

## Les réécritures des voix de ville. Un exemple des mutations de la chanson strophique au tournant des années 1570\*

Nahéma Khattabi

Le répertoire profane français de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle connaît d'importantes mutations qui se traduisent par l'introduction de nouveaux termes en titre des volumes imprimés<sup>1</sup>. À partir des années 1550, la chanson polyphonique se scinde en effet en deux grandes catégories que distingue notamment la forme musicale. On trouve d'une part la chanson strophique, nouvellement signalée dans les livres par les expressions « voix de ville » puis « air de cour »<sup>2</sup>, et d'autre part la chanson « mise en musique au long », héritière de celle de la première moitié XVI<sup>e</sup> siècle et désignée le plus souvent par la simple étiquette « chanson »<sup>3</sup>. Si la forme musicale – strophique ou continue – est un point manifeste d'écart

\* Que soit remerciée Isabelle His pour sa lecture de ce travail et ses conseils.

1. Voir Nahéma Khattabi, *De la chanson à l'air de cour : édition et mutations du répertoire profane en France (1555-1624)*, thèse de doctorat non publiée (université de Poitiers, 2014).
2. Jane Ozenberger Whang présente la chanson strophique de la façon suivante : « From its first appearance in the sixteenth century, the strophic chanson is stylistically distinguishable from the chanson proper. Although usually published in the guise of a part-song, the strophic chanson is by nature a monodic genre. It relies for its substance upon simple, syllabic melodies associated with courtly lyrics. Such melodies are known at mid-century as voix de ville ; that term is supplanted after about 1570 by the name of air – after the Italian *aria* – or air de cour », *From Voix de ville to Air de cour: the Strophic Chanson, c. 1545- 1575* (phD, université de Caroline du Nord, 1981). Sur la question du voix de ville, voir aussi Daniel Heartz, « Voix de ville : Between Humanist Ideals and Musical Realities », in L. Berman (éd.), *World and Music: The Scholar's view* (Harvard: Harvard University, Department of Music, 1972), p. 115-136, et Jean Pierre Ouvrard, « Populaire ou savante : la chanson en forme de voix de ville vers 1550 et le modèle de la *Poesia per musica* », *Meslanges pour le X<sup>e</sup> anniversaire du Centre de Musique ancienne 1975-1985* (Genève: Conservatoire populaire de musique de Genève, 1988), p. 77-89.
3. Pour une histoire croisée de la chanson et de l'air, voir Kate van Orden, « Chanson and air », in J. Haar (éd.), *European Music 1520-1640* (Woodbridge: The Boydell press, 2006), p. 193-224.

entre les chansons et les voix de ville ou les airs de cour, elle n'est toutefois pas le seul élément qui marque un hiatus entre ces répertoires. Isabelle His a ainsi observé que les compositeurs d'airs de cour de la fin de la Renaissance, influencés par les recherches menées au sein de l'Académie de poésie et de musique, prennent en compte l'aspect prosodique, ce qui n'est que rarement le cas dans le corpus de la chanson<sup>4</sup>. De son côté, Jeanice Brooks a montré que l'air de cour participe à la construction d'une identité aristocratique grâce au choix des poésies mises en musique, au soin apporté au livre, au format pour voix et luth et à la présence de dédicataires issus de la noblesse comme la comtesse de Retz, courtisane au service de Catherine de Médicis<sup>5</sup>. Enfin, Annie Cœurdevey s'est intéressée au corpus des chansons strophiques, afin d'exposer les problèmes de notation du rythme qui témoignent du souci des compositeurs pour trouver des codes afin de coucher par écrit une déclamation particulière<sup>6</sup>. Si l'ensemble de ces travaux a permis de renouveler les recherches sur la musique profane de la fin de la Renaissance, notre étude vise, quant à elle, à mettre en lumière les mutations polyphoniques et poétiques que l'on observe dans le répertoire des voix de ville. Ces changements, qui affectent aussi bien la musique que le texte, nous intéressent aussi en ce qu'ils participent à l'émergence de l'air de cour, genre naissant qu'accompagnent les hésitations terminologiques<sup>7</sup>. Dans cette perspective, nous avons dépouillé l'ensemble des sources de musique profane imprimées

