

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

Sommaire

ARTICLES

- Divertissements et quadrilles sous l'Empire et la
Restauration*
Alexandre DRATWICKI et Cécile DUFLO 5
- Les dernières années d'enseignement de Liszt à travers
les écrits de Carl Lachmund et August Göllerich*
Serge GUT 55
- Un symboliste oublié : Gabriel Fabre (1858-1921)*
Jean-David JUMEAU-LAFOND 83
- Composing with Pre-composed Chords in the Finale of
Et exspecto resurrectionem mortuorum*
CHEONG Wai-Ling 115

COMPTE RENDUS

I. LIVRES

<i>The Theory of Music. VI. Manuscripts from the Carolingian Era up to c.1500. Addenda, corrigenda.</i> Descriptive catalogue by Chr. Meyer (M.-N. Colette)	133
Ardis BUTTERFIELD. <i>Poetry and Music in Medieval France from Jean Renart to Guillaume de Machaut</i> (M. Popin)	135
Christelle CAZAUX. <i>La Musique à la cour de François I^{er}</i> (L. Guillo)	137
Annie CŒURDEVEY. <i>Roland de Lassus</i> (M.-A. Colin)	139
<i>Maîtrises & Chapelles aux XVI^e & XVIII^e siècles. Des institutions musicales au service de Dieu.</i> Sous la direction de B. Dompnier (J.-P. Montagnier)	143
<i>The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians.</i> Edited by Reinhard Strohm (Chr. Meyer)	145
Jean-Pierre BARTOLI. <i>L'Harmonie classique et romantique (1750-1900) – Éléments et évolutions</i> (J. Viret)	147
Richard WAGNER. <i>Sämtliche Briefe</i> (vol. 12, 13 et 14) (S. Gut)	149
Vincent d'INDY. <i>Ma Vie, Journal de Jeunesse, Correspondance familiale et intime 1851-1931</i> Choix, présentation et annotations de Marie d'Indy (M. Schwartz)	153
Érik SATIE. <i>Correspondance presque complète</i> , réunie et présentée par Ornella Volta (A. Laederich)	155
<i>Gustav Mahler. Briefe und Musikautographen aus den Moldenhauer-Archiven in der Bayerischen Staatsbibliothek — Richard Strauss. Autographen – Porträts – Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag</i> (M. Schneider)	157
<i>Music & German National Identity.</i> Celia Applegate & Pamela Potter eds. (E. Buch)	159

II. ÉDITIONS DE MUSIQUE

Georg Friedrich HÄNDEL. <i>Neun deutsche Arien für Sopran, Violine (Flöte, Oboe) und Basso continuo.</i> Éd. Donald Burrows (S. Gut)	162
Jean-Jacques ROUSSEAU, Horace COIGNET. <i>Pygmalion, scène lyrique.</i> Édition critique par Jacqueline Waeber (J.-P. Montagnier)	162
Franz LISZT. <i>Freie Bearbeitungen – Free Arrangements.</i> Vol. 15, éd. István Kassai, Imre Sulyok (S. Gut)	163

PUBLICATIONS REÇUES	165
-------------------------------	-----

LES AUTEURS DE CE NUMÉRO	168
------------------------------------	-----

Alexandre DRATWICKI et Cécile DUFLO

Divertissements et quadrilles sous l'Empire et la Restauration

Dès 1803, Napoléon (encore Premier Consul) juge important de constituer son propre ensemble instrumental et vocal chargé d'exécuter la musique des offices religieux donnés aux Tuileries ou dans les diverses résidences secondaires de la cour. Il demande à Paisiello de mettre en place cette structure, l'ayant fait venir tout exprès de Naples. Le 22 mars 1803, les huit chanteurs solistes et les vingt-sept instrumentistes engagés interviennent pour la première fois au cours d'une cérémonie. Les postes n'offraient à ces musiciens qu'une rémunération supplémentaire et non un salaire autonome, la chapelle fonctionnant d'abord les trois derniers jours de la semaine¹. Toutefois, le nombre des artistes et leurs obligations augmentèrent progressivement jusqu'en 1821², avec un accroissement très net en 1806. Avant cette date, les effectifs fluctuaient beaucoup entre titulaires et supplémentaires. Un témoin des premiers offices, Johann Friedrich 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 »³.

