

Sommaire

Articles

Nouveaux éléments sur la vie de Louis d'Hervelois de Caix (1677-1759) 3

Michel Quagliozi & Laurent Guillo

Le cartésianisme de Rameau: un mythe? 53

Benjamin Straehli

*Un concours de composition outil de propagande politique:
le cas du Concours musical de la ville de Paris sous la Troisième République* 93

Naomi Tazaki

*Du « conte lyrique » à l'opéra patriotique.
La Grande Guerre et Les Quatre journées d'Alfred Bruneau (1916)* 125

Cécile Quesney

Le poids de la chaîne dans Volo di notte de Luigi Dallapiccola. 161

Mylène Gioffredo

Notes et documents

Les éditions de Janet et Cotelle publiées entre le 15 juillet 1812 et le 31 août 1814. 199

Henri Vanhulst

Comptes rendus

• **Livres** 231

- ▶ *Sequenze*. Éd. Marco Gozzi [par F. Thoraval], 231-233 ▶ *Florence, BNC, Panciatichi 27. Text and context*. Éd. Gioia Filocamo, trad. Bonnie J. Blackburn [par F. Thoraval], 234-237 ▶ Martin Kirnbauer, *Vieltönige Musik: Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* [par C. Deutsch], 237-240 ▶ Matthew Head, *Sovereign Feminine: Music and Gender in Eighteenth-Century Germany* [par C. Giron-Panel], 240-242 ▶ Marc Vignal, *Antonio Salieri* [par J. Gribenski], 242-243 ▶ *Mozart et la France, de l'enfant prodige au génie (1764-1830)*. Éd. Jean Gribenski et Patrick

Taïeb [par M. Vignal], 243-246 ▶ Jean-Christophe Branger et Malou Haine, *Ernest Van Dyck et Jules Massenet: un interprète au service d'un compositeur* [par V. Giroud], 246-249 ▶ *Accademie e Società filarmoniche in Italia. Fra bande, teatri, cantorie e filarmoniche: una ricognizione a Bergamo, Genova, Orvieto, Lentini e Veneto*. Éd. Antonio Carlini [par B. Hertz], 249-252 ▶ Karen Henson, *Opera Acts: Singers and Performance in the Late Nineteenth Century* [par V. Giroud], 252-254 ▶ Mark Everist, *Mozart's Ghosts. Haunting the halls of musical culture* [par J. Obert], 254-257 ▶ Ingrid Pustijanac, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario* [par G. Giacco], 257-259 ▶ *Music and Francoism*. Éd. Gemma Pérez Zalduondo et Germán Gan Quesada [par S. Etcharry], 259-264 ▶ Jerrold Levinson, *La musique sur le vif*. Trad. et introduction de Sandrine Darsel [par C. Canonne], 264-269 ▶ Danièle Pistone, *Répertoire des thèses françaises relatives à la musique (1810-2011)* [par J. Gribenski], 269-272

Publications reçues 273

Nouveaux éléments sur la vie de Louis d'Hervelois de Caix (1677-1759)

Michel Quagliozzi & Laurent Guillo

Louis d'Hervelois de Caix, l'un des plus célèbres violistes du XVIII^e siècle, appartient à la dernière génération des grands maîtres de cette école française, qu'avaient illustrée André Maugars, Nicolas Hotman, Monsieur de Sainte-Colombe et Marin Marais. Il est contemporain des Forqueray père et fils (Antoine †1745 et Jean-Baptiste †1782), de Roland Marais (†1750), de Jacques Morel ou de Charles Dollé, de cette génération qui lutta pour « défendre la basse de viole contre les prétentions du violoncelle » comme l'écrivait Hubert Le Blanc, celle qui assista au déclin de l'instrument que commençaient à délaisser les classes fortunées et dont rien ne put enrayer la disparition.

Bien qu'il fut le compositeur le plus prolifique pour cet instrument après Marais et qu'il en ait toujours été regardé comme l'un des grands maîtres, sa biographie est restée jusqu'à maintenant limitée à une courte étude parue en 1910¹. S'il n'a pu jouir de la même considération que ses cousins germains les Caix de Lyon – qui occupaient des postes prestigieux à la cour mais ne publièrent presque pas – il reçut cependant les honneurs du public avec des productions musicales assez estimées. Ce silence biographique demeure paradoxal face à l'abondance des documents d'archive qui permettent aujourd'hui de reconstituer sa carrière. La présente étude a pour ambition de combler cette lacune : elle s'appuie sur de nombreux actes dont la recherche a commencé en 2004 et a bénéficié de l'aide significative de M. Frédéric Michel, que nous tenons à remercier ici. La masse des documents, l'état lacunaire des registres paroissiaux et le nombre d'homonymes

1. Lionel de La Laurencie, « Les De Caix et les De Caix d'Hervelois », *Guide musical*, 56 (1910), p. 528-530.

dans sa région ont rendu cette tâche longue et il a fallu une dizaine d'années pour en venir à bout².

