

Sommaire

Articles

Les versions parodiques des Éléments de Destouches et Delalande, évolution d'un genre 203

Gwenaëlle Ledoux-Evanno

Chants et musiques des cérémonies de funérailles à Paris sous le régime concordataire (1802-1905) 235

Vincent Rollin

Félix Clément et la restauration de la musique d'Église: contexte politico-religieux et enjeux éditoriaux 271

Amélie Dubreuil-Porret

L'église comme lieu de concert? La célébration de la Sainte-Cécile par l'Association des artistes musiciens à Saint-Eustache (1847-1900) 295

Fanny Gribenski

Notes et documents

« J'ai trop confiance, Monseigneur, en vos lumières et en votre justice » Une lettre inédite de Rameau retrouvée à la Bibliothèque de l'Arsenal 325

Valérie De Wispelaere & Thomas Vernet

Comptes rendus

• **Livres** 343

- ▶ Barnabé Janin, *Chanter sur le livre. Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (XV^e-XVI^e siècles)* [par J. Couleau], 343-344 ▶ Philippe Lesage, *Anna Magdalena Bach et l'entourage féminin de Jean-Sébastien Bach* [par M. Vignal], 345-346 ▶ Franz Liszt, *Trois opéras de Richard Wagner considérés de leur point de vue musical et poétique. Tannhäuser – Lohengrin – Le Vaisseau fantôme*. Éd. N. Dufetel [par S. Gut], 347-351 ▶ Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*. Volume 21. *Briefe des Jahres 1869*. Éd. A. Mielke [par S. Gut], 351-353 ▶ Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*. Volume 22. *Briefe des Jahres 1870*. Éd. M. Dürrer [par S. Gut], 353-356 ▶ *Tonality 1900-1950. Concept and practice*.

Éd. F. Wörner, U. Scheideler et Ph. Rupprecht [par M. Rigaudière], 356-359 ▶ Anthony Hammond, *Pierre Cochereau: Organist of Notre-Dame* [par E. Kocevar], 359-362 ▶ *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*. Éd. A.-S. Barthel-Calvet [par M. Kaltenecker], 362-365 ▶ *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert*. Éd. F. Hoffmann et V. Timmermann [par I. Minder-Jeanneret], 365-368 ▶ Hyacinthe Ravet, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique* [par I. Minder-Jeanneret], 368-370 ▶ Christopher Dingle, *Messiaen's Final Works* [par Ch. Brent Murray], 370-373

Table des matières 375

Les versions parodiques des *Éléments* de Destouches et Delalande, évolution d'un genre

Gwenaëlle Ledoux-Evanno

Le genre de la parodie théâtrale tel qu'il s'est développé sur les scènes parisiennes du XVIII^e siècle bénéficie actuellement d'un regain d'intérêt de la part des chercheurs¹. Cependant, les travaux sur ce genre se concentrent principalement sur les parodies de tragédies lyriques et selon une approche essentiellement littéraire.

Cet article se propose plutôt de considérer la parodie en tant qu'objet musicologique². Or, dans cette perspective, un problème se pose : il n'existe aucune assise théorique pour étudier musicalement ce genre théâtral. Par conséquent, l'enjeu principal de cette contribution consistera à développer des outils d'analyse à partir de textes théoriques du XVIII^e siècle portant sur la dramaturgie de la parodie, ainsi qu'en s'appuyant sur des travaux de recherches plus récents. À cet enjeu méthodologique s'ajoute une difficulté inhérente à la parodie : à partir de quel support musical est-il possible de procéder, étant donné que ce genre ne

