

## Sommaire

### Articles

*La professionnalisation des acteurs chantants  
dans le contexte de création de la première Académie d'opéra (1669-1672)* . . . . . 3

**Barbara Nestola**

*Beyond the Work. The Story of the Opera Production for the Wedding  
of Frederick Augustus and Maria Josepha (1719)* . . . . . 29

**Szymon Paczkowski**

*La fanfare du petit séminaire.  
Le clergé catholique et la musique instrumentale (1840-1914)* . . . . . 65

**Vincent Petit**

### Notes et documents

*Le Cours de contrepoint et de fugue de Cherubini.  
Histoire, enquête et redécouverte du manuscrit autographe* . . . . . 91

**Maxime Margollé**

*Du conflit éditorial à l'arrangement à l'amiable.  
Antonio Pacini et l'Almanach lyrique des dames de Janet et Cotelle (1817)* . . . . . 107

**Henri Vanhulst**

*Le faussaire du punk chinois.  
Marc Boulet, les Dragons, et l'invention d'un Orient punk* . . . . . 119

**Nathanel Amar**

### Comptes rendus

• **Livres** . . . . . 141

► *Fauré Studies*. Dir. C. Caballero et S. Rumph [par S. Douche], 141-146

► D. Charlton, *Popular Opera in Eighteenth-Century France. Music and Entertainment before the Revolution* [par B. Porot], 146-149 ► *L'opéra à Naples et à Paris sous le decennio francese (1806-1815)*. Dir. D. Colas Gallet et A. di Profio [par G. Polin], 149-151

► G. Demonet, *Les concerts Straram (1926-1933). Une révolution dans la vie symphonique à Paris* [par Y. Simon], 151-154 ► *La musique religieuse en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Le sentiment religieux entre profane et sacré (1830-1914)*. Dir. N. Dufétel [par T. Sauvey], 155-159 ► K. Ellis, *French Musical Life. Local Dynamics in the Century to World War II* [par É. Jardin], 159-163 ► L. K. Epstein, *The Creative Labor of Music Patronage in Interwar France* [par S. Kahan], 163-168 ► G. Giovani, *Tra Napoli e Parigi. Storie di una migrazione libraria* [par C. Massip], 168-170 ► L. Guillo, *Christophe Ballard imprimeur-libraire en musique sous Louis XIV* [par H. Vanhulst], 170-173 ► T. Irvine, *Listening to China. Sound and the Sino-Western Encounter, 1770-1839* [par J. Z. Lindorff], 174-176 ► Y. Maurey, *Liturgy and Sequences of the Sainte-Chapelle. Music, Relics, and Sacral Kingship in Thirteenth-Century France* [par A.-Z. Rillon-Marne], 176-180 ► A. Mazuela-Antigua, *Alan Lomax y Jeanette Bell en España (1952-1953). Las Grabaciones de Música Folclórica* [par D. Jordan], 181 ► C. D. Moore, *Soundscape of Liberation. African American Music in Postwar France* [par P. Fargeton], 182-186 ► *Molière à la cour. Les Amants magnifiques en 1670*. Dir. L. Naudeix [par S. Bier], 186-189 ► G. Opstad, *Emma & Claude Debussy. The Biography of a Relationship* [par E. Buch], 189-193 ► *La critique musicale au XX<sup>e</sup> siècle*. Dir. T. Picard [par R. Campos], 193-195 ► *André Jolivet. Music, Art and Literature*. Dir. C. Rae [par L. Sprout], 195-199 ► J. C. Rogers, *Resonant Recoveries. French Music and Trauma Between the World Wars* [par M. Sprigge], 199-202 ► Ch. Segond-Genovesi, *Musique et musiciens à Paris pendant la Grande Guerre. Les chemins du patriotisme* [par B. J. Evans], 203-207 ► M. Traversier, *L'harmonica de verre et Miss Davies. Essai sur la mécanique du succès au siècle des Lumières* [par L. van der Miesen], 207-209 ► E. Zazulia, *Where Sight Meets Sound. The Poetics of Late-Medieval Music Writing* [par G. Bunel], 209-212

• **Éditions critiques** . . . . . 213

► Maria Youdina, Pierre Souvtchinsky, *Correspondance et documents (1959-1970)*. Éd. J.-P. Collot [par A. Behan], 213-216

**Publications reçues** . . . . . 217

## La professionnalisation des acteurs chantants dans le contexte de création de la première Académie d'opéra (1669-1672)

Barbara Nestola

« Combien avons-nous eu et avons-nous encore de chanteurs et de chanteuses dignes d'être regardés comme d'excellents comédiens en leur genre ! », s'exclame le Chevalier dans le troisième dialogue de la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* de Le Cerf de la Viéville (1704)<sup>1</sup>. Au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle, la profession de chanteur d'opéra, ou d'« acteur chantant », est une réalité professionnelle désormais bien connue à travers les exemples emblématiques d'interprètes des œuvres de Lully<sup>2</sup>. Cependant, le processus ayant conduit à la professionnalisation de cette catégorie d'interprètes, apparue en France dans les années 1670<sup>3</sup>, demeure encore en partie méconnu. Ses origines remontent à la

1. Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles: Foppens, 1704, in François Ragueneau et Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville, *La première Querelle de la musique italienne, 1702-1706*, éd. Laura Naudeix, Paris: Garnier, 2018, p. 266. Je souhaite remercier Judith le Blanc et Benoît Dratwicky pour leur relecture attentive et pour leurs remarques.
2. À propos de l'acteur chantant, voir Benoît Dratwicky, « Acteur ou Actrice chantant », in *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, dir. Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau et France Marchal-Ninosque, vol. 1, Paris: Garnier, 2019, p. 47-50. Sur l'influence des chanteurs dans la codification des emplois des opéras de Lully, voir Antonia Banducci, « *Acteurs and Actrices as Muses: The Case for Jean-Baptiste Lully's Repertory Troupe (1672-86)* », *The Journal of Seventeenth-Century Music*, 21/1, 2015, en ligne.
3. Contrairement à l'Italie, où la profession de chanteur d'opéra a été établie dès la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Voir notamment Lorenzo Bianconi et Thomas Walker, « Dalla *Finta Pazza* alla *Veremonda*: storie di Febiarmionici », *Rivista italiana di Musicologia*, 10, 1975, p. 379-454; Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley: University of California Press, 1990; John Rosselli, *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995; Beth et Jonathan Glixon, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and his World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford: Oxford University Press, 2006.

création de la première Académie d'opéra par Pierre Perrin, active entre 1669 et 1672<sup>4</sup>. En dépit de la brièveté de cette période, cette institution représente l'aboutissement de plus d'une décennie de réflexions autour du théâtre en musique menées par Perrin avec le compositeur Robert Cambert<sup>5</sup>. L'objectif de cet article est d'identifier et d'analyser les différentes étapes qui ont façonné ce nouveau métier à travers l'expérience de Perrin et Cambert, jusqu'à l'arrivée de Lully à la direction de l'Académie royale de musique. Je présenterai d'abord les interprètes des œuvres de Perrin et Cambert créées avant la fondation de l'Académie, afin de pouvoir comparer leur expérience avec celle des chanteurs de la période suivante. J'aborderai ensuite la constitution de la troupe au moment de la création de l'Académie, notamment les démarches nécessaires à la formation de chanteurs capables de se mesurer avec le genre naissant de l'opéra français. Enfin, je montrerai comment le passage d'une partie de ces interprètes dans la troupe de Lully en 1672 contribua à la consolidation du système des emplois et à la stabilisation de la profession<sup>6</sup>. Pour ce faire, je m'appuierai sur plusieurs sources : les œuvres imprimées de Perrin, les partitions des opéras de Cambert et de Lully, la presse du XVII<sup>e</sup> siècle et les ouvrages historiographiques du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais la démonstration s'appuiera aussi sur le dépouillement de nombreux documents d'archives administratives et juridiques produits autour de la création de l'Académie d'opéra et aujourd'hui conservés aux Archives de la Comédie-Française<sup>7</sup>.

4. L'expression « Académie d'opéra » figure dans l'intitulé du privilège obtenu par Perrin en 1669 : *Privilège accordé au sieur Pierre Perrin pour l'établissement des Académies d'opéra, ou représentations en musique, en vers français, à Paris et dans les autres villes du Royaume, pendant l'espace de douze années*, Paris, Archives nationales (AN), O<sup>1</sup> 13.
5. Sur Perrin, voir notamment Arthur Pougin, *Les vrais créateurs de l'opéra français, Perrin et Cambert*, Paris : Charavay, 1881 ; Charles Nutter et Ernest Thoinan, *Les origines de l'opéra français*, Paris : Plon, 1886 ; Louis Auld, *The Lyric Art of Pierre Perrin, Founder of French Opera*, 3 vol., Henryville : Institute of Mediaeval Music, 1986 ; Bénédicte Louvat, « De quelques créateurs mineurs : l'opéra français avant Lully », *Littératures classiques*, 31, 1997, p. 81-97 ; Bénédicte Louvat, « Le théâtre français et le "partage du chant" », in *La naissance du style français*, dir. Jean Duron, Wavre : Mardaga, 2008, p. 69-88 ; Céline Bonhert, « Pierre Perrin », in *Dictionnaire de l'Opéra de Paris*, vol. 4, Paris : Garnier, 2020, p. 95-96 ; Céline Bonhert, « Pierre Perrin, premier penseur de l'opéra français », in *Histoire de l'opéra français*, dir. Hervé Lacombe, vol. 1 : Du Roi-Soleil à la Révolution, Paris : Fayard, 2021, p. 218-222.
6. Sur les emplois de l'opéra français, voir Benoît Dratwicky, « Emploi ou genre », in *Dictionnaire de l'Opéra de Paris*, vol. 2, Paris : Garnier, 2019, p. 496-504.
7. Bibliothèque-musée de la Comédie française (F-Pcf), Archives de la Comédie-Française, Fonds 1 AT : Archives relatives aux autres théâtres ou aux relations des Comédiens-français avec les autres théâtres. Plusieurs de ces documents ont été partiellement ou intégralement publiés dans Nutter et Thoinan, *Les origines de l'opéra français*. J'ai réexaminé ce fonds afin d'identifier tous les éléments significatifs concernant les chanteurs et leurs pratiques. Je donne en annexe la première transcription intégrale du contrat d'engagement du chanteur Pierre Monier (F-Pcf, Archives de la Comédie-Française, 1 AT 1(19), voir Annexe 1), et du mémoire de la chanteuse Catherine Suptille (1 AT (23), Annexe 2).

