler une seconde fois avec lui ; *il n'y a eu que le Cahuzac qui y ait tenu* ; il en avoit fait une espece de valet de chambre parolier ; la bassesse d'âme de ce dernier l'avoit plié à tout ce qu'il avoit voulu².

D'autres commentateurs n'ont pas épargné Cahusac et les bons mots ont souvent fusé pour décrier ses livrets :

Le lendemain de la première représentation de cet Opéra [*Les Fêtes de Polymnie*], qui ne réussit point, M. Roy³ étoit à la Messe aux Petits-Peres ; un enfant de trois ans sifflait entre les bras de sa Bonne ; le Poète se retourne, & lui dit d'un grand sang-froid : Dites à cet enfant de ne point siffler ; ce n'est pas Cahusac qui dit la Messe⁴.

1. Nous remercions Yves Balmer, Floriane Blanc, Sylvie Bouissou, Marie Demeilliez, Juliette Hubert et le comité de la *Revue de musicologie* pour leurs relectures attentives.
2. Charles Collé, *Journal et mémoires*, éd. Honoré Bonhomme (Paris : Firmin Didot, 1868), t. 2, p. 375. Nous soulignons.
3. Pierre-Charles Roy (1683-1764), librettiste prolifique, fut auteur pour Destouches notamment (*Callirhoé*, *Sémiramis*, *Les Éléments*).
4. Cité dans les *Anecdotes dramatiques* [éd. Joseph de La Porte et Jean Marie Bernard Clément] (Paris : Veuve Duchesne, 1775), t. 1, p. 367-368.

« Vous êtes le seul homme en France, qui ait eû le courage, de dire publiquement du bien de moi⁵ » lancé par Cahusac, en remerciement à un « faiseur de feuille périodique », au moment de la création de *Zoroastre*, témoigne de la cabale systématique que subissait son œuvre. Le parolier devait également souffrir de la comparaison avec les deux grandes figures tutélaires, Quinault et Houdar de La Motte, modèles intouchables en matière de poème lyrique. La remarque de Collé sur le livret fortement critiqué des *Paladins* de Duplat de Monticourt laisse apercevoir avec cynisme la dépréciation continue de Cahusac : « Feu Cahusac est un second Quinault en comparaison du polisson qui a gâché les paroles de ce ballet⁶ ».

Plus encore, le librettiste fut plusieurs fois accusé de plagiat⁷ et dût justifier la paternité de certains de ses vers. Cette dévalorisation de l'œuvre de Cahusac se trouve confirmée aujourd'hui par la persistance d'un mythe ramiste : le compositeur, qui, de son propre aveu, pouvait mettre la *Gazette de Hollande* en musique⁸, ne se serait pas soucié du choix de ses livrets⁹. Véridiques ou non, ces anecdotes ont néanmoins contribué à dresser un portrait peu flatteur du librettiste, qui, jusqu'à aujourd'hui, a gardé l'image d'un petit rimailleur sans talent, esclave d'un compositeur réputé colérique. Comment, dès lors, expliquer qu'un musicien si expérimenté dans la composition d'opéra ait choisi Cahusac comme librettiste attitré ? Il convient de se demander si les remarques systématiques sur les maladresses langagières du parolier, sur la platitude de ses vers, la légèreté de ses intrigues ne dissimuleraient pas, sous l'apparence d'une humeur collective, le rejet d'une pensée sur le théâtre particulièrement bien construite.

Les circonstances de rencontre des deux hommes sont inconnues¹⁰. De toute évidence, ils fréquentaient les mêmes cercles d'intellectuels. À partir de mai 1744,

5. Joseph de La Porte, *Voyage au séjour des ombres* (La Haye, Paris, 1751), t. 2, p. 164-165.
6. Ch. Collé, *op. cit.*, t. 2, p. 211. Une épigramme dans les *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, t. 2, p. 284, montre un autre exemple de dévalorisation : « Ombre de Pellegrin, sors du fon du Ténare | [...] | Le Poète Gascon, à qui l'on te compare | Est au-dessous de toi, plus que toi de Quinault. »
7. Notamment sa pièce *Zénéide* créée en 1743 à la Comédie-Française et *Zoroastre* en 1749. Voir la lettre que Cahusac publie dans le *Mercure de France*, décembre 1749, t. I, p. 202-203.
8. L'anecdote est rapportée dans Paul-Marie Masson, *L'opéra de Rameau* (Paris : Laurens, 1930), p. 114.
9. Sur cet *a priori* répandu, voir P.-M. Masson, *op. cit.*, p. 113-116 ; Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau sa vie, son œuvre* (Paris : Desclée de Brouwer, 1962), p. 243 ou encore p. 517.
10. Pour la biographie de Cahusac, voir Emmanuel Soleville, « Louis de Cahusac, poète dramatique », in É. Forestié (éd.), *Biographie de Tarn-et-Garonne, études historiques et bibliographiques* (Montauban : Forestié, 1860), p. 201-239 ; Jean-Philippe Rameau, *Zoroastre*, éd. Graham Sadler (Paris : Billaudot, 1999 ; « *Opera Omnia Rameau* », IV.19), p. xxvii-xxviii ; Frank A. Kafker, avec la collaboration de Serena L. Kafker, *The Encyclopedists as Individuals : A Biographical Dictionary of the Authors of the Encyclopédie* (Oxford : Voltaire Foundation, 1988) ; Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, éd. Nathalie Lecomte, Laura Naudeix