4. Voir Isabelle His, « Air mesuré et air de cour : pour un décloisonnement des genres », in G. Durosoir (éd.), *Poésie, musique et société : l'air de cour en France au XVII<sup>e</sup> siècle* (Liège : Mardaga, 2006), p. 155-169 et « Évolution du souci prosodique dans la mise en musique du français dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle : le cas de Claude Le Jeune », in O. Rosenthal (éd.), *À haute voix, diction et prononciation entre 1550 et 1640, Actes du colloque de l'université de Rennes 2 (juin 1996)* (Paris : Klincksieck, 1998), p. 88-102. Pour la chanson, voir le cas, certes très particulier, de *Rosignol mon mignon* composé par Claude Le Jeune : Isabelle His, « Claude Le Jeune et le rythme prosodique », *Revue de musicologie*, 79/2 (1993), p. 202-226.
5. Voir Jeanice Brooks, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France* (Chicago/Londres : The University of Chicago Press, 2000).
6. Annie Cœurdevey, « La notation du rythme ternaire dans les recueils d'*Airs* de Adrian Le Roy et Robert Ballard (1552-1598) », *Revue de musicologie*, 96/2 (2010), p. 7-33.
7. C'est en 1569 que le terme « air » est utilisé pour la première fois dans une publication musicale : voir Hubert Philippe Villiers, *Aer funebre* (Lyon : [s. n.], 1569). Si la dénomination « air » tend progressivement à éclipser celle de « voix de ville », l'hésitation terminologique entre ces deux appellations est remarquable dans les années 1570. Ainsi est-il noté dans le privilège du volume de Caietaïn qu'« il est permis à M. Fabrice Cayetan de [...] faire imprimer son livre d'*Airs*, ou vau de ville & autres, qu'il composera & fera par cy apres », Fabrice Marin Caietaïn, *Airs mis en musique à 4 parties, Sur les poésies de P. de Ronsard et autres excellents Poëtes de nostr, es tems* (Paris : Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1576). Sur la naissance de l'air, voir Georgie Durosoir, *L'Air de cour en France, 1571-1655* (Liège : Mardaga, 1991). Sur la question des rapports entre le voix de ville et l'air de cour, voir Nahéma Khattabi, « Du voix de ville à l'air de cour : les enjeux sociologiques d'un répertoire profane dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle », *Seizième siècle*, 9 (2013), « Prosopographie de la ville à la Renaissance », éd. Fr. Lestringant, p. 157-171.

## Alexander the Great and the Indian Rajah Puru. Exoticism in a Metastasio Libretto As Set by Hasse and by Handel\*

Ralph P. Locke

Over the past five centuries, Western composers have evoked exotic lands and peoples in a wide range of musical genres: from folk songs to full-length operas and oratorios, from dances for lute to Broadway musicals, and from mass-media commercials to videogames.

Yet discussions of the topic “music and the exotic”—even when focusing exclusively on Western art music—have largely failed to consider the numerous seventeenth- and eighteenth-century serious operas in which leading characters are non-European.<sup>1</sup> In some of my recent writings, I have discussed how exotic

- \* The author wishes to express his gratitude to Rebekah Ahrendt, Lorenzo Bianconi, Margaret R. Butler, Regina Compton, Roger Freitas, Ellen T. Harris, Richard G. King, Nathan Link, Patrick Macey, and Jürgen Thym. The examples (including the piano reductions) were skillfully prepared by Scott Perkins. I am pleased to dedicate this article to Jürgen Thym: insightful scholar and kind colleague and collaborator, who, over many years and in devoted manner, guided the development of musicology within the Eastman School of Music (University of Rochester)—a school devoted primarily to the practical elements of music-making.
1. Two greatly shortened versions of the present article—without musical examples or the illustration—have appeared in translation: “Alexander der Grosse und der indische Raja Puru: Exotik in einem Libretto Metastasios und in darauf basierenden Opern von Hasse und von Händel,” transl. Michelle Miles and Ingo Maerker, in Achim Aurnhammer and Barbara Korte (eds), *Fremde Helden auf europäischen Bühnen 1600-1900*, vol. 5 in the series *Helden—Heroisierungen—Heroismen* (Würzburg: Ergon), pp. 127-44; and “Alessandro Magno e il Ragia indiano Puru: Esotismo in un libretto di Metastasio nelle realizzazioni di Hasse e Handel,” trans. Luana Salvarni, *Musica/Realtà*, 110 (July 2016), pp. 99-123.—Baroque-era *opera seria* and *tragédie lyrique* are largely omitted from otherwise excellent discussions of “the exotic in early music” by Thomas Betzwieser, Jean-Pierre Bartoli, Miriam Whaples, and others; see my *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), pp. 4 and 329, n. 5. Other major genres that are often omitted from consideration in discussions of “music and the exotic” include broadside ballad (e.g., Henry Howard’s song about three Cherokee chiefs, c.1762), *ballet de cour* (e.g., *La délivrance de Renaud*, 1617), dramatic

lands and peoples are portrayed (or “represented”) in the two primary genres of serious Baroque-era opera: French *tragédie-lyrique* and Italian *opera seria*.<sup>2</sup> I illustrated my points by referring to features from a number of specific works: e.g., Lully’s *Roland* and Handel’s *Tamerlano*.<sup>3</sup> The present article suggests a new direction for studies of the exotic in serious operas of the Baroque era by offering a more extended discussion of a single libretto and by contrasting the ways in which that libretto was treated by two acclaimed composers working in somewhat dissimilar theatrical and socio-political environments.

