

Kai Köpp

***La pratique
d'orchestre
historique***

***baroque,
classique et
romantique***

Traduction de
Fabien ROUSSEL

Cet ouvrage est publié avec le soutien de la Région Auvergne-Rhône-Alpes

2019

Introduction

La pratique orchestrale dans l'interprétation historiquement informée

La naissance de l'orchestre, avec un chœur de cordes comme noyau et des instruments à vent émergeant occasionnellement comme solistes, est étroitement liée, historiquement, au besoin de représentation de l'aristocratie. Toutefois l'orchestre n'est pas tout d'abord lui-même l'objet d'un spectacle de représentation, mais constitue seulement l'arrière-plan pour l'entrée en scène de solistes virtuoses, dans la musique d'église, de théâtre et de danse – un partage des rôles, qui peut être compris, et fut d'ailleurs compris, comme un miroir des formes absolutistes de gouvernement. Dans cet ordre, l'orchestre remplit une fonction subordonnée, dont il ne sort qu'exceptionnellement.

C'est pour cette raison que l'on trouve moins souvent des données précises sur l'activité des musiciens d'orchestre dans les sources historiques que par exemple sur l'activité des solistes. Sur la pratique musicale des solistes, qui se différencie nettement de la pratique d'orchestre professionnelle, de nombreuses sources sont disponibles, du XVII^e au XIX^e siècle, car les cours pour débutants chanteurs et instrumentistes visent déjà comme but ultime la maîtrise de moyens d'expression spontanés et individuels, caractéristiques du jeu de soliste. Lorsque le thème de l'orchestre est traité, les informations portent souvent sur sa disposition et ses effectifs ou bien sur le choix ou la transmission du tempo, donc sur les affaires de la direction, dont le « chef » d'orchestre est responsable¹. La vraie nature de l'activité des musiciens d'orchestre de l'époque est en revanche très peu observée, et cette répartition des informations se reflète aussi dans les publications se rapportant à la pratique d'interprétation historiquement informée (souvent désignée par l'abréviation HIP : « *historically informed/inspired performance* »)².

La présente recherche tente donc de combler ces lacunes, et se concentre sur l'activité des musiciens d'orchestre, appelés alors « ripiéristes », et les exigences spécifiques qui sont

1. Voir par exemple John SPITZER & Neal ZASLAW, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution (1650-1815)*, Oxford : Oxford University Press, 2004. C'est seulement dans le chapitre II (p. 370-397) que sont abordées les questions des pratiques des directions et des ripiéristes d'orchestre.

2. Sur la notion de HIP, voir Christoph WOLFF (dir.), *Die Gegenwart der musikalischen Vergangenheit: Meisterwerke in der Dirigenten-Werkstatt*, Salzburg : Residenz, 1999, p. 16.

formulées à leur égard dans les différents répertoires historiques. La question centrale est la suivante : « Comment un musicien d'orchestre de l'époque comprend-il les indications de jeu dans sa partie, et comment les exécute-t-il ? ». S'y connectent les questions des instruments utilisés et des techniques de jeu qui leur sont associées³, qui marquent de leur empreinte la sonorité orchestrale dans les répertoires respectifs⁴. Pour répondre à ces questions centrales, il faut cependant éclairer les ténèbres de l'« évidence perdue⁵ » de la pratique musicale de l'époque⁶. Concrètement, il faut expliquer quelle signification ont, dans le détail, les signes d'articulation inscrits de manière sporadique dans les partitions conservées, car cette question soulève aujourd'hui les plus grandes difficultés dans la pratique quotidienne de l'interprétation historiquement informée, aussi bien pour les interprètes que pour les éditeurs.

Projet et terminologie d'une « école du ripiériste historique »

Ce problème a été décrit récemment par le hautboïste baroque et chercheur canadien Bruce Haynes de la manière suivante : « une caractéristique commune aux partitions “rhétoriques” [Haynes entend par “musique rhétorique” la musique précédant la “révolution romantique”] est que la notation est mince, et contient à peine plus que l'essentiel – une notation pour les professionnels [...] La convention voulait que le compositeur ne marque que ce qui était inattendu : ce qui s'écartait des normes du style ambiant. [...] Chaque signe décrit ainsi potentiellement la pratique d'interprétation, mais en creux⁷. » Les indications de jeu contenues dans la partition manifestent donc en règle générale une exécution s'écartant de la norme, et donnent par conséquent des informations sur ce à quoi aurait pu ressembler la manière de jouer habituelle.