## Beyond the Work: the Story of the Opera Production for the Wedding of Frederick Augustus and Maria Josepha (1719)\*

Szymon Paczkowski

On 13 September 1719, the opera *Teofane*, with music by Antonio Lotti and libretto by Stefano Pallavicini, was premiered in Dresden. It was one of many artistic events to mark the famous wedding of the Polish Crown and Saxon Electoral Prince Frederick Augustus and Maria Josepha, the elder daughter of Emperor Joseph I, who had died in 1711. The wedding was celebrated in unimaginable splendour in the Saxon capital throughout the month of September, and the lavish festivities and elaborate entertainment carried an intellectually sophisticated message about the supposed power of Augustus the Strong, King of Poland and Elector of Saxony, and the grandeur of the Wettin dynasty and its glorious future in the European political arena. These celebrations have already been studied by art historians and musicologists alike.<sup>1</sup> Nevertheless, little attention has been paid

\* This article is part of my research project “W cieniu kapeli królewskiej. Muzyka i patronat muzyczny ministrów dworu polsko-saskiego w czasach panowania Augusta II i Augusta III—Jakoba Henryka Flemminga, Christofa Augusta Wackerbartha i Aleksandra Sułkowskiego” [In the shadow of the Royal Orchestra. Music and music patronage of ministers of the Polish-Saxon court—Jacob Heinrich Flemming, Christoph August Wackerbarth and Aleksander Sułkowski] financed by the Narodowe Centrum Nauki (National Science Centre, Poland). I would like to express my gratitude to my eminent colleague Jóhannes Ágústsson (Reykjavík) for his assistance in acquiring a considerable part of the source material used in this article. I am also very grateful to my eminent musicologist friends Janice Stockigt (Melbourne), Ortrun Landmann (Dresden) and Gerhard Poppe (Dresden) for all the helpful comments they shared with me during the preparation of this article. Finally, I am sincerely grateful to Jan Kłoczowski for help in preparing the French-language source texts and to John Comber for translating this article into English.

1. See e.g. Claudia Schnitzer, *Constellatio felix. Die Planetenfeste Augusts des Starken anlässlich der Vermählung seines Sohnes Friedrich August mit der Kaisertochter Maria Josepha 1719 in Dresden. Katalog der Zeichnungen und Druckgraphiken*, Dresden: Sandstein, 2014; Elisabeth Mikosch, *Court Dress and Ceremony in the Age of the Baroque. The Royal/Imperial Wedding of 1719 in Dresden: A Case*

to the “great Italian opera” (as *Teofane* is described in many archival sources) written for the occasion, and especially to the turbulent history of the preparations for its staging.<sup>2</sup> This should come as no surprise, however, since the premiere of the work was also mentioned rather superficially in diplomatic chronicles, official descriptions of the wedding ceremonies, and the German and European press of the time. By way of contrast, other major wedding celebrations held in Dresden, especially the spectacular “Festivities of the Seven Planets,” were reported in great detail, with the result that the “great Italian opera” was overshadowed.<sup>3</sup>

*Study*, PhD diss., New York University, 1999; Monika Schlechte, *Die Kunst der Repräsentation—repräsentative Kunst. Zeremoniell und Fest am Beispiel von Julius Bernhard von Rohrs ‘Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft und der Festlichkeiten am Dresdner Hof im Jahre 1719*, Habilitationsschrift, Technische Universität Dresden, 1990; Alina Żórawska-Witkowska, “Weselne festyny w ogrodach Drezna—wrzesień 1719” [Wedding festivities in the gardens of Dresden—September 1719], in *Muzyka w ogrodzie—ogród w muzyce* [Music in the garden—the garden in music], ed. Sławomira Żerańska-Kominek, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010, pp. 313–36. Żórawska-Witkowska’s article includes further pointers relating to the subject literature, as well as their basis in sources.