The libretto discussed here is Pietro Metastasio’s *Alessandro nell’Indie* (*Alexander the Great in India*), an artful stage-text that focuses on Alexander the Great’s interactions with the Indian rajah Puru and that was first performed in Naples in early 1730, as set to music by Leonardo Vinci. Thereafter, it was set by dozens of composers, though at times in versions with significant cuts or additions.<sup>4</sup> We shall look at two operas based on this Metastasio text: George Frideric Handel’s *Poro re dell’Indie* and Johann Adolf Hasse’s *Cleofide*. Both were first performed in 1731: Handel’s at a public opera house in London that, despite its name—the King’s Theatre—was open to the public and supported largely by wealthy investors; Hasse’s, at the Saxon court in Dresden. Handel’s libretto was mostly pure Metastasio, though greatly trimmed, possibly by the composer himself. Hasse’s libretto-adaptor, Michele Boccardi, had reworked some of the

oratorio (e.g., Handel’s *Belshazzar*, 1745), and Lesage-era *opéra-comique* (*Arlequin sultane favorite*, 1715). The four works just mentioned in parentheses are among the case studies explored in my *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart*, *op. cit.*

2. Comic operas have been more extensively explored in this respect, as in Thomas Betzwieser’s *Exotismus und “Türkenoper” in der französischen Musik des Ancien Régime* (Laaber: Laaber-Verlag, 1993). The single most extensively studied “exotic” comic opera is of course Mozart’s *Die Entführung aus dem Serail*. On exoticist aspects of Mozart’s *Die Entführung*, see my *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart*, *op. cit.*, pp. 26-27, 37, 308-13, 322, and my *Musical Exoticism: Images and Reflections* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), pp. 114-23.
3. On exotic elements in the genre of *tragédie-lyrique* (by which term I include its original, Lullyan version, *tragédie en musique*), see my *Music and the Exotic*, *op. cit.*, pp. 40-43, 239-47. *Tragédie-lyrique* is largely omitted from Betzwieser’s otherwise wide-ranging *Exotismus*. As for *opera seria*, I discuss Handel’s *Rinaldo* (with two leading Muslim characters, one male and one female), *Orlando* (with the magic-working Zoroastro, a figure based freely on the renowned Persian prophet and leader Zoroaster), *Giulio Cesare* (with Cleopatra and Tolomeo), *Seise* (the title character is a love-smitten version of Xerxes, the renowned Persian king), and *Tamerlano* (in which the two main male characters are Muslim leaders) in *Music and the Exotic*, *op. cit.*, pp. 250-58 and 261-66; and in “Alien Adventures: Exoticism in Italian-Language Operas of the Baroque,” *Musical Times*, 150/1909 (2009), pp. 53–69. The latter article contains a fuller discussion of Handel’s *Tamerlano* than appears in *Music and the Exotic*. A shorter version of “Alien Adventures,” translated by Arnold Jacobshagen, appeared as “Exotismus in der Opera seria?” in Arnold Jacobshagen and Panja Mücke (eds), *Händels Opern*, vol. 2 (in two Teilbände) of *Das Händel-Handbuch* (Laaber: Laaber-Verlag, 2009), pp. 221-35.
4. *Grove Dictionary* ([www.OxfordMusicOnline.com](http://www.OxfordMusicOnline.com)) lists seventy-one settings, between the years 1729 (Vinci, *recte* early 1730) and 1824.

# Être cheffe d'orchestre à Paris dans l'entre-deux-guerres. Les concerts symphoniques dirigés par Eva Brunelli, Carmen Studer-Weingartner et Gertrud Herliczka\*

Jean-Christophe Branger

En octobre 2013, le compositeur Bruno Mantovani, directeur du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, suscita un certain émoi lorsqu'il soutint sur les ondes de France Musique qu'il était difficile à ses yeux, voire impossible, qu'une femme puisse mener pleinement une carrière de chef d'orchestre, car cette fonction serait, selon lui, incompatible avec la maternité et exigerait des aptitudes physiques particulières<sup>1</sup>. Ses propos, qui pourraient sembler isolés et le fruit d'une pensée marginale<sup>2</sup>, sont cependant corroborés par les chiffres : la proportion de femmes exerçant ce métier est bien inférieure à celle des hommes, notamment en France où, selon la Société des auteurs et

\* Cet article est le fruit d'une communication donnée à Londres au colloque *City of Light: Paris 1900-1950* des 27-29 mai 2015. Nous adressons nos plus vifs remerciements aux expertes anonymes, à Marianne Seid (The Music and Theatre Library of Sweden) ainsi qu'à Hélène Bretin, Pascal Lelièvre et Jann Pasler qui nous ont également fait bénéficier de leurs remarques et suggestions.