Cette approche acquise par l'étude des sources était aussi à la base d'un projet de recherche de trois années qui fut mené de 2003 à 2006 à la Hochschule für Musik und Theater de Zürich (aujourd'hui Hochschule der Künste) et qui constitue le point de départ méthodologique de la présente publication. Avec cette tentative de déduire à rebours des « cas particuliers » notés le « cas général » non noté, on fouillait de nouveaux territoires méthodologiques, car les méthodes éprouvées d'étude critique devaient être modifiées de façon à ce que l'exploration d'une pratique non écrite puisse être appréhendée de manière scientifique. Pour le projet de recherche on a donc choisi un répertoire

3. Voir le chapitre « La pratique d'orchestre professionnelle. Des “devoirs du ripiériste” », p. 23 de ce livre.

4. Voir le chapitre « Normes de l'expression. Des “types” de coups d'archet », p. 155 de ce livre.

5. Sur la notion d'« évidence perdue » (*verlorene Selbstverständlichkeit*), voir Gotthold FROTSCHER, *Aufführungspraxis alter Musik*, Locarno : Heinrichshofen, 1963, p. 30.

6. Voir le chapitre « Notation et Convention. De “l'exécution unanime” », p. 63 de ce livre.

7. « *A common characteristic of Rhetorical scores is that they are thin, containing little more than the essential – a notation for professionals. [...] The convention was that the composer marked only the unexpected: that which deviated from the norms of the ambient style. [...] Every sign is thus potentially describing performance practice, but in reverse.* » (BRUCE HAYNES, *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford–New York : Oxford University Press, 2007, p. 106).

I. La pratique d'orchestre professionnelle

Des « devoirs du ripiériste »

Cordes et vents comme ripiéristes dans l'orchestre

L'organisation des cordes en chœur constitue la base de l'orchestre historique, au plus tard depuis son institutionnalisation par Lully. Les membres les plus qualifiés ou les plus anciens en poste dans leurs pupitres de cordes respectifs officient comme des leaders qui doivent trancher toutes les questions se présentant dans l'exécution de leur partie, sous la direction du premier violon. Le théoricien de la musique et futur maître de chapelle de la cour danoise, Johann Adolph Scheibe, décrit les difficultés de l'organisation d'un « chœur » de cordes :

[Le directeur] doit cependant veiller à ce que les violonistes, dans chaque voix, se règlent toujours sur celui qui, en raison de son habileté, se trouve à la première place. Les autres ne doivent donc faire ni plus, ni moins d'ornements que celui-là [...] Et s'ils ne sont pas tous assez habiles pour suivre exactement le premier en tout, alors celui-ci doit renoncer pour de bon à jouer avec des ornements¹.

Dans la pratique musicale de Scheibe, la discipline d'orchestre sur le modèle français, qui restreignait fortement l'ornementation, et était par exemple mise en œuvre à la Chapelle de la cour de Dresde depuis 1709, n'était manifestement pas une évidence.

Avec les innovations de Lully, des instruments à vent comme par exemple les hautbois, qui étaient auparavant organisés comme un ensemble complet avec toutes les voix, furent aussi intégrés à l'ensemble à cordes, par la disparition des voix intermédiaires de l'ensemble à vent et le rattachement des voix extrêmes aux parties correspondantes du dispositif de cordes². Par ce rattachement à une partie de cordes organisée en chœur, elles perdirent leur autonomie et durent s'ajuster à l'articulation de la voix principale. De même que les cordes qui ne remplissaient pas de fonction dirigeante, ces instruments à vent endossèrent ainsi le rôle de « ripiéristes ».

1. Johann Adolph SCHEIBE, *Critischer Musikus*, Leipzig : Breitkopf, 1745 ; réimpression Hildesheim – New York : Olms, 1970, p. 715.