**« Chez elle un beau désordre est un effet de l'art¹ »
Éléments pour une analyse dramaturgique
de la comédie mêlée d'ariettes**

Marie-Cécile Schang

Au XVIII^e siècle, l'opéra-comique s'impose progressivement dans le paysage dramatique français grâce à des compositeurs comme Monsigny, Philidor ou Grétry, et grâce à des librettistes comme Favart, Marmontel ou Sedaine. Le succès qu'il rencontre à la Cour comme à Paris prouve que le genre répond à des attentes que le théâtre et l'opéra ne sont plus en mesure de satisfaire pleinement. Malgré le succès de l'opéra-comique auprès du public, ses origines populaires et le caractère composite qu'il tient d'une histoire complexe valent au genre son exclusion quasi-systématique des ouvrages théoriques de l'époque. Comme le relèvent Philippe Vendrix et Manuel Couvreur, Marmontel lui-même, pourtant auteur de plusieurs livrets d'opéras-comiques et poéticien renommé, ne prend pas la peine de compléter par des considérations théoriques l'article « Opéra-comique » de l'*Encyclopédie* dans lequel Jaucourt ne fait que relater l'histoire du théâtre de l'Opéra-Comique². Presque inexistantes sont au XVIII^e siècle les tentatives de définition d'un genre considéré au mieux comme trop irrégulier et trop hétérogène, quand il n'est pas jugé trop grossier. Des études récentes se sont attachées à dépasser l'image d'un genre insaisissable que l'opéra-comique a longtemps due à son hybridité, pour dégager des constantes structurelles ou thématiques rendant possible une définition du genre. Il convient de revenir brièvement sur les circonstances qui ont fait du mélange un phénomène consubstantiel au genre de l'opéra-comique et sur les arguments de ses détracteurs, puis d'évoquer les propositions formulées

1. Nicolas Boileau, *Art poétique*, chant II (Paris : Duprat-Duvergier, 1804), p. 66. (Ce vers clôt un paragraphe consacré à l'ode.)
2. Philippe Vendrix et Manuel Couvreur, « Les enjeux théoriques de l'opéra-comique », in Ph. Vendrix (éd.), *L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle* (Liège : Mardaga, 1992), p. 213-214.

récemment par certains chercheurs – comme Manuel Couvreur, Philippe Vendrix ou encore Olivier Bara – pour dépasser le constat du mélange et proposer malgré lui une définition du genre, avant de se demander dans quelle mesure ce phénomène, qui fait de l'opéra-comique un genre essentiellement discontinu, peut aussi être considéré comme un facteur de sa cohérence et de son unité.

Un genre défini par le mélange

En concurrence avec la Comédie-Française et l'Académie royale de musique, qui détiennent respectivement le privilège des pièces entièrement dialoguées et des pièces entièrement chantées, le Théâtre de la Foire est victime pendant toute la première moitié du XVIII^e siècle d'une série d'interdictions qui déterminent dans une très large mesure les caractéristiques structurelles de son répertoire. Après l'interdiction des dialogues parlés, la Comédie-Française obtient en 1709 que soit prononcée à l'encontre des forains l'interdiction des monologues, obligeant les comédiens à « jouer “à la muette” des paroles portées sur des écriteaux³ ». Ces écriteaux leur permettent également de proposer au public des vaudevilles qu'il est invité à chanter sur un air connu dont le timbre lui a été précisé. La double nécessité d'exister dans l'opposition aux autres genres et d'utiliser des airs connus pour contourner la loi pousse les auteurs sur la voie de la parodie et de la satire. En 1714, quand l'Académie royale de musique, endettée, décide de vendre son privilège de chanter à une troupe foraine, apparaissent des pièces intégralement écrites en vaudevilles ou mêlant vaudevilles et dialogues. C'est le début de ce qu'on appellera bientôt l'opéra-comique. On peut donc dire que c'est un accord commercial qui est à l'origine du genre, accord « qui aboutit à la production d'œuvres ni intégralement chantées ni intégralement parlées⁴ », c'est-à-dire d'œuvres dont la situation est par essence « intermédiaire⁵ », d'autant qu'elles restent marquées par la pratique de l'emprunt, de la parodie et de la satire qui caractérisent le genre à ses débuts. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les vaudevilles sont progressivement remplacés par des airs originaux que l'on appelle des « ariettes ». C'est ainsi que la plupart des opéras-comiques composés à partir de 1760 prennent la forme de « comédies mêlées d'ariettes » qui résultent de la collaboration exclusive entre un librettiste et un compositeur.