1. Le plus déterminant des facteurs de ce renouveau est, sans doute, la diffusion des recherches de Françoise Rubellin et de son équipe du Centre d'études des théâtres de la foire et de la Comédie-Italienne (Cethefi) de Nantes. Parmi leurs récentes publications, cf. *Théâtre de la Foire, Anthologie de pièces inédites, 1712-1736* (Nantes : Espaces 34, 2005), *Pyrame et Thisbé, un opéra au miroir de ses parodies, 1726-1779* (Nantes : Espaces 34, 2007) ou encore *Atys burlesque : Parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne, 1726-1738* (Nantes : Espaces 34, 2011). Le Cethefi encadre de nombreux travaux de thèse, des conférences et colloques, des reconstitutions de parodies et la création d'une base de données qui permet de retrouver de nombreux timbres et leur localisation dans les sources du XVIII^e siècle (<http://www.theaville.org>), tout ceci soutenu par l'ANR POIESIS (Parodies d'opéra : intertextualité, établissement des sources interdisciplinaires des spectacles de l'Ancien Régime).
2. Ce travail est issu de recherches doctorales : Gwenaëlle Ledoux-Evanno, *Les parodies de spectacles parisiens sous l'Ancien Régime : études des procédés musicaux*, thèse de musicologie en cours sous la direction de Xavier Bisaro (Tours, Centre d'études supérieures de la renaissance, UMR 7323).

se présente que sous forme de livret sans insertion musicale (voir Fig. 1)? Il est alors nécessaire de fabriquer la source musicale avant de pouvoir en proposer une observation³.

FIGURE 1 • Extrait du livret de la parodie *Momus Exilé* de Fuzelier, scène 4. *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, t. III (Paris : Briasson, 1738), p. 71

E X I L É. 71
L'AMOUR.
Je ne l'ai point chargée de ma pro-
curacion.
LA VÉRITÉ.
Elle demande au Destin un apanage digne
d'un Cadet comme vous ; elle menace fierement
l'Univers d'une rechute dans le Cahos.
L'AMOUR.
De quoi se mêle ma Mere ? d'où vient
se plaint-elle de ce que je ne tiens pas mon
coin dans ce Prologue ? on ne voit que moi
dans tous les Actes qui le suivent.
LA VÉRITÉ.
Et vous n'y faites pas trop bonne figure.
L'AMOUR.
Il est vrai que le * Cahos est ce qu'il y a
de mieux représenté dans la Pièce , il y four-
nit un bon morceau de décoration.
LA VÉRITÉ. Air 126. *Comme un Con-
son que l'Amour presse.*
En vain décorant cet Ouvrage,
Le Pinceau par des coups divers
Du Cahos nous trace l'image ,
* Le Cahos ouvre le Prologue des Elements,

3. Ces partitions ont été élaborées à partir des livrets de parodies, après un travail de collectes des timbres (ceux-ci se trouvant soit à la fin des recueils de parodies, soit dans des recueils de chansonniers, soit encore dispersés dans des recueils d'airs populaires ou d'ariettes du XVIII^e siècle), puis de réécriture des textes musicaux et poétiques.

Chants et musiques des cérémonies de funérailles à Paris sous le régime concordataire (1802-1905)

Vincent Rollin

Dans une lettre adressée à Maurice Emmanuel datant de mars 1910, Gabriel Fauré traduit l'état d'esprit dans lequel il a composé son fameux opus 48 pour le service liturgique de l'église de la Madeleine à l'automne 1887 et en janvier 1888 : « Mon *Requiem* a été composé pour rien... pour le plaisir, si j'ose dire ! Il a été exécuté pour la première fois à la Madeleine, à l'occasion des obsèques d'un paroissien quelconque¹. » À Louis Aguettant en 1902, l'ancien maître de chapelle précise : « Peut-être ai-je aussi, d'instinct, cherché à sortir du convenu, voilà si longtemps que j'accompagne à l'orgue des services d'enterrement ! J'en ai par-dessus la tête. J'ai voulu faire autre chose². » Œuvre universelle ayant fait la renommée de son compositeur, cette « autre chose » a été abondamment commentée, analysée et mise en perspective³. Et si l'activité de Gabriel Fauré comme maître de chapelle et organiste demeure en partie connue, les pratiques musicales des « services d'enterrement » catholiques auxquels Fauré fait référence n'ont, à ce jour, fait l'objet d'aucune recherche spécifique. De la même façon, à plus large échelle, si les grandes messes de *requiem*⁴ composées en France