1. Voir « Femme et chef d'orchestre ? Le compositeur Bruno Mantovani n'y croit pas », *Le Monde*, 10 octobre 2013 sur [http://www.lemonde.fr/societe/article/2013/10/10/femme-et-chef-d-orchestre-le-compositeur-bruno-mantovani-n-y-croit-pas\\_3493601\\_3224.html](http://www.lemonde.fr/societe/article/2013/10/10/femme-et-chef-d-orchestre-le-compositeur-bruno-mantovani-n-y-croit-pas_3493601_3224.html) (archives en ligne, consultées le 19 mai 2015).
2. Au début des années 1990, Norman Lebrecht (*Maestro. Mythes et réalités des grands chefs d'orchestre* (Paris : Lattès, 1996), p. 236) établissait un constat toujours sévère : « La direction des phalanges symphoniques conventionnelles reste chargée du pouvoir symbolique le plus autocrate et le plus viril, véritable représentation métaphorique de l'ordre social établi. Les cheffes se font de fait une place d'abord dans la musique vocale ou chorale, les œuvres pour enfants, la musique ancienne ou la musique contemporaine. Elles œuvrent dans des domaines d'ordinaire associés aux femmes – la voix, les enfants – ou aux marges de l'idiome musical canonique que constitue depuis le XIX<sup>e</sup> siècle la musique symphonique. »

compositeurs dramatiques, seules dix-sept femmes ont dirigé un concert sur les cinq cent soixante-quatorze programmés au cours de la saison 2013-2014<sup>3</sup>.

Le nom de nombreuses femmes circule pourtant dans l'histoire de la direction d'orchestre, comme Fanny Mendelssohn au début du XIX<sup>e</sup> siècle, ou, plus en amont, la « Maestra » qui, au couvent San Vito de Ferrare, serait la première à avoir dirigé en 1594 un ensemble féminin et de surcroît avec une baguette<sup>4</sup>. En France, les compositrices Augusta Holmès (1847-1903)<sup>5</sup>, Cécile Chaminade (1857-1944), Jane Vieu (1871-1955) ou Armande de Polignac (1876-1962)<sup>6</sup> se font remarquer dans le domaine de la direction d'orchestre au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles<sup>7</sup>. De même, lors de la Première Guerre mondiale, Marguerite Canal (1890-1978) conduit avec succès un petit ensemble au profit des blessés<sup>8</sup>.