Ainval et le mariage des parents en 1667

Le berceau de la famille de Louis d'Hervelois de Caix est un hameau picard dénommé Ainval [Inval]³ situé dans le département de la Somme, à environ 27 km au sud-est d'Amiens, arrondissement de Montdidier, canton d'Ailly-sur-Noye. La population était de 190 habitants en 1698 et de 40 feux en 1709... Au xv^e siècle déjà, sa cure comprenait à la fois l'église Saint-Martin et l'église Saint-Léonard de Septoutre administrée dès avant 1692 par le curé Lequien, peut-être celui-là même qui baptisa Louis en 1677.

La seigneurie d'Ainval avait appartenu à la famille de Partenay [Parthenay] depuis le début du xv^e siècle⁴; elle passa à la fin du xvii^e siècle à Pierre-Jean Millon de La Morlière (1646-1731), gouverneur de Montdidier. Les familles les plus représentées à Ainval étaient les de Caix [Decaix, Decay, Dequay], les d'Hervelois [Dervelois, Derveloix, Dervilois, Derviloix, Dervois, Dervoix...], les de Gouy, de Vollene [Vellenne] et Thibault.

Louis Dervellois, père de Louis d'Hervelois de Caix, apparaît pour la première fois dans les archives en 1667 sur son contrat de mariage⁵ avec Marie de Caix. Y sont mentionnés son père Florimond, charpentier et tisserand, son beau-frère Jacques Dodo, berger, son oncle François et son frère Robert, tous deux laboureurs, demeurant à Ainval. Du côté de la mariée sont présents son père Jacques de Caix, manouvrier⁶, Angélique de Caix, sa mère, ainsi que ses oncles Claude de Caix, greffier d'Ainval, et François Godde, laboureur, tous demeurant audit lieu. Florimond donne à son fils la moitié de sa maison d'Ainval dans laquelle le couple va vivre, une terre et « tous et chacung les outils servant à son métier de charpentier et de tisserant⁷ », tandis que la future épouse reçoit

2. Sauf mention contraire, les références concernent les Archives nationales, Paris (MC = *Minutier central des notaires*, Y = *Insinuations du Châtelet de Paris*) ou les Archives de Paris (DC6 = *Insinuations d'actes immobiliers*).
3. Voir une notice sur Ainval aux pages 178-184 du *Dictionnaire historique et archéologique de la Picardie. 4 : arrondissement de Montdidier, cantons de Montdidier, Ailly sur Noye et Moreuil* (Paris et Amiens : Picard, 1927). Ainval a fusionné en 1829 avec le hameau de Septoutre et l'ensemble fut réuni à la commune de Grivesnes en 1965.
4. Samuel Guichenon, *Histoire de Bresse et de Bugey...* (Lyon : J. A. Huguetan et M. A. Ravaud, 1650), p. 308-309.
5. AD Somme, 3 E 666 pièce 58 (1^{er} mai 1667).
6. Ancienne dénomination d'un ouvrier journalier ou saisonnier (agricole ou non).
7. Louis Dervellois est qualifié de tisserand dans tous les actes retrouvés : 3 E 667 du 24 avril 1668, 3 E 669 du 31 novembre 1671, 3 E 669 du 31 novembre 1671 et 3 E 674 du 16 juin 1676.

Le cartésianisme de Rameau : un mythe ?

Benjamin Straehli

Qualifier Jean-Philippe Rameau de « cartésien », ou du moins affirmer qu'il s'est voulu tel, est devenu très courant au cours du xx^e siècle. En 1908 déjà, Charles Lalo commentait l'usage que le théoricien fait de la méthode cartésienne dans la *Démonstration du principe de l'harmonie* de 1750, en lui attribuant bien une prétention à suivre la démarche de Descartes¹. En 1983, et dans les rééditions successives de l'ouvrage, le *Jean-Philippe Rameau* de Catherine Kintzler estime le musicien « très cartésien² ». Plus récemment, Nancy Diguierher est allée jusqu'à soutenir qu'il se serait donné Descartes pour « maître à penser³ ».

Si répandu que soit ce discours, il n'en est pas moins paradoxal pour deux raisons. La première est que si Rameau s'est voulu cartésien, alors il est étonnant que la référence à Descartes dans ses écrits soit finalement assez rare. Du *Traité de l'harmonie* publié en 1722, aux *Vérités ignorées* laissées inachevées à la mort de Rameau en 1764, donc en plus de quarante ans d'une production abondante,

