

Aquitanian Notation in Iberia: Plainchant Fragments in Braga and Guimarães (11th–15th century)*

Elsa De Luca

Solange Corbin was the first scholar to observe that a lozenged punctum was used to mark the lower note of the diatonic semitone (E, B natural, or A with flattened B) in around thirty Portuguese fragments and codices, mainly dated between the thirteenth and fifteenth centuries. When the lozenged punctum carries this specific function as a semitone-marking sign, it is commonly referred to in the scholarly literature as a “special punctum.”¹ Corbin regarded the lozenge indicating the lower note of the semitone as the main characteristic of “Portuguese notation” which derived from the Aquitanian notation and was used in Portuguese manuscripts from the last quarter of the twelfth century up to the fifteenth century.² Even though Corbin’s findings were later revised by herself and other scholars, the special punctum is still regarded as a graphical feature mostly peculiar to Portuguese manuscripts.³

- * This work is funded by national funds through the FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the Norma Transitória – DL 57/2016/CP1453/CT0085. This research is also part of the SIMSSA Project, which is funded by a Partnership Grant from the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC 895-2013-1012).
1. The term “special punctum” is drawn from Colette’s expression “*forme spéciale de point*” used to indicate one of the three signs used to signal the lower note of the semitone in F-Pn, ms. lat. 1139. Marie-Noël Colette, “La notation du demi-ton dans le manuscrit Paris, B. N. Lat. 1139 et dans quelques manuscrits du Sud de la France,” in *La tradizione dei tropi liturgici. Atti dei convegni sui tropi liturgici, Parigi (15–19 ottobre 1985) – Perugia (2–5 settembre 1987)*, ed. Claudio Leonardi and Enrico Menestò, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1990, pp. 297–311. However, the presence of a lozenged punctum does not necessarily signify a semitone and so comply with the modern definition of “special punctum.” In fact, it is important to check not only the occurrence and location of the lozenge but also the *finalis* of the piece.
 2. Solange Corbin, *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Âge (1100–1385)*, Paris: Les Belles Lettres, 1952, pp. 251–58.
 3. “The continued use beyond the 12th century of the semitonal punctum in Aquitanian notation appears most prominent among Portuguese sources and so the use of the description

This palaeographical study investigates the characteristics of Aquitanian notation and the use of the lozenged (or, more rarely, tilted) punctum as a mi-sign in the plainchant fragments in Aquitanian notation currently kept in the archives of Braga and Guimarães, in Northern Portugal. Broadly speaking there is an incomplete understanding of the diffusion and transmission of plainchant in Portugal in the aftermath of the imposition of the Franco-Roman chant (in the late eleventh century) and over the following centuries. Likewise, we have yet to fully understand the peculiarities of the notation and find out if any scribal idiosyncrasies developed locally. The two neighboring cities of Braga and Guimarães have been selected for this research on the notation of plainchant as their archives contain a great number of *membra disiecta*, most of which are studied here for the first time. Compared to the rest of Portugal, both Braga and Guimarães are in a pretty favourable position for the study of medieval liturgical musical sources. Indeed, the diocese of Braga played an important role in the diffusion of the new Franco-Roman rite at the end of the eleventh century and nowadays there exists an extended bibliography on its liturgy and some of the sources associated with the rite in Braga. Similarly, a recently published catalogue on Guimarães allows us to better appreciate the peculiarity of some of its medieval liturgical music sources.⁴ The 104 fragments studied here date from the twelfth to the fifteenth centuries (the fragments are listed in Appendix 1). I do not assume here that all the fragments now in Braga and Guimarães have Portuguese origins, however, many of them are unequivocally related to the liturgy of Braga which strongly suggests a local production.⁵ This research aims to contribute to a better and broader understanding of the characteristics of Aquitanian notation by describing if and how semitone information was conveyed in the fragments,⁶ discussing the diastemata of the notation in relation to the age of the sources, and describing other elements that can shed light on the transmission and diffusion of plainchant in the Peninsula. However, it is important to highlight that

‘Portuguese’ remains justified especially for later uses of such notation,” Kathleen E. Nelson, “The Notated Exultet in Braga’s *Missal de Mateus*: Known Tradition or New Composition?,” in *Musical Exchanges 1100–1650. Iberian connections*, ed. Manuel Pedro Ferreira, Kassel: Reichenberger, 2016, pp. 31–48, here pp. 38–39. See also Kathleen E. Nelson, “Observations on an Early Twelfth-Century Antiphoner Fragment at Toledo,” *Inter-American Music Review*, 17/1–2, 2007, ed. Robert Stevenson and Emilio Rey Garcia, *Concordis Modulationis Ordo Ismael Fernández de la Cuesta In Honorem*, pp. 17–24, here p. 23.

