

CATALOGUS
Rariorum & Insignium
LIBRORVM
MUSICORVM,
Tam Vocalium quam Instrumentalium.

Officinæ JOANNIS JANSSONII, p.m.
Quorum Auctio habebitur in ædibus
Defuncti Op't Water in de Pascaert.

REVUE BELGE DE MUSICOLOGIE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR MUZIEKWETENSCHAP

COMITÉ DE RÉDACTION — REDACTIECOMITÉ:

ANNE-EMMANUELLE CEULEMANS, MARIE-ALEXIS COLIN, MARIE CORNAZ,
MARK DELAERE, VALÉRIE DUFOUR, HERMAN SABBE, BRIGITTE VAN WYMEERSCH,

PHILIPPE VENDRIX,

RÉMY CAMPOS, BARBARA HAGGH, JEAN-PAUL C. MONTAGNIER,

CHRISTOPHER BRENT MURRAY, RUDOLF RASCH, MARGUERITE SABLONNIÈRE

SECRÉTARIAR/SECRETARIAAT : HENRI VANHULST

ABONNEMENT

Belgique/België	€ 40,00 (frais d'expédition compris / verzendingskosten inbegrepen)
Etranger/Buitenland	€ 40,00 (frais d'expédition en sus / plus verzendingskosten)

La SOCIÉTÉ BELGE DE MUSICOLOGIE a pour but de réunir les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire et d'encourager les progrès des études musicologiques en Belgique.

La REVUE BELGE DE MUSICOLOGIE est son organe.

La Société Belge de Musicologie comprend des membres effectifs (nationalité belge; cotisation: € 30,00; couple € 32,50) des membres correspondants (nationalité étrangère; cotisation: € 32,50), des membres adhérents (ou passifs; cotisation: € 30,00) et des membres étudiants (cotisation: € 15,00; pendant une période de cinq ans), admis sur leur demande et sur présentation de deux membres après avis du Conseil d'administration.

Les cotisations, qui comprennent l'abonnement à la Revue Belge de Musicologie, doivent être versées au compte 310-0337703-35 de la Société Belge de Musicologie, Bruxelles (IBAN BE57 3100 3377 0335; BIC: BBRUBEBB).

*
* *

DE BELGISCHE VERENIGING VOOR MUZIEKWETENSCHAP heeft tot doel al de personen samen te brengen die belang stellen in de studie der muziekwetenschap en van de muziekgeschiedenis, en de vooruitgang van de studie der muziekwetenschap in België aan te moedigen.

HET BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR MUZIEKWETENSCHAP is haar orgaan.

De Belgische Vereniging voor Muziekwetenschap bestaat uit werkende leden (Belgische nationaliteit; bijdrage: € 30,00; echtgenoten: € 32,50), briefwisselende leden (vreemde nationaliteit: € 32,50), steunende leden (of passieve; bijdrage: € 30,00) en leden-studenten (bijdrage: € 15,00; gedurende een periode van vijf jaar), aangenomen op hun aanvraag en op voorstel van twee leden, na advies van de Beheerraad.

De bijdrage, waarin het abonnement op het Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap begrepen is, dient gestort op rekening 310-0337703-35 van de Belgische Vereniging voor Muziekwetenschap, Brussel. (IBAN BE57 3100 3377 0335; BIC: BBRUBEBB).

ABONNEMENTS ORDINAIRES

s'adresser à la
**SOCIÉTÉ BELGE
DE MUSICOLOGIE**
A.S.B.L.

Rue de la Régence 30, 1000 Bruxelles

GEWONE ABONNEMENTEN

zich wenden tot de
**BELGISCHE VERENIGING
VOOR MUZIEKWETENSCHAP**
V.Z.W.D.