Son histoire mouvementée et ses origines multiples font que l'opéra-comique naît et se développe sous le signe du mélange, ce qui soulève un certain nombre

3. Maurice Barthélémy, « L'opéra-comique des origines à la Querelle des Bouffons », in Ph. Vendrix (éd.), *op. cit.*, p. 36.
4. Olivier Bara, *Le théâtre de l'opéra-comique sous la Révolution: enquête autour d'un genre moyen* (Hildesheim: G. Olms, 2001), p. 508.
5. *Idem.*

De l'orchestre de Berlioz au piano de Liszt : les transcriptions d'*Harold en Italie*¹

Céline Carenco

L'œuvre de Franz Liszt constitue un terrain particulièrement riche pour l'analyse des processus de création et d'interprétation au XIX^e siècle. Par son activité de transcripteur, Liszt se situe en effet à la charnière entre le compositeur et l'interprète, et, en plein cœur du romantisme français, au moment même où Berlioz invente l'orchestre moderne, il développe une nouvelle écriture pianistique capable de soutenir la comparaison avec l'orchestre².

L'examen des transcriptions lisztziennes d'*Harold en Italie*, commencées au milieu des années 1830, nous plonge dans les « années de formation » de Liszt à Paris. Durant la période 1823-1844, la capitale française est en effet le principal port d'attache du virtuose. Il y côtoie notamment Berlioz, et commence à apprendre le métier de « compositeur d'orchestre » (qu'il pratiquera complètement à partir de son installation à Weimar en 1848) : non seulement Liszt entreprend la composition de plusieurs œuvres faisant intervenir l'orchestre dès les années 1830, mais surtout il étudie en profondeur, par le biais de la transcription, l'écriture orchestrale d'un certain nombre de grands compositeurs, au premier rang desquels se trouve Berlioz³. C'est d'ailleurs pour transcrire

1. Je tiens à remercier l'ensemble du comité de rédaction de la *Revue de musicologie*, et son rédacteur en chef Yves Balmer, pour le grand soin apporté lors des phases de relecture de ce texte.
2. Cette nouvelle écriture pianistique a été appelée, dès le XIX^e siècle, « piano-orchestre » (Cf. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, deuxième édition (Paris : Firmin-Didot, 1866-1868), vol. 5, p. 322). Elle permet littéralement à Liszt, grâce à sa grande virtuosité, de rivaliser sur scène avec l'orchestre : il exécute parfois plusieurs mouvements de la *Symphonie fantastique* au piano juste après leur exécution orchestrale (par exemple le 28 décembre 1834 à la salle du Conservatoire, ou encore le 4 mai 1844 au Théâtre-Italien).
3. En dehors des deux célèbres concertos pour piano (*LW H4* et *LW H6*) que Liszt commence à composer dès le milieu des années 1830, on citera notamment l'opéra *Don Sanche ou Le château d'amour* (*LW O1*), le *De Profundis*, *psaume instrumental* (*LW H3*), et la *Grande fantaisie symphonique*

la *Symphonie fantastique* que Liszt invente en 1833 le genre de la « Partition de piano⁴ ». Il expliquera le choix de cette expression en 1837 : « J'ai donné à mon travail le titre de *Partition de piano*, afin de rendre plus sensible l'intention de suivre pas à pas l'orchestre et de ne lui laisser d'autre avantage que celui de la masse et de la variété des sons⁵. » Ce nouveau type de transcription se distingue donc des simples réductions par un grand souci de fidélité à l'œuvre originale : Liszt souhaite « transporter sur le piano, non-seulement [*sic*] la charpente musicale de la symphonie, mais encore les effets de détail et la multiplicité des combinaisons harmoniques et rythmiques [*sic*]⁶ ». C'est pourquoi les partitions de piano de Liszt possèdent une valeur informative jamais atteinte auparavant : il inscrit scrupuleusement le nom des instruments sur la partition, si bien qu'il est presque possible de reconstituer, à partir de la transcription, la partition d'orchestre originale. Cette première partition de piano de Liszt, éditée dès 1834 alors que la partition d'orchestre ne paraît qu'en 1845⁷, a donc rapidement permis la circulation, puis la notoriété, de la *Symphonie fantastique* de Berlioz : c'est en effet uniquement à partir de cette transcription que Schumann rédige ses célèbres articles sur l'œuvre dans la *Neue Zeitschrift für Musik* en juillet et août 1835⁸.

sur des thèmes du *Lélio* de Berlioz (LWH2). Cf. Michael Saffle, « The Early Works », in B. Arnold (éd.), *The Liszt Companion* (Londres : Greenwood Press, 2002), p. 57-69.