4. *Harmonias do céu e da terra. A música nos manuscritos de Guimarães (séculos XII–XVII). Harmonies of Heaven and Earth. The music in the manuscripts of Guimarães (12th–17th centuries)*, ed. Manuel Pedro Ferreira, Guimarães: Museu de Alberto Sampaio, 2012.
5. The origin of the fragments is discussed in §1. Plainchant fragments in Braga and Guimarães.
6. This research not only investigated the usual conventions of Aquitanian notation but also inquired into the possibility that any notator applied his/her own creative method for indicating the semitone.

Margarita Menendez Hanson (1918-2020)

Margarita Hanson, qui a dirigé les Éditions de l'Oiseau-Lyre de 1971 jusqu'en 1996, est décédée à Paris le 5 février 2020. Pendant ses vingt-cinq années à la tête de cette maison d'édition, elle a terminé la publication en vingt-quatre volumes (vingt-cinq tomes) de *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* qui n'était qu'à son sixième volume en 1971. Elle a ensuite été à l'initiative d'une nouvelle édition en sept volumes (huit tomes) du *Magnus Liber Organi*. Elle a également entrepris la révision des *Œuvres complètes* de François Couperin. La première édition de cette série avait été publiée à Paris en douze volumes en 1933, année du bicentenaire de la mort de Couperin. Ce fut l'acte fondateur des Éditions de l'Oiseau-Lyre, renommées pour leur action dans le domaine de la musique française et ancienne. Cette maison d'édition, dont l'emblème est un oiseau australien, avait été créée par la mécène Louise Dyer (1884-1962), native de Melbourne, qui s'était installée à Paris en 1927.

Née à La Havane (Cuba) le 6 avril 1918, Margarita Menendez a été, à la fin des années 1930, la première femme de son pays à obtenir un diplôme universitaire en musique, tandis que sa sœur, Gabriela, l'a été dans le domaine de l'architecture. Margarita Menendez a reçu une formation musicale de pianiste et de chef de chœur. Elle se perfectionna aux États-Unis à la New York University et, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, elle retourna à Cuba, où elle commença à enseigner la musique. À la suite de la révolution cubaine, après un court séjour à New York, elle s'exila à Paris en 1960. Pendant dix ans, elle travailla à la Maison de la Radio pour les services étrangers de langue hispanique.

Son attrait pour la musique contemporaine l'incita à interviewer de nombreux interprètes et compositeurs, notamment Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Luciano Berio, Pierre Boulez. Dans le cadre de ces entretiens, elle rencontra Joseph Birch Hanson (1908-1971), le deuxième mari de Louise Dyer, pour évoquer l'action des Éditions de l'Oiseau-Lyre dans le domaine éditorial, y compris phonographique. Quelques années plus tard, ils se marièrent à Monaco, où

les Éditions de l'Oiseau-Lyre s'étaient installées après la Seconde Guerre mondiale. Après la mort de son mari en septembre 1971, elle devint propriétaire des Éditions. Grâce au soutien indéfectible de François Lesure, Ian D. Bent, Frank Ll. Harrison et Kurt von Fischer, elle décida non seulement de poursuivre la publication de *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, mais d'élargir la série à vingt-quatre volumes, afin d'y inclure la totalité du répertoire connu à l'époque, soit 2 400 pièces.

Par ailleurs, elle commença à s'intéresser à la musique française de clavecin à la suite de sa rencontre avec Kenneth Gilbert qui lui prêta un premier instrument. Sa passion pour ce répertoire qu'elle pratiquait l'incita à entreprendre la révision des *Œuvres* de François Couperin, mais aussi d'autres clavecinistes français (entre autres Jacques Champion de Chambonnières, Louis Couperin, Louis Marchand, Nicolas Clérambault) que Louise Dyer avait publiés auparavant, choix judicieux étant donné le regain d'intérêt pour la musique française baroque dans les années 1980 et 1990.