3. Voir « Femme et chef d'orchestre ? Le compositeur Bruno Mantovani n'y croit pas », art. cit. Pour des statistiques plus fournies en France à notre époque, voir Hyacinthe Ravet, *L'orchestre au travail : interactions, négociations, coopérations* (Paris : Vrin, 2015), p. 205.
4. Voir J. Michela Edwards, « Women on the podium », in J. A. Bowen (éd.), *The Cambridge Companion to Conducting* (Cambridge : Cambridge University Press, 2003), p. 220.
5. Holmès dirige ses œuvres à Tours en 1899, lors d'une série de concerts programmant des compositeurs dirigeant leurs ouvrages, puis, en 1900, elle assure aux Concerts Colonne les répétitions d'orchestre de la création de son poème symphonique *Andromède*, suivant en cela un usage courant pour les compositeurs depuis les années 1870. Voir Jann Pasler, « The Ironies of Gender, or Virility and Politics in the Music of Augusta Holmès », in *id.*, *Writing Through Music : Essays on Music, Culture, and Politics* (Oxford : Oxford University Press, 2008), p. 216.
6. Selon Florence Launay (*Les compositrices en France au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris : Fayard, 2006), p. 365), Armande de Polignac (1876-1962), qui exerce cette activité au moins dès 1901, occupe une place privilégiée parmi les pionnières de la direction d'orchestre en France : son « calme extraordinaire » est souvent souligné dans la presse et « si elle fut précédée dans cette activité par Augusta Holmès, Juliette Folville et Cécile Chaminade, elle fut la plus active avant 1914. » Quant à Jane Vieu, elle se révèle « au début du XX<sup>e</sup> siècle une compositrice de musique lyrique légère des plus accomplies. » (*Ibid.*, p. 54). Selon *Le Figaro* (« Spectacle et concerts », 13 avril 1903), elle dirige, en avril 1903, sa musique de scène pour *Marie de Magdala* de Maurice Duplessy au Théâtre des Mathurins. Gabrielle Ferrari (1851-1921) dirige aussi ses œuvres, le 26 janvier 1899, dans le cadre d'une matinée donnée au Cirque des Champs-Élysées par la Société Concordia (information aimablement communiquée par Jann Pasler).
7. Avec ces quelques compositrices dirigeant souvent leurs œuvres, Florence Launay (« Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée », *Travail, genre et sociétés*, 19/1 (2008), p. 55) ne relève, en France, qu'une dizaine de cheffes d'orchestres entre 1789 et 1914, citant « Laure Micheli, cheffe d'orchestres de musique légère vers 1860 ; M<sup>me</sup> Maquet, qui dirigeait en collaboration avec son mari une société de concerts à Lille vers 1900 ; Charlotte Bérillon, seconde cheffe de l'orchestre de l'Union des femmes professeurs et compositeurs vers 1912 ; M<sup>me</sup> Boucherit-Le Faure, cheffe d'un orchestre parisien en 1913 ».
8. Dominique Longuet, « Marguerite Canal », in *Compositrices françaises au XX<sup>e</sup> siècle* (Paris : Delatour/Association Femmes et Musique, 2007), p. 68. Marguerite Canal (1890-1978), premier Prix de Rome en 1920, est encore citée en 1926 par Stan Golestan (« Séances musicales », *Le Figaro*, 7 mars 1926) pour avoir « brillamment dirigé un ensemble orchestral », avant son succès au concours. Sa prestation avait été remarquée par C. Fournier (*Le Courier musical*, 19 [1<sup>er</sup> novembre 1917], p. 351) lors d'un concert où elle dirigea « l'orchestre symphonique très

## Notes et documents

### **Le *Cantique sur la prise du Havre de Grâce* (1563): une œuvre inconnue de Claude Goudimel?**

*Laurent Guillo*

#### **Le contexte historique**

La prise du Havre est un épisode militaire qui intervient à la fin de la Première Guerre de religion, en été 1563. Déclenchée en mars 1562 par le massacre de Wassy, cette guerre suscite les menées du duc François de Guise pour le parti catholique et du prince Louis de Condé pour le parti protestant, avec des combats surtout situés en Normandie, sur la Loire et en Languedoc. Les protestants se rendent maîtres d'Orléans, de Lyon et de Rouen : la ville du Havre de Grâce est gouvernée alors par l'amiral Gaspard II de Coligny, qui prend le parti des protestants aux côtés du prince de Condé. Ceux-ci investissent Le Havre et pillent ses églises.

Les deux partis cherchent des appuis : les catholiques sollicitent naturellement l'Espagne tandis que les protestants s'adressent à une nation qui avait déjà pris ses distances avec la papauté : l'Angleterre d'Élisabeth I<sup>re</sup>. C'est ainsi que le 20 septembre 1562, le traité d'Hampton Court prévoit le secours des Anglais aux protestants, l'envoi de six mille hommes, dont la moitié ira au Havre, et la remise de Dieppe et du Havre aux Anglais. Les Anglais veulent faire de cette ville un asile protestant et la garder « au nom du roi ». Les premières troupes anglaises débarquent en octobre, conduites par le comte de Warwick, grand maître de l'artillerie de sa majesté, investissant le Havre puis Tancarville. Côté anglais, on ne voit là qu'une juste revanche de la défaite de Calais, d'où les Anglais avaient été chassés en 1558 après deux siècles d'occupation. Côté français, la remise du Havre aux Anglais sera ressentie par les catholiques comme une haute trahison des protestants, s'agissant d'une amputation du royaume de France.

Le 18 février 1563, l'assassinat du duc de Guise au siège d'Orléans fournit à la reine mère Catherine de Médicis une opportunité de proposer la paix, qui se concrétise le 19 mars dans l'édit d'Amboise. Commence alors une période de tolérance ; les villes investies par les Protestants sont rendues graduellement à l'autorité royale et la situation devient propice à une reprise conjointe du Havre par les armées des deux partis.

En mai 1563, les troupes françaises se positionnent pour assiéger les Anglais et s'établissent à Graville à proximité du Havre. Après une déclaration de guerre faite par lettres patentes du 12 juillet 1563, le siège du Havre peut commencer, conduit par le connétable Anne de Montmorency, son fils le maréchal de Montmorency, le maréchal de Brissac et le maréchal de Bourdillon, c'est-à-dire le plus haut commandement des armées royales. La reddition des Anglais est acquise le 28 juillet, dans une ville déjà éprouvée par la peste et la famine. Ses conditions sont négociées par le connétable de Montmorency, qui peut aller le lendemain à la rencontre de Charles IX et Catherine de Médicis – alors établis à Fécamp – pour leur annoncer la fin du siège.

