

Alexandre Dratwicki

***Un nouveau commerce
de la virtuosité***

***émancipation et métamorphoses
de la musique concertante au sein
des institutions musicales parisiennes
(1780-1830)***

préface de
Jean GRIBENSKI

2005

Introduction

Idée largement admise, le *xix^e* siècle serait celui de la virtuosité sans concession, fondant une partie de ses spécificités sur l'exploration de moyens digitaux et vocaux jusqu'alors inconcevables. Le classicisme était l'époque du convenu, le romantisme sera celle de l'improbable. Chacun sait toutefois qu'aucun phénomène artistique durable ne naît de lui-même. Or, de Gluck à Berlioz, la musique française étant – paraît-il – restée lettre morte, elle ne pouvait guère ressusciter que sous le coup du génie. Les événements nationaux à l'occasion du bicentenaire Berlioz (1803-2003) ont involontairement perpétué le traditionnel mépris musical à l'égard de l'Empire et de la Restauration, sans profiter – au contraire – d'une telle opportunité médiatique pour en renouveler la perception. L'idée de virtuosité aurait pourtant constitué un fil conducteur captivant pour expliquer la jeunesse (genèse !) musicale de Berlioz. Son maniement incomparable de l'orchestre, son audace dans le traitement des instruments à vent n'ont pu s'acquérir seulement à la lecture de quelques opéras de Gluck, tout efficaces qu'ils aient été. D'abord parce que leur effectif n'admet pas – ou si peu – les nouveaux timbres mis à profit par Berlioz. Ensuite, parce que l'écriture de ce dernier suggère un contact journalier et rapproché avec des artistes de tous horizons. De là notre enquête sur le milieu musical parisien des années 1780-1830, observé selon la problématique de la virtuosité instrumentale. Le projet n'est pas, bien sûr, de lister et commenter l'apparition de nouveaux modes de jeux spécifiques, ni de souligner l'invention d'instruments pittoresques, souvent aussi vite oubliés que conçus. C'est plus généralement l'histoire et les métamorphoses de deux genres virtuoses par essence qui retiendront toute l'attention : la symphonie concertante et le concerto de soliste. La première, en particulier, trop longtemps écartée des considérations musicologiques, pourra reprendre sa juste place dans une histoire de la musique menant de l'époque de Rameau à celle de Berlioz.

qu'un ascendant se soit fait sentir sur d'autres foyers de production musicale. Il faut aussi mentionner l'influence de Français expatriés qui emportèrent avec eux un savoir-faire musical forcément teinté de parisianisme. Pleyel, installé quelques temps en Angleterre, fait connaître aux Londoniens les charmes de la symphonie concertante, qu'un autre exilé local, « Jean-Christien » Bach, avait commencé à cultiver pour son plus grand profit.

Autres exemples célèbres et très significatifs, la *Symphonie concertante pour violon et alto* (K 364) de Mozart, celle pour quatuor à vents (K 297^b), le *Concerto pour flûte et harpe* (K 299) et le *Concerto pour deux pianos en mi^b majeur* (K 365) furent écrits pendant ou après les séjours parisiens du compositeur. Deux projets laissés inachevés confortent d'ailleurs son intérêt personnel pour le genre : la *Symphonie concertante pour violon, alto et violoncelle en la majeur* (K 320^f) et le *Concerto pour violon et piano en ré majeur* (K 315^f). Leurs numéros rapprochés de catalogage indiquent que ces œuvres furent globalement élaborées dans un court laps de temps.

Définition du genre

À l'énumération du seul corpus mozartien, un problème se fait jour qui réside dans l'appellation de ces œuvres pour plusieurs instruments solistes, nommées parfois « symphonies concertantes », parfois double ou triple « concerto ». Comme l'indique son nom, la symphonie concertante se voudrait un genre hybride, mariant plus ou moins harmonieusement les composantes de la symphonie avec celles du concerto. De fait, les théoriciens de la musique l'ont envisagé sous les deux aspects, optant tantôt pour une approche, tantôt pour l'autre. Lacépède préfère valoriser le lien structurel avec la symphonie, écrivant que « quelquefois les symphonies [...] prennent [...] le nom [...] de symphonies concertantes [...]. Le musicien sépare pour cela chaque morceau de la symphonie en plusieurs grandes portions ; il remplit les intervalles par des traits plus ou moins longs, plus ou moins difficiles à exécuter, et pendant lesquels les instrumens qu'il veut faire dominer sur les autres ne sont accompagnés que par l'harmonie la plus légère et la plus propre à faire ressortir le chant qu'ils profèrent ». [Lacépède, II, p. 340] Pour sa part, Momigny rapproche plus volontiers la symphonie

n'étant pas assez nombreux pour exécuter de grandes compositions dans cette enceinte plus vaste, [...] une troupe fut engagée, qui comprenait cent quatre personnes, chef, chanteurs ou symphonistes ». [Lecomte, *Napoléon*, p. 443] C'est là ce qu'on nomme la « Chapelle des Tuileries ». De 1803 à 1806, les effectifs fluctuèrent beaucoup entre titulaires et supplémentaires. Un témoin des premiers offices, Reichardt, écrit : « On organise peu à peu [la] chapelle ; comme elle est encore peu nombreuse, les élèves du Conservatoire et le personnel de l'Opéra sont appelés à la renforcer ». [Reichardt, p. 99] Il faut distinguer, dans la centaine d'artistes qui forment la musique impériale après 1806, les solistes attachés parallèlement à d'autres institutions et les tuttiistes de la Chapelle, en grande partie des choristes. Dans son ouvrage *Chapelle-Musique des rois de France* [Castil-Blaze, *Chapelle-Musique*, p. 171], Castil-Blaze donne une liste nominative pour l'année 1806, que viennent confirmer plusieurs documents des Archives nationales :