1. Charles Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique* (Paris: Félix Alcan, 1908), p. 86.
2. Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, 2^e édition (Paris: Minerve, 1988), p. 141.
3. Nancy Diguierher, *Rameau, du Cas à la Singularité. Germination, éclosion, ramification d'une intellectualité musicale au temps des Lumières* (Saarbrücken: Presses Académiques Francophones, 2014), t. I, p. 168. La thèse dont est issu cet ouvrage est le commentaire dont Sylvie Bouissou recommande le plus la lecture dans sa récente biographie de Rameau, semblant ainsi en approuver les conclusions: « Les lecteurs désireux de suivre pas à pas la biographie intellectuelle du compositeur pourront lire avec le plus grand profit l'imposante thèse de Nancy Diguierher-Mentelin qui a consacré une étude minutieuse et chronologique à tous les écrits de Rameau, traités, méthodes, prospectus, correspondance, dissertations, etc... » (*Jean-Philippe Rameau*, Paris: Fayard, 2014, p. 850). Néanmoins, Sylvie Bouissou ne va pas jusqu'à déclarer elle-même que Rameau serait cartésien, mais affirme plus vaguement que, dès le *Traité de l'harmonie* de 1722, « il s'inspire du *Discours de la méthode* de Descartes » (*Ibid.*, p. 907).

le théoricien ne cite guère le philosophe, ne s'appuyant explicitement sur ses ouvrages que dans le *Traité* lui-même, où il mobilise certaines propositions de l'*Abrégé de musique*, œuvre de jeunesse de Descartes, dont l'articulation avec la philosophie cartésienne parvenue à maturité est problématique⁴; puis dans la *Démonstration*, dont le début se réclame du *Discours de la méthode*. Or ces deux traités où Rameau cite Descartes sont loin d'être les seuls dont les spéculations soulèvent des questions philosophiques. Pourquoi donc la référence à Descartes n'apparaît-elle pas plus souvent sous la plume du musicien ?

La seconde raison qui rend étonnante l'affirmation du cartésianisme de Rameau est la présence dans ses textes de propositions qui entrent en contradiction manifeste avec la philosophie de Descartes, ou même sont empruntées à des philosophies expressément conçues contre elle. On le voit par exemple affirmer dans la *Génération harmonique* de 1737 que la nature de l'âme nous est inconnue⁵. Dans le même ouvrage, il suggère que les idées mathématiques pourraient être tirées de nos sensations⁶; et dans la *Lettre* à d'Alembert de 1760, il affirme ouvertement que toute idée provient des sens⁷. En outre, à partir de la *Démonstration*, on voit ses raisonnements recourir, d'une façon de plus en plus explicite, à la considération de causes finales dans l'étude de la nature. Il n'est guère de coutume, chez les historiens de la philosophie, d'appeler « cartésiens » les auteurs qui soutiennent de semblables thèses. On pourrait même, au vu de ces aspects de son œuvre, le classer parmi les anticartésiens.

La thèse du cartésianisme de Rameau doit donc être soumise à un examen critique, qui doit répondre à plusieurs questions. Quel sens doit-on donner à la notion de cartésianisme quand on envisage d'attribuer à Rameau une adhésion à une philosophie ainsi nommée ? Quel rôle joue réellement la référence à Descartes quand elle apparaît dans les écrits du musicien ? Ce rôle justifie-t-il le qualificatif de « cartésien », ou ce dernier apporte-t-il plus de confusion que d'éclaircissements ?

4. L'*Abrégé* date en effet de 1618, alors que Descartes affirme en 1637, dans le *Discours de la méthode*, n'avoir conçu cette dernière que pendant l'hiver ayant suivi le couronnement de l'empereur, qui a eu lieu le 9 septembre 1619 (*Œuvres*, éd. Ch. Adam et P. Tannery, nouvelle présentation par J. Beaudé, P. Costabel, A. Gabbey et B. Rochot, 11 vols; Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1964-1974, vol. VI, p. 11).
5. Jean-Philippe Rameau, *Génération harmonique, ou Traité de Musique théorique et pratique* (Paris: Prault fils, 1737), p. 2; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623285t/f26.image.r=Rameau,%20Jean-Philippe.langFR> (consulté le 14/02/2015).
6. Rameau, *op.cit.*, p. 107; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623285t/f131.image.r=Rameau,%20Jean-Philippe.langFR> (consulté le 14/02/2015).
7. Jean-Philippe Rameau, *Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en Musique, insérées dans les articles FONDAMENTAL et GAMME de l'Encyclopédie* (Paris: 1760), p. 4; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232474/f272.image.r=.langFR> (consulté le 14/02/2015).

Un concours de composition outil de propagande politique : le cas du *Concours musical de la ville de Paris* sous la Troisième République¹

Naomi Tazaki

La décision d'organiser un *Concours musical de la ville de Paris*, afin d'encourager et promouvoir les compositeurs français, est prise par le Conseil municipal le 9 août 1875²; une loi est votée en ce sens le 25 octobre 1876. Sous la Troisième République, la ville de Paris finance l'organisation du *Concours* tous les deux à quatre ans, entre 1876 et 1935³: au cours des dix-sept éditions, le Premier Grand Prix fut attribué neuf fois à des personnalités parmi lesquelles on trouve les compositeurs Théodore Dubois, Vincent d'Indy, André Messager, Gabriel Pierné, Jean Roger-Ducasse, ou encore Henri Büsser, qui reçurent non seulement une récompense importante, mais également une allocation leur permettant de financer l'exécution de leur œuvre (voir Annexe 1).