4. Sa première transcription paraît en 1834 sous le titre : *Épisode de la vie d'un artiste – Grande symphonie fantastique par Hector Berlioz – Partition de piano par François Liszt*. Il ne s'attèle aux partitions de piano des symphonies de Beethoven qu'après 1836. On consultera à ce sujet la thèse de doctorat de Cécile Reynaud, *La notion de virtuosité dans les écrits critiques de Franz Liszt*, soutenue à Paris en 2001, et dont le contenu est repris dans *Liszt et le virtuose romantique* (Paris : Honoré Champion, 2006).
5. Franz Liszt, Lettres d'un bachelier ès-musique, III, À M. Adolphe Pictet (Chambéry, septembre 1837), in *Id.*, *Sämtliche Schriften, I, Frühe Schriften*, éd. Rainer Kleinertz et Serge Gut (Wiesbaden/Leipzig/Paris : Breitkopf & Härtel, 2000), p. 121.
6. *Ibidem*, p. 120.
7. Berlioz attendait longtemps avant d'accepter de publier ses partitions, craignant qu'elles soient mal exécutées. On lit par exemple dans sa correspondance : « Je ne puis me décider à laisser graver *Harold* ni la *Symphonie fantastique*. J'ai trop peur des Concert Musards où l'on me jouerait malgré moi. » (Hector Berlioz, *Correspondance générale, volume II, 1832-1842*, éd. Frédéric Robert (Paris : Flammarion, 1975), p. 513, lettre numéro 616 du 2 janvier 1839 de Berlioz à Humbert Ferrand). Ou encore : « C'est pour n'être point exécuté malgré moi que j'ai obstinément refusé jusqu'ici de laisser publier mes Symphonies. Je regrette même que la gravure ait mis en circulation quelques unes de mes ouvertures. » (*Ibid.*, p. 679, lettre numéro 741 de janvier 1841 de Berlioz à un destinataire inconnu).
8. On consultera à ce sujet l'article de Rainer Kleinertz, « Schumanns Rezension von Berlioz' *Symphonie fantastique* anhand der Klavierpartitur von Liszt », in U. Bär (éd.), *Schumann Forschungen*, vol. 6 (*Robert Schumann und die französische Romantik: Bericht über das 5. Internationale Schumann-Symposium der Robert-Schumann-Gesellschaft am 9. und 10. Juli 1994 in Düsseldorf; Akio Mayeda zum 60. Geburtstag gewidmet*) (Mayence/Londres : Schott, 1997), p. 139-151. Voir également la traduction commentée de Damien Colas, « Robert Schumann. "Épisode de la vie d'un artiste" », in D. Colas, F. Gétreau et M. Haine (éd.), *Musique, esthétique et société au XIX^e siècle. Liber amicorum Joël-Marie Fauquet* (Wavre : Mardaga, 2007), p. 161-186.

Cornélie Falcon's Ghosts

Kimberly White

Even in death actors' roles tend to stay with them. They gather in the memory of the audiences, like ghosts, as each new interpretation of a role sustains or upsets expectations derived from the previous ones.¹

Joseph Roach, *Cities of the Dead*

In the middle of his review of Rosine Stoltz's performance in the Opéra's production of Rossini's *Othello* in 1844, Jules Janin broke off abruptly and exclaimed, "Oh M^{lle} Falcon! M^{lle} Falcon, how we miss her!"

Elle était charmante, elle était toute jeune, elle obéissait à toutes les indications de Nourrit et de Meyerbeer. Pour elle s'écrivaient les grands rôles; elle avait le regard, elle avait la voix, elle avait la chaste tendresse, elle avait l'éloquence de la beauté! Nous l'eussions gardée, que depuis deux ans Meyerbeer eût donné son *Prophète*. . . . Elle s'est perdue en vingt-quatre heures; sa voix s'est envolée brusquement et sans prendre congé; triste et malheureuse façon pour une personne de ce mérite.²

Janin's evocation of Cornélie Falcon (1814-1897) was somewhat peculiar, given the circumstances: she never performed Rossini's *Othello*, nor was she known as a Rossinian singer, and it had been almost four years since her final performance on the Opéra's stage. But it was by no means an isolated case. Passionate recollections of the soprano continued with surprising regularity throughout the

1. Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (New York: Columbia University Press, 1996), p. 78.
2. Jules Janin, *Journal des débats*, 16 September 1844.

nineteenth century and well into the next. Given the short duration of her career, from 1832 until 1837 when vocal decline forced her from the stage, her tenacious legacy is all the more astounding.