2. SPITZER & ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, p. 93 et suivantes, en particulier p. 95.

II. Notation et convention

De « l'exécution unanime »

Normalisation des modes d'exécution non écrits dans la pratique d'orchestre professionnelle

Jusqu'au XIX^e siècle, les musiciens évoluaient dans une « culture du jeu dans l'instant », qui se distinguait nettement des exigences particulières du jeu en orchestre, comme il a été montré dans le chapitre précédent¹. Pour ces musiciens, il était évident que les éléments essentiels de leur art n'étaient pas notés dans la partition². Les hauteurs et durées données dans la partition constituaient des points de repère plus ou moins obligatoires pour leur exécution. Certes, sous l'influence de l'*Aufklärung*, un consensus s'était formé sur ce qu'il fallait comprendre par « bonne exécution » : il s'agissait de dépasser l'« exécution juste » en intégrant des moyens d'expression que Hiller, en 1780, décrit sous le nom d'« exécution musicalement fine », et que Spohr, en 1833, appelle « belle exécution³ ». Ces éléments de la « bonne exécution », qui sont déjà décrits en détail dans les traités de l'*Aufklärung*⁴, ne sont pourtant pas entrés dans la notation avant le milieu du XVIII^e siècle ; ils évoluaient dans le domaine de l'artisanat musical, dont les « secrets professionnels » ne devaient pas être dévoilés par la notation.

C'est seulement vers la fin du XVIII^e siècle que de nouveaux signes furent introduits pour fixer dans le texte ce qui n'était pas noté auparavant. Ceci devenait d'autant plus urgent qu'avec le développement du commerce des partitions, l'idée que seules les œuvres que l'on avait composées soi-même pouvaient être données à entendre devenait de moins en moins évidente, comme l'écrit Quantz :

Car on ne sauroit pas dire que pour la perfection d'un Orchestre il soit absolument nécessaire qu'il y ait à chaque endroit & à chaque Musique un excellent compositeur. Nous avons un assez

1. Voir le chapitre « La pratique d'orchestre professionnelle. Des "devoirs du ripiériste" », p. 23 de ce livre.

2. Les conventions historiques qui échappent à la notation sont désignées dans la littérature anglo-saxonne comme « notation implicite » et « musical literacy ». Voir HAYNES, *The End of Early Music*, p. 108 et suivantes.

3. Voir le chapitre « La pratique d'orchestre professionnelle. Des "devoirs du ripiériste" », p. 23 de ce livre.

4. Par exemple QUANTZ, *Essai d'une méthode*, p. 108 et suivantes.

« *Abstoßen* » – « *Absetzen* », *staccato*
(signes de détaché : points/traits)

Par ces expressions on désigne les types d'exécution dans lesquels chaque note est faite assez courte pour que les sons soient très distinctement séparés les uns des autres, et que l'on puisse percevoir un espace vide entre leurs attaques¹⁰⁷.

Cette définition de Koch, qui recouvre la description par Tartini de l'articulation *suonabile*, se termine par le regret que « puisqu'on se sert pour cela de deux signes, à savoir le point et le petit trait, on ne [soit] pas parvenu à se mettre d'accord sur le sujet de savoir lequel de ces deux signes doit indiquer un degré de détaché supérieur, ou plus tranchant¹⁰⁸ ». Alors que Mozart ne mentionne aucune différence entre point et trait, Quantz dit « qu'il faut jouer les notes avec les traits par des coups d'archet tout à fait détachés [*abgesetzt*], & celles avec les points seulement par des petits coups [d'archet] d'une manière soutenue¹⁰⁹ ». Pour des suites de notes rapides avec des traits de *staccato*, la seule restriction donnée par Quantz est que l'archet ne doit être soulevé de la corde que s'il reste un temps suffisant pour cela. Ce n'est pas le cas dans les croches ou doubles-croches des mouvements rapides, même si elles sont munies de petits traits,

car celles-ci doivent bien être jouées d'un coup d'archet tout court[,] mais il ne faut jamais détacher ou éloigner l'archet des cordes ; car en le voulant toujours lever autant qu'on fait, quand on dit qu'il est détaché, il n'y auroit pas assez de tems de reste pour le remettre dessus à juste tems, & les notes seroient comme hachées ou fouettées¹¹⁰.

La question d'un coup d'archet sauté pour des suites de notes rapides, considéré comme avant-gardiste vers la fin du XVIII^e siècle dans des « passages » solistiques¹¹¹, ne se posait pas pour Quantz et n'a rien à faire dans le répertoire d'orchestre de cette époque. Josef Riepel, formé à Dresde, va encore plus loin que Quantz, dans la mesure où il distingue même entre traits de *staccato* longs et courts :



Exemple 36. RIEPEL, *Grünliche Erklärung den Tonordnung insbesondere*, p. 19.