1. Gabriel Fauré, *Correspondance*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Michel Nectoux (Paris : Flammarion, 1980), lettre n° 67, p. 138.
2. D'après le compte rendu fait par Louis Aguettant, dans une lettre à son ami André Lambinet datée du 12 juillet 1902, de son entrevue avec Gabriel Fauré suite à une exécution du *Requiem*. Voir Louis Aguettant, « Gabriel Fauré : *Mon Requiem est une aspiration au bonheur* », *Paris-Comedia : l'hebdomadaire du spectacle*, 3/57 (3-9 mars 1954), p. 1 et 6.
3. Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré : les voix du clair-obscur*, 2^e édition revue (Paris : Fayard, 2008), p. 174-190 ; Vincent Rollin, *Le Requiem, op. 48 de Gabriel Fauré : une esthétique sacrée et funèbre originale et personnelle* (mémoire de Master, université Lyon 2, 2007).
4. Par « grandes » messes de *requiem*, nous entendons celles qui ont été écrites pour voix solistes, chœur(s) et orchestre, par contraste avec les très nombreuses messes des morts avec accompagnement d'orgue écrites par des musiciens d'église.

au XIX^e siècle sont assez bien connues⁵, les conditions d'exécution du chant et de la musique liturgiques dans les églises françaises au cours des services de funérailles, ainsi que les répertoires concernés, n'ont pas encore donné matière à une étude sérieuse. Or, les grandes messes de *requiem* des Cherubini, Berlioz, Gounod, Gouvy, Saint-Saëns et Fauré, entre autres, ne sont que les plus majestueux des arbres qui cachent la forêt des exécutions presque quotidiennes à Paris au cours du XIX^e siècle de chants liturgiques et de pièces de musique d'église dans le cadre conventionnel des cérémonies de funérailles catholiques.

Ancrée dans les pratiques liturgiques, la messe de *requiem* chantée en plain-chant et en faux-bourdon fait partie de la vie religieuse et de l'environnement musical des fidèles. À Paris notamment, comme dans les autres grandes villes, des messes des morts sont dites dans des conditions d'exécution diverses, tant sur le plan de l'effectif vocal et instrumental – allant de quelques chantres soutenus par le serpent jusqu'aux voix solistes, chœurs et orchestre –, que du point de vue des répertoires musicaux, depuis le plain-chant à l'unisson, en faux-bourdon ou mis en contrepoint, jusqu'à la musique figurée composée expressément pour le rite funèbre catholique. De cette part importante de la vie musicale parisienne, dont l'étude fait à ce jour défaut, la présente contribution⁶ se propose d'ébaucher les premières pistes d'investigation, en exposant les grandes tendances observées dans un cadre d'étude restreint au régime concordataire (1802-1905) et aux seules paroisses de la ville de Paris⁷. Les funérailles officielles⁸, tout comme

5. Celles de la première moitié du siècle ont fait l'objet de travaux importants, les autres, à l'exception des *requiem* de Gounod et Fauré, patientent encore. Voir Dominique Hausfater, *Les requiem en musique de 1789 à 1840, contribution à l'esthétique de la mort en France à l'époque romantique* (thèse de doctorat, Paris IV, 1996); Dagny Wegner, *Requiemvertonungen in Frankreich zwischen 1670 und 1850* (thèse de doctorat, Hambourg, Hochschule für Musik und Theater, 2006); Gérard Condé, *Charles Gounod* (Paris: Fayard, 2009), p. 514-522 et 610-626.
6. Elle s'appuie sur le dépouillement de la presse musicale et quotidienne parisienne, des fonds d'archives des paroisses et de l'administration diocésaine (Archives historiques de l'archevêché de Paris, abrégées en AHAP), des archives de la préfecture de la Seine (Archives de Paris) et des ministères de l'Intérieur et des Cultes (Archives nationales) relatives aux pompes funèbres, des partitions musicales et matériels de musique d'église conservés au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, ainsi que des fonds d'archives musicales des paroisses parisiennes.
7. Au sujet du découpage paroissial et de ses modifications depuis le Concordat jusqu'au milieu du XX^e siècle pour Paris et sa banlieue, voir Yvan Daniel, *L'équipement paroissial d'un diocèse urbain: Paris (1802-1956): population, paroisses, lieux de culte, clergé (Éléments statistiques)* (Paris: Éd. Ouvrières, 1957; « Coll. de Sociologie religieuse »), notamment les cartes, p. 174-183, et la chronologie sommaire, p. 184-193.
8. Les cérémonies religieuses officielles – funèbres ou non – et leurs musiques ont fait l'objet d'une étude de Dominique Hausfater, « Du Concordat de 1801 à la séparation de l'Église et de l'État: un siècle de mutation de la musique sacrée officielle », communication dans le cadre du colloque *L'art officiel dans la France musicale du XIX^e siècle*, tenu les 8 et 9 avril 2010 à l'Opéra-Comique, Paris. Voir aussi Dominique Hausfater, « Les funérailles du duc d'Orléans :

