

Sommaire

Articles

- Johann Mattheson et le pédantisme:
des usages de l'érudition dans la théorie musicale allemande au XVIII^e siècle* 3

Agathe Sueur

- La musique grecque antique selon Karl Otfried Müller.
Questions d'esthétique et d'histoire culturelle* 37

Christophe Corbier

- Le Prélude en ut mineur op. 28 n° 20 de Chopin.
Texte – genre – interprétation(s)* 67

Jean-Jacques Eigeldinger

- Un roman d'apprentissage:
les mélodies de jeunesse de Jean Barraqué* 99

Laurent Feneyrou

Notes et documents

- La Tempête d'après Shakespeare: un projet abandonné de Paul Dukas* 137

Pauline Ritaine

- Le Domaine musical: reconstruction des projets éditoriaux
d'une collection musicale de l'après-guerre* 185

Gabriela Elgarrista

- Bibliographie et catalogue des œuvres musicales de Serge Gut* 225

Jean-Jacques Velly

Nécrologies

- Frank Dobbins (1943-2012)* 245

Philippe Vendrix

- Serge Gut (1927-2014)* 247

Jean-Jacques Velly

Comptes rendus

• Livres 259

- *Musique, image, instruments*, 14. « *Le serpent: itinéraires passés et présents* ». Éd. C. Davy-Rigaux, Fl. Gétreau et V. Hostiou [par É. Lebrun], 259-262
- *A Heinrich Schütz Reader. Letters and Documents in Translation*. Éd. G. S. Johnston [par C. Deutsch], 262-264
- Laure Schnapper, *Henri Herz, Magnat du piano: la vie musicale en France au XIX^e siècle (1815-1870)* [par P. Goy], 264-266
- Laurence Le Diagon-Jacquín, *Liszt en Bourgogne* [par N. Dufetel], 266-268
- Mariateresa Storino, *Franz Liszt. La Sonata in si minore* [par N. Dufetel], 269-272
- *Regards sur Debussy*. Éd. M. Chimènes et A. Laedrich [par Fr. Delecluse], 272-275
- Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens. 1870-1921*. Éd. M.-G. Soret [par J.-Ch. Branger], 275-279
- Hervé Lacombe, *Francis Poulenc* [par V. Giroud], 279-283
- Barbara Kelly, *Music and Ultra-Modernism in France. A Fragile Consensus, 1913-1939* [par M. Guerpín], 283-286
- *Chansons et contes de Haute-Loire. L'enquête phonographique de 1946*. Éd. D. Perre, avec M.-B. Le Gonidec [par J. Hyvert], 286-287
- *Enquête*, 10. « Théories ordinaires ». Éd. E. Pedler et J. Cheyronnaud [par L. Charles-Dominique], 287-290
- *Les situations collectives dans le parcours d'apprentissage du musicien*. Éd. Fr. Madurell [par J.-Cl. Vançon], 291-301

Publications reçues 303

Johann Mattheson et le pédantisme : des usages de l'érudition dans la théorie musicale allemande au xviii^e siècle

Agathe Sueur

L'on te voit entasser merveilles sur merveilles¹

L'accumulation de connaissances et de références culturelles dans les innombrables ouvrages de Johann Mattheson (1681-1764) est tout à la fois bien connue et impressionnante. Il n'est que de parcourir les centaines de pages de ses plus imposants volumes – les deux derniers volumes de l'*Orchestre*, *Das beschützte Orchestre* (1717) et *Das forschende Orchestre* (1721), la revue *Critica musica* (1722-1725), le *Vollkommener Capellmeister* (1739) – pour en faire l'expérience : au fil des pages, le théoricien et critique hambourgeois multiplie les citations et les noms d'auteurs les plus divers, de l'Antiquité à sa propre époque, met en œuvre une terminologie abondante et use de plusieurs langues pour exposer ses réflexions, l'allemand, le latin, le français, l'italien, le grec, parfois l'anglais².

Grâce à cette masse de références constituée en savoir, Mattheson s'est imposé en son temps comme une figure majeure dans le domaine de la théorie

1. Ce vers (en français dans le texte) est extrait d'un poème adressé à Mattheson par le poète Barthold Heinrich Brockes (1680-1747), bien connu des musiciens hambourgeois pendant les premières décennies du xviii^e siècle. Le poème est imprimé dans les pages liminaires du *Beschütztes Orchestre* de Mattheson (Hambourg : im Schillerischen Buchladen, 1717, pages liminaires non paginées).
2. Johann Mattheson, *Das forschende Orchestre; oder dritte Eröffnung* (Hambourg : bey Benjamin Schillers Witwe und Johann Christoph Kibner, 1721); *id.*, *Critica musica*, vol. I (Hambourg : auf Unkosten des Autoris, 1722), vol. II (Hambourg : Thomas von Wiering, 1725); *id.*, *Kern musicalischer Wissenschaft* (Hambourg : Christian Herold, 1737); *id.*, *Der vollkommene Capellmeister* (Hambourg : Christian Herold, 1739; rééd. Kassel : Bärenreiter, 1999). Tous ces ouvrages sont disponibles en version numérisée : consulter par exemple le *Zentrale Verzeichnis digitalisierter Drücke* (<http://www.zvdd.de>).

musicale³. Pour autant, cela ne signifie pas que ses contemporains l'aient considéré comme une autorité incontestable. En effet, les critiques, les disputes, les querelles, les attaques plus ou moins larvées furent vives et nombreuses. Elles concernaient essentiellement les idées de Mattheson sur la musique, sa conception de l'idéal galant et de l'éthique qui l'accompagne, mais aussi sa posture et son ton, qui avaient le don d'agacer et d'irriter nombre de ses contemporains⁴. Or il semble que les études consacrées à Mattheson ces dernières décennies aient eu tendance à éluder, voire à ignorer, ces facettes de sa personnalité et de sa vie publique. En effet, Mattheson jouit d'une grande réputation dans les travaux de recherche et se trouve investi d'une autorité toute particulière, notamment dans le domaine de la rhétorique musicale. Ses écrits sont abondamment exploités, certains passages de ses ouvrages les plus connus sont considérés comme des sources théoriques de première importance, qu'on cite de manière désormais systématique⁵. Par contraste, les approches critiques, ou même sceptiques, de ses ouvrages relèvent de l'exception, même si ces exceptions sont notables⁶. Il faut dire que l'œuvre encyclopédique de Mattheson a de quoi rassurer : dans le domaine musical, le théoricien a parlé à peu près de tout, et ce tout semble s'offrir à la lecture.