Regentsschapstraat 30, 1000 Brussel

REVUE BELGE
DE
MUSICOLOGIE

BELGISCH TIJDSCHRIFT
VOOR
MUZIEKWETENSCHAP

LXXVI
2022

BRUSSEL-BRUXELLES
REGENTSCHAPSSTRAAT 30 RUE DE LA RÉGENCE

NUMÉROS THÉMATIQUES RÉCENTS
RECENTE THEMANNUMMERS

VOL. LXXII (2018)

« Le plus que divin Orlande »

Christine Ballman, David J. Burn, Anne-Emmanuelle Ceulemans, Annie Cœurdevey, David Crook, Barbara Eichner, Richard Freedman, Florence Gétreau, Laurent Guillo, Franz Kördle, Christian Thomas Leitmeir, Reinhold Schmid, Diane Temme, Henri Vanhulst

VOL. LXX (2016)

Adolphe Sax, his influence and legacy, a bicentenary conference

Jeroen Billiet, Anne-Emmanuelle Ceulemans, Ignace De Keyser, Malou Haine, Trevor Herbert, Robert Howe, Patrick Peronnet, Marten Postma, Albert R. Rice, E. Bradley Strauchen-Scherer, Adrian von Steiger, Olivia Wahnnon de Oliveira

VOL. LXIX (2015)

Musical Life in Belgium During the Second World War

Erik Baeck, Hedwige Baeck-Schilders, Marie-Hélène Benoit-Otis, Barbara Bong, Els Buffel, Jan de Kloe, Mark Delaere, Eric Derom, Itzana Dobbelaere, Catherine A. Hughes, Frank R. Latino, Christopher Brent Murray, Cécile Quesney, Céline Rase, Hugo Rodriguez, Frank Teirlinck, Charles Timbell, Jeffrey Tyssen, David Vergauwen, Olivia Wahnnon de Oliveira

VOL. LXVI (2012)

*La critique musicale francophone belge au XIX^e siècle
dans une perspective internationale*

Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, Valérie Dufour, Katharine Ellis, Mark Everist, David Gullentops, Florence Huybrechts, Malou Haine, Candida Billie Mantica, Catherine Massip, Kerry Murphy, Cormac Newark, Vincenzina C. Ottomano, Jann Pasler, Francesca Placanica, Alban Ramaut, Rainer Schmusch, Margaux Sladden, Sandrine Thieffry, Henri Vanhulst

VOL. LXIV (2010) & VOL. LXV (2011)

François-Auguste Gevaert (1828-1908)

Hedwige Baeck-Schilders, Rémy Campos, Christophe Corbier, Marie Cornaz, Valérie Dufour, Christine A. Dupont, Johan Eeckeloo, Mark Everist, Malou Haine, Andrew Kirkman, Hervé Lacombe, Frédéric Lemmers, Pieter Mannaerts, Roberto Melini, Katja Meswarb, Alicia Scarcez, Mary Jean Speare, Sandrine Thieffry, Henri Vanhulst, Olivia Wahnnon de Oliveira

REVUE BELGE DE MUSICOLOGIE
BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR MUZIEKWETENSCHAP

Rédaction et administration
Rue de la Régence 30, 1000 Bruxelles

Redactie en beheer
Regentsschapstraat 30, 1000 Brussel

Vol. LXXVI (2022)

SOMMAIRE – INHOUD

G. D'ANGIOLINI, <i>Borlet, Du Fay, Binchois et La belle se siet : une chanson sui generis du XV^e siècle</i>	5
B. HAGGH-HUGLO, <i>Arming the Duke of Burgundy: L'homme armé Revealed</i>	33
D. L. NAKOS, <i>The Chanson Il sera pour vous / L'homme armé: Another Look at Attribution and Context</i>	59
H. VANHULST, <i>Le Catalogus rariorum et insignium librorum musicorum (Amsterdam, héritiers de Johannes Janssonius, 1665) et la circulation internationale des éditions musicales</i>	81
A.-E. CEULEMANS, <i>The Violins of César Snoeck: Observations on the Origins of an Instrument Family</i>	165
E. BAECK et H. BAECK-SCHILDERS, <i>Arthur Löwenstein et la Vlaamsche Philharmonie à Anvers</i>	193

INTERNATIONAL BÉLA BARTÓK SYMPOSIUM (BRUSSELS, 14-16.XII.2021)

F. MAES, <i>Where Does Bartók Fit into Twentieth-Century Music? Thoughts on the Tension between Bartók's Music and Historiographical Concerns</i>	219
C. VAN EYNDHOVEN, <i>"You are not going to publish this opinion, are you?": Dille's Reflections on Influence and Inspiration in Bartók's Music</i>	233
L. VIKÁRIUS, <i>Bartók's Bach Borrowings</i>	251
M. GILLIES, <i>Influence, Inspiration and Intrigue: Bartók's Knowledge of his Contemporaries' Music</i>	269
P. TORNyai, <i>Does Bartók Quote Méliande's Death In His 2nd String Quartet? An Attempt to Correct a Semicentennial Inaccuracy</i>	283
V. BIRÓ, <i>"... to reflect the spirit of peasant music": The Dance Music of Bihar in Bartók's Compositions</i>	291