2. Charlotte Spitz included just a brief description of *Teofane* in her published dissertation *Antonio Lotti in seiner Bedeutung als Opernkomponist*, Borna and Leipzig: Robert Noske, 1918, pp. 68–72. Spitz devoted more attention to this work in her article “Die Opern *Ottone* von G.F. Händel (London 1722) und *Teofane* von A. Lotti (Dresden, 1719)—ein Stilvergleich,” in *Festschrift für Adolf Sandberger zum 50. Geburtstag*, Munich: Zierfuß, 1918, pp. 265–71. On the music of *Teofane*, its political and propaganda message, and the work’s influence on other composers, see Fiona McLauchlan, “Lotti’s *Teofane* (1719) and Handel’s *Ottone* (1723): A Textual and Musical Study,” *Music & Letters*, 78/3, 1997, pp. 349–90; Wolfgang Horn, “Venezianische Oper am Dresdner Hof. Anmerkungen zum Gastspiel Antonio Lottis in Dresden (1717–1719) nebst einer Hypothese zum Anlaß von Heinrichs Scheitern,” in *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V. Jahrbuch 2002*, ed. Peter Wollny and Bernhard Schrammek, Hamburg: Karl Dieter Wagner, 2002, pp. 119–47; Alina Żórawska-Witkowska, “Über die polnischen Elemente im drama per musica *Ottone, re di Germania* (London 1722–23) von Georg Friedrich Händel,” *Händel-Jahrbuch*, 2011, pp. 49–76; Panja Mücke, “Musik als Vermittler genealogischen Denkens. Antonio Lottis ‘Teofane’ (Dresden 1719) und Pietro Torris ‘Adelaide’ (München 1722),” in *Italien—Mitteldeutschland—Polen. Geschichte und Kultur im europäischen Kontext vom 10. bis zum 18. Jahrhundert*, ed. Wolfgang Huschner, Enno Bünz, and Christian Lübke, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2013, pp. 657–75. On the ballet scenes for *Teofane*, see Sabine Henze-Döhring, “Höfisches Zeremoniell und italienische Oper in Deutschland am Beginn des 18. Jahrhunderts: Zu den Baletten in Antonio Lottis *Teofane* (Dresden, 1719),” in *Tanz und Bewegung in der barocken Oper. Kongreßbericht Salzburg 1994*, ed. Sybille Dahms, Innsbruck: Studien, 1996, pp. 141–57.
3. Only two source accounts of the Dresden festivities contain more detailed (although still very modest) information about the premiere of *Teofane* and the course of the performance itself. The first comes from the correspondence of the Prussian envoy to the Dresden court, Count Friedrich Wilhelm Posadowsky (1672–1730): Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA PK), Rep. IX, Nr. 27: “Secrete [*sic*] Correspondenz aus Dresden, Mai bis Oktober 1719.” This correspondence is quoted in its entirety by Paul Haake, *Christiane Eberhardine und August der Starke. Eine Ehetragödie*, Dresden: C. Heinrich, 1930, p. 153. The other account is an anonymous description of the solemnities in Polish, entitled “Relacja krótka aktu weselnego najjaśniejszego Fryderyka Augusta królewicza polskiego i księcia saskiego z najjaśniejszą Marią Józefą arcyksiężną rakuską...” [A brief account of the wedding ceremony

## La fanfare du petit séminaire. Le clergé catholique et la musique instrumentale (1840-1914)

Vincent Petit

Au croisement de l'histoire religieuse et de l'histoire culturelle, la question de la musique d'église à l'époque contemporaine a longtemps été un chantier en déshérence avant de connaître depuis quelques années un profond renouvellement. Si les problèmes théoriques et pratiques du chant ecclésiastique sont désormais mieux connus<sup>1</sup>, de même que les répertoires musicaux entendus dans les lieux de culte<sup>2</sup>, l'emploi de la musique instrumentale à des fins à la fois culturelles et éducatives reste un objet d'étude encore négligé. C'est d'autant plus vrai au sein des institutions scolaires destinées à la paysannerie et à la petite bourgeoisie comme les petits séminaires, aussi répandus autrefois qu'ils sont aujourd'hui oubliés : fixer l'analyse sur une formation spécifique, composée exclusivement de cuivres et présente dans des contextes très différents, depuis les corps d'armée jusqu'aux villages<sup>3</sup>, en l'envisageant ici sous le prisme des enjeux religieux, permet d'ouvrir

1. Jean-Yves Hameline, « L'intérêt pour le chant des fidèles dans le catholicisme français d'Ancien Régime et le premier mouvement liturgique en France », *La Maison-Dieu*, 241, 2005, p. 29-76. Xavier Bisaro, *Chanter toujours. Plain-chant et religion villageoise dans la France moderne (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.
2. Jacques Cheyronnaud, « Musique et institutions au "village" », *Ethnologie Française*, 14, 1984, p. 265-280. Fanny Gribenski, *L'Église comme lieu de concert. Pratiques musicales et usages de l'espace (Paris, 1830-1905)*, Arles : Actes Sud/Palazetto Bruzane, 2019. *Musiques et pratiques religieuses en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, dir. Fanny Gribenski et Amélie Porret-Dubreuil, Paris : Classiques Garnier, 2022.
3. Vincent Petit, *La clef des champs. Les sociétés musicales du Haut-Doubs horloger au XIX<sup>e</sup> siècle*, Fournet-Blancheroche : Regards sur le Haut-Doubs, 1998. Philippe Gumpłowicz, *Les travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France*, Paris : Aubier, 1987. Patrick Péronnet, *Les enfants d'Apolon. Les ensembles d'instruments à vent en France, 1700 à 1914 : pratiques sociales, insertions politiques et création musicale*, thèse de doctorat, Paris-Sorbonne, 2012. Voir aussi Alan R. H. Baker, *Amateur Musical Societies and Sports Clubs in Provincial France, 1848-1914. Harmony and Hostilities*, Londres : Palgrave Macmillan, 2017.

de nouvelles pistes de réflexion sur la place de la musique dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle.