1. Ce texte a été traduit de l'anglais par Céline Carenco, ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon et docteur de l'université de Saint-Etienne, que je remercie chaleureusement pour ce travail. Je tiens en outre à remercier les experts anonymes pour les suggestions proposées, ainsi que Jann Pasler et Peter Bloom, pour leurs conseils de révisions de la version anglaise, et Catherine Massip et Yves Balmer, pour la finalisation du texte en langue française. Cette étude a été subventionnée par la *Japan Society for the Promotion of Science* KAKENHI (Grants-in-Aid for Scientific Research), numéro 18720026, à qui s'adressent également mes remerciements.
2. Cf. *Programme du concours* (1876), Archives de Paris (A.P.), VR 275; et Joël-Marie Fauquet, « Concours de composition musicale de la ville de Paris », in J.-M. Fauquet (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle* (Paris: Fayard, 2003), p. 307.
3. La ville de Paris l'organise pendant soixante-dix ans, au gré des changements politiques, même majeurs: sous la Troisième République (de 1870 à 1940), le Régime de Vichy (une édition eut lieu en 1942), et la Quatrième République (le concours fut organisé en 1948 et 1949). L'intitulé du concours subit de légères modifications au cours du temps: *Concours pour la composition d'une symphonie avec soli et chœurs (encouragement à l'art musical)* (1876); *Concours de composition musicale ouvert par la Ville de Paris* (1878); *Concours musical* (de 1879 à 1931); *Concours ouvert entre les musiciens français pour la composition d'une œuvre musicale* (1935).

Les efforts pour promouvoir les jeunes compositeurs français, notamment par l'attribution de prix, se développent fortement sous la Troisième République. Auparavant, la principale récompense publique à laquelle pouvait prétendre un compositeur restait le prix de Rome (attribué par l'Académie des Beaux-Arts depuis 1803), et ce malgré la création par certains membres de l'Institut de concours moins célèbres qui ont leur propre règlement⁴. Jann Pasler souligne que les républicains, récemment arrivés au pouvoir, « considéraient les concours comme des atouts essentiels pour la démocratie et la prospérité économique⁵ ». Au cours de la décennie 1870, le gouvernement de la Troisième République ressent fortement la nécessité de créer un prix musical qui concurrence le prix de Rome, mais échappe au contrôle des membres de l'Académie des Beaux-Arts (l'une des cinq académies regroupées au sein de l'Institut de France)⁶. En d'autres termes, le gouvernement tente « d'encourager la confrontation d'opinions diverses⁷ » par sa politique éducative, à travers la création de prix publics, afin de combattre le monopole de l'Institut qu'il considère comme une excroissance de l'Ancien Régime.

Cette volonté de soutenir la musique française, enjeu principal du *Concours musical*, connaît de multiples déclinaisons. En effet, selon Michael Strasser, « de nombreuses tentatives furent menées au cours des années qui suivirent la guerre (franco-prussienne) pour encourager le développement de la musique française : établissement de nouvelles sociétés de concerts, institution par l'Assemblée nationale de subventions pour les théâtres de la capitale afin de favoriser les créations d'œuvres françaises, et projets de festivals ambitieux qui servent de vitrine au talent des jeunes compositeurs français⁸ ». La fondation de la Société Nationale

4. Parmi les autres prix attribués par l'Académie des Beaux-Arts à l'époque de la création du *Concours musical*, on trouve le Prix Jean Chartier (1858), le Prix Nicolo (1875), le Prix Monbinne (1877) et le Prix Rossini (1878). Cf. Paul Landormy et Joseph Loisel, « L'Institut de France et le Prix de Rome », in A. Lavignac (éd.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire : Technique, esthétique et pédagogie* (Paris, 1931), vol. 6, p. 3484-3488.
5. « Republicans considered competitions as critical forces of democracy and economic prosperity », Jann Pasler, « State politics and the "French" aesthetics of Prix-de-Rome cantatas, 1870-1900 », in M. Fend et M. Noiray (éd.), *Musical education in Europe (1770-1914): compositional, institutional, and political challenges* (Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005), p. 588.
6. Cf. Jann Pasler, « Deconstructing d'Indy, or the problem of a composer's reputation », *19th-Century Music*, 30 (2007), p. 235-236. Une version préliminaire de ce texte a paru sous le titre : « Déconstruire d'Indy », *Revue de musicologie*, 91 (2005), p. 369-400.
7. « encouraging the confrontation of diverse opinions », *ibid.*, p. 236.
8. « there were many attempts in the years after the (Franco-Prussian) war to provide direction and encouragement to French music: new concert societies, attempts by the *Assemblée Nationale* to encourage the performance of new French works in the capital's subsidized theaters, and ambitious proposals for festivals to showcase the talents of France's young composers »,

Du « conte lyrique » à l'opéra patriotique. La Grande Guerre et *Les Quatre journées* d'Alfred Bruneau (1916)¹