En 1983, pour commémorer le 250^e anniversaire de la mort de François Couperin et marquer les cinquante ans des Éditions de l'Oiseau-Lyre, Margarita Hanson conçut une exposition sur l'histoire de cette maison, présentée à Monaco ainsi qu'à Paris. À cette occasion et à son instigation furent inaugurées les « Semaines de musique baroque » de Monaco, fidèlement retransmises par France Musique pendant quinze années. Outre son action musicale, elle avait personnellement soutenu de nombreux artistes et poètes, notamment Ruth Francken, Isabelle Waldberg et Gherasim Luca.

En reconnaissance de son action dans la vie musicale, elle se vit décerner deux distinctions : elle fut élevée au grade de Chevalier dans l'Ordre du Mérite culturel par le prince Rainier de Monaco en 1986 et à celui d'Officier des Arts et des Lettres par la République française en 1993. En outre, elle fut nommée en 1992 *Docteur honoris causa* de l'université de Melbourne, institution à laquelle elle légua l'importante collection de partitions anciennes réunie par Louise Dyer dans les années 1930.

De nombreux interprètes et musicologues se souviennent de sa généreuse hospitalité et de son enthousiasme infatigable. L'un de ses derniers actes a été de léguer par testament un fonds à la Société française de musicologie, destiné à aider « la publication d'un livre ou de livres, dans n'importe quelle langue, sur la musique française antérieure à 1750, ou sur la culture musicale française antérieure à 1750, ou la publication d'une importante édition de répertoires français antérieurs à 1750 ». Elle a laissé des legs similaires à l'American Musicological Society ainsi qu'à la Royal Musical Association. Qu'elle soit remerciée pour son action si bénéfique et visionnaire.

Davitt Moroney, Denis Herlin

est abordé au travers de quelques remarques de Christiane Tewinkel sur la « non écoute » dans les concerts récents et les réactions contre les auditeurs maniant leur iPhone.

On peut regretter que ce volume ne se soit pas concentré sur une histoire de l'écoute au XIX^e siècle, fût-il long, pour en fournir un tableau plus adéquat ; à se fier au sommaire, il n'y aurait pas lieu de parler d'un art de l'écoute à l'opéra, et les seuls pays où il aurait été pratiqué seraient l'Allemagne, la France et la Grande-Bretagne... Le livre ignore également les très nombreuses théorisations de l'écoute au XIX^e siècle, de Friedrich Rochlitz à Heinrich Schenker. Même s'il faut se réjouir de la belle tenue des contributions elles-mêmes, leur assemblage se justifierait s'il s'agissait des actes d'un colloque, mais guère dans le cadre d'un guide ou manuel, qui appelle une vision d'ensemble. On regrette surtout que pratiquement aucun des auteurs ne fasse parler les auditeurs eux-mêmes. Les témoignages sur une écoute singulière et son évolution sont absents – je songe ici aux analyses à faire des cas de Stendhal ou de Delacroix, et à celles effectuées au sujet d'Amiel (voir Rémy Campos, « Aimer Beethoven : les années d'apprentissage d'Henri-Frédéric Amiel, amateur de musique genevois », *Revue de musicologie*, 88/1, 2002), aux impressions d'écoute méthodiquement consignées par Hermione Quinet (*Ce que dit la musique* [1893], 2016), ou à l'appropriation progressive de la musique de Wagner par Alma Schindler (voir Martin Kaltenecker, *L'Oreille divisée*, 2011, p. 353-354). Aucun journal intime, aucune lettre ne sont mobilisés, quasiment aucune fiction ou poème (rappelons seulement le fameux *Fenêtres ouvertes* de Victor Hugo), ni encore ceux des passages d'une critique de concert ou d'opéra qui captent une première impression. Ce n'est qu'à partir d'un tel matériau, me semble-t-il, que l'on quitte le confort des archives constituées pour construire une histoire de l'écoute, par l'assemblage de réactions plus ou moins spontanées (on en trouve un exemple célèbre dans les annotations de Verdi sur le piano-chant de *Lohengrin* lors d'une représentation à Bologne en 1871) ou retravaillées. Ce n'est qu'à ce prix que l'on peut saisir ce qui se construit vraiment au sein des cadres, des contextes et à partir de discours normatifs auxquels un auditeur peut parfaitement rester sourd ou résister. Seul James H. Johnson aborde cette thématique dans un texte intitulé « Capturing the Landscape Within : On Writing the History of experience », mais en s'appuyant en tout et pour tout sur l'essai que Baudelaire consacra à Wagner (et non sur la lettre qu'il lui envoya spontanément en février 1860), deux textes sur les bruits urbains datant des années 1920, et enfin quatre tableaux. Johnson rappelle opportunément, en citant William Wordsworth, que les mots sont des choses, « actifs et efficaces, et qui font eux-mêmes partie d'une émotion » (p. 427). L'expérience d'écoute est immédiatement forgée, déviée peut-être, par sa formulation verbale ; mais c'est un travail d'analyse qu'il s'agit, me semble-t-il, de ne pas contourner.