Mattheson fut indéniablement un homme très cultivé. Mais, comme on va le voir, il a théorisé et publié dans un contexte très particulier, ce qui n'est pas sans conséquences pour l'étude de ses ouvrages. L'horizon de la réflexion pourrait ainsi se résumer à deux interrogations : peut-on déclarer que Mattheson est un « érudit », en utilisant ce terme, non en un sens vague, mais au sens

3. Sur Mattheson, l'ouvrage de référence, déjà ancien, reste *New Mattheson Studies*, éd. George J. Buelow et Hans Joachim Marx (Cambridge : Cambridge University Press, 1983).
4. Dans sa récente étude biographique, *Der Musiker und Komponist Johann Mattheson* (Brême : édition lumière [sic], 2011), Holger Böning multiplie les exemples de désaccords, disputes et autres polémiques qui ont jalonné la carrière de Mattheson, et sont même devenus un trait distinctif de son activité intellectuelle et publique. Le théoricien hambourgeois s'est notamment disputé avec Johann Heinrich Buttstedt, Johann Christoph Gottsched, Lorenz Christoph Mizler, qui seront évoqués (*infra*) dans cette étude. Comme l'explique H. Böning, certaines des attaques qui le visèrent, lui et sa pensée, sont difficiles à décrypter car Mattheson, esprit enclin à la controverse, prit parfois plaisir, par stratégie, à susciter lui-même la polémique contre ses propres publications, afin d'attirer ainsi l'attention d'un lectorat plus large.
5. Qu'on pense par exemple aux réflexions touchant les caractères des tonalités dans le *Neu=eröffnetes Orchestre*, les lieux de l'invention musicale (*loci topici*) ou encore la disposition du discours musical dans le *Vollkommener Capellmeister*, sujets qui seront évoqués dans cette étude. Pour un exemple récent de démarche valorisant sans réserve le discours de Mattheson, voir Hartmut Krones, « Musik, Rhetorik und Topik », in Th. Schirren et G. Ueding (éd.), *Topik und Rhetorik: ein interdisziplinäres Symposium* (Tübingen : Niemeyer, 2000), p. 257-272.
6. Voir par exemple les analyses de Laurence Dreyfus dans *Bach and the Patterns of Invention* (Harvard : Harvard University Press, 1996), p. 7 et suiv. L'auteur propose notamment une analyse critique des réflexions de Mattheson sur la disposition du discours musical, pour finalement conclure que les propositions du théoricien sont plaquées et ne s'accordent guère avec la réalité de la pratique musicale de son temps.

La musique grecque antique selon Karl Otfried Müller

Questions d'esthétique et d'histoire culturelle

Christophe Corbier

Archéologue et philologue, Karl Otfried Müller (1797-1840) a joui tout au long du XIX^e siècle d'une notoriété européenne grâce à une série d'ouvrages emblématiques de la jeune « science de l'Antiquité » : *Aegineticorum Liber* (1817), *Geschichte der Hellenischen Stämme und Städte* (1820-1824), *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie*, (1825), *Die Etrusker* (1828), *Handbuch der Archäologie der Kunst* (1830), *Die Eumeniden des Aischylos* (1833), *Histoire de la littérature grecque* (1841). Ses multiples compétences, qui avaient été saluées de son vivant par son maître August Böckh, lui permettaient de toucher à tous les domaines de la philologie¹. Mais si Müller a concentré son activité sur l'étude de l'architecture, de la plastique et de la littérature grecque, rien ne concerne à première vue la musique dans ses livres. Pourtant, depuis sa dissertation de jeunesse en latin sur Numa (1815), rédigée sous l'influence de l'*Histoire romaine* de Niebuhr (1811)², jusqu'à l'*Histoire de la littérature grecque*, inachevée en raison de sa mort brutale à Athènes en 1840, il n'a cessé de s'intéresser à cet art, dont on peut supposer à bon droit qu'il en possédait des connaissances assez solides³. Bien qu'on ait parfois remarqué l'importance

1. Müller était, selon Böckh, un savant « In universis antiquitatis studiis egregie spectato », August Böckh, « Praefatio », *Corpus Inscriptionum Graecarum*, I (Berlin, 1828), p. x.
2. Arnaldo Momigliano, « Premesse per una discussione su K.O. Müller », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, III, XIV, 3 (1984), p. 902 ; sur l'influence de Niebuhr sur Müller, cf. Günther Pflug, « Methodik und Hermeneutik bei K. O. Müller », in H. Flashar, K. Gründer et A. Horstmann (éd.), *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert* (Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht), 1979, p. 126-129.
3. William M. Calder III a estimé que la musique avait joué un rôle important dans son éducation et dans son milieu familial : son père, pasteur protestant, pouvait avoir initié son fils à la pratique musicale nécessaire au culte (William M. Calder III, « A Believer's History of the Literature of Ancient Greece. Karl Otfried Müller 150 years later », in *id.* et Renate Schlesier (éd.), *Zwischen Rationalismus und Romantik. Karl Otfried Müller und die Antike Kultur* (Hildesheim :

accordée à la dimension musicale dans l'*Histoire de la littérature grecque*, jamais une étude spécifique n'a été consacrée à la manière dont l'archéologue a traité de la musique antique⁴. Or ses ouvrages, notamment *Die Dorier* (1824) et l'*Histoire de la littérature grecque*, régulièrement cités et discutés pendant le XIX^e siècle, ont longtemps constitué une référence dans les études sur la musique de l'Antiquité⁵.