Chacune de ces trois mesures a six coups d'archet distincts ou propres. Simplement, il [le *Konzertmeister* fictif Philippe] exprime le type de la première mesure (+) avec de très longs traits, et ceci parfois, épisodiquement, dans les concertos. Le type de la seconde mesure (++) est par ailleurs connu et répandu, mais lui [Philippe] frappe [*stoßt*] ces notes non liées tantôt

107. KOCH, *Musikalisches Lexikon*, col. 42.

108. Même référence, col. 45-46.

109. QUANTZ, *Essai d'une méthode*, p. 198.

110. Même référence, p. 205-206. L'apparente contradiction avec l'exemple XX de Geminiani, *Allegro* Nr. 6 se résout si l'on suppose que Geminiani se fonde sur un tempo *Allegro* plus lent que Quantz.

111. Voir « *Fitscheln* », *scioltto/non legato* (pas de signe de détaché explicite), p. 202 de ce livre. Voir aussi « *Passages* », « figures de composition » avec valeurs rythmiques intermédiaires », p. 233 de ce livre.

Pratique baroque du *ripieno* à Rome et Venise

Le lieu historique

Le deuxième centre important de la culture d'orchestre baroque se trouvait à Rome, où le violoniste et chef d'orchestre Arcangelo Corelli (1653-1713) rassembla, sur une longue période de temps, de nombreux musiciens pour des exécutions en grand effectif. Au moins à la fin de cette période, il accorda une grande importance à une exécution unanime. Comme dans le cas des lullistes, un grand nombre de musiciens passèrent par l'école de Corelli, reprirent ses principes et les développèrent, parmi lesquels le jeune Händel, Geminiani, et probablement aussi Vivaldi. L'école de Corelli eut une grande influence jusque dans la seconde moitié du XVIII^e siècle en Angleterre, où Händel engagea des musiciens romains de l'entourage de Corelli comme *Konzertmeister* et musiciens d'orchestre, et où Francesco Geminiani (1687-1762) forma de nombreux élèves dans la tradition romaine.

Sources pertinentes

- Georg MUFFAT, *Exquiritioris harmoniæ instrumentalis gravi jucundæ selectus primus*, 1701, préface. Réédité et commenté par Walter KOLNEDER, *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*, collection Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Strasbourg – Baden-Baden : Heitz, 1970, p. 44-98.

C'est à nouveau Georg Muffat qui nous transmet les seules informations contemporaines sur la pratique d'orchestre professionnelle de Corelli, ici avant tout dans la préface de ses *Concerti grossi* dans le style italien de 1701. Pendant ses études avec Bernardo Pasquini à Rome en 1681-1682, Muffat était aussi en contact étroit avec Corelli, et put faire exécuter ses propres œuvres dans la maison de celui-ci. Étant donnée la vénération bien connue de Corelli pour son compatriote devenu français Lully, il n'est pas invraisemblable que Muffat et Corelli aient discuté à cette occasion de la discipline d'orchestre des lullistes. Même si les indications de Muffat sur la pratique d'orchestre romaine ne sont pas aussi détaillées que celles qu'il donne sur la pratique française, elles sont dignes de foi, sans restriction. D'autres indications nous viennent principalement de Geminiani, l'élève de Corelli, qui encouragea l'engouement britannique pour Corelli au XVIII^e siècle.

Organisation des coups d'archet

D'après Geminiani, il régnait dans l'orchestre de Corelli une sévère discipline en matière de coups d'archet, basée sur la théorie de l'accentuation, mais qui se distinguait pourtant de l'organisation française en ceci que la règle du tiré n'y était pas en vigueur. Ceci se ressent au premier chef sur les mesures à trois temps dans lesquelles « la première [note] est plus courte que la seconde⁹ » ; car ces mesures sont très largement commencées en

9. MUFFAT, *Florilegium secundum*, p. 67.

Table des matières

Avant-propos	3
--------------------	---

Introduction

<i>La pratique orchestrale dans l'interprétation historiquement informée</i>	5
--	---

Projet et terminologie d'une « école du ripiériste historique ».....	6
La culture de cour de l'Allemagne centrale et son importance pour la pratique d'orchestre historique.....	8
Vertus du ripiériste et configuration en chœur	11
Coups d'archet standardisés comme « orthographe » à validité générale	14
Informations historiques sur la pratique d'orchestre.....	16