Cécile Quesney

Le 16 juin 1916, lors du premier Festival de musique française organisé à Paris par la revue *La Musique pendant la guerre*², le compositeur Alfred Bruneau (1857-1934), membre de la commission des Festivals, prononce un discours d'introduction qui ne laisse aucun doute sur la nature de son engagement. Il rappelle que le milieu musical doit lui aussi instaurer « l'union sacrée qui a groupé, au premier coup de feu, toutes les forces de notre pays contre l'ennemi³ ». Il s'élève contre

1. Cet article prend son origine dans un projet de recherche sur la production musicale dite savante en France pendant la Grande Guerre mené avec Esteban Buch dans le cadre de l'Exposition « Entendre la guerre. Sons, musiques et silences en 14-18 » organisée à l'Historial de Péronne (2014-2015) à l'occasion du centenaire du début de la Première Guerre mondiale. Cette recherche a donné lieu à un article coécrit avec Esteban Buch et publié dans le catalogue de l'exposition : « Les compositeurs et la guerre », in F. Gétreau (éd.), *Entendre la guerre. Sons, musiques et silences en 14-18* (Paris : Gallimard/Historial de la Grande Guerre, 2014), p. 100-109. J'ai eu l'occasion de présenter mes propres recherches sur *Les Quatre journées* lors d'une séance du séminaire d'Esteban Buch à l'EHESS en janvier 2013. Enfin, une version préliminaire de cet article a été présentée au colloque international « The Music of War, 1914-1918 » (« Alfred Bruneau's *Les Quatre journées* : The Battlefield at the Opéra-Comique (1916) », British Library, Londres, août 2014). Je remercie très vivement Esteban Buch qui a accompagné toutes les étapes de cette recherche jusqu'à la version presque définitive du présent texte. Mes sincères remerciements vont à Jean-Christophe Branger pour son aide précieuse et pour ses relectures. Au cours de la préparation de cet article, j'ai également pu bénéficier de l'aide de Marie-Hélène Benoit-Otis, Didier Francfort, Florence Gétreau, Ariane Legault-Venne, Jean-Sébastien Macke, Sabine Maggiani, Charlotte Segond-Genovesi, ainsi que des conseils avisés de plusieurs experts anonymes. À tous, j'adresse mes plus chaleureux remerciements.
2. Sur ces concerts consacrés aux œuvres des compositeurs français mobilisés, blessés, disparus ou morts au combat, voir Michel Duchesneau, « La musique française pendant la Guerre 1914-1918. Autour de la tentative de fusion de la Société Nationale de Musique et de la Société Musicale Indépendante », *Revue de musicologie*, 82 (1996), p. 123-153.
3. Le discours de Bruneau est publié dans son intégralité dans *La Musique pendant la guerre*, juin-juillet-août 1916 (« Notre premier festival ») et longuement cité dans *Le Temps* du 17 juin 1916 (« Théâtres. Nouvelles »).

l'invasion de la musique allemande moderne⁴, qu'il juge mauvaise et qui fut selon lui « très préjudiciable » à la musique française⁵. Il dénonce la « barbarie » des ennemis, qui sur le terrain musical également « tâcheront [après la victoire des Alliés] de reconquérir ici la place qu'ils avaient prise trop facilement », et ajoute : « Voilà ce que nous devons empêcher et voilà le moment où, si nous voulons "tenir" comme nous tenons actuellement, il nous faudra observer le mieux l'union sacrée ». Cette Union sacrée musicienne est donc non seulement pensée pour le temps de guerre, mais aussi pour l'après-guerre, comme chez la majorité des artistes qui publient alors dans la presse parisienne⁶. Or pour Bruneau, « garder les frontières » de l'art français implique qu'à l'arrière, dans ce qu'il appelle cette « autre tranchée », on dépasse les divergences esthétiques et les écoles pour s'élever en bloc contre cet ennemi qui incarne pour lui, comme pour tant d'autres, la négation de la civilisation.

Ces affirmations, venant d'un musicien pacifiste, républicain et dreyfusard avant-guerre, ne sauraient nous étonner. En effet, si Bruneau, fidèle collaborateur d'Émile Zola⁷, est avant 1914 le type même du « musicien-intellectuel » pacifiste et de gauche⁸, il se trouve que peu d'intellectuels et d'artistes résistent à l'appel de