De fait, Müller omet rarement d'évoquer la musique, à laquelle il réserve une place dans *Die Dorier*, *Die Etrusker*, l'*Histoire de la littérature grecque*, et même dans le *Manuel d'Archéologie de l'Art*. Comme ses prédécesseurs (Burette, Rousseau, Burney, Forkel, Barthélémy), il est également confronté à d'épineux problèmes épistémologiques et esthétiques : par rapport aux arts plastiques et à la poésie, l'absence presque complète de documents musicaux est l'une des difficultés à laquelle se heurte l'historien qui, comme l'avait noté Burney au début de sa *General History of Music* (1776), ne peut faire correspondre les « mots » et les « choses »⁶. Le principal problème réside dans la constitution de ces documents musicaux et dans leur interprétation, puisqu'aucune découverte archéologique majeure n'est effectuée avant la fin du XIX^e siècle. D'autre part, Müller, successeur de Heyne et de Welcker à Göttingen, et représentant majeur de l'histoire néohumaniste promue par Humboldt, Böckh et Wolf⁷, hérite d'une question récurrente depuis Winckelmann et d'autant plus difficile à résoudre dans le cas de la musique : le rapport entre une philosophie idéaliste d'inspiration platonicienne et l'étude historique de l'art. C'est ainsi que son analyse de la musique dans l'Antiquité, indissociable d'une esthétique dont les principes sont énoncés dans le *Manuel d'Archéologie de l'Art*, se situe aux confins de l'histoire culturelle, de la philologie et de la philosophie de l'histoire.

Weidmann, 1998), p. 146). Supposition tout à fait plausible, même si le frère de l'archéologue, Eduard Müller, dans ses *Souvenirs*, évoque seulement le goût et le talent de Karl Otfried Müller pour le dessin et la poésie, dès l'adolescence, sans mentionner la musique (cf. Eduard Müller, *Biographische Erinnerungen an Karl Otfried Müller*, Karl Otfried Müller, *Kleine Deutsche Schriften*, I (Breslau : Josef Max, 1847), p. XXVI et XXXIX-LXI).

4. W. M. Calder III, art. cit., p. 132-133.
5. Voir par exemple : August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, I (Leipzig : Leuckart [1854] 1880²), p. 219, 222, 224-226, 237-240, *passim* ; Ernest Beulé, « L'art à Sparte », *Études sur le Péloponèse* (Paris : Didot, 1855), p. 41-43 ; François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique*, III (Paris : Firmin-Didot, 1872), p. 169-170, 370-373, 382-386, *passim* ; François-Auguste Gevaert, *Histoire et Théorie de la musique de l'Antiquité*, I (Gand : Annoot-Bræckmann, 1875), p. 37, 43, *passim* ; Salomon Reinach, *Manuel de Philologie classique d'après le Triennium Philologicum de W. Freund et les derniers travaux de l'érudition* (Paris : Hachette, 1880), p. 164.
6. Charles Burney, *A General History of Music, I, with critical and historical notes by Frank Mercer* (Londres/New York : Harcourt, Brace and Company, 1935), p. 16.
7. Heyne décède en 1812 ; il est remplacé par Welcker entre 1816 et 1819, puis par Müller en 1819. Cf. Klaus Nickau, « Karl Otfried Müller Professor der Klassischen Philologie », in C. J. Classen (éd.), *Die klassische Altertumswissenschaft in Georg-August-Universität-Göttingen* (Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1989), p. 31 ; Ulrich Mühlack, *Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung. Die Vorgeschichte des Historismus* (München : C. H. Beck, 1991), p. 412.

Le *Prélude en ut mineur op. 28 n° 20* de Chopin

Texte – genre – interprétation(s)

Jean-Jacques Eigeldinger

Vertigineux dans leur essence comme dans leurs retombées, les *Vingt-quatre Préludes* op. 28 occupent une place unique dans la littérature de piano. Ancrés dans l'art de J.-S. Bach, ils regardent en direction du xx^e siècle. Point de rupture avec les traditions dont ils empruntent le titre, ils délaissent le propos fonctionnel pour capturer l'instant de l'improvisation et le sertir dans la plus exigeante rédaction. Créés au milieu de la carrière de Chopin, ils renvoient, tel un miroir concentrique, l'image globale de sa production, dont ils sont pour ainsi dire le microcosme (affects, tonalités, textures, genres). Dans un temps où fleurissent les collections de *Moments musicaux*, de *Pensées fugitives*, d'*Esquisses* ou de *Bunte Blätter*, les *Préludes* entent leur brièveté aphoristique sur un parcours tonal réinventé à partir du *Wohltemperiertes Klavier*. Mais brièveté n'est pas synonyme d'esquisse, ni concision extrême d'inachèvement : considérées relativement à leur emplacement dans l'ensemble du recueil, les pièces constitutives de l'opus 28 sont aussi éloignées d'une esthétique du *non finito* ou du fragment que de la notion, amoindrissante, de miniature ou, déplacée, de *Charakterstück* (le littéraire est de trop chez Chopin : pas de *Scènes mignonnes* à la Schumann). À cet égard, l'expression de *Gedankensplitter*, proposée par Stephen Heller pour caractériser l'allure générale des vingt-quatre morceaux¹, paraît judicieuse en ce qu'elle invite à conjuguer éclat et éclair de la pensée : fulgurance de l'instant musical et transcendance de sa densité².

