

Journée d'étude
Regards sur Michel Corrette
— Lyon, 26 avril 2007 —
Actes

Déjà paru :

Collection « Études »

Créée par Denis Le Touzé et Gérard Streletski

D. Le Touzé et G. Streletski éd., *Hyacinthe Jadin et le classicisme européen*, Lyon : université Lumière–Lyon 2, 2001 ;
P. Saby éd., *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra...*, Lyon : université Lumière–Lyon 2, 2006 ;
G. Le Vot et G. Streletski éd., *Bruit et Musique*, Lyon : université Lumière–Lyon 2, 2009.

Série « **CIMCL** », sous la direction de Gérard Streletski :

Le Trio avec piano. Histoire, langages et perspectives, Lyon : Symétrie, 2005 ;
Le Quintette de cuivres. Aspects historiques et actualité, Lyon : Symétrie, 2006 ;
Aspects de la mélodie française, Lyon : Symétrie, 2008 ;
Le Duo violon–piano. Mémoire et présence d'un genre, Lyon : université Lumière–Lyon 2, 2010.

Collection « Inédits »

Série Jacques Moderne

Créée par Jean Duchamp et Gérard Streletski

Jean Duchamp éd., Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa pro defunctis*, Lyon : université Lumière–Lyon 2, 2011.

Responsable de la publication : Gérard Streletski

Illustration de couverture : d'après le Frontispice de *L'École d'Orphée* (1738). Bibliothèque nationale de France, Rés. F. 338.

Département Musique et Musicologie
Université Lumière–Lyon 2,
18 quai Claude-Bernard
69365 Lyon Cedex 07

I. S. B. N. 13 : 978-2-9527137-1-9

Achévé d'imprimer par RIME – Lumière Lyon 2 : décembre 2011.

Dépôt légal : 4^e trimestre 2011.



Université Lumière Lyon 2
Faculté des Lettres, Sciences du langage et
Arts

REGARDS

SUR

MICHEL CORRETTE

— Lyon, 26 avril 2007 —

Actes

Textes recueillis et présentés par

Yves Jaffrès et Pierre Saby

Publiés par

Gérard Streletski



Publications

COMMUNICATIONS DE :

Yves Jaffrès, Professeur agrégé,
docteur en musicologie université Lumière–Lyon 2

Pierre Saby,
Professeur, université Lumière–Lyon 2

Jean-Christophe Maillard,
Maître de conférences, université Toulouse II, Le Mirail

Paul Fustier, Professeur des universités en psychologie
clinique, docteur en musicologie, université Lumière–Lyon 2

Georges Escoffier, Professeur certifié en économie sociale,
docteur en musicologie, université Lumière–Lyon 2

Avant-Propos

par

Yves Jaffrès et Pierre Saby

De la gloire à l'oubli

La connaissance de l'œuvre de Michel Corrette en est encore à ses balbutiements : il nous faut espérer qu'elle ne cessera, désormais, de progresser. De son vivant, le musicien a été l'organiste réputé de deux tribunes parisiennes de renom, en l'église Saint-Louis des Grands Jésuites, dans le Marais, et à Sainte-Marie, dans l'Enclos du Temple. Il a connu ses heures de gloire dans le champ de l'opéra-comique jusqu'au milieu du XVIII^e siècle et il est curieux de constater que, dans les almanachs parisiens des années 1780, c'est-à-dire encore de son vivant, on ne retienne de lui que les spectacles des années 1730–1740. Cependant, sa réputation s'était maintenue parmi les musiciens d'église : non seulement il composa, en 1765, pour l'Offertoire de la fête de Sainte-Cécile (célébrée en grande pompe chaque année, le 22 novembre, en l'église des Mathurins), le *Psaume Laudate Dominum* mais encore, à la suite de ce succès, il fut chargé, outre le motet, de la musique de toute la messe des festivités de 1769 — œuvres qui ne furent pas gravées et sont aujourd'hui disparues. Vers la fin du siècle, son nom restait connu des musiciens, mais le grand public l'avait complètement oublié. Pour sa part, le violoniste,

théoricien et bibliothécaire Paul-Louis Roualle de Boisgelou exprime à son égard une forme manifeste de condescendance¹, pour ne pas dire plus. Au XIX^e siècle, le dictionnaire de Choron et Fayolle² et celui de Fétis³ lui consacrèrent des notices entachées d'erreur. La seule œuvre de Corrette publiée au cours du siècle fut sa méthode de vielle⁴. Après quoi, le musicien semble avoir disparu du paysage musical.