Hans-Joachim Hinrichsen. *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit.*

Kassel : Bärenreiter ; Berlin : J.B. Metzler, 2019. 386 p.

► *Patrice Veit (CNRS/EHESS, Centre Georg Simmel)*

Professeur émérite de musicologie à l'université de Zurich, Hans-Joachim Hinrichsen est encore trop peu connu en France malgré une œuvre abondante et diversifiée qui participe aux renouvellements historiographiques de la musicologie de langue allemande (voir notamment

ses ouvrages ou directions d'ouvrages consacrés à Schubert, Bruckner, Hans von Bülow et, plus généralement, à l'interprétation musicale, à la réception de la musique de Bach de 1750 à nos jours ou encore l'édition – avec Hermann Danuser – des écrits de Carl Dahlhaus en onze volumes).

Le livre qu'Hinrichsen vient de consacrer à Beethoven, publié à l'occasion du 250^e anniversaire de la naissance du compositeur, s'inscrit dans le sillage d'une étude importante sur ses sonates pour piano (*Beethoven. Die Klaviersonaten*, 2013) ainsi que de l'édition critique en 2016 du fac-similé du manuscrit de la *Missa solemnis* conservé à la Staatsbibliothek de Berlin. Ce *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit* (« Beethoven, musique pour un temps nouveau ») qui vient de paraître, se démarque de nombreuses autres publications consacrées au compositeur par l'attention qu'il porte avant tout à la musique et au processus compositionnel de Beethoven.

Aucun autre compositeur que Beethoven n'a autant et durablement marqué la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, par ailleurs extraordinairement riche sur le plan intellectuel et culturel, au point que la postérité n'a pas hésité à le qualifier de « révolutionnaire » et que la puissance de sa musique résonne encore en nous aujourd'hui. S'il y a un aspect révolutionnaire chez Beethoven, c'est pour Hinrichsen avant tout dans sa musique qu'il convient de le chercher. Les éléments biographiques n'intéressent du reste l'auteur que dans la mesure où ces derniers sont susceptibles d'apporter un éclairage sur la musique. Pourtant la musique de Beethoven est également celle d'un compositeur attentif à l'horizon d'attente de son époque ; elle est en ce sens un produit de son temps et doit donc être envisagée au regard de celui-ci. De quelles manières Beethoven est-il lié à cette époque qui est celle de l'*Aufklärung* tardive (*Spätaufklärung*) ? Et que cela signifie-t-il pour la compréhension de sa musique ? Autant de questions auxquelles ce livre s'emploie à répondre, en interrogeant la manière dont Beethoven s'est confronté musicalement aux thèmes poétiques, esthétiques et philosophiques contemporains, et en replaçant cette musique dans son univers intellectuel.