1. Stephen Heller, *Lettres d'un musicien romantique à Paris*, éd. Jean-Jacques Eigeldinger (Paris : Flammarion, 1981), p. 201 (lettre à Breitkopf & Härtel, 15 mars 1853).
2. En dépit de leur parcours tonal, les *Préludes* n'ont vraisemblablement pas été conçus en fonction d'une exécution intégrale, étrangère à l'esprit du temps tout comme à la pratique de Chopin. Il convient de faire la différence entre la pensée ordonnatrice du créateur qui a présidé à la publication et les utilisations qu'en peut faire l'exécutant. Rien n'a jamais interdit d'isoler

Le *Prélude* 20 n'est-il pas, de toujours, l'un des plus joués et des plus entendus – avec le septième, son concurrent en matière de brièveté sur le papier ? Tous deux au reste entretiennent plus d'une analogie. On pense malgré soi à la généralisation un peu rapide de George Sand : « Il a pu souvent résumer, en dix lignes qu'un enfant pourrait jouer, des poèmes d'une élévation immense, des drames d'une énergie sans égale³ ». Or dans un premier état, attesté par plusieurs sources, le *Prélude* 20 révèle un art de la litote plus concentré encore, puisqu'il ne compte que huit mesures (au lieu de douze) plus celle de l'accord final : brièveté et densité maximales.

S'agissant du texte de ce *Prélude*, on examinera d'abord, au gré de considérations d'ordre philologique, l'état et la filiation des sources à la base des premières éditions (française, allemande, anglaise), ainsi que leur rapport avec des feuillets d'album autographes à destination privée : de deux états successifs se dégagent deux profils de l'œuvre. Autre problème de texte abordé *in fine* (car sans lien avec la notion centrale de genre musical) : l'absence d'altération devant le fameux *mi* de main droite au quatrième temps de la mesure 3 entraîne-t-elle un statut de version alternative bécarre/bémol ou résulte-t-elle d'une omission persistante ? Faut-il trancher et en vertu de quels arguments ? Seront convoquées entre autres une copie manuscrite de George Sand et trois transcriptions inédites du violoncelliste Auguste Franchomme – émanant donc de deux personnalités parmi les plus proches de Chopin.

Au centre de cet article est abordée la signification du *Prélude* 20 à travers ses caractéristiques stylistiques et formelles : de quel(s) genre(s) participe-t-il et en quoi la version remaniée et éditée par Chopin modifie-t-elle radicalement sa pensée initiale. Les répercussions de cette version remaniée sont enfin envisagées dans la perspective d'un moment de l'histoire de l'interprétation, avec la comparaison d'une douzaine d'enregistrements historiques (1905-1955) par des

tel numéro ou de constituer un bouquet de pièces éparées – la prestation publique étant une chose, la pratique privée, une autre. À titre d'illustration, dans les années 1840, Clara Schumann ou Liszt ne jouent le *Carnaval* op. 9 de Schumann que sous la forme d'extraits. C'est Busoni qui passe pour l'un des premiers à avoir exécuté intégralement en récital les *Vingt-quatre Préludes*, suivi par Koczalski ou Cortot. Notre temps demeure essentiellement rétif à la pratique du choix en concert (à l'exception de bis), largement en raison de la tyrannie des intégrales qui le caractérise – phénomène lié au progrès technologique. Notons cependant la position d'un Sviatoslav Richter qui refusait en général l'idée d'intégrale, proposant dans le cas des *Préludes* divers choix possibles de 10, 12 ou 13 pièces avec cet argument : « Je trouve que l'exécution en bloc des 24 Préludes n'est pas à recommander. Il y a là une telle surabondance de musique que face à une pareille qualité, la quantité aboutit à diminuer l'appréciation de cette magnifique musique. De surcroît, je ne vois pas là de véritable cycle ». Sviatoslav Richter, *Écrits, conversations*, éd. Bruno Monsaïgeon (Paris : Van de Velde – Arles : Actes Sud, 1998), p. 292.

3. George Sand, *Histoire de ma vie*, in *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, 2 vol. (Paris : Gallimard, 1970-1971, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), II, p. 421.

Un roman d'apprentissage : les mélodies de jeunesse de Jean Barraqué¹

Laurent Feneyrou

Longtemps, on a considéré la *Sonate* pour piano (1950-1952) comme le premier opus au catalogue de Jean Barraqué (1928-1973), qui n'en retenait que sept : outre cette *Sonate*, *Séquence* (1950-1955), une *Étude* pour bande magnétique (1952-1953), *Le Temps restitué* (1956-1968), ...*au-delà du hasard* (1958-1959), *Concerto* (1962-1968) et *Chant après chant* (1965-1966). Mais entre un *Tu es Petrus* en ut majeur, pour chœur, cuivres et orgue, première œuvre datée (28 mai 1943), et le ballet *Melos* (1950-1951), sur un argument de Marie-Laure de Noailles, et dont l'orchestration est restée inachevée, nombre de partitions constituent le répertoire des *juvenilia*, que Barraqué appelait des « essais² », parmi lesquels douze mélodies de jeunesse, avant les *Trois Mélodies* (1950) qui, dotées d'une introduction et de deux interludes, instrumentées et révisées, donneront naissance à *Séquence*³. L'amitié, la commune

1. Nous remercions chaleureusement de leur bienveillant accueil Rose Marie Janzen (†) et Antonio Folquer, qui nous ont permis de consulter les manuscrits de ces mélodies, ainsi que la bibliothèque de Jean Barraqué. Les neuf dernières des douze mélodies ici commentées sont désormais éditées par Bärenreiter (Kassel) (BA 11035) et ont été créées à Berlin, Sophiensäle (Ultraschall), le 26 janvier 2012, par Anja Petersen, soprano, et Nicolas Hodges, piano.
2. Jean Barraqué, « Propos impromptus » (1969), *Écrits* (Paris: Publications de la Sorbonne, 2001), p. 180. Pour une approche des *juvenilia*, voir Paul Griffiths, *The Sea on Fire: Jean Barraqué* (Rochester: The University of Rochester Press, 2003) – traduction française, *La Mer en Jeu: Jean Barraqué* (Paris: Hermann, 2008). Cette publication, importante en ce qu'elle révéla ces *juvenilia*, présente néanmoins des lacunes dans le corpus que nous étudions, dont elle se limite souvent à signaler l'existence. Nous partirons donc de l'étude des manuscrits et de la bibliothèque.
3. Une analyse des *Trois Mélodies* (sur un extrait du *Cantique des cantiques* (IV, 2-8), le premier (« L'étranger ») des *Petits Poèmes en prose* de Charles Baudelaire et quelques paragraphes de « L'époux infernal » dans *Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud) ouvrirait d'autres problématiques que celles que nous abordons ici et impliquerait d'incessants renvois à *Séquence*. Nous les avons donc écartées, de même que deux esquisses incomplètes d'œuvres

exaltation du sentiment amoureux et de l'art, le crépuscule, la nuit, le sommeil, le rêve, la solitude, la douleur, une mélancolie, une vaine langueur, voire un spleen baudelairien en sont les tonalités dominantes.