Le début d'un renouveau

Cependant, la fin du XIX^e siècle a été marquée par un intérêt nouveau pour les musiques anciennes, manifesté, par exemple, *via* le début de l'édition des *Œuvres complètes* de Rameau, sous la direction de Charles Bordes, Vincent d'Indy et Camille Saint-Saëns. Plusieurs concertos-comiques de Corrette furent alors publiés en partition par la maison Maurice Sénart, Eugène Roudanez et Compagnie⁵ : ces

¹ Michel Corrette : « Je crois que c'est celui-là qui se qualifie de Chevalier de l'Ordre de Christ. Monsieur le Chevalier est un plat compositeur », in : *Table biographique des auteurs et compositeurs dont les ouvrages sont à la Bibliothèque nationale*, Ms. in folio, Paris : Bibliothèque nationale de France, Rés. Vm⁸ 22.

² CHORON (Alexandre-Étienne) et FAYOLLE (François), *Dictionnaire historique des Musiciens. Artistes ou Amateurs morts ou vivans. Précédé d'un sommaire de l'Histoire de la Musique*, tome premier, Paris : Valade et Lenormant, 1810, p. 159–160.

³ FÉTIS (François-Joseph), *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, tome II, Paris : Firmin-Didot, ²/ 1866, p. 68.

⁴ Chez Richaut et chez David. La date, non précisée, est antérieure à 1822, puisque l'ouvrage est cité par César Gardeton, in : *Bibliographie musicale de la France et de l'étranger*, Paris : Niogret, 1822, p. 58 :

« Méthode pour apprendre à jouer de la Vielle, par Corrette, 7. fr. 50 c. Chez David. »

⁵ Ainsi « L'Allure », dénomination du *Premier concerto-comique*, est-il estampillé « S. R. et Cie 3 114 », alors que le recueil *Maîtres contemporains pour l'orgue* (vol. 7), daté de 1914, porte le n° 3 429. Maurice Sénart (1878–1962) exerça son métier d'éditeur jusqu'en 1941, date à laquelle son fonds fut repris par les éditions Salabert. Son collaborateur, Eugène Roudanez, était un artiste de l'école

L'heureuse déception
ou comment Michel Corrette devient François Bouvard !

par

Yves Jaffrès

Le propriétaire d'un tableau ancien ni signé ni daté, mais expertisé et authentifié comme l'œuvre d'un maître français du XVIII^e siècle, m'a un jour demandé de venir voir cette peinture à l'huile sur toile, qui représente un musicien, puisque sur la gauche on voit la partition bien lisible d'une *Cantate à voix seule et accompagnement*, intitulée *Le Retour de tendresse*. L'artiste est en habit d'apparat, avec son chien et l'on aperçoit la partition sur le pupitre d'un clavecin que l'on devine¹.

De toute évidence, ce tableau, par sa qualité artistique, enrichissait à la fois le patrimoine de la peinture française du XVIII^e siècle et l'iconographie musicale, puisqu'il nous faisait connaître un nouvel artiste, dont il ne restait qu'à définir l'identité. Il m'avait semblé pouvoir trouver des points de ressemblance assez nets avec les portraits connus de Michel Corrette, précisément datés de 1738 et 1754 : dans chaque cas, on remarque, en particulier, l'importance des sourcils, le dégagement du front, un certain rictus de la joue. Bref, on pouvait légitimement se poser la question de savoir s'il ne s'agissait pas là d'un troisième portrait de ce musicien.

¹ Voir *infra*, ill. 1, p. 15.

Cependant, les recherches effectuées à partir du titre de la cantate ne menaient à rien de vraiment convaincant. Selon les répertoires consultés, *Le Retour de tendresse* apparaissait comme un titre de comédies¹, mais jamais comme celui d'une cantate. Jérôme Dorival, auteur de travaux sur la cantate en France² a résolu l'énigme et m'a signalé que *Le Retour de tendresse* est une œuvre de François Bouvard, dont la première édition date de 1730. L'identification ne fait aucun doute, puisque le début de la cantate, très lisible sur la peinture, est rigoureusement le même que celui que nous lisons dans la partition³.