Félix Clément et la restauration de la musique d'Église : contexte politico-religieux et enjeux éditoriaux

Amélie Dubreuil-Porret

Dès l'adoption du Concordat en 1801, la position du catholicisme vis-à-vis de l'État français évolue. Passant de religion d'État à religion majoritaire, son culte est organisé, comme celui de nombreuses autres religions, par le ministère de l'Instruction publique et des Cultes. Sous la protection de l'État, le catholicisme joue un rôle d'utilité sociale contrôlé et surveillé¹. La musique religieuse, mise à mal par les événements de la Révolution qui amènent à la confiscation des biens de l'Église et la suppression des chapitres – ce qui provoque la fermeture des maîtrises – retrouve une partie de ses moyens sous le Concordat puis sous la Restauration, mais n'échappe pas au contrôle de l'administration. L'État accorde tout d'abord quelques subventions pour relancer les maîtrises qui avaient survécu. L'organisation de la musique religieuse est ensuite régie par la Commission des arts et édifices religieux. Dès sa création en 1848, Félix Clément tient un rôle actif au sein de cette instance. Dans son *Rapport sur l'état de la musique religieuse en France*² adressé au ministre Alfred de Falloux, il expose une opinion très explicite : donner les moyens à l'Église de former véritablement ses musiciens au plain-chant en vue de sa réhabilitation et de celle du cérémonial liturgique qui l'accompagne.

Dans le même temps, le milieu du siècle voit croître en France l'intérêt des musicographes contemporains, tels François-Joseph Fétis, Joseph d'Ortigue et Théodore Nisard, pour un patrimoine musical délaissé qu'ils redécouvrent : la musique ancienne les passionne³. En parallèle, dans un élan historiciste roman-

1. Au sujet de l'administration de cultes au XIX^e siècle, voir les ouvrages de Jean-Michel Leniaud, notamment *Administration des cultes pendant la période concordataire* (Paris : Nouvelles éditions latines, 1988).
2. Félix Clément, « Rapport sur l'état de la musique religieuse en France », *Annales archéologiques* (7 septembre 1849).
3. Le livre dirigé par Philippe Vendrix, *La Renaissance et sa musique* (Paris : Klincksieck, 2000), permet d'entrer dans ce courant du renouveau de la musique ancienne au XIX^e siècle. Voir aussi

tique, des « archéologues musicaux » tentent de retrouver la musique originelle du culte catholique : le chant de saint Grégoire, selon eux, serait le plus approprié à la prière. En voulant se détacher des habitudes d'une musique d'Église pervertie par l'opéra, ces hommes se mettent en quête d'une musique à la fois authentique et fonctionnelle, au service de la liturgie. Ils tentent alors de déchiffrer les manuscrits médiévaux et de faire exécuter ces chants retrouvés⁴.