Falcon's sudden departure from the spotlight while still young, beautiful, and at the height of her career, meant that her audience and critics retained a particularly nostalgic image of the singer. Janin's review provides a case in point. Just a few lines before his reminiscence, the critic had been energetically defending Rosine Stoltz from criticism of her performance in Rossini's *Othello*. As the Opéra's sole leading female singer, she alone shouldered the crushing weight of the theater's successes and failures. Janin lamented the absence of a younger, more talented singer who, with the energy of a twenty-year-old, could alleviate some of the pressure. The singer he had in mind was Falcon—Falcon as he remembered her to be, that is, purified and frozen in time. Hence Janin's slips of memory: Stoltz was actually younger than Falcon who, by 1844, was thirty years old. And according to the reviews, Falcon's energetic, passionate style meant that she often lacked the very "chaste tenderness" that Janin seemed to recall. But perhaps he was referring more to the woman's reputation for chastity than to the singer's dramatic style. Despite her short career, Falcon created a persona that blended details of her private, public, and professional life and that was carefully crafted to appeal to a wide audience: her youth and beauty stirred the passions of the *parterre* while her fragility, modest demeanor, and virtuous reputation conformed to the increasingly rigid dictates of bourgeois morality.³ Once she left the stage, however, her image lost its chiaroscuro. Indeed, what is most interesting about Falcon's persona is how it was consciously refined in the century following her retirement from the stage, as writers spoke of her as an idealized alternative to later singers whom they saw as more commercial and superficial.

This article examines the creation of Falcon's persona from her débuts to her early retirement, and the evolution of that persona in the years following her departure from the Opéra's stage. My focus on Falcon's persona combines theoretical approaches from the sub-discipline of celebrity studies with those of musicological scholarship. In recent years, a number of scholars have analyzed the strategies that eighteenth- and nineteenth-century vocal artists adopted for the purposes of image-making and promotion, and the ways in which they sought to increase, maintain, or revise their celebrity status through the manipulation of their public personae.⁴ Such inquiries rest on the assumption that there was,

3. On the social pressures placed on theater women to conform to bourgeois morality, see Kimberly White, "Female Singers and the *maladie morale* in Parisian Lyric Theaters (1830-1850)," *Women & Music*, 16 (2012), pp. 57-85.

4. A selective list includes the following: George Biddlecombe, "The Construction of a Cultural Icon: The Case of Jenny Lind," in P. Horton and B. Zon (eds), *Nineteenth-Century British Music*

Notes et documents

Une tablature de luth de la collection Sébastien de Brossard redécouverte fortuitement

François-Pierre Goy

Le bibliothécaire a sur le chercheur l'avantage d'avoir accès aux magasins de son établissement, ce qui peut lui valoir de remarquer sur les rayonnages quelque petit trésor à l'existence jusqu'ici insoupçonnée. Cette grande joie fut donnée à l'auteur de ces lignes le 21 septembre 2011. Il avait entrepris de relever les adresses des différents exemplaires des livres de viole de Marin Marais conservés au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France afin d'en distinguer les différents tirages dans le catalogue et venait de terminer ce travail par les exemplaires cotés Vm⁷ 6266 à 6271 lorsque son regard se porta sur le secteur occupé, deux tablettes plus bas, par ses vieilles connaissances les tablatures de luth Vm⁷ 6211 à 6216. Son attention fut alors attirée par un document qu'il n'avait encore jamais remarqué, bien que sa minceur et son format in-folio se détachassent nettement des volumes in-quarto ou in-octavo environnants.

À première vue, aussi bien la cote Vm⁷ 6216 bis que le contenu — un unique feuillet manuscrit en assez mauvais état, monté dans un cartonnage de l'entre-deux-guerres et portant trois pièces en tablature italienne de luth, la dernière notée d'une main différente des deux premières — laissaient pressentir une réelle découverte. Une rapide enquête le confirma. En effet, le carnet de cote correspondant ne mentionne que le petit volume voisin Vm⁷ 6216 et l'existence de notre manuscrit n'est signalée dans aucun des catalogues du département de la musique — par ordre chronologique : les catalogues de l'abbé Pierre Martin (vers 1753)¹