¹ Selon le *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres, contenant l'origine des différens théâtres de Paris* [...] d'Antoine de Lérès, publié anonymement par Charles-Antoine Jombert, à Paris, en 1754, et réédité en 1763, p. 381–382 :

«Le RETOUR DE TENDRESSE, ou la FEINTE VÉRITABLE, Com. en un Ac. en pro., représentée pour la première fois au Thé. Ital. le dernier Mai 1728. Cette piece, qui est bien écrite, & souvent reprise, est le coup d'essai de M. Fusilier » (p. 382).

Sous le même titre, « Le Retour de tendresse », les *Anecdotes dramatiques* de Jean-Marie Bernard et l'abbé Joseph de Laporte, éditées chez la Veuve Duchesne à Paris en 1775, mentionnent, tome troisième, p. 501 :

« RETOUR DE TENDRESSE, (le) Comédie en un Acte, en Vers, mêlée d'Ariettes, tirée de la Réconciliation Villageoise de Poincinet, par M. Anseaume, musique de M. Méréaux, aux Italiens, 1774. »

² Jérôme Dorival a soutenu une thèse en musicologie : *La Cantatille en France au XVIII^e siècle*, à l'université Paris IV (1980) et une autre : *Les Créateurs de la cantate française au XVIII^e siècle*, au Conservatoire national supérieur de musique de Paris (1981). Il a aussi écrit : *La Cantate française au XVIII^e siècle*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 3 476, 1999, 127 p.

Voir aussi : VOLLEN (Gene E.), *The French Cantata : a survey and thematic catalogue*, diss., Denton : North Texas University, 1970, 815 p. et TUNLEY (David), *The Eighteenth Century French Cantata*, New York : Oxford University Press Inc. – Clarendon Press, ²/ 1997, 304 p.

³ Voir *infra*, p. 15.

**Bergerie et éclectisme : les facettes du répertoire
pour musette et vielle chez Michel Corrette comme illustration
du rococo musical des années 1720–1780 en France**

par

Jean-Christophe Maillard

Le répertoire pour vielle et musette en France, dans le courant du XVIII^e siècle, est l'un des plus considérables en quantité de musique produite. Les deux instruments, souvent considérés comme sommaires quant à leurs possibilités, connurent en effet une importante pratique et suscitèrent une abondante production, aux côtés du violon, de la flûte, et devancèrent très largement le clavecin, l'orgue et la basse de viole, sans même évoquer le hautbois, le violoncelle, le basson ou la flûte à bec¹. On a souvent prétexté un phénomène de mode et d'engouement chez les nobles amateurs, sans nécessairement tenir compte du fait que ce répertoire qui s'adressait également à des instrumentistes de petit niveau, était aussi destiné à des musiciens confirmés, voire virtuoses. Certaines pages sont fort simplistes. Parfois, on choisissait une dizaine de vaudevilles à la mode, auxquels on adjoignait une basse, matière pour une suite que l'on ajoutait à quelques autres pour constituer un recueil. Les petites

¹ Cette évaluation concerne les recueils de musique publiée entre 1660 et 1760, et est fondée sur le *Répertoire international des sources musicales* (RISM).

danses, construites sur une symétrie presque puérole de deux courtes phrases, constituaient la base d'autres suites alors qualifiées d'« amusantes » ou de « champêtres », la principale difficulté étant d'enchaîner un air majeur à un air mineur. Répertoire au rabais que celui-ci ? Il constitue peut-être le plus riche des *corpus* pédagogiques du XVIII^e siècle, comparable à ces sonatines pour pianoforte qui devaient fleurir trente à quarante années plus tard dans toute l'Europe, et dont la valeur pédagogique, souvent musicale même, est encore d'actualité. La preuve en est que si les Clementi, Kulhau, Diabelli, Dussek ou Steibelt ont fourni matière pour les apprentis pianistes, de leur période jusqu'à la nôtre, les Boismortier, Naudot, Chédeville, Bâton, Lavigne ou Aubert ont été largement récupérés par les flûtistes ou les hautboïstes — et maintenant par les musettistes ou les viellistes — lorsqu'il s'est agi pour eux de faire leurs premières armes. Comme pour le clavier, ce répertoire simple, enfantin et malgré tout rempli de charme ne saurait suffire. Les maîtres et les solistes s'exprimèrent aussi au concert. De plus, la vielle et surtout la musette tinrent un rôle privilégié dans l'orchestre d'opéra, au point de paraître très régulièrement sur scène, lorsque le contexte le préconisait : celui de la pastorale, du monde rustique et des bergers.