Ces démarches soulèvent de nombreuses difficultés, à commencer par la compréhension et l'interprétation des notations anciennes et leur transcription en notation moderne, en particulier en ce qui concerne les questions de rythme et d'accentuation latine. Suivent ensuite les problèmes éditoriaux autour du choix des versions des chants, de leur « actualisation » ou encore du traitement de la *musica ficta*. Le but des restaurateurs étant de faire exécuter le plain-chant quotidiennement dans les églises, les principes d'exécution de ces versions révisées sont aussi sujet de controverses, tant dans le choix de l'instrumentation – l'accompagnement du chant à l'orgue, préféré au serpent ou à l'ophicléide – que dans celui des tempi ou du traitement des voix.

Les travaux publiés au milieu du siècle par Félix Clément, notamment les *Chants de la Sainte-Chapelle* en 1849, dont les transcriptions furent critiquées par Nisard, Félix Danjou et d'Ortigue, permettent de replacer les démarches de cet auteur dans leur contexte. Afin d'éclairer les débats qui animent ce mouvement de restauration musicale, cette étude se donne aussi pour objet l'analyse de son Graduel pour le diocèse de Séz, réalisé en 1862. La confrontation de cette édition avec celles qu'il commente et les critiques qu'il reçoit de la part des autres musicographes permettent d'apprécier les points de vue et les solutions pratiques de chacun et de mettre en évidence l'originalité de la position de Clément.

Clément et ses éditions de chants pour l'Église

Félix Clément

Né en 1822 et mort en 1885 à Paris, Félix Clément est destiné par ses parents à une carrière dans l'enseignement. Cependant, passionné de musique, il entame l'étude en autodidacte puis, à l'insu de ses parents, se forme auprès de

les travaux de Sophie-Anne Leterrier, en particulier « L'invention de la tradition liturgique au XIX^e siècle », in C. Davy-Rigaux, B. Dompnier et D.-O. Hurel (éd.), *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne, une littérature de codification des rites liturgiques* (Turnhout : Brepols, 2009), p. 119-228.

4. Voir à ce sujet les travaux de Rémy Campos, notamment : *François-Joseph Fétis, musicographe* (Genève : Droz ; Haute école de musique, 2013) ; *Id.*, « La musique religieuse sous le Second Empire », in A. Dratwicki (éd.), *Camille Saint-Saëns. Musiques du Prix de Rome* (San Lorenzo de El Escorial : Glossa, 2011), p. 53-60 et *Id.*, « Continuités et discontinuités dans les pratiques liturgiques au XIX^e siècle », *La Maison-Dieu*, 260 (2009), p. 37-67.

L'église comme lieu de concert ? La célébration de la Sainte-Cécile par l'Association des artistes musiciens à Saint-Eustache (1847-1900)¹

Fanny Gribenski

Chaque année à partir de 1847, l'Association des artistes musiciens (AAM)² fêta, le 22 novembre, la Sainte-Cécile en grande pompe dans l'église parisienne de Saint-Eustache-des-Halles. Fondée le 26 janvier 1843, l'AAM fut présidée par le baron Taylor³ jusqu'à la mort de celui-ci, en 1879. Un comité réunissait autour du président des membres fondateurs (au nombre de trente-six en 1843) parmi