Ces mélodies de jeunesse présentent un intérêt particulier pour la recherche. Elles montrent les bases sur lesquelles s'est constituée l'intransigeance sérielle de Barraqué ou, plus exactement, les modèles compositionnels et littéraires dont il s'est peu à peu éloigné en conservant à l'occasion certains de leurs éléments – et de quelle manière son style s'est émancipé par paliers successifs pour atteindre sa singularité. Mais elles illustrent aussi un moment décisif et encore mal connu de la création musicale française, entre les enseignements traditionnels d'avant la seconde guerre mondiale, qui se perpétuent à la Libération (y compris dans certaines œuvres de jeunesse de la nouvelle génération), et les acquis du dodécaphonisme, dont la systématisation donnera bientôt naissance aux principes esthétiques du Domaine musical. Les ruptures, l'absence de transition dans cet affranchissement impliquent qu'une problématique commune aux mélodies de notre corpus ne saurait être dégagée. Il serait même vain d'en chercher une, tant les œuvres diffèrent entre elles, comme autant d'étapes presque closes et indépendantes les unes des autres. De sorte qu'il ne peut s'agir ici que de décrire ou de relater un cheminement, fait d'enjeux partiels et de reniements enchaînés, de l'inscrire dans une biographie individuelle et artistique, mesurée à l'aune de l'apprentissage et de l'imitation, et d'en esquisser un succinct commentaire analytique.

Après un exode en Bretagne, sous la menace de la guerre, et après la démobilisation de son père, Jean Barraqué chante, entre 1940 et 1943, dans la maîtrise de Notre-Dame, qui relevait de l'École diocésaine de Paris. C'est dans cet austère milieu catholique, sans doute au cours de l'hiver 1940-1941 – et avant l'écoute aux échos tout aussi religieux, à l'automne 1943 (il a alors 15 ans), de la *Missa Solemnis* de Beethoven –, que Barraqué découvre un enregistrement discographique de la *Symphonie « Inachevée »* de Schubert. Cette découverte l'oriente non plus vers la prêtrise à laquelle il se destinait, mais vers la musique, et éveille en lui le technicien, attiré « comme une phalène⁴ » par la connaissance de ses principes. Sous leur effet, brutal, Barraqué est pris d'une obsession : « J'ai voulu “en faire autant”, c'est tout : je n'y comprends rien. Je l'ai toujours dit, je le dis encore à mon âge, je n'ai jamais compris la musique, je n'y comprends encore jamais rien⁵ ». Au Lycée Condorcet, où il

pour chant et piano (Association Jean Barraqué, ci-après AJB), non datées, non signées et sans texte, et une brève esquisse vocale sur la « Chanson d'automne » de Paul Verlaine. Par ailleurs, nous entendons « mélodie » comme un genre pour chant et piano, sur un texte en langue française, excluant de fait les œuvres religieuses sur texte latin ou exceptionnellement français, que Jean Barraqué compose à la même époque pour chant et piano (ou orgue).

4. J. Barraqué, « Propos impromptus », *op. cit.*, p. 179.

5. *Ibid.*, p. 178.

Notes et documents

***La Tempête* d'après Shakespeare : un projet abandonné de Paul Dukas¹**

Pauline Ritaine

En 1936, *La Revue musicale* consacre à Paul Dukas un numéro spécial dans lequel plusieurs de ses proches, parmi lesquels Robert Brussel, Édouard Dujardin, Jacques Rouché, Gustave Samazeuilh, Maurice Emmanuel et Guy Ropartz, évoquent le souvenir du compositeur décédé l'année précédente. Leurs propos font mention de plusieurs œuvres inachevées – une seconde symphonie, une sonate pour piano et violon, le poème symphonique *Le Fil de la Parque* et des drames lyriques, *Le Nouveau Monde* et *La Tempête* – dont il ne subsiste aujourd'hui presque aucune source musicale, le compositeur ayant fait le choix de les détruire. L'autodafé auquel s'est livré Dukas à la fin de sa vie semble intimement lié à sa personnalité, si l'on en croit l'un de ses intimes, Robert Brussel, témoin privilégié et rédacteur d'un portrait exigeant de l'artiste :

Lorsqu'on a connu ces ouvrages et qu'on a été témoin de leur beauté, on est bien en peine de découvrir les mobiles profonds d'un tel sacrifice. On a prétendu qu'il était la conséquence d'un sens critique destructeur de la fonction créatrice. La qualité des œuvres interdit d'adopter cette conclusion trop simpliste. On a cherché la raison de cet acte rigoureux dans un scrupule poussé à l'extrême. C'est possible. Pour ma part, je me suis toujours abstenu de poser à cet égard la moindre question à Dukas. Peut-être m'eût-il répondu

1. Cette recherche s'insère dans notre thèse intitulée *Paul Dukas et l'opéra : entre théorie et pratique*, soutenue le 7 octobre 2013 à l'université Jean Monnet de Saint-Étienne, et dirigée par MM. Denis Herlin et Jean-Christophe Branger, que je remercie vivement pour leur soutien et leurs conseils. Je remercie également les membres du Comité de rédaction de la *Revue de musicologie* pour leurs précieuses et minutieuses relectures.

qu'il ne partageait pas notre satisfaction de ces pages que nous jugions très belles et qu'il vouait, lui, à l'oubli².