Pour ce faire, le livre d'Hinrichsen fait appel aux ressources de la musicologie et de l'histoire des idées. Dans ce dernier domaine, l'auteur a choisi pour référence la philosophie de Kant (1724-1804). C'est elle, en effet, qui sert de fil rouge tout au long des quatre grands chapitres qui composent l'ouvrage et qui constituent autant d'étapes suivant peu ou prou la chronologie : du jeune mais déjà moderne Beethoven à son arrivée à Vienne jusqu'au compositeur de l'imposant « *Spätwerk* ». Pourquoi Kant ? La philosophie morale du professeur de Königsberg constitue le marqueur intellectuel décisif de l'époque dans laquelle a vécu, entre autres, Beethoven et que, rétrospectivement, Goethe a lui-même qualifiée en 1827 – l'année de la mort de Beethoven – comme étant le siècle de Kant.

Beethoven, qui n'a pas suivi de cursus universitaire, n'a très certainement pas lu directement les œuvres de Kant. Mais au tournant du XVIII^e siècle, la philosophie de Kant circule dans les pays germanophones comme dans l'Europe entière à travers les feuillets des revues et de la presse, les écrits littéraires et poétiques – notamment d'auteurs ardents adeptes de Kant, tel Schiller –, les séminaires, les rencontres et les discussions dans les cercles et les salons. Ce sont là autant de canaux de diffusion qui donnent à Beethoven la possibilité de construire pour lui-même une vision du monde. S'il est un lecteur passionné et un esprit curieux, ouvert aux questions touchant, par exemple, à l'éthique, à l'esthétique, aux sciences de la nature

ou à la philosophie de la religion, sa confrontation avec la pensée du maître de Königsberg est davantage celle d'un autodidacte. Son intérêt n'en est pas moins manifeste, comme en témoignent diverses citations tirées de l'œuvre de Kant trouvées dans sa correspondance ou dans ses carnets de conversation, et plus nombreuses d'ailleurs qu'on ne le prétend souvent, comme le révèle le livre. Tout en se gardant de faire de Beethoven un philosophe-compositeur, Hinrichsen défend résolument la thèse selon laquelle sa musique serait un analogue esthétique à la philosophie de Kant, s'exprimant toutefois à travers les moyens spécifiques qui sont ceux de l'art des sons.

Pour étayer cette thèse ainsi que les hypothèses formulées au long de l'ouvrage, l'auteur a recours à un large éventail de sources primaires : musicales d'abord, avec notamment les partitions originales et les cahiers d'esquisses ; mais également la correspondance, le *Tagebuch*, ainsi qu'à partir de 1818, les carnets de conversation, qui s'ajoutent à des témoignages des contemporains. Les sources beethovéniennes sont complétées par une connaissance approfondie des grands textes littéraires et philosophiques de l'époque (Kant bien sûr, mais également Sulzer, Schleiermacher, Schelling, Schiller, Goethe, Jean-Paul, ou encore, sur le plan musical, Johann Friedrich Reichardt, E.T.A Hoffmann, Adolf Bernhard Marx). Ce n'est pas un des moindres atouts de l'ouvrage que de mettre en rapport ces sources diverses les unes avec les autres. Le livre fait en outre état des travaux internationaux les plus récents concernant Beethoven, mais aussi l'ensemble de la période, abordée ici dans une approche pluridisciplinaire mêlant musicologie, esthétique, philosophie et histoire culturelle, comme le prouvent l'apparat critique et la bibliographie.

Au fil des chapitres, l'argumentation s'appuie sur des analyses musicales riches et détaillées, s'étalant parfois sur plusieurs pages, et que le non-spécialiste aura sans doute quelque peu de mal à suivre. À travers un choix sélectif d'œuvres connues pour certaines, mais également plus confidentielles, elles permettent cependant de mieux appréhender l'écriture musicale de Beethoven et sa modernité, ainsi que son ancrage dans le monde des idées contemporain. De ce point de vue, l'analyse du deuxième mouvement du Quatuor à cordes op. 59 n° 1, menée dans l'idée d'éclairer la manière dont Beethoven s'approprie et développe la forme sonate, est représentative de la méthode privilégiée par l'auteur, tout comme celle de la Sonate « Pathétique » op. 13, interprétée comme une confrontation musicale avec la théorie de la tragédie de Schiller. En recourant notamment aux cahiers d'esquisses, certaines analyses nous font ainsi pénétrer dans l'atelier compositionnel de Beethoven.