1. F-Pn Rés. Vm⁸ 27 (version numérisée disponible à l'adresse <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55005852d>, consultée le 19/10/2013). L'abbé Martin (entre 1706 et 1712-après 1794) fut adjoint au secrétaire de la Bibliothèque royale à partir de 1746, puis lui-même secrétaire de 1772 à 1785. Sur les catalogues de l'abbé Martin, voir Laurence Decobert, Marguerite Sablonnière et Catherine Vallet-Collot, « Les collections musicales de la Bibliothèque royale

et de Paul-Louis Roualle de Boisgelou (1803)², tous deux manuscrits, celui de Jules Écorcheville, publié en 1914³, enfin le « fichier général » de la salle de lecture — ni dans aucune des bibliographies spécialisées dans la musique pour luth⁴. Bien que modeste quantitativement, cette nouvelle tablature, qui refait surface au sein de collections déjà fort riches dans ce domaine, ne contient que des *unica* et ne manque pas d'intérêt, au moins sur le plan historique.

Le support, un feuillet de dimensions 34,5 x 22,3 cm, sans filigrane visible, était à l'origine plié en huit. En 1937, il fut déplié, restauré par comblage des lacunes et monté dans un cartonnage. Vm⁷ 6216 fut restauré au même moment et monté dans le même type de cartonnage. Les deux volumes portent au crayon le numéro de leur dossier de restauration : « 44 » pour Vm⁷ 6216, aux f^o 7r et 11v, « 46 » pour Vm⁷ 6216 bis, dans la marge gauche du verso⁵. Le dossier signale que Vm⁷ 6216 était broché, mais ne donne aucune information quant au conditionnement précédent de Vm⁷ 6216 bis.

Les traces de pliage, ajoutées à la cotation, permettent de reconnaître dans ce feuillet une des deux pièces signalées dans le catalogue de la collection Sébastien de Brossard comme jointes à l'actuel Vm⁷ 6216 et depuis considérées comme manquantes. Brossard décrit ainsi le volume principal et ses annexes⁶ :

- au XVIII^e siècle et leurs catalogues : de Nicolas Clément à Paul-Louis Roualle de Boisgelou », in C. Reynaud et H. Schneider (éd.), *Noter, éditer, annoter la musique : mélanges offerts à Catherine Massip* (Genève : Droz, 2012 ; coll. « Hautes études médiévales et modernes », 103), p. 391-400.
2. F-Pn Rés. Vm⁸ 23 (version numérisée disponible à l'adresse <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55005852d>, consultée le 19/10/2013). Sur Boisgelou et ses catalogues, voir Élisabeth Lebeau, « Un collaborateur bénévole de la Bibliothèque nationale à la fin du XVIII^e siècle : Paul-Louis Roualle de Boisgelou, 1734-1806 », *Bulletin d'informations de l'ABF*, 27 (1958), p. 127-135, disponible en ligne à l'adresse http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/index-des-revues?id_article=50480 (consulté le 23/10/2013).
 3. Jules Écorcheville, *Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque nationale* (Paris : Terquem, 1914), 8 volumes.
 4. Sur l'ensemble des sources manuscrites pour luth : Wolfgang Boetticher, *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts* (Munich : G. Henle, 1978 ; coll. « Répertoire international des sources musicales. B », VII) ; Ernst Pohlmann, *Laute, Theorbe, Chitarone : die Lauten-Instrumente : ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart* (Brême : ERES, 5/1982) ; Christian Meyer (éd.), *Sources manuscrites en tablature : luth et théorbe (c.1500-c.1800) : catalogue descriptif. Volume I, Confœderatio helvetica (CH), France (F)* (Baden-Baden et Bouxwiller : V. Koerner, 1991 ; « Collection d'études musicologiques », 82) ; sur les sources manuscrites italiennes du XVII^e siècle : Victor Coelho, *The Manuscript Sources of Seventeenth-Century Italian Lute Music* (New York : Garland, 1995).
 5. Les deux fascicules, entrés à l'atelier de restauration le 18 janvier 1937, en sortirent le 6 février suivant (BnF, Archives administratives, 1995Rcen0068 ; information aimablement transmise par Isabelle Rollet et Aurélien Conraux).
 6. F-Pn Rés. Vm⁸ 20 (version numérisée disponible à l'adresse <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550059643>, consultée le 19/10/2013), p. 379, transcrit dans Yolande de Brossard, *La collection Sébastien de Brossard : 1655-1730 : catalogue (Département de la musique, Rés. Vm.⁸ 20)* (Paris : Bibliothèque nationale de France, 1994), p. 512. Il s'agit du « Quatrième recueil »

Michel Huglo (1921-2012)