I. La pratique d'orchestre professionnelle

<i>Des « devoirs du ripiériste »</i>	23
--	----

Cordes et vents comme ripiéristes dans l'orchestre	23
--	----

Différences entre le jeu soliste et la pratique orchestrale professionnelle	25
---	----

La discipline d'orchestre, corps étranger dans une « culture du jeu dans l'instant »	25
--	----

Vers une affirmation identitaire du musicien d'orchestre historique, une « idéologie des ripiéristes » ?	29
---	----

Les devoirs du musicien d'orchestre professionnel	34
---	----

La pratique historique des ripiéristes : « science » plutôt que virtuosité.....	34
---	----

Une exécution non seulement « juste », mais aussi une « bonne (fine, belle) exécution »	37
---	----

Vers une participation des « dilettantes » dans les orchestres professionnels.....	39
--	----

Les instruments des ripiéristes	40
---------------------------------------	----

Instruments à cordes et archets spécifiques pour le jeu en orchestre.....	40
---	----

Archets d'orchestre avec mécanisme à hausse coincée ou à vis	47
--	----

Modèles d'archets historiques, et leur répertoire	51
---	----

La tenue d'archet « à la française » dans la pratique d'orchestre.....	56
--	----

Différents types de tenues « par dessous » pour les instruments de basse.....	59
---	----

II. Notation et convention

De « l'exécution unanime »	63
Normalisation des modes d'exécution non écrits dans la pratique d'orchestre professionnelle.....	63
Limites et insuffisances de la notation dans une culture du jeu dans l'instant	66
Normes d'exécution notables et non notables dans les sources	66
Vue d'ensemble : normes d'exécution non écrites dans la pratique orchestrale	66
Muffat, 1698 : normalisation de tous les paramètres.....	69
Scheibe, 1737 : ornementation en chœur dans les orchestres professionnels	70
Quantz, 1752 et Riepel, 1757 : « Orthographe » musicale pour cordes et vents.....	71
Mozart, 1756 : exemples de « l'interprétation de bon goût ».....	76
Reichardt, 1776 et Wolf, 1779 : introduction de nouveaux signes d'exécution	78
Hiller, 1792 et Koch, 1795 et 1802 : « Passages » d'orchestre et problèmes de notation	81
Spohr, 1833 et Gassner, 1844 : restauration de la culture d'orchestre professionnelle	84
Partitions insuffisamment annotées dans la pratique.....	87
Manque de soin des compositeurs et des copistes	87
Ignorance des normes d'exécution typiques des cordes par les « demi-compositeurs »	88
Le premier violon complète les indications nécessaires	90

III. Normes d'organisation des coups d'archet

Du « partage » des coups d'archet	97
La discipline des coups d'archet comme caractéristique de la pratique professionnelle d'ensemble	97
L'influence prégnante de la discipline d'archet française	99
Discipline d'archet légendaire et vérité historique.....	103
Conditions préalables et fondements de l'organisation des coups d'archet.....	106
Théorie de l'accentuation et loi de la pesanteur	106
Tempo et battue historique de la mesure	111
De la primauté de l'expression : le rôle de l'harmonie.....	117
L'organisation des coups d'archet dans l'ensemble.....	122
Coordination des sens d'archet entre violons et basses.....	122
Règle du tiré et rétablissement de l'ordre des coups d'archet (« <i>ripiego d'arco</i> »).....	125
Contestation de la règle du tiré à l'extérieur de la tradition française.....	128
Normes de l'organisation des coups d'archet dans les répertoires d'orchestre les plus importants.....	131