Les sources des projets abandonnés

Parmi les œuvres sacrifiées par Paul Dukas, la part des projets lyriques et scéniques auxquels il a travaillé tout au long de sa vie est sans doute la plus importante. Sa correspondance, en grande partie méconnue et disséminée dans plus d'une dizaine de bibliothèques³, permet en effet de prendre la mesure du nombre d'œuvres imaginées par Dukas, et inabouties. Mais ce sont surtout les riches calepins du compositeur qui permettent de s'approcher au plus près de l'atelier intérieur de l'artiste⁴: utilisés par Dukas de 1919 à sa mort, ces documents dévoilent le grand nombre de projets compositionnels qu'il imaginait⁵. De multiples notes, réflexions et scénarios divers y sont portés verbalement, sans notations musicales. Les seuls fragments musicaux qui subsistent des projets de Dukas sont quant à eux conservés dans deux cahiers, pour lesquels il est impossible de déterminer avec précision les œuvres ou projets auxquels ils se rattachent⁶, hormis un feuillet se rapportant explicitement à un projet de ballet⁷.

2. Robert Brussel, « Sur le chemin du souvenir », « Paul Dukas », Numéro spécial de *La Revue musicale*, 166 (1936), p. 345.
3. À ce jour, seule une infime partie de la correspondance du compositeur a été éditée. Le volume de 1970, publié par Georges Favre, revêt une grande importance et dresse un portrait intellectuel du compositeur grâce aux 116 lettres réparties de 1878 à 1934, adressées à dix-neuf correspondants, la majorité étant destinée à son ami Édouard Dujardin (vingt-neuf) et son éditeur Jacques Durand (quarante-huit). Le second recueil, édité en 1982 par Mercedes Triacas-Preckler, concerne exclusivement des lettres envoyées à Laura Albéniz, lesquelles sont d'un caractère plus intime. Mais la plus grande partie de la correspondance de Dukas est aujourd'hui encore inédite. Parmi les principales institutions conservant la correspondance de Dukas, nous pouvons citer la Bibliothèque nationale de France, la Stiftelsen Musikkulturens främjande de Stockholm, la Music Library de l'Université Yale, le Harry Ransom Humanities Research Center d'Austin, la Pierpont Morgan Library de New York.
4. Paul Dukas, [Cinq Calepins], (1919-1934), BnF, Mus., W. 51 (98,1 à 98,5).
5. Pour de plus amples informations sur ces projets, voir l'Annexe I, p. 159: « Annexe I : Recensement des projets lyriques et scéniques de Paul Dukas, hormis *La Tempête* », et notre thèse, *op. cit.*
6. Paul Dukas, [Esquisses non identifiées], (s.d.), New York, The Pierpont Morgan Library, Mary Flager Cary Music Collection, Letters and Mss., Cary 0558 (9 feuillets). Sur le premier feuillet est inscrit « Pour la Flûte ».
7. Paul Dukas, [Esquisses], (s.d.), Northwestern University Music Library, General Manuscript Collection, MSS 1261, ca 50 feuillets. Au deuxième feuillet, Dukas note au-dessus des esquisses musicales: « possibilité de Ballet: La Clé des Songes ». Puis les esquisses musicales, qu'il est difficile de relier, s'enchaînent. Au feuillet 28, Dukas relève quelques mesures qu'il transpose de « L'Adieu des Bergers », de *L'Enfance du Christ* de Berlioz. Au feuillet 29, il inscrit dans la marge « Pour une Sympho ».

Notes et documents

Le *Domaine musical* : reconstruction des projets éditoriaux d'une collection musicale de l'après-guerre¹

Gabriela Elgarrista

À l'évocation du *Domaine musical*, sans doute pense-t-on d'abord à la société des concerts fondée par Pierre Boulez avec le concours de son ami Pierre Souvchinsky. Pourtant, le *Domaine musical*² a vu le jour en 1953 comme une structure vouée à une double tâche, celle de réaliser en parallèle des séries de concerts et une collection éditoriale, répondant à un même idéal : « retrouver dans le passé les racines

1. Je tiens à remercier ici Robert Pienickowski et Pascal Decroupet pour les informations précieuses qu'ils m'ont fournies, ainsi que Jean-Louis Leleu, Cécile Reynaud, Yves Balmer et le Comité de rédaction de la *Revue de musicologie* pour leur relecture attentive du texte et leurs propositions de reformulation. Cet article a été possible grâce au département de la musique de la BnF, qui m'accueille en tant que chercheur invité depuis octobre 2010, et que je tiens également à remercier.
2. Il faut noter que le terme « Domaine musical » n'apparaît qu'en 1954 dans le *Bulletin international de musique contemporaine*, et en 1955 pour les concerts, auparavant simplement nommés « concerts de musique de chambre ». D'après deux entretiens qu'il eut, l'un avec Pierre Souvchinsky (en mai 1979), l'autre avec Pierre Boulez (le 18 juillet 1988), Jésus Aguila reconstitue ainsi l'histoire de ce nom : « Ce fut Pierre Souvchinsky qui suggéra le nom d'Association des Concerts du Domaine musical. Il tira ce nom de son propre recueil intitulé *Musique russe*, publié en 1953 aux PUF et dont le titre original était *Domaine de la musique russe*. Le directeur des éditions qui n'aimait pas cette formulation "parce qu'elle sentait la NRF", l'avait amputé du mot "Domaine". Pierre Boulez, à qui Pierre Souvchinsky conta cette anecdote, fut attiré par ce mot et décida de l'utiliser pour l'association. Suite à ce témoignage, Pierre Boulez a précisé les raisons de ce choix : "On avait probablement réfléchi ensemble... Je cherchais un titre qui ne soit pas un titre-manifeste, parce qu'il y avait eu tellement de groupes : Jeune France, Zodiaque. J'étais tout seul d'abord – c'était vrai à l'époque, il n'y avait pas de groupe du tout – et je voulais un titre aussi neutre que possible. En voyant *Domaine de la musique russe*, je me suis dit *Domaine musical*... pourquoi pas ? Je ne me souviens plus si c'est lui, si c'est moi. [...] *Domaine musical*, c'était tellement neutre, que les gens ne pouvaient pas savoir à quoi se raccrocher". » Jésus Aguila, *Le Domaine musical : Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine* (Paris : Fayard, 1992), p. 58.