1. J'ai eu l'occasion de discuter de ce travail avec plusieurs chercheurs, que je remercie chaleureusement pour leurs conseils : Hervé Audéon, Rémy Campos, Jann Pasler, Alban Ramaut, et Patrice Veit. Merci aussi à Louis Delpech, Jill Rogers, Amélie Porret-Dubreuil et Vincent Rollin pour leurs relectures attentives des versions successives de ce travail. Les célébrations de la Sainte-Cécile se sont poursuivies jusqu'à une date ultérieure à 1900, mais au-delà de cette limite, l'église Saint-Eustache est officiellement utilisée comme un lieu de concert ; aussi ai-je préféré cantonner cette étude à une période antérieure. Sur la série de concerts organisée à Saint-Eustache par Eugène d'Harcourt, en 1900, « manifestation si intéressante au point de vue purement musical, mais peut-être condamnable au point de vue des convenances liturgiques », voir : G. de Boisjolin, « Les grands oratorios de Saint-Eustache », *La Tribune de Saint-Gervais* (avril 1900), p. 128.
2. Sur l'Association des artistes musiciens voir les articles d'Hervé Audeon et de Joël-Marie Fauquet. Pour le premier : « L'Association des artistes musiciens (1843-1880) », *Dix-Neuvième Siècle. Bulletin de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes*, 45 (juin 2007), p. 186-189 et « Le Journal du baron Taylor et l'Association des artistes musiciens : lecture d'un manuscrit inédit (1864-1878) », in D. Colas, Fl. Gétreau, M. Haine (éd.), *Musique, esthétique et société au XIX^e siècle. Liber amicorum Joël-Marie Fauquet* (Liège : Mardaga, 2007), p. 233-245. Pour le second : « Hector Berlioz et l'Association des artistes musiciens. Lettres et documents inédits », *Revue de musicologie*, 67 (1981), p. 211-236 ; « L'Association des artistes musiciens et l'organisation du travail de 1843 à 1853 », in H. Dufourt et J.-M. Fauquet (éd.), *La musique et le pouvoir* (Paris : Aux Amateurs de livres, 1987), p. 103-123 ; « Association des artistes musiciens », in J.-M. Fauquet (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle* (Paris : Fayard, 2003), p. 65-66.
3. À ce jour, aucune biographie critique du baron Taylor n'a été publiée ; pour avoir des informations sur sa vie, il faut se reporter à deux ouvrages hagiographiques : V^{ic} Henri Delaborde, *Notice sur la vie et les travaux du baron Taylor* (Paris : Firmin-Didot, 1880) et Éliane Maingot, *Le baron Taylor* (Paris : E. de Boccard, 1963).

lesquels figuraient Adolphe Adam, Daniel-François-Esprit Auber, Michel Carafa, Narcisse Girard, François-Antoine Habeneck, Henri Herz, Fromenthal Halévy, Georges Kastner, Maurice Schlesinger ou encore Tilmant aîné. La société philanthropique fut créée dans le double but de fournir secours et pensions aux musiciens et de contribuer à l'amélioration de la vie musicale – tout particulièrement par un soutien apporté à la musique religieuse⁴. Dédiées à la patronne des musiciens, les messes de la Sainte-Cécile étaient célébrées afin de récolter des fonds pour l'association⁵. Si l'on compare ces cérémonies au paysage sonore ambiant des paroisses parisiennes de l'époque⁶, on peut parler à leur égard d'offices « extraordinaires » au double sens liturgique et commun du terme : au programme de ces solennités figuraient en effet tantôt des messes à grand orchestre avec solistes d'Adolphe Adam⁷, d'Ambroise Thomas⁸, ou encore de Charles Gounod⁹ spécialement composées pour l'occasion ; tantôt des ouvrages « classiques », certains donnés pour la toute première fois à Paris, à l'instar des deux messes de Beethoven¹⁰. Extraordinaires, ces offices l'étaient aussi par la qualité et