Une fois la musique religieuse organisée, c'est à titre privé que Napoléon conçoit, en 1806, le projet d'une musique « particulière » destinée aux loisirs de la cour. Les instrumentistes engagés font partie de l'élite musicale de la capitale : on citera pour s'en persuader les noms célèbrissimes de Kreutzer, Baillot, Duvernoy, Lefèvre, Naderman... Une véritable saison musicale occupe dorénavant les soirées de la famille impériale et de ses proches. Dans ses lettres, Madame de Rémusat décrit le luxe extraordi-

1. Jean Mongrédien confirme que « pour les artistes de la chapelle, tous professionnels à l'Opéra ou ailleurs, ce n'était qu'un traitement d'appoint ». Jean Mongrédien, *Jean-François Le Sueur. Contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830)* (Berne : Peter Lang, 1980), II, p. 811.

2. En comparant les archives des cartons O³ 375 et 380, on constate que l'effectif de 119 artistes, atteint en 1821, reste stable jusqu'en 1830.

3. Johann Friedrich Reichardt, *Un hiver à Paris sous le Consulat* (Paris : Tallandier, 2003), p. 99.

Serge GUT

Les dernières années d'enseignement de Liszt à travers les écrits de Carl Lachmund et August Göllerich *

Si l'on excepte la période de carrière internationale de virtuose et une partie des « Années de pèlerinage », soit de 1837 à 1847, Liszt a pratiqué toute sa vie l'enseignement du piano. Dans sa jeunesse, ce fut essentiellement pour subvenir à ses besoins et à ceux de sa mère ; plus tard, il s'y livra bénévolement, avec une très grande générosité. En fait, pendant la période weimaroise, puis pendant la période romaine — c'est-à-dire de 1847 à 1868 — cette activité fut assez sporadique, car le maître était alors très absorbé par ses fonctions de Kapellmeister ainsi que par son travail de compositeur ¹. C'est à partir de sa vie itinérante partagée entre Weimar, Rome et Budapest, ce qu'il appelait sa vie « trifurquée » — qui débuta en 1869 et dura jusqu'à la fin de sa vie — que son rôle de professeur de piano devint prépondérant ².

En effet, à partir de ce moment-là, Liszt va consacrer une partie importante de son temps à l'enseignement pianistique. Les élèves vont rapidement se multiplier et, vers 1879, ils vont constituer un groupe important, surtout à Weimar qui devint le véritable centre de son activité pédagogique. Le nombre de pianistes intéressants que forma Liszt est considérable et, parmi eux, il y eut plusieurs virtuoses illustres dont

* Ce texte est la version rédigée d'une communication présentée au colloque « Franz Liszt pédagogue » organisé par l'Académie musicale de Villecroze (15-19 septembre 1999).

1. Il faut toutefois rappeler que c'est pendant l'époque de Weimar que Liszt forma deux de ses élèves les plus remarquables : Hans von Bülow (1830-1894) et Carl Tausig (1841-1871).

2. On trouvera un résumé substantiel de l'activité pédagogique de Liszt dans Serge Gut, *Franz Liszt* (Paris-Lausanne : Éditions De Fallois-L'Âge d'Homme, 1989), ch. XVIII, p. 232-241.



III. 2. — Charles Léandre, *Gabriel Fabre*, 1905 (carte de correspondance du compositeur), coll. part.

Octave Maus)⁶⁶, l'organiste lyonnais Léon Reuchsel et des chanteurs comme Jean Martapoura⁶⁷ et Louis Delaquerrière⁶⁸, on relève les noms d'interprètes majeurs de l'époque tels que Catherine Mastio, Félicia Litvine, Jane Bathori ou Jeanne Remacle. On sait d'ailleurs que d'autres interprètes célèbres s'intéressaient à Fabre et le diffusaient : ainsi de Victor Maurel⁶⁹. Cette multiplication des milieux dans lesquels évolue le compositeur et l'édition répétée d'œuvres appréciées lui valent quelques marques de reconnaissance officielle : il est ainsi nommé Officier d'Académie en 1893⁷⁰.