Les deux instruments ne purent laisser insensibles leurs contemporains. Les textes laudatifs abondèrent, les fêtes galantes de Watteau, Lancret ou Pater les mirent souvent en scène, les portraits de musettistes ou surtout de « belles vielleuses » se développèrent largement : durant quelques décennies, vielle et musette tinrent une place enviable dans le paysage de la musique instrumentale française. On a beaucoup épilogué sur cet épisode, même sans bien le connaître. Cette redistribution des rôles, tendant à faire une ombre gênante aux autres instruments, fut souvent assez mal jugée par les musiciens « sérieux » du XVIII^e siècle, tel cet auteur d'une méthode de flûte traversière qui affirme, au début de son ouvrage :

Corrette et la vielle à roue : un double langage

par

Paul Fustier

En 1762, alors qu'il est âgé de cinquante-cinq ans, Corrette consacre la presque totalité de la préface de sa méthode pour guitare à une déclaration enflammée, sous forme d'allégorie dénonçant les méfaits de la vielle. Citons-en quelques extraits :

« [le Dieu Pan] fit construire une vielle si grosse qu'en dedans on pratiqua une salle dans laquelle on dansa ensemble trente-six contredanses à huit. La manivelle tournait par le moyen d'un moulin à vent. Le chevalet ressemblait à l'arc en ciel [...]. Elle alla, d'un pas aussi hardi qu'Achille, trouver la belle guitare qui dormait au bas de l'Olympe, et comme un anthropophage l'ensevelit dans son sein, sans vouloir écouter ses accords, ses plaintes, ses martèlements, ses cadences et ses pleurs. Rien ne fût capable de la fléchir. Alors tous les faunes, comme des lions ravissants, décollent, brisent, déchirent, arrachent, toutes les guitares qu'ils rencontrent sous leurs mains, pour en faire des vielles¹. Les luths, les théorbes, rien n'échappe à leur fureur. La vielle ne manqua pas de se parer des dépouilles de l'aimable guitare², semblable aux sauvages qui se parent de la chevelure d'un ennemi vaincu³ ».

¹ C'est nous qui soulignons.

² *Ibid.*

³ CORRETTE (Michel), *Les Dons d'Apollon. Méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitare, par musique & par tablature* [...], Paris : chez les S^s Bayard [...] & M^{le} Castagnérie, 1762 ; second livre : *Les Dons d'Apollon, contenant des chansons & autres airs pour chanter avec l'accompagnement de la guitare, notés*

Nous nous contenterons d'énoncer quelques remarques pouvant éclairer le sens de ce texte, qu'il faudrait pouvoir analyser en détails¹.

1. Les caractéristiques du style employé par Corrette, ses envolées lyriques, ses excès, l'univers mythique qu'il façonne ou malaxe, expriment une intense mobilisation des affects et prennent la forme d'un langage de la passion s'exerçant contre la vielle.
2. Au début du XVIII^e siècle, la vielle est principalement un instrument de mendiant (la *lira mendicorum*), qui corne au coin des rues. Cet « instrument-truand » est alors capté par l'aristocratie, sous l'effet d'une mode qui dura à peu près quarante ans, entre 1725 et 1765. Le texte de Corrette met en scène cette pénétration violente de la vielle dans le panthéon des instruments baroques, brisant sur son passage ce qui ne se soumet pas, notamment les luths et guitares, instruments *a contrario* réputés pour leur délicatesse et leur sensibilité.
3. De l'intérieur du texte de Corrette, il faudrait donc considérer la vielle comme un objet culturel porteur de fantasme. Associée au gueux qui la mouline au carrefour et dont on redoute la barbarie, elle devient le monstre qui fait peur parce qu'il détruirait les « personnes de qualité », représentées, dans la fable de Corrette, par les instruments de musique ayant quartiers de noblesse. Il s'agit d'une métonymie, dans la mesure où la vielle est confondue avec le mendiant vieilles, héritant des attributs de violence prêtés à ce dernier, alors que les instruments bien en cour sont anéantis, comme risqueraient de l'être les personnes de qualité (peut-être de sexe féminin) qui en jouent, si elles étaient à la merci de la dangerosité des misérables.
4. Peut-être faudrait-il aussi remarquer que non seulement cette vielle maléfique, nouveau Caïn et préfiguration d'Alien, tue les autres instruments, ses frères, mais encore qu'elle s'en nourrit, pour s'embellir, en quelque sorte par absorption. Elle voudrait ainsi réaliser sa volonté de se transformer en instrument aristocratique.
5. Cette construction d'un objet culturel à partir d'un fantasme s'appuie, comme c'est toujours la règle, sur l'amplification et la déformation d'un événement réel, qui l'a

par tablature & par musique, Lyon : Les Frères Le Doux [Goux] & à Paris : aux adresses ordinaires, 1763.