4. Bruneau ne cite pas de compositeurs. Notons que pendant la guerre, il met fin à ses relations avec Richard Strauss, un musicien qu'il admirait et avec lequel il entretenait des rapports amicaux. Voir Jean-Christophe Branger, « Une relation amicale et musicale méconnue : Richard Strauss et Alfred Bruneau », *Études germaniques*, 1 (2002), p. 63-79.
5. À l'appui de ces affirmations de Bruneau, on peut quelque peu nuancer l'analyse de Carlo Caballero qui rapproche le patriotisme de Bruneau, Fauré et Ravel en le distinguant du nationalisme xénophobe de Debussy. L'attitude de Bruneau à l'égard de la musique allemande est en effet très différente de celle d'un Ravel – qui appelle à la poursuite des échanges musicaux avec le monde germanique – et rejoint précisément celle d'un Debussy en lutte contre l'influence néfaste de la musique allemande moderne en France. Voir Carlo Caballero, « Patriotism or Nationalism? Fauré and the Great War », *Journal of the American Musicological Society*, 52/3 (1999), p. 593-625. Sur Ravel et la musique allemande pendant la guerre, voir M. Duchesneau, art. cit., p. 130 ; sur l'attitude de Debussy, voir Annette Becker, « Debussy en Grande Guerre », in M. Chimènes et A. Laederich (éd.), *Regards sur Debussy* (Paris : Fayard, 2013), p. 57-68.
6. Voir Charlotte Segond-Genovesi, « Penser l'après-guerre : aspirations et réalisations dans le monde musical (1914-1918) », in L. Pons (éd.), *Lucien Durosier. Un compositeur moderne né romantique* (Albi : Fraction, 2013), p. 5-39.
7. Il a porté sur la scène lyrique une dizaine de ses récits naturalistes, d'abord en faisant appel au librettiste Louis Gallet (*Le Rêve* (1891) et *L'Attaque du Moulin* (1893)), puis à Zola lui-même (*Messidor* (1897), *L'Ouragan* (1901), *L'Enfant roi* (1905) et *Lazare* (terminé en 1903 et créé en 1954)). Enfin, entre 1907 et 1916, Bruneau écrit ses propres livrets d'après Zola, qui est mort en 1902 (*Naïs Micoulin* (1907), *La Faute de l'abbé Mouret* (1907) et *Les Quatre journées* (1916)).
8. Bruneau a rejoint les combats de son ami Zola et lui a apporté un soutien inconditionnel, en particulier pendant l'Affaire Dreyfus. Voir notamment les souvenirs de Bruneau, *À l'ombre d'un grand cœur* (Paris : Charpentier, 1931). Le pacifisme du compositeur est notamment perceptible dans son adaptation de *L'Attaque du moulin*, même si la version de 1907 est plus belliciste que la version originale de 1893. Voir à ce sujet Vincent Giroud, « Un compositeur et son interprète : Bruneau et Delna », in J.-C. Branger et V. Giroud (éd.), *Aspects de l'opéra français de*

Le poids de la chaîne dans *Volo di notte* de Luigi Dallapiccola¹

Mylène Gioffredo

Composé entre 1937 et 1939², *Volo di notte* marque le premier accomplissement³ de Luigi Dallapiccola dans le monde de la dramaturgie. Le livret, écrit par le compositeur, fut conçu à partir du roman éponyme d'Antoine de Saint-Exupéry, qu'il avait découvert en 1934. Bien qu'une première ébauche de livret, consultable à l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti⁴, remonte à 1935⁵, il fallut à Dallapiccola trois années pour résoudre tous les problèmes liés à la nature

1. Je tiens à remercier l'Archivio Contemporaneo « Alessandro Bonsanti ». Gabinetto G. P. Vieuksseux, Florence, ainsi que l'ensemble du personnel pour m'avoir accueillie et avoir mis à ma disposition tout le matériel nécessaire à mes recherches. Une pensée particulière va à Fabio Desideri pour son dévouement. Cet article étant une synthèse du travail que j'ai poursuivi dans le cadre de mon master (Nice, 2010), je souhaite exprimer ma gratitude envers Pascal Decroupet qui a su, avec patience, me guider tout au long de ce projet. Enfin, pour leur relecture attentive et suggestions de formulation, je remercie Christoph Neidhöfer, Aurélia Gioffredo et Nora Helweg (secrétariat de rédaction de la *Rdm*). Cet article est dédié à Giovanni Battista et Jérémie.
2. L'orchestration fut achevée le 18 avril 1939 mais la composition même de l'œuvre débuta le 23 avril 1937 et fut achevée le 12 avril 1938. Fiamma Nicolodi, « Luigi Dallapiccola e la scuola di Vienna. Note in margine a una scelta », in *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980* (Rome: Bulzoni, 1990), p. 263.
3. Le premier essai dramaturgique de Dallapiccola, *Rappresentazione di Anima e di Corpo* (1932) n'a pas dépassé le stade d'esquisses du livret. Luigi Dallapiccola, « Nascita di un libretto di opera », in F. Nicolodi (éd.), *Parole e musica* (Milan: Il Saggiatore, 1980), p. 514-515. Publication originale *Nuova Rivista Musicale Italiana*, II/4 (1968), p. 605-624.
4. Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti (Gabinetto Vieuksseux, Florence): ACGV dans le reste de l'article.
5. Référence Archive: IT ACGV LD. LI. 7. Description: « Volo di notte, un atto, 1935-1938, su testo dell'autore [sic] da *Vol de nuit* di Antoine de Saint-Exupéry: libretto e sceneggiatura » (« Volo di notte, un atto, 1935-1938, sur le texte de l'auteur [sic] de *Vol de nuit* d'Antoine de Saint-Exupéry: livret et mise en scène »). Mila de Santis (éd.), *Fondo Luigi Dallapiccola: autografi, scritti a stampa, bibliografia critica con un elenco die corrispondenti* (Florence: Polistampa, 1995), p. 46.