des problèmes de la musique contemporaine³ ». Cette entreprise originale avait été précédée par d'autres initiatives qui avaient peu à peu préparé la voie, et où apparaissaient certains noms liés ensuite au *Domaine*. Mentionnons, d'une part, les *Concerts de la Pléiade*⁴, suivis de peu par le *Festival Stravinsky*⁵ – tous les deux étroitement liés à André Schaeffner ; et, d'autre part, concernant l'univers éditorial, la revue *Contrepoints*, le projet de *Variations*⁶, ou encore l'ouvrage collectif publié sous la direction de Souvchinsky, *Musique russe*⁷.

3. Cf. le texte de présentation de la collection reproduit sur la quatrième de couverture des livres de la collection du *Domaine* édités en 1958. Une corrélation pourrait être établie entre la « ligne éditoriale » de la collection et l'organisation tripartite des programmes des concerts du *Domaine musical* : « un plan de référence, un plan de connaissance et un plan de recherche ». Cf. Catherine Steinegger, *Pierre Boulez et le théâtre : de la Compagnie Renaud-Barrault à Patrice Chéreau* (Wavre : Mardaga, 2012), p. 63, ainsi que J. Aguila, *op. cit.*, p. 139-140.
4. Les *Concerts de la Pléiade* (février 1943-mai 1947) furent créés sous l'Occupation sur l'initiative de Gaston Gallimard et avec la participation d'André Schaeffner (comme directeur artistique) et de la réalisatrice Denise Tual. Malgré le fait que ces concerts furent un moyen imaginé par Gallimard pour se dédouaner face aux rumeurs de collaborationnisme – ce que n'ignoraient pas Goldbeck, Desormière, Poulenc et Schaeffner –, ce fut également une manière de réagir face aux autorités allemandes, en faisant jouer des œuvres de compositeurs bannis (étrangers ou de la zone libre) et en passant des commandes à des jeunes compositeurs français – pour la plupart, des élèves de Nadia Boulanger. De nombreuses premières (notamment d'œuvres d'Olivier Messiaen) y ont eu lieu. Cf. Nigel Simeone, « Messiaen and the Concerts de la Pléiade : "A Kind of Clandestine Revenge against the Occupation" », *Music & Letters*, 81 (2000), p. 551-584, ainsi que son article « Making Music in Occupied Paris », *The Musical Times*, 147 (2006), p. 23-50. L'effectivité de la censure sur la musique française sur le territoire occupé a été contestée par Leslie Sprout dans « Messiaen, Jolivet, and the Soldier-Composers of Wartime France », *The Musical Quarterly*, 87 (2005), p. 259-304. Voir également le texte issu de la communication de Myriam Chimènes pour le colloque du 13 mai 2013 à la Cité de la Musique, « Les concerts de La Pléiade. La musique au secours de la sociabilité », in M. Chimènes et Y. Simon (éd.), *La musique à Paris sous l'Occupation* (Paris : Fayard, 2013), p. 39-57. À propos des activités de Schaeffner dans les concerts de la Pléiade, le *Festival Stravinsky*, ainsi que dans les revues et publications associées à Souvchinsky, Souris et Goldbeck, voir Gabriela Elgarrista, « Derrière le décor. Schaeffner et la vie musicale parisienne », in A. Poirier et L. Feneyrou (éd.), *Horizons de la musique en France 1944-1954* (Paris : Vrin, 2015, à paraître).
5. Le *Festival Stravinsky* eut lieu de janvier à juin 1945, quelques mois après la Libération. Henry Barraud, qui venait d'être nommé directeur musical de la Radiodiffusion française, confia la direction de ce festival à Manuel Rosenthal, et la rédaction des notices du programme à Schaeffner. Comme le note Stephen Walsh, ce festival, consacré tout entier à Stravinsky, était une manifestation de caractère symbolique, parce qu'elle célébrait ce que les nazis avaient le plus énergiquement banni. C'est dans ce contexte qu'a eu lieu le fameux incident où un groupe d'élèves « manipulés » par Leibowitz – parmi eux, le jeune Boulez – siffla les *Quatre impressions norvégiennes*. Cf. Stephen Walsh, *Stravinsky: The Second Exile* (Berkeley : University of California Press, 2006), p. 389.
6. La revue *Contrepoints* fut créée par Fred Goldbeck en 1946. Cette publication, qui se voulait plurielle et qui accueillit des articles très dissemblables dans leur ligne éditoriale, est au point de départ de la rencontre entre Boulez et Schaeffner. Celui-ci y écrivit l'un de ses articles les plus brillants – « Variations Schoenberg », en réponse à l'article de Boulez « Trajectoires ». *Contrepoints* a été le terrain de discussions entre le compositeur et le musicologue sur les incidences réelles de l'École de Vienne sur la musique du XX^e siècle et sur les choix esthétiques et