4. Comme l'a souligné Joël-Marie Fauquet, l'idée d'une association pour le secours des musiciens revient à François-Joseph Fétis qui, dans un article de 1831 intitulé « De la nécessité des associations pour préserver la musique de sa décadence en France » (*Revue musicale* (avril 1831), p. 73-75), souligne la précarité du statut des musiciens et la nécessité de créer une association qui permette de mettre en place un système de prévoyance et de régir l'organisation du travail. Au cours des années 1830, plusieurs projets d'association de secours mutuel voient le jour, sans toutefois déboucher sur des réalisations pérennes : cf. J.-M. Fauquet, « L'Association des artistes musiciens », art. cit.
5. Les messes de Sainte-Cécile étaient des cérémonies liturgiques et non de simples exécutions musicales. Faute de sources, il est toutefois difficile de reconstituer précisément quelle fut l'articulation entre action liturgique et action musicale lors de ces séances ; c'est pourquoi nous avons choisi de laisser pour l'instant ce point de côté, en attendant d'avoir des éléments plus solides à présenter au lecteur.
6. Pour une synthèse éclairante sur les pratiques en vigueur dans les paroisses parisiennes du temps, en particulier en matière de serpent et de plain-chant, voir : Joël-Marie Fauquet, *César Franck* (Paris : Fayard, 1999), chap. XIII (« Les ombres du chemin »), p. 264-288.
7. Adolphe Adam, *Messe solennelle de Sainte-Cécile, exécutée pour la 1^{re} fois à l'Église de Saint-Eustache le 22 Novembre 1850 par l'Association des Artistes musiciens. Dédicée à Monseigneur Sibour, Archevêque de Paris* (Paris : Le Bel, [1850]). Créée en 1850, l'œuvre est redonnée en 1854, puis en 1869.
8. Ambroise Thomas, *Messe solennelle, exécutée pour la 1^{re} fois à l'Église de Saint-Eustache le jour de la Sainte-Cécile par l'Association des Artistes musiciens* (Paris : Jules Heinz, [1852]). Exécutée pour la première fois en 1852, l'œuvre est rejouée en 1853, 1857, 1868, puis 1889.
9. Charles Gounod, *Messe solennelle pour soli, chœurs, orchestre et orgue obligé, exécutée pour la 1^{re} fois dans l'Église de Saint-Eustache*, dite « Messe de Sainte-Cécile » (Paris : Lebeau aîné, [1855]). L'œuvre est rejouée dix ans après sa création, en 1865, puis à nouveau en 1871, 1878 et 1894.
10. Voir Annexe : *Programmes des messes de Sainte-Cécile (1847-1870)*. À la suite de l'ouvrage de D. Kern Holoman, *The Société des Concerts du Conservatoire (1828-1967)* (Berkeley/Los Angeles : University of California Press, 2004), les musicologues ont tendance à considérer que les messes de Beethoven ont été créées à Paris par la Société des concerts du Conservatoire, à l'exception de Beate-Angelika Kraus qui évoque les exécutions antérieures de ces œuvres à Saint-Eustache : *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second*

Notes et documents

« J'ai trop confiance, Monseigneur, en vos lumières et en votre justice » Une lettre inédite de Rameau retrouvée à la Bibliothèque de l' Arsenal¹

Valérie De Wispelaere & Thomas Vernet

C'est à la faveur d'une étude en cours sur le fonds musical de la collection du marquis de Paulmy, conservée à la Bibliothèque de l' Arsenal², qu'il nous a été donné de mettre au jour une lettre inédite de J.-Ph. Rameau, placée à la fin d'un exemplaire de ses *Nouvelles réflexions [...] sur sa démonstration du Principe de l' Harmonie*³. Datée du 12 avril 1752, celle-ci vient donc s'ajouter à la liste des rares correspondances connues du compositeur et s'inscrit chronologiquement juste avant les trois lettres, respectivement datées des 26 et 30 de ce même mois, que Rameau adressa aux mathématiciens Johann II Bernoulli, Leonhardt Euler et François Jacquier pour promouvoir son nouvel ouvrage théorique⁴. Contrairement à elles,

1. Nous tenons à remercier Sylvie Bouissou, Martine Lefèvre, David Charlton, Patrick Florentin, Frédéric Michel et Graham Sadler pour leurs suggestions et leurs conseils.
2. Nommé en 1755 gouverneur de l' Arsenal, Antoine-René de Voyer, marquis de Paulmy d'Argenson (1722-1787) y avait installé ses livres, objets de tous ses soins. Cette nombreuse collection s'y trouve toujours et constitue le fonds de la Bibliothèque de l' Arsenal.
3. F-Pa 8-S-14478 – Jean-Philippe Rameau, *Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique* (Paris: Durand-Pissot, 1752), in-8, IV-87 p. Nous donnons plus bas la transcription diplomatique de cette lettre. Précisons encore que ce volume, ainsi que cette lettre ont fait l'objet d'une numérisation et sont accessibles sur Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86261395>, vues 99 à 102 (non paginées; consultées le 07/01/2014); voir aussi ci-dessous Annexe I: les ouvrages théoriques de Rameau dans la collection du marquis de Paulmy, p. 340.
4. Pour la liste des lettres manuscrites conservées de Rameau voir Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: sa vie, son œuvre* (Paris: Desclée de Brower, 1983), p. 611-612, ainsi que le tableau des « Œuvres de Jean Philippe Rameau – Lettres inédites » inséré dans l'article de Sylvie Bouissou, in M. Benoit (éd.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Paris: Fayard, 1992), p. 594. Sur les lettres de Bernoulli et Euler voir en particulier Erwin R. Jacobi, « Nouvelles lettres inédites de Jean-Philippe Rameau à l'occasion du deuxième centenaire de