du roman (unité de lieu, répartition des dialogues, etc.)⁶. Il en tira finalement ce qu'il nomma « un Acte ⁷ », dont l'objet principal est un « *Dramma della volontà* » assez fidèle au roman : Rivière, directeur d'une compagnie aérienne implantée en Argentine, mène une vie dure et pleine de sacrifices afin d'assurer le succès de sa compagnie. Sa dernière idée, les vols de nuit, que Rivière a mis en place afin de rendre sa compagnie plus compétitive face aux transports ferroviaires, est au centre du drame. Une nuit, alors qu'il attend, avec ses employés, l'arrivée de trois vols en provenance de divers pays d'Amérique latine afin de faire partir celui en direction de l'Europe, les difficultés rencontrées par un de ses pilotes (Fabien) pris dans un cyclone font naître des protestations de plus en plus vives au sein de sa compagnie. Malgré le décès du pilote, qui ébranle quelque peu les convictions de Rivière, celui-ci ordonne la poursuite des activités et le départ du long courrier pour l'Europe. La dernière scène de l'opéra montre le directeur seul dans son bureau, se murmurant les dernières paroles prononcées par Simona Fabien, l'épouse du pilote décédé, à la fin de leur confrontation au cours de la scène 4 : « Rivière, il grande, Rivière, il vittorioso, [...] solo, trascina la catena della sua pesante vittoria⁸ » (cf. Annexe pour un synopsis plus complet).

Bien que l'œuvre soit reconnue comme l'un des premiers témoignages de l'adoption du langage dodécaphonique par Dallapiccola, les travaux menés jusqu'à présent se sont essentiellement concentrés sur la dimension narrative de l'Acte dans le but de définir l'identité du personnage clé de l'histoire : s'agit-il de Fabien⁹ ? ou de Rivière (qu'il soit humanisé¹⁰ ou présenté comme oppresseur¹¹) ? Les deux¹² ? Plus qu'un enjeu musical, cette divergence de point de vue reflète

6. Luigi Dallapiccola, « Per la prima rappresentazione di *Volo di notte* », in F. Nicolodi (éd.), *op. cit.*, p. 385-397. Publication originale *Letteratura*, VI/3 (1942), p. 10-18. Pour plus d'informations sur les modifications du livret : Luciano Alberti, « Dallapiccola librettista di se stesso : *Volo di notte* », in M. De Santis (éd.), *Dallapiccola, Letture e prospettive* (Milan : Ricordi LIM, 1997), p. 243-256. Luca Sala, « "Vol de Nuit" de Luigi Dallapiccola. Ce que les sources nous disent », in F. Buil, B. Hernández Marzal & P. Otaola González (éd.), *Musique et Littérature au XX^e siècle* (Lyon : Éditions Lyon 3, 2011), p. 401-421.
7. L. Dallapiccola, « Per la prima rappresentazione di *Volo di notte* », art. cit., p. 392-393.
8. « Rivière, le grand, Rivière, le victorieux, traîne seul le fardeau de sa pesante victoire. » Bien que, littéralement, « catena » se traduise par le mot chaîne.
9. Entre autres : Luigi Rognoni, « Dallapiccola e "Volo di notte", oggi », in F. Nicolodi (éd.), *Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia* (Milan : Suvini Zerboni, 1975), p. 1-6, publication originale in *XXVII Maggio Musicale Fiorentino. 1964. L'Espressionismo* (Florence : Teatro Comunale, 1964), p. 73-76 ; Dietrich Kämper, *Luigi Dallapiccola, La vita e l'opera*, trad. de l'allemand par L. Dallapiccola et S. Sablich (Florence : Sansoni Editore, 1985), 351 p. ; Mario Sperenzi, « L'enigma del *Volo di notte* », in M. De Santis (éd.), *op. cit.*, p. 259-275 ; L. Alberti, art. cit. ; Jürg Stenzl, « Luigi Dallapiccola's "Neuer weg" ? Von den *Tre Laudi* zur Oper *Volo di notte* », in F. Nicolodi (éd.), *Luigi Dallapiccola nel suo secolo. Atti del convegno internazionale (Firenze, 10-12 dicembre 2004)* (Florence : Leo S. Olschki, 2007), p. 265-277.
10. Ben Earle, « The Avant-Garde Artist as Superman: Aesthetics and Politics in Dallapiccola's *Volo di notte* », in R. Illiano (éd.), *Italian Music during the Fascist Period* (Brepols : Turnhout, 2004),

Notes et documents

Les éditions de Janet et Cotelle publiées entre le 15 juillet 1812 et le 31 août 1814