« Lullistes » français et allemands : revendication du caractère absolu de la règle du tiré.....	131
La pratique romaine en Italie et en Angleterre : la règle du tiré, « règle misérable »	135
Culture orchestrale de l'Allemagne centrale :	
« ancienne » et « nouvelle » manière ; « <i>Wechselstrich</i> »	137
Ensembles préclassiques italiens et d'Allemagne du Sud : le « coup d'archet inversé »	142
L'école de Mannheim : le coup d'archet « de Cannabich » pour les « passages »	146
L'orchestre classique : l'inadéquate « règle du tiré »	148
L'orchestre romantique : restauration de la discipline traditionnelle des coups d'archet	151
IV. Normes de l'expression	
<i>Des « types » de coups d'archet</i>	155
Le coup d'archet unanime comme fondement de la sonorité orchestrale.....	155
Le conflit des écoles nationales (1660-1750 environ)	155
Idéal vocal et conscience instrumentale (de 1730 à 1810 environ)	160
Expression individuelle et effet de masse (1780-1860 environ)	165
Techniques d'archet historiques pour ripiéristes	168
La forme du son chez les instruments à cordes frottées : principes et conceptions sonores	168
Principes généraux de l'articulation pour les ripiéristes	179
Termes et signes contemporains pour les coups d'archet historiques	184
Le « type de coup d'archet » : combinaison de tempo, de forme et d'expression .	204
Du coup d'archet des Italiens et des Français	205
Du « coup d'archet de l'Allegro » et de ses dérivés	210
Le « type de coup d'archet » comme concept globalisant pour l'expression.....	212
Pour l'identification des normes non écrites de tempo, d'expression et de danse	216
V. Normes d'exécution dans la pratique	
<i>De la « bonne exécution » en ensemble</i>	219
Normes de l'effet sonore	219
« Premier coup d'archet » et interdiction de préluder.....	219
« Jeu couvert » : éviter les cordes à vide dans le jeu en chœur.....	224
Coups d'archet au service de l'expression	228
« <i>Ugualianza</i> » : principe de continuation et d'analogie	229
« Comma » ou « césure du violoniste » dans une syncope « consono-dissonante »	230
« Passages », « figures de composition » avec valeurs rythmiques intermédiaires.....	233
« <i>Arcate miste</i> » : coups d'archet « composés », avec une vitesse d'archet lente.....	239
Stratégies du jeu d'ensemble	243
« Celui qui guide » et la disposition de l'orchestre.....	243
Subordination plutôt que notation	247

VI. Survol historique avec études de cas	251
Pratique baroque du <i>ripieno</i> à Paris	252
Étude de cas n° 1 : Jean-Baptiste Lully, <i>Armide</i> (1686).....	254
Pratique baroque du <i>ripieno</i> à Rome et Venise	259
Étude de cas n° 2 : Arcangelo Corelli, <i>Concerto grosso</i> op. 6 n° 12 (avant 1713).....	261
Étude de cas n° 3 : Antonio Vivaldi, « L'estro armonico », <i>Concerto</i> op. 3 n° 7 (avant 1711).....	268
Pratique du <i>ripieno</i> dans le baroque tardif en Allemagne centrale	272
Étude de cas n° 4 : Georg Friedrich Händel, <i>Scipione</i> , HWV 20 (1726)	274
Étude de cas n° 5 : Johann Sebastian Bach, <i>Oratorio de Noël</i> BWV 248 (1734).....	279
Pratique galante du <i>ripieno</i> à Dresde	288
Étude de cas n° 6 : Johann Adolph Hasse, <i>Cleofide</i> (1731).....	290
Étude de cas n° 7 : Johann Adolph Hasse, <i>Il Giuseppe riconosciuto</i> (1741)	292
Pratique (pré)-classique du <i>ripieno</i> à Mannheim	295
Étude de cas n° 8 : Anton Filtz, <i>Symphonie en sol mineur</i> op. 2 n° 2 (avant 1760).....	297
Étude de cas n° 9 : Ignaz Holzbauer, cantate à voix seule <i>La tempesta</i> (avant 1776),.....	300
Pratique classique du <i>ripieno</i> à Vienne.....	307
Étude de cas n° 10 : Christoph Willibald Gluck, <i>Orfeo ed Euridice</i> (1762).....	309
Étude de cas n° 11 : Wolfgang Amadeus Mozart, motet <i>Exsultate, jubilate</i> KV 165 (1772).....	313
Pratique romantique du <i>ripieno</i> à Vienne et à Dresde	317
Étude de cas n° 12 : Ludwig van Beethoven, <i>Symphonie n° 6</i> « Pastorale » (1808).....	319
Étude de cas n° 13 : Carl Maria von Weber, <i>Der Freischütz</i> (1821)	328
Étude de cas n° 14 : Louis Spohr, <i>Symphonie n° 5</i> op. 102 en ut mineur (1837)	337
Étude de cas n° 15 : Richard Wagner, opéra romantique <i>Le Vaisseau fantôme</i> (1843).....	346
Bibliographie	361
Sources primaires	361
Littérature secondaire	366
Index des personnes	371