¹ Nous avons analysé ce texte au chapitre 6, section 6.2.4, « Un monstre destructeur », in : FUSTIER (Paul), *La Vielle à roue dans la musique baroque française : Instrument de musique, objet mythique, objet fantasmé ?*, Paris : L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2007, p. 134–135.

**De la protection aristocratique au marché de l'édition musicale :
la promotion des œuvres de Michel Corrette à travers la presse¹.**

par

Georges Escoffier

Pour l'histoire de la musique, un compositeur existe surtout par les traces qu'il laisse, en son temps et par la suite². Même si quelques musiciens et musicologues le défendent à présent ardemment³, Michel Corrette est un compositeur généralement considéré comme secondaire, comme un objet de curiosité, et la notice du *Grove Dictionary* de 1980 exécute la qualité de son écriture avec la tranquillité académique qui sied à un ouvrage de référence.

¹ Cet article n'aurait pu être réalisé sans la publication, assez récente, des annonces musicales de la presse parisienne du XVIII^e siècle, par Anik Devriès-Lesure. Les nombreux emprunts de notre étude à son livre voudraient être un hommage à son énorme travail. La plupart des citations sont donc tirées de cet ouvrage fondamental : DEVRIÈS-LESURE (Anik), *L'Édition musicale dans la presse parisienne au XVIII^e siècle*, Paris : CNRS Éditions, coll. « Sciences de la Musique », 2005, 574 p. Je dois également vivement remercier Xavier Bisaro pour sa relecture amicale et ses précieux conseils et questionnements, ainsi que Pierre Saby pour sa relecture finale, précise et judicieuse.

² Cette contribution, au-delà du sujet traité, peut aussi être lue comme une tentative de réaliser une histoire des œuvres en examinant leurs conditions de réception et la condition sociale des compositeurs qui en découle souvent.

³ Il faut évidemment citer Yves Jaffrès, dont on attend toujours la publication de la thèse sur ce compositeur qu'il connaît mieux que personne. JAFFRÈS (Yves), *Michel Corrette, sa vie, son œuvre*, *op. cit.* et, du même : « Les III Leçons de ténèbres de Michel Corrette », in : *Recherches sur la musique française classique*, XXIX, coll. « La Vie musicale en France sous les rois Bourbons », Paris : A. et J. Picard, 1998, p. 77–101.

« Organiste français, professeur, compositeur-arrangeur et auteur d'au moins 17 méthodes instrumentales [...]. Une grande partie de la musique de Corrette est fondée sur des airs populaires de toutes sortes et constitue un importante source pour leur étude. [...] sa musique originale est conventionnelle et thématiquement sans inspiration¹. »

Il y a dans ce jugement comme l'écho d'une lecture de Fétis, qui a, lui aussi, réduit Corrette au rôle de témoin des usages musicaux de son temps². De même, cet autre jugement, issu également de la musicologie anglo-saxonne qui, pourtant, a tant fait pour le renouveau de la musique baroque française, dénie tout intérêt à sa musique :

« Les écrits anecdotiques de Corrette font apparaître une personnalité musicale très vivante. Il fut un compositeur prolifique mais médiocre dans des genres légers et prisés des amateurs comme le vaudeville, l'ariette, la cantatille et la sonatille, ainsi que dans ceux de la sonate, de la suite et du concerto³. »

En remontant le temps, on peut encore citer la monumentale histoire de la musique de Robert Bernard, qui consacre quelques lignes tout aussi assassines à notre organiste :

¹ FULLER (David), « Corrette », in : SADIE (Stanley) éd., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London : Mac Millan, 1980.