Notes et documents

Bibliographie et catalogue des œuvres musicales de Serge Gut

Jean-Jacques Velly

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages

- La tierce harmonique dans la musique occidentale. Origines et évolution.* Paris: Heugel, 1970. 235 p. Thèse de doctorat de l'université de Paris-Sorbonne. Depuis 1991, en dépôt chez Champion/Slatkine.
- Franz Liszt. Les éléments du langage musical.* Thèse de doctorat d'État. Paris: Klincksieck, 1975. 507 p. Nouvelle édition revue et augmentée, Bourg-la-Reine: Zurfluh, 2008. 376 p.
- Le commentaire musicologique du grégorien à 1700. Principes et exemples* (avec Danièle Pistone). Paris: Champion, 1976, 2/1980, 3/1985. 206 p.
- Les partitions d'orchestre de Haydn à Stravinsky* (avec Danièle Pistone). Paris: Champion, 1977, 2/1984. 139 p.
- Le groupe Jeune France: Yves Baudrier, Daniel-Lesur, André Jolivet, Olivier Messiaen.* Paris: Champion, 1977, 2/1984. 158 p.
- La musique de chambre en France de 1870 à 1918* (avec Danièle Pistone). Paris: Champion, 1978. 239 p.
- Franz Liszt.* Paris/Lausanne: Éditions de Fallois/L'Âge d'Homme, 1989. 665 p. Nouvelle version remaniée en allemand, Sinzig: Studio Verlag, 2009. 918 p. Nouvelle édition française en attente de parution.
- Aspects du lied romantique allemand.* Arles: Actes Sud, 1994. 265 p.
- Musicologie au fil des siècles.* Paris: PUPS, 1998. 343 p.
- Franz Liszt – Marie d'Agoult. Correspondance.* Nouvelle édition revue, augmentée et annotée par Serge Gut et Jacqueline Bellas. Paris: Fayard, 2001. 1344 p.
- Tristan et Isolde – L'amour, la mort et le nirvâna* (avec une étude complémentaire de Jean-Jacques Velly sur « *Le traitement orchestral dans Tristan et Isolde* »). Paris: Fayard, 2014. 278 p.
- Les principes fondamentaux de la musique d'Occident* (à paraître aux Éditions Beauchesne).

II. Édition d'actes de colloques

Liszt-Studien II. Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums, Eisenstadt 1978. Munich/Salzburg: Katzbichler, 1980. 244 p.

Liszt-Studien III. *Franz Liszt und Richard Wagner.* Referate des Europäischen Liszt-Symposiums, Eisenstadt 1983. Munich/Salzburg: Katzbichler, 1986. 210 p.

Actes du colloque international Franz Liszt. Université de Paris-Sorbonne, octobre 1986. *La Revue musicale*, 405-406-407 (1987). 367 p.

III. Dictionnaires et encyclopédies

Science de la musique, Dictionnaire de la musique (éd. Marc Honegger). Paris: Bordas, 1976. Rééd. sous le titre *Connaissance de la musique*, Bordas, 1996.

- 28 articles signés: accord, attraction, basse continue, chiffrage des accords, chromatisme, consonance-dissonance, diatonisme, dualisme, échelle, gamme par tons, harmonie, intervalle, langage musical, majeur, mineur, modulation, pentatonisme, polytonalité, sensible, son harmonique, système pythagoricien, système tempéré, système zarlinien, stabilité-instabilité, tétracorde, théorie musicale, tonalité.

- 53 notices non signées.

Das grosse Lexikon der Musik (éd. Marc Honegger et Günther Massenkeil). Fribourg/Brigau: Herder, 1978-1982.

- 4 articles: Chromatik, Konsonanz und Dissonanz, Intervall, Pentatonik.

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (éd. Alberto Basso). Turin: Utet, 1983-.

- 6 articles: analisi musicale, consonanza-dissonanza, funzione armonica, Franz Liszt, modulazione, stabilità-instabilità.

Dictionnaire de la musique. Les hommes et leurs œuvres (éd. Marc Honegger). Paris: Bordas, 2/1986, 3/1993.

1 article: Liszt.

Dictionnaire des œuvres de l'art vocal (éd. Marc Honegger et Paul Prévost). Paris: Bordas, 1991-1992. 3 vol.

- 32 notices et articles sur des œuvres de Liszt, dont les plus importants:

Christus, Chöre zu Herders entfesseltem Prometheus, Dante-Symphonie, Der du von dem Himmel bist, Die drei Zigeuner, Enfant, si j'étais roi, Faust-Symphonie, Die Fischertochter, Freudvoll und Leidvoll, Gastibelza, Im Rhein, Im schönen Strom, Die Legende von der heiligen Elisabeth, Liebesträume, Die Lorelei, Mignons Lied, Missa choralis, Missa coronationalis (Messe hongroise du couronnement), *Missa solennis zur Einweihung der Basilika in Gran, Oh! Quand je dors, Requiem, Tre sonetti del Petrarca, Über allen Gipfeln ist Ruh, Via crucis, Le vieux vagabond.*

- 51 notices et articles sur des lieder de Schubert, dont les plus importants:

An den Mond, An Schwager Kronos, Die Allmacht, Auf dem Strom, Die Bürgschaft, Du bist die Ruh, Erbkönig, Ellens Gesang III (Ave Maria), Ganymed, Gesang der Geister über den Wassern, Grenzen der Menschheit, Gretchen am Spinnrade, Gruppe aus dem Tartarus, Harfenspieler I, II et III, Heliopolis I et II, Der Hirt auf dem Felsen, Die Junge Nonne, Lieder der Mignon, Nacht und Träume, Prometheus, Die Schöne Müllerin, Schwanengesang, Sei mir gegrüsst, Suleika I et II, Der Taucher, Winterreise, Der Zwerg.

Dictionnaire du XIX^e siècle européen (éd. Madeleine Ambrière). Paris: PUF, 1997. 2 entrées: Lied, Liszt.

Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle (éd. Joël-Marie Fauquet). Paris: Fayard, 2003.

- 10 entrées sur Liszt et sur ses œuvres principales: *Franz Liszt*, p. 700-707; *Grandes études et Grandes études de Paganini*, p. 529-530; *Mélodies de Franz Liszt*, p. 776; *(Les) Morts Paraphrase*, p. 935-936; *(Les) Préludes*, p. 995; *Vallée d'Obermann*, p. 1251.

Dictionnaire de Don Juan (éd. Pierre Brunel). Paris: Laffont, 1999 (« Bouquins »). Article Franz Liszt: *Réminiscences de Don Juan* (de Mozart), p. 559-562.

Dictionnaire du monde germanique (éd. Elisabeth Décultot, Michel Espagne et Jacques le Rider). Paris: Bayard, 2007. Entrée sur Liszt.