Abréviations – Afkortingen – Sigla

<i>AcM</i>	<i>Acta Musicologica</i>
<i>AMw</i>	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
<i>CMc</i>	<i>Current Musicology</i>
<i>CMR</i>	<i>Contemporary Music Review</i>
<i>EMc</i>	<i>Early Music</i>
<i>EMH</i>	<i>Early Music History</i>
<i>FAM</i>	<i>Fontes artis musicae</i>
<i>GMO</i>	<i>Grove Music Online</i>
<i>GSJ</i>	<i>Galpin Society Journal</i>
<i>JAF</i>	<i>Journal of the Alamire Foundation</i>
<i>JAMIS</i>	<i>Journal of the American Musical Instrument Society</i>
<i>JAMS</i>	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
<i>JbSIM</i>	<i>Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz</i>
<i>JRMA</i>	<i>Journal of the Royal Musical Association</i>
<i>JM</i>	<i>Journal of Musicology</i>
<i>KJb</i>	<i>Kirchenmusikalisches Jahrbuch</i>
<i>MD</i>	<i>Musica Disciplina</i>
<i>Mf</i>	<i>Die Musikforschung</i>
<i>MGG2</i>	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite Neubearbeitete Ausgabe</i>
<i>M&L</i>	<i>Music and Letters</i>
<i>MMg</i>	<i>Monatshefte für Musikgeschichte</i>
<i>MQ</i>	<i>Musical Quarterly</i>
<i>MR</i>	<i>The Music Review</i>
<i>NGO</i>	<i>New Grove Inline</i>
<i>PNM</i>	<i>Perspectives of New Music</i>
<i>RBM/BTM</i>	<i>Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap</i>
<i>RdM</i>	<i>Revue de musicologie</i>
<i>RIM</i>	<i>Rivista italiana di Musicologia</i>
<i>RMFC</i>	<i>Recherches sur la musique française classique</i>
<i>SIMG</i>	<i>Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft</i>
<i>SMH</i>	<i>Studia musicologica Academiae scientiarum Hungaricae</i>
<i>SMw</i>	<i>Studien zur Musikwissenschaft</i>
<i>TjvNM</i>	<i>Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis</i>

REVUE BELGE DE MUSICOLOGIE

Quelques collections complètes de la Revue belge de Musicologie peuvent être obtenues aux conditions suivantes:

Vol. I à XV: € 42,00 l'année (frais d'expédition compris pour la Belgique)

Vol. XVI et suivants: € 40,00 l'année (frais d'expédition compris pour la Belgique)

Prière d'adresser les commandes à l'administration de la Société belge de Musicologie, 30, rue de la Régence, 1000 Bruxelles

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR MUZIEKWETENSCHAP

Een zeker aantal volledige reeksen van het Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap zijn nog te verkrijgen tegen de volgende voorwaarden:

Deel I tot XV: € 42,00 per jaargang (verzendingskosten inbegrepen voor België)

Deel XVI en volgende: € 40,00 per jaargang (verzendingskosten inbegrepen voor België)

Gelieve uw bestellingen te zenden aan de administratie van de Belgische Vereniging voor Muziekwetenschap, Regentsschapsstraat 30, 1000 Brussel

À l'exception des deux derniers, tous les volumes sont disponibles sur le site JSTOR.

Op de twee laatste na, zijn al de nummers beschikbaar op de site JSTOR.

Revue des livres – Nieuwe boeken

Robert L. Marshall, *Bach and Mozart. Essays on the Enigma of Genius* (Rochester, University of Rochester Press 2019 ; « Eastman Studies in Music », 161), xix + 330 p. ISBN 978-1-58046-962-3

Il y a exactement cinquante ans paraissait la somptueuse édition de *The Compositional Process of J.S. Bach : A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works* (Princeton University Press, 1972), ce brillant doctorat qui allait consacrer la notoriété de son auteur de manière internationale et durable. Par la suite, outre sa carrière académique d'enseignement et de responsable d'éditions critiques, R. L. Marshall allait multiplier les articles scientifiques, souvent sous la forme d'« essais », consacrés à Bach mais également à Mozart, son second pôle de spécialisation. Autant dire que Marshall, aujourd'hui professeur émérite, n'en est pas à son coup... d'essai.