Le 1<sup>er</sup> août, le roi et sa mère repartent vers Paris. Le 17 août le roi atteint sa majorité, et en janvier 1564 débute le grand tour de France qu'il effectue avec la reine mère, dans un pays meurtri mais qui restera réconcilié pour presque quatre années encore<sup>1</sup>.

## Les publications occasionnelles

La prise du Havre est relatée dans les *Mémoires* de Guillaume de Marceilles<sup>2</sup> et, comme toutes les victoires, célébrée par quelques éditions occasionnelles :

- Anonyme. *Discours au vray de la reduction du Havre de Grace en l'obeissance du roy ; auquel sont contenus les articles accordez entre ledit seigneur et les Anglois*. Paris : Robert Estienne, 1563. 8°, [16] f. (USTC<sup>3</sup> n° 10259). Texte repris à Lyon : Jean Saugrain, 1563. 8°, [16] f. (USTC n° 19282) et à Lyon encore : Pierre Mérant, 1563. 8°, [16] f. (USTC n° 10654, numérisé sur Gallica).
- Joachim Du Chalard. *Briefve description de l'esjouissance de la reduction du Havre de Grace, nostre bonne ville françoise, qui fut le vingt-huictiesme jour de juillet, mil cinq*

1. En tête de ces notes, je tiens à remercier Thomas van Essen qui m'a signalé l'ouvrage, Pascal Denécheau, Jean-Michel Noailly, Christophe Corp, David Fiala et Dominique Rouet, directeur de la bibliothèque municipale du Havre.
2. Ces mémoires restés manuscrits ont été récemment édités : *La première histoire du Havre. Les mémoires de Guillaume de Marceilles*, éd. Hervé Chabannes, Jean-Baptiste Gastinne et Dominique Rouet (Nolléval : L'Écho des vagues, 2012).
3. *Union Short Title Catalogue of books published in Europe between the invention of printing and the end of the sixteenth century* : <http://www.ustc.ac.uk/>.



## Notes et documents

### **Découverte à la bibliothèque de Fels (Institut catholique de Paris) d'un recueil de messes contenant des œuvres retrouvées de Titelouze, Du Caurroy, Fontenay et Bournonville (Paris, 1587-1626)**

*Laurent Guillo*

L'Institut catholique de Paris gère plusieurs bibliothèques d'étude et de recherche, parmi lesquelles la bibliothèque universitaire de Fels<sup>1</sup>, où a été regroupée une grande partie de son fonds ancien. Un chantier de recatalogage récent a été l'occasion d'y remettre au jour un recueil factice de vingt-six éditions musicales imprimées entre 1587 et 1626 par l'atelier parisien d'Adrian Le Roy et Robert I Ballard<sup>2</sup> et de Pierre I Ballard<sup>3</sup>. Contenant un nombre considérable d'œuvres ou d'éditions inconnues, essentiellement des messes polyphoniques, ce recueil nous a paru digne d'être rapidement signalé à l'attention des musicologues et des musiciens<sup>4</sup>.

#### **Description et provenance du volume**

Le recueil est coté b.258 ; il est relié en veau avec des plats unis avec double filet en bordure. Le dos est compartimenté, orné de fleurons et un des compartiments porte une pièce de titre avec le seul mot « MISSA ». Les dimensions du papier sont de 422 x 186 mm. La reliure est fatiguée mais le volume est en très bon état ; il ne porte pas de marque d'usage.

1. Sise au 21 rue d'Assas, 75006 Paris.
2. Sur cet atelier, voir François Lesure et Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)* (Paris: Société française de musicologie, 1955). « Supplément », *Revue de Musicologie*, 40 (1957), p. 166-172. Cité dans la suite comme « LRB ».
3. Voir Laurent Guillo, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, imprimeurs du roy pour la musique: 1599-1673* (Sprimont: Mardaga / Versailles: CMBV, 2003), 2 vol. Cité dans la suite comme « PRB ».
4. Nous tenons à remercier M. Guillaume Boyer, responsable des fonds anciens et patrimoniaux, pour son accueil et les renseignements qu'il nous a procurés sur ce volume.