Les nombreuses citations de Michel Huglo dans la littérature musicologique témoignent à elles seules de l'ampleur et de la variété de ses recherches dans le champ de la musique médiévale. Il a acquis sa formation à Solesmes entre 1943 et 1948. Après ses études de philosophie et de théologie, et jusqu'en 1960, il a eu le bonheur de travailler – à l'Atelier de paléographie musicale – avec des savants tels que Jacques Froger, Jacques Hourlier, Eugène Cardine et Jean Claire pour la préparation de l'édition du *Graduel romain, édition critique*, dont les volumes (1962) des Sources (II) et celui de l'établissement des familles de variantes (IV) sont encore de précieux outils. C'était aussi l'époque où Solange Corbin préparait sa grande thèse sur les notations neumatiques françaises, et où Jacques Chailley faisait connaître l'École de Saint-Martial de Limoges. Entré au CNRS en 1962, Michel Huglo prépara sa première thèse sur le regroupement et la classification des recueils de tons psalmodiques, *Les tonaires*, publiée en 1971 par la Société française de musicologie (en ligne sur le site *Archivum de Musica Medii Aevi*¹). Le plan de son doctorat ès Lettres, soutenu en 1981, décrit bien ses domaines de recherches, qui portent essentiellement sur un recensement des sources concernant le répertoire, les notations, et surtout la théorie musicale. Les œuvres majeures sont donc, outre *Les Tonaires*, les volumes du *Répertoire International des Sources Musicales* consacrés aux manuscrits de théorie musicale, publiés en collaboration avec Christian Meyer pour la République fédérale d'Allemagne (*RISM B III*³, 1986), et avec Nancy Phillips pour les États-Unis (*RISM B III*⁴, 1992); enfin, dans la même collection, *Les Manuscrits du processional* (*RISM B XIV*¹⁻², 1999, 2004), comprenant

1. https://www.univ-nancy2.fr/MOYENAGE/UREEF/MUSICOLOGIE/AdMMAe/AdMMAe_index.htm (consulté le 15/11/2013).

plus de 1300 notices, fruit de longues années de travail sur un domaine encore trop négligé et qui méritait cette mise en valeur, ouvrant la porte à d'autres découvertes.

Concernant le répertoire, son intérêt se porta d'une part sur les rapports entre Byzance et l'Occident, pour la composition des mélodies de l'Ordinaire, ainsi que sur une analyse approfondie de l'hymne acathiste et de sa traduction latine. Il étudia d'autre part la question, débattue dès les années 50, de l'origine du chant grégorien (« Les remaniements de l'antiphonaire grégorien... », *Atti del Convegno... Todi*, 1979), proposant les premières descriptions de témoins de l'ancien chant de Rome, dit « vieux-romain » (1952, 1954) et l'analyse de divers aspects des répertoires latins antérieurs au chant grégorien : gallican (les articles « Alt-gallikanische Liturgie » et « Alt-römische Liturgie », dans *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, dir. G. Fellerer, 1972, repris avec suppléments dans « Gallican rite », *New Grove Dictionary*, 1980, t. 7). Il ne cessa d'explorer les arcanes de l'ancien chant hispanique, dont l'exégèse est rendue si ardue par l'arrivée du chant grégorien en Espagne à la fin du XI^e siècle. On lui doit enfin, en collaboration avec E. T. Moneta-Caglio, la liste et la description des sources du chant ambrosien (*Fonti et paleografia del Canto ambrosiano*, 1956).

Son intérêt se porta aussi sur les périodes plus récentes, avec la question de la différenciation des répertoires de l'Est et de l'Ouest après le partage de l'Empire carolingien en 843 (*Revue de musicologie*, 1999). Il s'intéressa de près aux recherches menées dans les années 70 à Stockholm par l'équipe du Corpus Troporum, qui lui dédia un important volume d'hommages (*Recherches nouvelles sur les tropes liturgiques*, 1993), dans lequel le lecteur trouvera sa bibliographie. Dans ce domaine, citons le relevé des « Tropes méloformes d'introït » (*Revue de musicologie*, 1978). Pour le XII^e siècle, retenons les études sur Abélard (1979), l'analyse du prosaire de Nevers (*Ephemerides liturgicae*, 1957), acquis depuis par la Bibliothèque nationale de France (Nouv. Acq. Lat. 3126). Les recherches sur la polyphonie bénéficient aussi de ses travaux sur les premiers *organa* en France (1982), en Italie (1981), sur la notation franconienne et la Messe de Tournai (1988), enfin sur l'École Notre-Dame et ses relations avec la Sainte-Chapelle (2004).