La musique instrumentale est présente sous bien des formes dans les petites villes et campagnes françaises avant 1840, que ce soit par le biais des instruments dits traditionnels (vieilles, tambours, galoubets, cornemuses) ou bien des instruments d'église (serpents, bassons, violoncelles, clarinettes, flûtes, violons, ophicléides)<sup>4</sup>, ou encore par le truchement de musiciens ambulants, d'orchestres de bal, ou plus tardivement de conscrits des armées révolutionnaires. Toutefois, dans le contexte de consolidation de l'État-nation, l'enseignement et la diffusion de la musique instrumentale relèvent désormais d'un dessein social et politique<sup>5</sup>, auquel l'Église concordataire prête son concours tout en poursuivant ses propres objectifs : le projet de restauration catholique d'après la Révolution et l'Empire consiste à assurer, jusque dans les plus petites paroisses, la civilisation des mœurs par la solennité et la dignité du culte et ainsi à parachever l'application des préconisations du concile de Trente. Cette restauration passe aussi par la définition d'un art catholique, construit contre toute forme d'influence profane ou mondaine, qui implique de repenser les rapports avec la musique dite moderne<sup>6</sup> et de circonscrire strictement le recours aux experts laïcs : professeurs, compositeurs, musicologues, concertistes, chefs d'orchestre.

Une fois la phase de reconstruction et de réorganisation des diocèses achevée suite aux concordats de 1801 et de 1817, l'apprentissage de la musique s'inscrit au cœur du projet éducatif que l'Église entend mener à bien, et occupe une place centrale dans la formation religieuse des jeunes fidèles au sein des écoles, séminaires, collèges, psallettes, maîtrises, scholas. D'une manière plus générale, c'est l'emploi même de la musique dans la pastorale, à destination non seulement du public cultivé mais aussi des populations illettrées, que le clergé catholique est contraint de repenser face à l'émergence d'un univers sonore concurrent porté par des institutions d'enseignement rivales – que ce soient les musiques militaires et les opéras, les conservatoires, les chants révolutionnaires et les chants

4. Denise Launay, *La musique religieuse en France du concile de Trente à 1804*, Paris : Klincksieck, 1993. *Le métier de maître de musique d'Église. Activités, sociologie, carrières*, dir. Bernard Dompnier et Jean Duron, Turnhout : Brepols, 2020.
5. Philippe Gumpłowicz, « Le rêve et la mission. La musique et le peuple en France 1789-1848 », in *Les sociétés de musique en Europe 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, dir. Hans Erich Bödeker et Patrice Veit, Berlin : Berliner Wissenschaftsverlag, 2007, p. 373-400. Jann Pasler, *La République, la musique et le citoyen 1871-1914*, Paris : Gallimard, 2015.
6. Yves Bruley, « La séparation de l'Église et de l'opéra », in *Musique et religion aux époques modernes et contemporaines XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, dir. Martin Dumont, Paris : Honoré Champion, 2018, p. 85-100. *La musique religieuse en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Le sentiment religieux entre profane et sacré (1830-1914)*, dir. Nicolas Dufétel, Turnhout : Brepols Publishers, 2021.



## Notes et documents

### **Le *Cours de contrepoint et de fugue* de Cherubini : histoire, enquête et redécouverte du manuscrit autographe**

*Maxime Margollé*

Le *Cours de contrepoint et de fugue* de Cherubini (1760-1842) est publié en août 1835<sup>1</sup>. Très rapidement, il devient l'un des ouvrages théoriques les plus importants du XIX<sup>e</sup> siècle. Quelques jours seulement après la mise en vente de la première édition, on lit dans la *Revue et gazette musicale de Paris* :

La nouvelle de la semaine, la plus importante pour le monde musical, c'est la publication du *Cours de contrepoint et de fugue*, par l'illustre Cherubini. Cet ouvrage fruit de cinquante années de travail et d'études, fait fureur parmi les artistes, plus de 500 exemplaires ont été enlevés le jour de la mise en vente<sup>2</sup>.

Si le succès commercial semble complet, l'importance de l'ouvrage s'exprime également dans les diverses traductions parues peu après l'édition française. La première est l'édition franco-allemande réalisée par Franz Stöpel en 1835-1836 et publiée par Friedrich Kistner à Leipzig<sup>3</sup>. Viennent ensuite deux traductions anglaises. La première réalisée par James Alexander Hamilton en 1837<sup>4</sup> et la seconde par Cowden Clarke en 1854<sup>5</sup>. L'édition de Hamilton est un tel succès qu'elle connaîtra une seconde édition dès 1841, tandis que celle de Clarke,

1. Luigi Cherubini, *Cours de contrepoint et de fugue*, Paris : Schlesinger, 1835.
2. *Revue et gazette musicale de Paris*, 23 août 1835, p. 283.
3. Luigi Cherubini, *Theorie des Contrapunktes [sic] und der Fuge*, trad. Franz Stöpel, Leipzig : F. Kistner, 1836.
4. Luigi Cherubini, *A course of counterpoint and fugue*, trad. James Alexander Hamilton, Londres : R. Cocks and co, 1837.
5. Luigi Cherubini, *A treatise on counterpoint & fugue*, trad. Cowden Clarke, Londres : Novello, Ewer and co, 1854.

publiée à Londres, mais aussi à New York, permet au *Cours* de franchir l'Atlantique. L'ouvrage de Cherubini connaît également une traduction italienne par Luigi Felice Rossi publiée à Milan entre 1855 et 1856<sup>6</sup>. Enfin une seconde version allemande réalisée par Gustav Jensen est publiée en 1896 à Cologne<sup>7</sup>. Le nombre et la rapidité des traductions témoignent du succès du *Cours* de Cherubini et de l'estime dans laquelle ses contemporains le tiennent<sup>8</sup>.