Le volume est entré dans les collections des Facultés catholiques en 1912. Seules une ancienne cote « M R / 3 » portée à l'encre sur la première garde blanche et une mention manuscrite sur le titre de la première messe (*Ex Conventu Minimorum Parisiensium*) renseignent sur sa provenance antérieure: il s'agit clairement du recueil qui était intitulé *Missa Vi toni 4. vocum auth. Orlando de Lassus et alie missæ sex vocum musicali tono decantatae. Paris 1617* et coté 1 HR 3 dans le catalogue de la bibliothèque des Minimes de Paris conservé à la bibliothèque Mazarine (Ms. 4149, daté 1776). Ce recueil nous a échappé dans l'étude que nous avons consacrée en 2015 à la reconstitution de cette bibliothèque de musique<sup>5</sup> et il vient donc en constituer un supplément. Comme tous les ouvrages de musique conservés par les Minimes de Paris, il était à la disposition du Père Marin Mersenne<sup>6</sup>.

### Synthèse et importance du contenu

Les quatorze premières éditions du recueil sont des messes d'Orlande de Lassus. En 1577, Le Roy et Ballard avaient publié sous le titre de *Missæ variis concentibus ornatae...* un recueil factice de dix-huit messes de ce compositeur, avec une belle page de titre ornementée, gravée pour l'occasion. Après cette date, Le Roy et Ballard et leur successeur Pierre I Ballard n'éditent plus que des messes séparées, et le présent recueil a la particularité de rassembler la totalité de ces messes<sup>7</sup>. Elles sont reclassées ici par ordre chronologique :

Année	Réf.	Titre	b.258	Nouveauté
1587	LRB 284	O. de Lassus, <i>Missa Beatus qui intelligit 6v</i>	(13)	
1587	LRB 285	O. de Lassus, <i>Locutus sum 6v</i>	(14)	
1607	PRB 1607-D	O. de Lassus/Lockenburch, <i>Missa Or sus à coup 4v</i>	(04)	
1607	PRB 1607-E	O. de Lassus, <i>Missa In die tribulationis 5v</i>	(12)	
1607	PRB 1607-F	O. de Lassus, <i>Missa Dixit Joseph 6v</i>	(11)	
1607	PRB 1607-F2	O. de Lassus, <i>Missa Ad placitum 4v</i>	(05)	Édition
1607	PRB 1607-F3	O. de Lassus, <i>Missa Dic Domina 5v</i>	(06)	Édition
1608	PRB 1608-E	O. de Lassus, <i>Missa Credidi 5v</i>	(08)	

- Laurent Guillo, « Sous la main du père Mersenne : la bibliothèque de musique des Minimes de la place Royale (Paris, XVI<sup>e</sup>- XVII<sup>e</sup> siècles) », in D. Herlin, C. Massip et V. De Wispelaere (éd.), *Collectionner la musique, 3 : érudits collectionneurs* (Turnhout : Brepols, 2015), p. 28-80.
- Mersenne a d'ailleurs cité certaines des messes dans son *Harmonie universelle* (1636) : « et dans ses trois Messes [de Du Claurroy] à quatre, et celle qui est à cinq... », *Livre septième des instruments de percussion*, p. 61. Cf. PRB n° 1636-I, voir aussi le fac-similé des Éditions du CNRS (1965, 1975).
- Hormis la réédition très tardive de la *Missa Jager*, donnée en 1687 par Christophe Ballard (*RISM L 1035*).

## Notes et documents

### J.-J.-Bonaventure Laurens. Correspondance avec Mendelssohn et Schumann.

#### 2. Correspondance complète avec Robert Schumann (1848-1853)

*Jean-Jacques Eigeldinger*

Les vingt lettres échangées par Laurens et Schumann (avril 1848 - 31 décembre 1853) représentent la totalité de leur correspondance, comme on peut en juger par le suivi du contenu. La cadence et les dimensions respectives de cet échange nous renseignent à elles seules sur le caractère, la situation et la relation des deux scripteurs : quatorze envois du premier (en français avec, ici et là, quelques paragraphes, phrases ou expressions en allemand) contre six réponses en allemand du second, relativement brèves, factuelles et espacées face au lyrisme et à l'abondance de Laurens – les quatre cinquièmes du tout. Initiateur de la relation épistolaire, c'est lui assurément qui est le « demandeur ». Mais la relative réserve d'un Schumann affable, absorbé par sa création, cède progressivement devant la constance et la sincérité de son admirateur, qu'il renseigne de loin en loin avec la simplicité d'une grande âme. Cette correspondance a été éditée une première fois dans ses langues originales – non sans lacunes et lectures erronées dans les textes français<sup>1</sup>. Nous en donnons ici notre propre transcription, annotation et traduction de l'allemand à partir des autographes référencés en notes.