« French organist, teacher, composer-arranger, and author of at least 17 methods on performing practice [...] A large proportion of Corrette's music is based on popular tunes of all sorts and constitutes an important source for their study. [...] his original music is conventional and thematically uninspired. »

² FÉTIS (François-Joseph), *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique*, vol. 2, Paris : Firmin-Didot, 1867, p. 365, col. 1–2.

« Ses ouvrages contiennent quelques renseignements curieux sur la musique française vers le milieu du dix-huitième siècle. »

³ SADIE (Julie Anne), *Dent Companion Baroque Music*, London : Phoenix (an Imprint of The Orion Publishing Group Ltd), 1975 ; *Guide de la musique baroque*, Fayard, 1995, p. 172.

Michel Corrette à travers la gravure de ses partitions

par

Yves Jaffrès

Parmi tous les documents qui nous renseignent sur un musicien, ce sont, bien sûr, les partitions qui attirent en priorité l'attention du musicologue. En ce qui concerne Michel Corrette, il se trouve que la *quasi* totalité des œuvres parvenues jusqu'à nous¹ a été gravée. En consultant et en comparant les documents originaux, on ne peut manquer de remarquer la qualité graphique des pages de titre et le nombre important des frontispices. Il nous a donc paru intéressant de procéder à une sorte d'enquête sur cet ensemble de données. Cette approche, principalement iconographique, à propos d'un compositeur sur lequel les renseignements biographiques restent trop rares, pourrait apporter des aperçus parfois inattendus concernant son entourage, ses relations artistiques, et finalement son œuvre même.

Commençons par rappeler qu'au XVIII^e siècle, en France, l'emploi *quasi* général de la gravure en remplacement de la typographie (ce, depuis les années 1660) avait permis l'extension du commerce des partitions de musique, au point que Paris allait devenir une des capitales de l'édition musicale : désormais, la graphie, dégagée des anciens caractères, ne dépendait plus que du stilet du graveur. Il

¹ Environ un tiers de sa production n'a pas été retrouvé.

n'existait plus aucune limitation aux signes nécessités par les innovations de l'écriture musicale : les premiers graveurs réalisaient des partitions aussi belles que des pages artistiquement calligraphiées, comme le montrent amplement les deux *Livres* de Chambonnières gravés par Jollain en 1670¹, qui eurent un énorme succès, ou encore *La Guitare royale* de Corbetta, par Hierosne Bonneuil (1670)². De plus, non seulement les compositeurs se trouvaient dégagés de la tutelle du privilège royal accordé à la dynastie des Ballard³, mais cette liberté nouvelle s'étendait aussi au commerce de la gravure. On comprend donc que de nouvelles officines se soient ouvertes, et que les compositeurs aient pu faire paraître leurs œuvres dans de bien meilleures conditions qu'auparavant.

Le métier de graveur de musique, en tant que profession, n'est établi que peu à peu à la fin du XVII^e siècle, pratiquement en dehors de toute réglementation officielle. En conséquence, les documents qui nous auraient donné de précieux renseignements sur les relations entre graveurs et musiciens font cruellement défaut⁴. Il arrive très souvent que le travail du graveur ne soit même pas signé ! Cependant, quand une page de titre, ornée d'un cartouche ou d'un dessin ou quand un frontispice portent une signature, il faut encore apprécier les nuances données par les précisions suivantes : *pinxit* ou

¹ *Les Pièces de clavecin de Monsieur de Chambonnières*, Livres I et II, Paris : Jollain, s. d. [1670]. Réimpr. à Courlay : Fuzeau, 1989 ; Bressuire : Anne Fuzeau Productions, 1988.

² CORBETTA (Francesco), *La Guitare Royale*, Paris : Hiérosne Bonneuil (1670). Réimpr. à Genève : Minkoff Reprint, 1975.

³ Le privilège accordé le 16 février 1552 à Adrian Le Roy et à Robert Ballard « pour imprimer toute sorte de musique tant vocale qu'instrumentale » est renouvelé et modifié le 25 mars 1607 : désormais Ballard est le « seul imprimeur du roi pour la musique ».

⁴ Nous remercions M^{me} Elisabeth Fau de nous avoir autorisé à consulter sa remarquable thèse aux Archives nationales : *La Gravure de musique à Paris, des origines à la Révolution (1660–1789)*, 2 vol et 2 vol. de planches, Paris : École des Chartes, 1978.