Les années qui suivent et jusqu'à la première décennie du xx^e siècle voient Fabre publier régulièrement ; en 1901, ces sont les *Chants de Bretagne* qui, ajoutant aux *Chansons bretonnes* de 1893 des lieder sur des

66. Belle-fille du musicologue belge François-Auguste Gevaert, directeur du Conservatoire Royal de Bruxelles, par son mariage avec Gustave Gevaert, Madeleine Simon deviendra en secondes noces la femme d'Octave Maus et publiera ses fameux souvenirs sur l'activité de Maus en 1926, cf. note 39.

67. Jean Martapoura (1860-1929), baryton d'origine belge, interprète de Sigurd à l'Opéra en 1886 puis créateur de Quélas dans l'*Ascanio* de Saint-Saëns et du roi dans *Le Mage* de Massenet.

68. Auquel Fabre fait envoyer par Heugel en mars 1901 sa *Bouche close* parce qu'il chantera « cette mélodie et la fera chanter à ses cours ». Lettre du compositeur à Henri Heugel, Archives du *Ménestrel*, coll. M. François Heugel.

69. Cf. Louis Thomas, *op. cit.* p. 63.

70. Par arrêté ministériel du 24 décembre 1893 ; voir *Le Ménestrel*, janvier 1894, p. 23 et *Annuaire des Officiers d'Académie* (Paris : 1900), p. 274.

According to *Traité*, the chords of transposed inversions share with the first chords of contracted resonance the same generating source chord²⁴. It is again a dominant ninth with its leading-note replaced by the tonic and appoggiaturas are likewise added. Nevertheless, as used in the finale of *Et exspecto*, the appoggiaturas do not just remain unresolved; they become arguably more stable than the low-lying source chord. The appoggiaturas (B_b and E_b) of chord 6B, for instance, always complete a triad with the help of an added note (see Example 6) while the added note F forms with the appoggiaturas of chord 4B a different triad. Depending on the factors of pitch arrangement, doublings and added notes, different triads can be given prominence at different times, therein lies the resourcefulness of not only the first chords of contracted resonance, but also the chords of transposed inversions and the revolving chords. In this sense, Messiaen could have conceived these complex chord types as colored manifestations of conventional major and minor triads.

Since they pervaded strophes I and II of *Chronochromie*, it can be assumed that Messiaen had the chord tables before him when working on the meandering melodies of this movement²⁵. However, it is not clear as to whether his choice of pre-composed chords dictated the melodies and the setting of the movement as a whole. A strictly one-to-one mapping of melodic notes and supporting chords is a feature of the first harmonized melody, its curtailed restatement as the coda and all important endings. Elsewhere the melodic notes and the supporting chords seem to be only loosely related. Thus the same succession of revolving chords (12A, 12B and 12C) appears thrice in association with Melodies 1, 2 and 3 but they seldom support the same melodic notes. Although the two harmonized statements of Melody 3 are mostly strict transpositions of each other, their accompanying chords are not similarly related. This kind of independence of melodies and harmonies is reminiscent of Messiaen's penchant for the combination of different pitch and rhythmic schema, of which the chord layers of *Chronochromie* (strophes I and II) give an outstanding example.