En ce qui concerne la paléographie musicale, on retiendra tout d'abord, à la suite de l'article de Jacques Hourlier sur les notations messines, son importante description du « Domaine de la notation bretonne » qui déborde largement les limites de la région éponyme (*Acta musicologica*, 1953), ainsi que les études sur les manuscrits de Landévennec (*Études celtiques*, 1986). Les notations d'Italie du Nord se sont enrichies de la découverte du « Graduel palimpseste de Plaisance (Paris, B.N. Lat. 7102) » (*Scriptorium*, 1974). L'intérêt porté à la grande abbaye de Cluny, dont nous n'avons conservé que très peu de manuscrits, a conduit M. Huglo à mener des investigations aux alentours et à décrire en particulier les notations des

manuscrits d'Autun, avec la collaboration de Barbara Haggh (2009), les manuscrits d'Auvergne, tels que le graduel clunisien conservé à Bruxelles (B.R. II 3823) (1957), ou les manuscrits de la Congrégation de la Chaise-Dieu (1977). À ces relevés de manuscrits peu ou pas connus, il faudrait ajouter toutes les analyses codicologiques d'autres sources majeures, telles que l'antiphonaire de Compiègne (BnF latin 17436), le Codex Calixtinus de Compostelle (1989, 1992), le recueil de jeux liturgiques d'Orléans (B.M. 201) (1985), et bien d'autres.

M. Huglo était familier des théoriciens de la musique. Lequel n'a-t-il pas interrogé ? Depuis les plus hautes époques avec le *De Musica* de saint Augustin (*Recherches augustiniennes*, 1985), jusqu'aux auteurs des XIII^e et XIV^e siècles. Relevant ce qui était moins connu : les instruments de musique chez Huchald (1976). Remettant en cause les anciennes attributions : « L'auteur du "Dialogue sur la musique" attribué à Odon (*Revue de musicologie*, 1969 et *Archiv für Musikwissenschaft*, 1971) ; sur le Pseudo-Odon, voir aussi la *Revue d'Histoire des Textes* (1979). Il s'est enfin attaché à décrypter les diagrammes dessinés dans le commentaire du *Timée* de Platon par Calcidius (1990). Il a montré, particulièrement à propos des diagrammes interpolés dans les *Etymologies* d'Isidore de Séville, que ces figures étaient riches d'enseignements sur les échelles musicales utilisées en Occident avant les théoriciens de l'époque carolingienne (*Scriptorium*, 1994, 2008 ; *Revue de musicologie*, 2005).

Ayant occupé une charge de conférence à l'École pratique des hautes études de 1973 à 1986, il ne semble pas qu'il ait vraiment fait école en France, mais des ouvrages tels que *Les livres de chant liturgique* (1988), de nombreuses notices de dictionnaires, bibliographies et états de la recherche, témoignent de son souci de transmettre ses connaissances dans des publications à large diffusion. Il enseigna aussi à l'université libre de Bruxelles de 1974 à 1987. Il a fondé en 1976 la section de musicologie de l'Institut de recherche et d'histoire des textes (à Paris puis Orléans). De 1974 à 1995, il collabora au comité de rédaction de la *Revue de musicologie*. Il termina enfin sa carrière aux États-Unis (universités de Princeton, 1990-91, de New York, 1993, et du Maryland, 2000-12), période encore très féconde où vit le jour, outre l'édition en quatre volumes de ses publications antérieures², un important article sur les théories musicales de l'Antiquité tardive jusqu'à la période ottonienne, dans la *Geschichte der Musiktheorie* (t. 4, 2000). On le vit encore travailler sans relâche pour des communications qui l'amenaient dans toute l'Europe, telles que celles du groupe Cantus planus auquel il resta fidèle jusqu'à la fin.

2. Michel Huglo, *Les sources du plain-chant et de la musique médiévale* (Aldershot : Ashgate, 2004 ; coll. « Variorum collected studies series », 800), 304 p. ; *Les anciens répertoires de plain-chant* (Aldershot : Ashgate, 2005 ; coll. « Variorum collected studies series », 804), 342 p. ; *Chant grégorien et musique médiévale* (Aldershot : Ashgate, 2005 ; coll. « Variorum collected studies series », 814), 280 p. ; *La théorie de la musique antique et médiévale* (Aldershot : Ashgate, 2005 ; coll. « Variorum collected studies series », 822), 356 p.

Parmi les distinctions qui ont honoré la qualité de ses travaux, citons la médaille d'argent du CNRS en 1987, le doctorat *honoris causa* de l'université de Chicago en 1991, et son élection comme Membre correspondant de l'American Musicological Society en 1997.

Michel Huglo s'est éteint à l'âge de quatre-vingt-dix ans le 13 mai 2012, lors d'un concert donné en son honneur à l'université du Maryland. C'est un grand savant qui disparaît, mais ses ouvrages, dont plus de 200 articles spécialisés et un grand nombre de recensions critiques, riches de renseignements (notamment dans la *Revue de musicologie* et le *Bulletin codicologique* de *Scriptorium*), demeurent et ont compté dans les avancées de la musicologie de l'époque médiévale.

Marie Noël Colette (EPHE, Paris)