Corrette parodiste : regards sur le motet *Laudate Dominum*

par

Pierre Saby

Le 22 novembre 1765, en l'église des Mathurins¹, à Paris, fut exécuté, pour l'Offertoire de la messe de sainte Cécile, le motet à grand chœur *Laudate Dominum de Cælis* de Michel Corrette, composé sur le texte du psaume CXLVIII et, aux termes de la page de titre de la partition², parue environ une année plus tard, « [...] arrangé dans le Concerto du Printemps de Vivaldi ». Bien que compositeur de musique religieuse relativement peu fécond, Corrette avait, avant de donner ce *Laudate Dominum*, fait jouer au Concert spirituel deux motets à grand chœur, l'un le 13 juin 1745, l'autre le 15 avril 1748, respectivement composés sur les psaumes CXXI³ et CXLVII⁴, *Levavi oculos* et *Lauda Jerusalem*⁵. On sait qu'il composa une seconde fois la musique de la fête de sainte Cécile, messe et motet pour l'Offertoire,

¹ À proprement parler, église Saint-Mathurin du couvent des Trinitaires, situé près de l'université dans le quartier Latin (une arcade subsiste actuellement au 7 de la rue de Cluny dans le 5^e arrondissement).

² À Paris : Aux adresses ordinaires de Musique et chez l'Auteur, rue des Prouvaires, et à Lyon. Bibliothèque nationale de France, département de la musique, Rés. F. 902.

³ *Vulgate* : CXX.

⁴ Seule la seconde section du psaume est généralement mise en musique (*Vulgate* : 146–147).

⁵ Si le *Mercur de France* de juin 1745 (tome I, p. 135) fait simplement mention de l'exécution du premier motet, celui d'avril 1748 note le succès du second : « Le lundi 15, on a fort applaudi *Lauda Jerusalem*, Motet à grand chœur de M. Corrette » (p. 127).

en 1769. Ces quelques œuvres, restées sans gravure, nous sont inconnues à ce jour, de même que le *Te Deum* pour la convalescence du dauphin, donné en 1752 à la maison professe des jésuites. Les raisons qui valurent au *Laudate Dominum* de passer à la postérité, grâce à l'édition d'une partition, tiennent peut-être au succès rencontré par l'œuvre lors de son exécution, succès dont une partie pourrait bien être liée à ce qui, pour nous, en fait aujourd'hui une curiosité : il s'agit, ainsi que l'indique le titre, d'une parodie du célèbre concerto pour violon d'Antonio Vivaldi, le texte latin du psaume étant adapté à la musique de l'œuvre originale du compositeur italien, célèbre dans toute l'Europe et à maintes reprises exécutée à Paris, depuis l'époque de sa publication. Réfléchissant à la démarche compositionnelle de Corrette, que l'on peut, au premier abord, juger déroutante puis, à la réflexion, ingénieuse, voire féconde et judicieuse, en tout cas digne d'attention, et observant le processus parodique mis au travail par le compositeur dans cette création originale, il nous semble avoir pu constater que l'œuvre, tout à la fois, s'inscrivait au sein d'une tradition, voire d'un faisceau de traditions, témoignait du goût musical contemporain et, au delà, manifestait par le concret certaines des idées émergeant à cette époque, au plan de l'esthétique musicale, telles qu'elles pourraient être formulées peu après par certains des théoriciens français. Autour de ces thèmes peuvent être regroupées les remarques que nous nous proposons de consigner ici.

Pour naturel qu'en paraisse l'emploi concernant le motet de Michel Corrette, le terme « parodie » n'en mérite pas moins quelques commentaires au regard de la nature particulière de l'œuvre considérée. Observons, en premier lieu, que dans l'acception très générale de « réécriture d'une pièce musicale », laquelle recouvre une démarche compositionnelle omniprésente dans toute la musique de l'âge classique, le terme s'applique pleinement au cas qui nous occupe : Corrette, en effet, réinstrumente la partition de Vivaldi, en