MM. Le Sueur, directeur Rey, maître de musique Rigel, organiste, pianiste, accompagnateur Piccinni, <i>idem</i> en second	Ténors MM. Rolland Nourrit Laforêt	Seconds violons MM. Baillot Pradhère A. Kreutzer Manceau Cartier Chol Ertault	Flûtes MM. Schneitzoegger Tulou
CHANT :	Barytons MM. Lays Martin		Hautbois MM. Vogt Gebauer Sallantin
Premiers dessus M ^{mes} Branchu Manent Armand Pellet Duret Albert Hymm	Basses MM Albert-Bonet Dérivis	Viols MM. Tariot Bernard Delézenne Lefèvre	Clarinettes MM. Ch. Duvernoy Dacosta Solère Lefèvre
Deuxièmes dessus M ^{mes} Lelong Létang	40 choristes		
	ORCHESTRE :	Violoncelles MM. Baudiot Boulangier Charles Levasseur	Cors MM. F. Duvernoy (solo) Domnich Collin Othon
	Premiers violons MM R. Kreutzer Grasset Duret Gasse Guigues Vacher	Contre-basses MM. Hoffelmayer Perne Rifaut Sorne	Harpe Dalvimare

orchestre de la Chapelle des Tuileries en 1806

ALEXANDRE DRATWICKI

[Un poco allegretto]

The image shows a page of a musical score for a symphony. The title is 'ALEXANDRE DRATWICKI'. The tempo is '[Un poco allegretto]'. The score is for measures 44, 45, and 46. The instruments are Violon principal, Violons (1 and 2), Alto principal, Altos, and Basses. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The Violon principal part has a 'solo' marking and a 'pp' dynamic. The Violons parts have a 'pp' dynamic. The Alto principal part has a 'solo' marking. The Altos and Basses parts have a 'pp' dynamic. The score is written in a standard musical notation with staves and clefs.

44

Violon principal

1

Violons

2

Alto principal

Altos

Basses

45

Vln. pr.

1

Vlms

2

Alt. pr.

Alt.

Bass.

François-Joseph Fétis, *Les Sœurs jumelles*
ouverture avec violon, alto et cor solistes

Musique religieuse

Luigi Cherubini

Messe n° 1 en *fa* majeur
 Messe n° 2 « Solennelle » en *sol* majeur
 Messe n° 3 en *si \flat* majeur
 Messe n° 4 « Solennelle » en *ut* majeur
 Messe n° 5 en *ré* majeur
 Messe n° 6 en *ré* majeur
 Messe n° 8 en *ré* mineur
 Messe n° 9 en *ré* majeur
 Messe n° 15 en *sol* majeur
 Messe n° 17 « Solennelle brève » en *si \flat* majeur (1821)
 Messe n° 2 [sic] « Solennelle » en *ré* mineur
 Messe n° 3 [sic] « Solennelle » en *la* majeur
Adjutor et susceptor meus
Agnus Dei
Ecce panis
Esto mihi in Deum
Exaudi Domine
Confirma hoc deus
Iste dies
Gloria
Inclina Domine
Kyrie [n° 1]
Kyrie [n° 2]
Kyrie [n° 3]
Kyrie [n° 4]
Laetare Jerusalem
Lauda Sion
Litanies de la Vierge
Motet pour le dimanche de la Septuagésime
Offertoire n° 1 « Christus »
O fons amoris
O Salutaris [n° 1]
O Salutaris [de la Messe n° 4]
O Salutaris [n° 2]
Regina Coeli
Requiem en ut mineur
Requiem en ré mineur
Sanctus et O Salutaris
Sciant gentes
Trois Motets

Pierre Desvignes

Messe « à grands chœurs avec symphonie » en *fa* mineur
 Messe « solennelle à grand orchestre » en *sol* mineur
 Messe « à grands chœurs avec symphonie » en *ré* majeur

Annexe 6 :

localisations et cotes des ouvrages étudiés

Musique chorégraphique

Ballets-pantomimes

Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris (F-Po).

compositeur	titre	année	cote
Berton, Henri-Montan	<i>L'Enlèvement des Sabines</i>	1810	A 427 I-III
	<i>L'Enfant prodigue</i>	1812	A 429 I-III
Berton, Henri-Montan Kreutzer, Rodolphe Persuis, Louis-Luc Loiseau de Pleyel, Ignace	<i>L'Heureux Retour</i>	1815	A 442
Catel, Charles-Simon	<i>Alexandre chez Apelles</i>	1808	A 416 ^a I-III
Cherubini, Luigi	<i>Achille à Scyros</i>	1804	A 397 I-III
Darondeau, Henry Gianella, Louis	<i>Acis et Galathée</i>	1805	A 399 I-II
Dugazon, Gustave	<i>Les Fiancés de Caserte ou L'Échange des roses</i>	1817	A 450 I-II
	<i>Aline, reine de Golconde</i>	1823	A 427 ^a I-III
Dugazon, Gustave Gallenberg, comte Wenzel von	<i>Alfred le Grand</i>	1822	A 467 ^a I-III
Gardel, Maximilien Grétry, André-Modeste	<i>La Rosière de Salency</i>	1783	recueils de ballets Ms vol. 3
Gaveaux, Pierre	<i>L'Amour à Cythère</i>	1805	A 401 I-II
Gianella, Louis Darondeau, Henry	<i>Acis et Galathée</i>	1805	A 399 I-II
Gossec, François-Joseph	<i>Annette et Lubin</i>	1778	A 366
	<i>Mirza</i>	1779	A 273 ^a et b
Grétry, André-Modeste Gardel, Maximilien	<i>La Rosière de Salency</i>	1783	recueils de ballets Ms vol. 3