la lettre nouvellement révélée ne prit pas le chemin de l'étranger et dépasse, comme nous le verrons, la simple visée d'une lettre d'envoi : visiblement adressée à une personnalité française de haut rang – que l'on s'attachera ici à identifier – elle permit à Rameau de défendre des positions personnelles sur son art tout en cherchant à s'attirer les faveurs de son interlocuteur, au moment où il semblait triompher de la cabale qui l'opposait depuis vingt ans au clan des lullistes⁵.

Monseigneur

Les nouvelles réflexions que j'ay l'honneur de vous présenter prouvent évidemment que j'ay découvert le Principe de l'harmonie servant de baze à tout l'Art Musical Théorique et Pratique, et doivent fermer la bouche à ceux qui osent quelquefois blamer à l'oreille ce qu'ils sont forcés d'applaudir hautement, il y a même lieu de conjecturer que ce Principe est également celui de tous les arts de goût, comme le prouve déjà un traité d'architecture qui paroitra bientôt, c'est le premier principe qui ait encore été découvert dans la Nature, je le tiens d'un phœnomène auquel nulle supposition, nulle hypothèse n'est comparable : tout ce qui est antécédent à ce Principe n'est nullement de ma compétence et c'est pour de pareils antécédents que les Philosophes stériles imaginent des hypothèses, pour ne pas dire, des chimères dont ils repaissent ceux qui ne veulent pas se donner la peine d'approfondir. Je n'ay jamais eû d'égal dans cette partie, ni n'en aurai jamais, d'où j'ose croire que si le Roy sçavoit avoir un pareil sujet, il se feroit gloire de le récompenser, ne fut çe que pour donner de l'émulation : s'il sçavoit du moins le besoin qu'a l'Opéra de mes ouvrages, il seroit peut être étonné de ce qu'on m'y fait mandier ce qu'on auroit du m'offrir il y a longtems : mes Mémoires sont remplis des raisons qui doivent y déterminer, et si j'étois persuadé que vous les ussiez lû, et qu'il ne restât plus qu'à répondre aux objections qu'on pourroit vous y avoir faites, j'oseroi vous supplier, Monseigneur, de me procurer un moment d'entretien pour vous mettre au fait : n'avoir pas un nombre suffisant d'Acteurs pour les anciens Opéra, être à la veille d'en manquer, peut être pour longtems, n'avoir plus de ressource que dans la Musique et les Ballets, voila déjà de fortes raisons, il y en a bien d'autres encore : ne faut il pas semer pour recueillir, et comment s'y prent-on pour cela ? chasser les Etrangers du Spectacle, et bientôt les Amateurs de Musique, dont le nombre

sa mort 1764-1964 », *Recherches sur la Musique française classique*, III (1963), p. 144-158. La lettre de Rameau à Bernouilli est conservée à la Bibliothèque de l'université de Bâle (L.L.a717, f° 21), quant à la seconde, elle figure parmi la correspondance d'Euler conservée aux archives de l'Académie russe des Sciences de Saint-Pétersbourg ; voir E. R. Jacobi, art. cit., p. 152. La lettre adressée au p. F. Jacquier, minime à Rome, datée du 30 avril 1752, est inédite et conservée dans une collection particulière. Elle a fait l'objet d'une vente en 2005 ; nous remercions Patrick Florentin d'avoir attiré notre attention sur ce document.

5. Sur cette Querelle voir Paul-Marie Masson, « Lullistes et ramistes », *L'Année musicale*, 1 (1911), p. 187-213.