TABLE

AVANT-PROPOS <i>par</i> Yves Jaffrès et Pierre Saby	1
DE LA GLOIRE À L'OUBLI	1
LE DÉBUT D'UN RENOUVEAU	2
LE MICROSILLON	3
ÉDITION DE PARTITIONS	4
<i>FAC-SIMILE</i>	5
TRAVAUX UNIVERSITAIRES	5
DÉCOUVERTES, NOUVELLES PARUTIONS, NOUVELLES RECHERCHES	7
TRICENTENAIRE	9
CONTRIBUTEURS	11
À SUIVRE	11
L'HEUREUSE DÉCEPTION OU COMMENT MICHEL CORRETTE DEVIENT FRANÇOIS BOUVARD ! <i>par</i> Yves Jaffrès	13
LE PEINTRE	17
BERGERIE ET ÉCLECTISME : LES FACETTES DU RÉPERTOIRE POUR MUSETTE ET VIELLE CHEZ MICHEL CORRETTE COMME ILLUSTRATION DU ROCOCO MUSICAL DES ANNÉES 1720–1780 EN FRANCE <i>par</i> Jean-Christophe Maillard	21
À PROPOS D'INSTRUMENTATION	27
AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE STYLE FRANÇAIS	29
ITALIANISME ET GOÛTS RÉUNIS	30
LE CONCERTO SELON CORRETTE	36
CONCLUSION	39
ANNEXE : liste des œuvres de Michel Corrette où interviennent vielle et musette	40
CONCERTOS À L'ITALIENNE	40
CONCERTOS-COMIQUES	40
CONCERTOS DE NOËL	42
CANTATE	42
MUSIQUE DE CHAMBRE	42
CORRETTE ET LA VIELLE À ROUE : UN DOUBLE LANGAGE <i>par</i> Paul Fustier	43

DE LA PROTECTION ARISTOCRATIQUE AU MARCHÉ DE L'ÉDITION MUSICALE : LA PROMOTION DES ŒUVRES DE MICHEL CORRETTE À TRAVERS LA PRESSE *par* Georges Escoffier... 59

LA CONSTRUCTION DE LA NOTORIÉTÉ COMMERCIALE	63
LA POSITION DE DÉPART : UN ORGANISTE PARMIS LES AUTRES.....	64
LA CONQUÊTE DE L'ESPACE PUBLIC.....	71
LES PROCÉDÉS COMMERCIAUX.....	80
LE DIVERTISSEMENT.....	83
LA PÉDAGOGIE.....	86
LES OBSTACLES À L'IMMORTALITÉ.....	88
ÉDITER OU COMPOSER.....	89
LE COMMERCE CONTRE LE DÉSINTÉRESSEMENT.....	92
CONCLUSION : LES MULTIPLES CHEMINS DE LA NOTORIÉTÉ	97

MICHEL CORRETTE À TRAVERS LA GRAVURE DE SES PARTITIONS *par* Yves Jaffrès..... 105

L'INFLUENCE DE JEAN-FRANÇOIS DANDRIEU	107
CORRETTE ET JEAN-MARIE LECLAIR.....	109
UN GRAVEUR ATTITRÉ : JOSEPH-LOUIS RENOU	112
UNE ORIGINALITÉ DE CORRETTE : LES FRONTISPICES DE SES MÉTHODES	118
LES PORTRAITS.....	118
AUTRES GRAVURES D'ARTISTES ÉMINENTS	122
LES RÉEMPLOIS.....	129
UNE BELLE SATIRE : LE CONCERT-ITALIEN	131
UNE BAISSÉ DE QUALITÉ, POURTANT !	132

ANNEXE : le travail iconographique dans les éditions des œuvres de Corrette..... 136

CORRETTE PARODISTE : REGARDS SUR LE MOTET *LAUDATE DOMINUM* *par* Pierre Saby..... 139

COMMENTAIRE :	148
<i>Tableau I (Allegro, mouvement 1 du concerto)</i>	148
<i>Tableau II (Largo)</i>	149
<i>Tableau III (Allegro – Pastorale)</i>	150
ÉLÉMENTS DE SYNTHÈSE	151
DE L'IMITATION À LA FIN DU SIÈCLE	151

ANNEXES : Textes..... 156

Psaume CXLVIII	157
-----------------------------	-----

Table	181
Mise en correspondance des éléments descriptifs	159
SOURCES, BIBLIOGRAPHIE <i>ET ALII</i>.....	163
SOURCES IMPRIMÉES.....	163
<i>Archives</i>	163
<i>Catalogue</i>	163
<i>Périodiques</i>	163
<i>Ouvrages</i>	163
<i>Articles</i>	167
BIBLIOGRAPHIE	168
<i>Ouvrages</i>	168
<i>Articles</i>	171
INDEX	173
TABLE.....	179