J. Chr. H. Rinck meurt en 1846, Mendelssohn l'année suivante ; c'est donc vers Schumann que Laurens se tourne dès le printemps de 1848 au prétexte de le voir répéter et continuer le rôle d'informateur de la création musicale allemande contemporaine et de pourvoyeur de partitions propres à alimenter sa curiosité aussi bien que sa bibliothèque<sup>2</sup>. Ce faisant, Bonaventure s'adresse autant

1. Christoph-Hellmut Mahling et Ruth Seiberts, « Der Briefwechsel zwischen Jean-Joseph-Bonaventure Laurens und Robert Schumann », in Ute Bär (éd.), *Robert Schumann und die französische Romantik, Schumann Forschungen 6* (Mayence : Schott, 1997), p. 33-64.
2. Voir *Revue de musicologie*, 102/1 (2016), p. 153 sqq. – M. Gabriel Quetglas Olin (Chartreuse de Valldemossa, Majorque) nous signale aimablement la référence manquante à la note 5,

à l'ancien rédacteur en chef et chroniqueur de la *Neue Zeitschrift für Musik* qu'au compositeur – alors totalement inconnu du public français<sup>3</sup> – dont la stature domine pour lors le paysage germanique. Abonné à la *Neue Zeitschrift* qu'il scrute et dépouille soigneusement à chaque livraison, Laurens a-t-il été encouragé dans sa démarche par son ami Stephen Heller (1813-1888), médiateur idéal en ce qu'il est établi à Paris depuis le temps où Schumann l'avait chargé de remettre un exemplaire des *Kreisleriana* à Chopin, leur dédicataire? Aussi ardent *Davisbündler* que Florestan et Eusebius réunis, Heller avait été dès son séjour à Augsbourg un schumannien de la première heure<sup>4</sup>, pour le rester tout au long de sa résidence à Paris (1838-1888). Laurens l'aura entendu maintes fois lui jouer des pans entiers du répertoire romantique qui échappaient à ses propres moyens pianistiques.

Schumann ou la musique consolatrice dans l'environnement d'un « monde trivial » et sourd aux beautés classiques, tel est – dans son isolement artistique déjà évoqué avec Mendelssohn – l'un des thèmes majeurs de Laurens dans ses lettres. Ce Schumann pour qui il éprouve une vénération affectueuse, ce Schumann dont il élargit et diversifie sa connaissance de la production jusqu'à exalter *Genoveva* comme un chef-d'œuvre incompris de l'opéra contemporain, Schumann enfin, digne continuateur des grands maîtres allemands, – plus encore que Mendelssohn –, avec ce mot de reconnaissance suprême : « depuis l'époque déjà un peu ancienne à laquelle j'ai pris une connaissance approfondie des œuvres de J.-S. Bach, aucunes ne m'avaient autant intéressé que les vôtres. Vous êtes la plus puissante organisation musicale de notre tems ; mais vous ne serez jamais populaire [...]. L'inspiration, qui lui [Mendelssohn] manquait souvent, était remplacée par le goût et le savoir<sup>5</sup>. Chez vous l'inspiration, l'originalité, la nouveauté des formes harmoniques ne manquent jamais » (lettre 4).

Schumann, c'est aussi l'ère récente du piano à pédalier qui relie un bref moment la littérature de clavier avec ce que nous appelons âge baroque. C'est surtout l'intimité et la confiance unique de musiques portées par l'esprit d'enfance

page 158 de cette précédente livraison (Rdm 102/1) : il s'agit de l'article de J.-J.-B. Laurens, « De l'étude historique de la musique », *La revue du Midi*, tome I, deuxième livraison (1843), p. 135-159.

3. Cf. Damien Ehrhardt, « Les débuts de la réception de Schumann en France à la lumière des premières éditions françaises (1834-1870) », *Cahiers Franz Schubert, revue de musique classique & romantique*, 6/12 (1998), p. 36-58.
4. Heller fut le chroniqueur augsbourgeois de la *Neue Zeitschrift für Musik* [*NZfM*] l'espace de deux saisons (1836-1838), baptisé par Schumann du nom de Jeanquirit à la suite d'une allusion au poète Jean Paul (Richter), Heller se disant être « tout au plus un Jean qui rit ou un Paul qui pleure », *NZfM*, 16 avril 1836, p. 128. *Janus bifrons* répondant à la gémellité Florestan-Eusebius.
5. Ce jugement a pu faire l'objet d'échanges entre Laurens et Heller, éventuellement répercutés ici. Heller s'exprime sur la question avec beaucoup de sagacité dans une grande épître à son ami (7 juillet 1845) : cf. Sylvia L'Écuyer Lacroix, « Une nouvelle lettre de Stephen Heller », *Revue de musicologie*, 80/2 (1994), p. 299-306.