Parmi les apports importants de ce livre, figure la réévaluation des années de jeunesse à Bonn. Si c'est à Vienne que Beethoven acquiert sa stature de compositeur mondialement admiré aujourd'hui, la socialisation du jeune musicien au service de l'archevêque et prince-électeur de Cologne (le frère cadet des empereurs Joseph II et Leopold II), fervent adepte des idées de l'*Aufklärung*, n'en joue pas moins un rôle déterminant et durable. De même, il est important de ne pas négliger la production musicale des années passées à Bonn, à laquelle Beethoven doit son séjour d'études à Vienne et son admission comme élève par Haydn. Au titre de cette réévaluation s'ajoutent également le rôle et l'influence de Joseph Haydn et d'Albrechtsberger, ses maîtres viennois, tout comme ceux, à Bonn, de Christian Gottlob Neeffe, grâce auquel Beethoven prend connaissance de l'œuvre pour clavier de J. S. et de C. P. E. Bach.

L'ouvrage révisé par ailleurs quelques constructions qui font partie du mythe beethovénien. Parmi elles, Hinrichsen déconstruit l'idée d'un Beethoven représentant musical de la bourgeoisie, ce qu'il deviendra, mais seulement par la suite, avec l'établissement progressif du concert public. À son arrivée à Vienne, le jeune musicien de la cour de Bonn est d'abord et avant tout le compositeur de la haute aristocratie viennoise. Nourris d'une grande culture et formant un public avisé de *Kenner* sur le plan musical, ces milieux aristocratiques constituent un vecteur important des idées de l'*Aufklärung* dans une ville par ailleurs de plus en plus aux prises avec la censure. Pour preuve, l'un des principaux mécènes de Beethoven, le prince von Lichnowsky, a étudié à l'université de Göttingen, bastion de l'*Aufklärung*, et organise à Vienne les conférences du grand adepte de Kant, Lazarus Bendavid. C'est dans les cercles restreints de cette élite que Beethoven est accueilli et soutenu (notamment d'un point de vue financier), qu'il joue et improvise, et aussi qu'il se sent compris musicalement.

D'autres conclusions importantes de l'ouvrage éclairent d'un jour nouveau les pratiques de composition et d'exécution de certaines œuvres de Beethoven. Ainsi, alors qu'elles sont aujourd'hui jouées séparément, le livre insiste sur la parenté idéelle et musicale des Symphonies n^{os} 5 et 6 op. 67 et 68 (1807-1808). Conçues comme des sœurs jumelles et programmées ensemble lors de leur première exécution publique en 1808, elles peuvent être considérées, selon Hinrichsen, comme deux versants complémentaires, symbolisant musicalement les concepts de liberté et de nature dans le sens de la critique kantienne.

Le chapitre consacré à la période dite du *Spätwerk*, une expression chère à Adorno qu'Hinrichsen relativise toutefois quelque peu, constitue un autre point fort du livre. Comme le montre l'auteur, cette période se caractérise par un nombre important de travaux de composition – certains de longue haleine – menés en parallèle, et qui s'enrichissent mutuellement. Elle est également marquée par le développement d'une écriture musicale d'une grande variété dans ses formes comme dans ses techniques de composition, preuve supplémentaire de la tendance de Beethoven à continuellement expérimenter sur le plan musical. S'appuyant sur l'analyse de différents exemples pris dans les dernières sonates comme dans les derniers quatuors, mais aussi dans la *Missa solemnis* et la *Neuvième Symphonie*, cette partie fait ressortir le recours fréquent du compositeur à la variation et à la fugue. Cette dernière fonctionne entre autres comme un hommage non seulement à Bach et Haendel, mais aussi à la tradition du contrepoint de l'Allemagne catholique du Sud représentée notamment par le maître de Beethoven, Albrechtsberger. Hinrichsen développe des considérations tout à fait intéressantes sur la *Neuvième Symphonie* qui n'est pas comme d'habitude présentée tel un monolithe, mais dans le couple symphonique et choral qu'elle forme en commun avec la *Missa solemnis* – ce qu'atteste en outre leur programmation commune (limitée toutefois dans le cas de la Messe aux Kyrie, Gloria et Agnus Dei en raison de la censure) dans le cadre séculier du concert public de mai 1824 au *Kärntnertheater*. Ce couple constitue un appel musical à l'idéal de paix et de fraternité humaine dans l'esprit du traité *Vom ewigen Frieden* de Kant (on lira à ce propos les pages suggestives consacrées à l'*Agnus Dei* de la Messe). Avec le Finale de la *Neuvième Symphonie*, Beethoven réalise un projet remontant à ses années de Bonn, et mûri tout au long de son œuvre : celui de mettre en musique l'*Ode à la joie* de Schiller, dont il extrait certaines strophes, reconfigurant ainsi le poème. Dans ce Finale au texte recomposé par Beethoven, Hinrichsen