Néanmoins, l'édition de cet ouvrage ne se fait pas sans accroc. Quelques mois après sa parution, on lit dans la *Revue et gazette musicale de Paris* :

Malgré tous les soins apportés à la publication du *Cours de contrepoint et de fugue* de Cherubini, des fautes de gravure, soit dans le texte, soit dans les exemples, avaient échappé aux patientes recherches de l'illustre auteur. Ces erreurs, successivement découvertes par M. Cherubini lui-même, par les professeurs qui emploient ce livre dans leur enseignement, et quelquefois même par de jeunes élèves qui y cherchent les secrets de l'art, ont été corrigées soigneusement par le Maître ; ce sont ces corrections dont la *Gazette Musicale* offre aujourd'hui un *fac-simile* à ses abonnés<sup>9</sup>.

Le journal publie en effet plusieurs feuilles où l'on reconnaît l'écriture tremblante d'un Cherubini âgé, souffrant de crampes à la main depuis plusieurs années, tandis que le reste de l'article rédigé par Fromental Halévy (1799-1862) détaille les qualités indubitables d'un ouvrage appelé à faire date. La seconde édition du *Cours*, corrigeant les erreurs de la première, est annoncée dans la *Revue et gazette musicale de Paris* le 26 juin<sup>10</sup>, soit seulement trois semaines après la publication de l'errata, et paraît peu de temps après.

À la mort de Cherubini en 1842 le *Cours de contrepoint et de fugue* jouit donc d'une réputation française et internationale incontestable. Néanmoins, dans les mois qui suivent le décès de Cherubini, alors qu'une vente de ses manuscrits est en préparation, François-Joseph Fétis (1784-1871), approfondissant un premier avis donné dans sa *Biographie universelle des musiciens*<sup>11</sup>, va émettre des doutes

6. Luigi Cherubini, *Corso di contrappunto e di fuga*, trad. Luigi Felice Rossi, Milan : F. Lucca, s. d. [ca 1855-1856].
7. Luigi Cherubini, *Theorie des Kontrapunktes und der Fuge*, trad. Gustav Jensen, Cologne : Vom Ende's Verlag, 1896.
8. Nous ne parlons ici que des traductions éditées auxquelles il faudrait ajouter celles demeurées manuscrites comme par exemple les traductions suédoises conservées à la Musik och teaterbiblioteket de Stockholm sous les cotes ML 446 et ML 446. Cette dernière a été réalisée en 1837.
9. *Revue et gazette musicale de Paris*, 5 juin 1836, p. 190.
10. *Revue et gazette musicale de Paris*, 26 juin 1836, p. 272.
11. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris : H. Fournier, 1836, p. 118 : « En 1835, il [Cherubini] a publié à Paris, chez M. Maurice Schlesinger, une *Méthode de contrepoint et de fugue* [sic], 1 vol. in fol. Cet ouvrage est le résumé des leçons qu'il a données au Conservatoire de Paris, pendant plusieurs années. Le texte laisse à désirer

## Notes et documents

### **Du conflit éditorial à l'arrangement à l'amiable. Antonio Pacini et l'*Almanach lyrique des dames* de Janet et Cotelle (1817)\***

*Henri Vanhulst*

Faute de documents, les relations entre éditeurs parisiens du début du XIX<sup>e</sup> siècle restent mal connues. Les actes notariaux en consignent évidemment les étapes essentielles, telles que les successions, associations et rachats de fonds, mais les informations sur leurs rapports commerciaux quotidiens sont beaucoup plus rares. Une collette au bas d'une page de titre peut révéler que l'exemplaire n'a pas été acheté chez l'éditeur mais chez un autre marchand, tout comme une liste de débiteurs peut renseigner sur l'étendue du réseau de distribution dont une maison d'édition dispose au niveau local, national voire international<sup>1</sup>. L'existence de deux éditions réalisées avec les mêmes planches, mais mentionnant deux adresses bibliographiques différentes, témoigne même d'un accord entre deux firmes dont il ne subsiste aucune autre trace. Il arrive aussi que des litiges les opposent et certains aboutissent à des procès<sup>2</sup>. D'autres conflits, enfin, s'arrangent apparemment sans trop de difficultés, comme l'illustre une lettre non datée d'Antonio Pacini qui a dû l'adresser à Pierre-Honoré Janet dans les tout derniers jours de 1816 ou au début de 1817<sup>3</sup>.