“ And I heard as if it were the voice of a great multitude . . . ”

The same three chord types, when superimposed on this particular occasion, engage a lot more different transpositions to fill up the sophisticated grids of symmetrical permutations. This wealth of chords adheres to their default spacing; added notes and doublings are also strictly forbidden. Played softly on strings, they create a mellow backdrop against which delightful bird songs are heard. With the finale of *Et exspecto* came a drastic change in the way Messiaen treated these chords. It is as if he was trying out different ways to compose with these pre-composed chords. Of

24. See *Traité*, volume III, pp. 86-7.

25. The first chords of contracted resonance date further back to *Quatuor pour la fin du temps* and *Visions de l'Amen*. The chords of transposed inversions were discussed in *Technique* as the chords on the dominant (*accords sur dominante*).

de renseignements ayant trait à des personnalités autres que Satie. Mais ces notices, même si elles n'ont pas un caractère scientifique, donnent un éclairage très utile qui vient enrichir la lecture des lettres de Satie.

Un *addendum* est ajouté à l'édition de 2003 qui, il faut le signaler, a été entièrement révisée. C'est un ouvrage de grande valeur que nous livre O. Volta, et hommage doit être rendu à la passion qui l'anime et qui nous autorise l'accès à toute cette documentation.

Alexandra LAEDERICH.

Gustav Mahler. Briefe und Musikautographen aus den Moldenhauer-Archiven in der Bayerischen Staatsbibliothek, édité par la Kulturstiftung der Länder et la Bayerische Staatsbibliothek. München : Bayerische Staatsbibliothek, 2003. 248 p. (Coll. « Patrimonia », n° 157.)

Richard Strauss. Autographen — Porträts — Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag, édité par la Bayerische Staatsbibliothek [catalogue de l'exposition de la Bayerische Staatsbibliothek sur Richard Strauss qui s'est tenue du 11 juin au 5 août 1999 à Munich (commissaire d'exposition : Hartmut Schaefer)]. München : Bayerische Staatsbibliothek, 1999. 336 p.

À quatre ans d'intervalle, la Bibliothèque d'État de Bavière (*Bayerische Staatsbibliothek*, abrégée ici BSB) publie deux gros volumes très richement documentés visant à mettre en valeur son fonds de sources musicales que l'on sait par ailleurs déjà estimable : près de 34 000 manuscrits musicaux y sont en effet conservés, dont une large partie concerne les compositeurs du domaine culturel allemand de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle (Alban Berg, Carl Orff, Hans Pfitzner...). Les fonds Richard Strauss et Gustav Mahler occupent à cet égard une place tout à fait à part, et ce pour deux raisons : tout d'abord parce que ces deux compositeurs — et le premier indéniablement plus que le second — sont liés par une relation forte à la ville de Munich : pour Strauss, Munich représente la ville de son enfance, ses racines ; pour Mahler la ville de la création tonitruante de sa *Huitième symphonie* en 1910 et la ville dans laquelle il projeta temporairement, en 1908, de s'installer avec Alma. Ensuite, les fonds Strauss et Mahler de la BSB sont de toute première importance tant par leur volume que par la valeur des documents qu'ils recèlent : le fonds Richard Strauss est le plus important fonds public au monde pour ce compositeur (64 autographes et environ deux mille sources diverses), tandis que le fonds Mahler, qui s'est petit à petit constitué depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, a été largement complété en 1998-99 par l'acquisition de l'incalculable collection Mahler des archives Hans Moldenhauer (1906-1987), un riche musicien-collectionneur d'origine allemande émigré aux États-Unis en 1938 qui se passionnait autant pour Mahler que pour Schoenberg ou Krenek. En plus de cet achat récent qui comportait entre autres plus de trois cents lettres de Mahler à Alma, la BSB a acheté récemment un ensemble de 251 lettres de Gustav Mahler patiemment collectées et conservées par Henry-Louis de La Grange. La BSB possède ainsi l'un des plus importants fonds de sources sur Mahler, privilège qu'elle partage avec la Bibliothèque Gustav Mahler à Paris et quelques bibliothèques américaines.

Deux événements ont décidé la BSB à valoriser ses deux collections : tout d'abord le cinquantième anniversaire de la mort de Strauss en 1999 (lequel donna lieu à une exposition des manuscrits à l'été 1999), et ensuite l'acquisition définitive