voit « l'esprit de Kant à partir des mains de Schiller » – paraphrasant la formule du comte von Waldstein peu avant le départ de Beethoven de Bonn pour Vienne – « Mozart's Geist aus Haydens Händen ».

On l'aura compris, celui ou celle qui cherche une nouvelle biographie de Beethoven, devra passer son chemin. En revanche, cet ouvrage dense et exigeant a pour atout majeur, à travers la finesse des analyses et les croisements variés qu'il opère, de rendre le lecteur attentif aux multiples facettes du geste compositionnel d'un musicien en prise avec le climat intellectuel de son temps. Il est une invitation à creuser et à renouveler notre approche, mais aussi notre écoute d'une œuvre elle-même exigeante au meilleur sens du terme. En cela, cet ouvrage est une indéniable réussite et constitue une contribution importante et originale à la compréhension de la musique du « maître de Bonn ». Il mériterait assurément d'être traduit en français en raison des perspectives particulièrement stimulantes qu'il ouvre sur une période fondamentale de l'histoire de la musique comme de l'histoire des idées.

Mark Everist. *Discovering Medieval Song. Latin Poetry and Music in the Conductus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. 385 p.

► *Anne-Zoé Rillon-Marne (Université catholique de l'Ouest)*

Le conduit (*conductus*) apparaît comme le parent pauvre de l'historiographie de l'*ars antiqua*, tant les pratiques polyphoniques que sont l'organum et le motet ont capté l'attention des musicologues jusque très récemment encore, comme en témoigne la recrudescence de publications sur le motet en particulier. Pourtant, ni la présence du conduit dans les sources ni son intérêt esthétique ne pourraient justifier cet état de délaissement. La littérature musicologique sur le conduit est assez rapide à retracer. Quelques ouvrages fondateurs ont livré une cartographie du genre principalement déterminée par l'étude des sources (Gröninger 1939, Falck 1981); une foule d'articles portent sur l'interprétation rythmique de la notation, depuis les travaux fondateurs (Bukofzer 1948, 1953, Husmann 1952), en passant par les réactions suscitées par les choix de transcription des éditions monumentales (Anderson 1979, Tischler 2001, 2005), jusqu'à l'essai de Christopher Page (1997). Quelques chercheurs ont proposé des études plus ciblées du répertoire (Stelzle 1988, Payne 2001, Rillon-Marne 2012), sans vocation à embrasser le phénomène dans son ensemble. Il n'existait donc aucune étude de synthèse sur le sujet jusqu'à la parution de cet ouvrage. Depuis ses travaux de thèse, Mark Everist a intimement côtoyé les manuscrits du XIII^e siècle. Il s'est d'abord intéressé aux motets, avant d'entamer l'ambitieuse tâche de combler les lacunes de l'étude des conduits. Ce livre s'inscrit dans un projet de vaste ampleur, *Cantum pulcriorem invenire*, mené en équipe à l'université de Southampton, dont la base de données accessible en ligne depuis 2012 (<http://catalogue.conductus.ac.uk>) s'impose comme un outil indispensable (en voir la recension dans le numéro 106-1 de ce journal, p. 175-190). Plusieurs publications (Everist 2000, Bevilacqua 2013, 2016), thèses universitaires (Maschke 2015, Mazzeo 2015) ou collaborations avec des interprètes (trois disques enregistrés par John Potter, Christopher O'Gorman et Roger Covey-Crump chez Hyperion-Records entre 2012 et 2016) émanent de ce travail d'équipe, complétant peu à peu les manques et contribuant grandement à la matière du présent ouvrage.