- \* Nous tenons à remercier Marie Cornaz (Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles), Martin Holmes (Bodleian Library, Oxford) et Marguerite Sablonnière (Bibliothèque nationale de France) pour leur aide. Nous sommes également très reconnaissant à Laurent Guillo qui nous a permis de consulter le dossier « Pacini » des archives d'Anik Devriès-Lesure.
1. Voir, à titre d'exemple, Henri Vanhulst, « Les relations commerciales de J.-J. Imbault d'après l'acte de vente du 14 juillet 1812 », in *Music and War from French Revolution to WWI*, dir. Étienne Jardin, Turnhout: Brepols, 2016, p. 233-254.
  2. Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Genève: Minikoff, 1979-1988, vol. 2, p. 391, en énumèrent sept qui concernent Maurice Schlesinger, et la liste n'est pas exhaustive.
  3. La lettre fait partie de la collection particulière de l'auteur.

Établi à Paris depuis 1804, Pacini y est connu comme professeur de chant et compositeur d'opéras-comiques, avant qu'il ne se tourne quatre ans plus tard aussi vers l'édition. Il lance d'abord avec son compatriote Félix Blangini le *Journal des troubadours*, un mensuel qui se maintiendra pendant huit ans. En septembre 1810, il s'associe à Jean-Baptiste Lélou. Ils s'adjoignent le harpiste Charles Bochs trois mois plus tard, mais le premier avril de l'année suivante le greffe du Tribunal de commerce consigne déjà la dissolution de leur société. Travaillant désormais seul, Pacini va peu à peu axer son répertoire sur les œuvres lyriques de compositeurs italiens et dans les années 1820 ses éditions de dix-huit opéras de Rossini confèrent une solide réputation à sa firme<sup>4</sup>. Quant à Janet, il est depuis 1810 associé à son beau-frère Alexandre Cotelle. Actifs dans plusieurs domaines, ils s'affirment dans celui de l'édition musicale après le rachat, le 14 juillet 1812, de l'immense fonds de commerce de Jean-Jérôme Imbault<sup>5</sup>.

Bien qu'il ne soit pas daté, le premier *Catalogue... de musique* de Janet et Cotelle, qui fait déjà 32 pages, paraît manifestement au début de 1818<sup>6</sup>. Alors que toutes les romances avec accompagnement de piano ou harpe y sont numérotées, quatre font exception : une d'Urbain Meurger, *L'Écharpe de Bayard*, et trois de Pacini, *L'Embarras du choix*, *L'Espagnole impatiente* et *Portrait charmant*. Elles sont insérées entre les numéros 272, *Un autre a le cœur de Zélie* de Schaumas, et 273, *Le Sourire* de Jacques Bouffil<sup>7</sup>. Si ces deux dernières sont signalées dans la *Bibliographie de la France* du 1<sup>er</sup> novembre 1817<sup>8</sup>, les quatre autres n'y sont pas mentionnées. En outre, il n'en subsiste aucun exemplaire avec l'adresse bibliographique de Janet et Cotelle et la constatation est d'autant plus surprenante que leurs éditions de l'époque se retrouvent quasiment toutes à la Bibliothèque nationale de France.

*L'Écharpe de Bayard*, *L'Espagnole impatiente* et *L'Embarras du choix* se rencontrent déjà dans le septième *Almanach lyrique des dames* de Janet et Cotelle<sup>9</sup>. Celui-ci n'est

4. Devriès et Lesure, *Dictionnaire*, vol. 2, p. 332-334, retracent la carrière éditoriale de Pacini. Alors que les *Tablettes de Polymnie* du 5 juin 1811, p. 398 annoncent déjà trois de ses éditions, la *Bibliographie de la France ou journal général de l'imprimerie et de la librairie* n'en mentionne qu'à partir du 13 novembre 1812, p. 735.
5. Devriès et Lesure, *Dictionnaire*, vol. 2, p. 234-237, résument les péripéties de la vente et les difficultés financières qui en ont résulté pendant quelques années pour les acheteurs.
6. *Catalogue des ouvrages composant le fonds de librairie et de musique de Janet et Cotelle*, Paris : Janet et Cotelle, [1818]. Exemplaire consulté : F-Pn, Vm Cat. 199 (1). Le supplément au *Catalogue*, soit deux pages de « Nouveautés », se termine par les cinq premières livraisons de la « Collection de 93 quintetti » de Boccherini dont la parution est annoncée le 6 juin 1818 dans la *Bibliographie de la France*, p. 337.
7. *Catalogue* de Janet et Cotelle, p. 22.
8. *Bibliographie de la France*, 1<sup>er</sup> nov. 1817, p. 600.
9. *L'Almanach lyrique des dames* de 1817, Paris : Janet et Cotelle : *L'Écharpe de Bayard*, p. 33-35 ; *L'Espagnole impatiente*, p. 36-39 ; *L'Embarras du choix*, p. 43-45. *L'Almanach* est disponible sur le site Gallica.