Henri Vanhulst

Au cours des dernières années du XVIII^e, Pierre-Honoré Janet (†1832) apprend le métier de « marchand de musique » auprès de Jean-Jérôme Imbault, l'un des grands noms dans le domaine de l'édition musicale et du commerce de partitions à Paris, où il réside au numéro 125 de la rue Saint-Honoré, à l'enseigne du Mont d'or. Après avoir travaillé chez son père, le libraire Pierre-Étienne Janet, Pierre-Honoré lui achète en 1808 le fonds musical de Chapelle et s'établit à son compte. Il s'était marié deux ans plus tôt avec Félicité Cotelle et le 16 avril 1810 il fonde avec son beau-frère, le libraire Alexandre Cotelle (1786-1858), une société qui est située au 17 de la rue Neuve-des-Petits-Champs. Conformément à l'un de leurs objectifs, « le commerce de librairie de musique¹ », les associés commencent immédiatement à éditer des partitions. Au cours de leurs deux premières années d'activité, ils publient au moins une cinquantaine de romances, dont plusieurs d'Innocent Lamparelli, et diverses autres œuvres (voir *infra*). Malgré la situation économique du pays qui va bientôt se dégrader suite à la campagne de Russie, ils ont l'ambition de faire de leur entreprise l'une des importantes de la capitale. À cet effet, les époux Janet et les époux Cotelle achètent le 14 juillet 1812 l'affaire presque trentenaire de Jean-Jérôme Imbault et de sa femme. La page de titre des éditions des associés va dorénavant mentionner les deux adresses, qui constituent un premier indice fiable pour la datation de leurs partitions.

L'objet de la transaction et les arrangements financiers conclus entre les parties contractantes sont détaillés dans deux documents qui sont rédigés l'un après l'autre le jour de la vente. Le premier est l'acte établi par le notaire Jean

1. Pour plus de détails, voir Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. II: *De 1820 à 1914* (Genève: Minkoff, 1988), p. 234.

Morisseau ; il prévoit notamment que les 300 000 francs de la vente seront payés à partir du 15 février 1814 en cent tranches mensuelles consécutives de 3 000 francs. Il est complété par un acte sous seing privé qui concerne les « objets exceptés du contrat notarié ». Ce second document indique que l'achat « des œuvres de musique imprimée, du papier réglé, du papier à imprimer, des cordes d'instruments et de la lutherie² » entraîne une dépense supplémentaire de 59 496,15 francs. Janet et Cotelte s'en acquitteront par dix-neuf paiements de 3 000 francs à effectuer entre le 15 août 1812 et le 15 février 1814, le solde étant dû seulement en 1817 et 1820. L'acte sous seing privé prévoit aussi un pot-de-vin de 10 000 francs dont 4 000 sont remis comptant, tandis que les 6 000 restants seront réglés à partir du 15 juillet 1813 en vingt-quatre mensualités successives de 250 francs. Le même document traite également des dettes, tant « actives » que « douteuses et passives », et des « marchandises données en commission à l'étranger », le tout étant évalué à 86 991 francs. Janet et Cotelte en reprennent le recouvrement pour 23 346 francs, qu'ils doivent payer en cinq tranches de 3 000 francs les 15 juillet 1813, 1814 et 1815 et les 15 janvier et 15 juillet 1816, les 8 346 francs restants étant dus de mois en mois en 1817. Le prix total de la vente atteint donc le montant de 392 842,15 francs – et non 300 000 francs, comme l'a prétendu Rita Benton en se fiant au seul acte notarié³ – et seuls 4 000 francs ont été payés comptant. Le solde est représenté par 161 billets solidaires, dont 124 d'une valeur de 3 000 francs, et leurs échéances courent du 15 août 1812 au 15 juin 1822. Aussi longtemps que le dernier paiement n'a pas eu lieu, les 38 555 planches gravées par Imbault, dont la liste est jointe à l'acte⁴, serviront de caution et seront placées sous la garde de l'imprimeur Jean Marquerie :

Les planches ne pourront être déplacées par les acquéreurs du magasin qui les renferme, au rez de chaussée et au fonds de la cour de la maison rue Saint Honoré n°. 125 et elles continueront d'y rester sous la garde de M. Marquerie cy après intervenant qui en demeurera chargé tant envers les vendeurs qu'envers les acquéreurs, pourquoi il aura seul les clefs de ces magasins, et les planches dont il sera besoin en tirer des épreuves ou exemplaires, n'en sortiront qu'en sa présence et y seront réintégrées par lui immédiatement après l'impression⁵.

2. Paris, Archives Nationales, Centre historique de Paris, ET/XXIII/914. Ce dossier de 37 feuillets non chiffrés contient les actes notariés du 14 juillet 1812 (f. [1r-20r]), l'acte notarié du 31 août 1814 f. ([21r-23v et 30r-37r]), l'acte sous seing privé du 14 juillet 1812 (f. [25r-29v]) et leurs annexes.
3. Rita Benton, « J.-J. Imbault (1753-1832), violoniste et éditeur de musique à Paris », *Revue de musicologie*, 62 (1976), p. 86-103.
4. Acte notarié du 14 juillet 1812 ; la liste est insérée entre les f. [4v] et [18r]. Le nombre de planches et leur poids, qui dépasse les 30 000 kilos, sont signalés à la fin (f. [17r]).
5. *Ibid.*, f. [3v]-[18r].