## Notes et documents

### Le faussaire du punk chinois. Marc Boulet, les Dragons, et l'invention d'un Orient punk

*Nathanel Amar*

La première fois que j'ai entendu le nom du groupe de punk Dragons (龍) c'était en 2013 au micro d'une radio libertaire parisienne qui m'avait invité en tant qu'interprète après le concert à Paris du groupe de punk pékinois Demerit (过失). Durant l'émission, l'animateur me demande si je connais le nom du premier groupe de punk chinois. Épineuse question, tant la généalogie du punk chinois, apparu au mitan des années 1990, est contestée – Pékin est en effet considérée dans les témoignages rétrospectifs disponibles comme la ville de naissance du punk et de la contre-culture musicale en générale<sup>1</sup>, alors qu'une lecture plus fine permet de retracer au même moment l'émergence d'une scène punk à Wuhan<sup>2</sup>. L'animateur m'arrête et déclare que le premier groupe de punk chinois est né au début des années 1980. La preuve, un 33 tours du groupe Dragons, sorti en France en 1982, intitulé *Parfums de la révolution*, qu'il sort de son sac et met sur la platine. Des guitares stridentes sortent des haut-parleurs, tandis que des paroles en cantonais émaillent le titre « Flamme ardente »<sup>3</sup>. Après avoir acheté un exemplaire en occasion, j'écoute l'intégralité de l'album. Les neuf titres – dont deux reprises – me laissent perplexes. L'histoire du rock chinois aurait-elle commencé bien avant ce soir de mai 1986, lorsque le rocker Cui Jian (崔健) entonna la première chanson rock diffusée en direct à la télévision chinoise lors d'un concert

1. Voir par exemple David O'Dell, *Inseparable. The Memoirs of an American and the Story of Chinese Punk Rock*, Portland: Manao Books, 2011.
2. Nathanel Amar, « “We Come from the Underground” : Grounding Chinese Punk in Beijing and Wuhan », *Popular Music*, 41/2, 2022, p. 170-193.
3. Une version numérisée du 33 tours peut être écoutée en ligne sur YouTube.

de charité organisé au Stade des Travailleurs de Pékin<sup>4</sup>? Il ne m'a pas fallu longtemps pour découvrir le pot aux roses : les musiciens ne venaient pas de Chine, le groupe Dragons ayant été monté de toutes pièces en France par Marc Boulet, un journaliste de retour d'un voyage en Chine. Pour quelle raison? Qu'est-ce que cet album dit de l'imaginaire européen de la Chine dans les années 1980? Peut-on parler d'orientalisme musical, une notion empruntée à Edward Said et adaptée aux études musicologiques<sup>5</sup>, comme cela a déjà été fait dans d'autres contextes, à l'image de la musique « asiatique » en Californie, « utilisée afin de mettre en valeur l'image d'exotisme et de mystère associée à la version cartepostale de la communauté chinoise<sup>6</sup> »?

C'est cette enquête que l'article souhaite présenter. Le plan adopté ici reprend la chronologie de l'enquête elle-même, avec ses tâtonnements et ses découvertes plus tardives, tout d'abord en rassemblant les éléments disponibles nous permettant d'en savoir plus sur cette supercherie musicale, en utilisant les archives à notre disposition : reportages télévisuels d'époques, articles écrits dans la presse française et étrangère, témoignages rétrospectifs des acteurs ainsi que les productions littéraires de Marc Boulet lui-même. En revenant par la suite sur l'histoire du rock et du punk chinois, qui permet de montrer l'impossibilité d'un tel enregistrement. Enfin, nous nous pencherons plus avant sur la figure de Marc Boulet, reporter gonzo et instigateur de ce faux groupe de punk cantonnais, et sur la manière dont il a raconté la Chine des années 1980 aux lecteurs et lectrices français, dans la pure tradition du journalisme contre-culturel développé par le magazine *Actuel*.

## Les Dragons : itinéraire du premier disque punk chinois

« Les Chinois ont leur punk, et c'est une Révolution culturelle à l'envers ». C'est ainsi que débute la seule archive audiovisuelle sur la sortie du disque 33 tours des Dragons disponible à ce jour, un reportage de 2'38" diffusé lors d'un journal

4. Zhou Guoping, *Ziyou fengge* [Freestyle], Guilin : Guangxi shifan daxue chubanshe, 2001, p. 52.
5. Jonathan D. Bellman, « Musical Voyages and Their Baggage : Orientalism in Music and Critical Musicology », *The Musical Quarterly*, 94/3, 2011, p. 417-438. On retrouve bien avant que Said ne façonne son concept d'orientalisme en 1978 des textes s'en prenant à l'utilisation stéréotypée d'éléments musicaux orientaux dans des œuvres musicales, tel celui du musicologue Joseph Kerman en 1952 à propos du *Turandot* de Puccini : « il n'y aucune raison organique au faux orientalisme enduit sur chaque page de la partition ; cela apporte une couleur locale ou de l'exotisme en soi, mais aussi, plus profondément, une opportunité pour l'artiste de se décharger de toute responsabilité ». Joseph Kerman, *Opera as Drama*, New York : Vintage Books, 1988 [1952], p. 206.
6. Yang Mina, « Orientalism and the Music of Asian Immigrant Communities in California, 1924-1945 », *Asian American Music*, 19/4, 2001, p. 386-387. Toutes les traductions sont de l'auteur.