Prolongeant ses ouvrages-recueils d'articles antérieurs (*The Music of Johann Sebastian Bach : The Sources, the Style, the Significance*, 1989 ; *Mozart Speaks : Views on Music, Musicians, and the World*, Schirmer, 1991), son dernier volume répond davantage au style miscellanées, où il réunit ses deux héros sous l'intitulé reproduit ci-dessus (malheureusement estropié sur la page de titre, par une coquille dyslexique : Engima [*sic*]). Le Génie confond... Est-ce là une raison – insiste Marshall – pour le laisser sur son piédestal de vénération, sans oser comprendre la dynamique personnelle qui s'y cache, avec ses paradoxes et contradictions, humains, trop humains ? Marshall n'investit pas la notion de génie : elle doit lui paraître évidente. Il s'intéresse plutôt à comprendre les motivations et significations (libidinales mais aussi de conscience historique) de l'acte créateur, dans un contrepoint entre biographie et analyse des œuvres, où l'évaluation critique ose aborder les failles. La rigueur n'empêche nullement Marshall d'utiliser la première personne ; c'est aussi ce qui fait le charme de l'ouvrage, engagé, mais parfois avec partis pris. Ainsi n'hésite-t-il pas à avancer, assez péremptoirement, le primat de la musique instrumentale de Bach sur sa musique vocale (surtout solistique), en pointant, malgré d'incontestables chefs-d'œuvre concédés, les inégalités de cette production « moins inspirée », réponse à des commandes routinières en majorité liturgiques, mais aussi tributaire d'un instinct peu enclin à la matérialité du chant et ses séductions (p. 27) contrairement à Mozart. Bach sidère alors que Mozart nous séduit : voilà l'appréciation esthétique qui transparait en filigrane sous la plume de Marshall. (Sur la page de couverture – du reste assez banale – avec leurs deux portraits mixés côte à côte, l'ancêtre sévère surplombe le cadet, saillant et rutilant, plus proche de nous). Doit-on opposer néanmoins ces génies en considérant qu'ils reflètent des mondes antithétiques ? Non ! Et Marshall de rappeler, en Prologue, qu'il fut un des premiers (avant C. Dahlhaus, dont il critique la partialité trop sociologisante) à considérer le XVIII^e siècle dans son ensemble comme un continuum cohérent, en renonçant à la traditionnelle scission en deux moitiés (l'une « baroque » et l'autre « classique ») départagées par la fatidique date de 1750. Bach et Mozart seraient donc les points culminants d'une même époque signifiante, mais représentatifs de lignes de développement différentes (grosso modo, protestantisme germanique versus esthétique méridionale).

Dans le présent ouvrage, Marshall nous propose un recueil de contributions de tailles très diverses, de 8 à 50 pages (ce maximum est atteint par le chapitre V, « Bach's Keyboard Music » dont le propos encyclopédique est excessivement ambitieux). Ces essais ont paru séparément dans des revues au cours des trente dernières années voire plus. Les deux tiers ont trait à Bach, sa musique et ses proches, sous des aspects fragmentaires variés, mais couvrant chronologiquement toute la trajectoire du maître. Restent quatre chapitres consacrés à Mozart, plus disparates, quoique deux se centrent sur les rapports des deux génies. Pour les besoins de la présente publication, l'auteur a retravaillé certains de ses écrits par souci de fluidité. Certes, il reste de fréquentes redites, mais c'est assez inhérent au genre littéraire artificiel du recueil d'articles. Marshall a surtout réactualisé soigneusement l'ensemble, en tenant compte des développements les plus récents de la recherche. Le résultat est assez éblouissant quant à la combinaison d'indices et de données, panachés et complémentaires. Même si la bibliographie bachienne est devenue océanique, comme il l'avoue, Marshall maîtrise à fond cette littérature impressionnante malgré sa dispersion, depuis les trouvailles les plus neuves jusqu'à d'anciennes références négligées qui refont surface grâce à son expérience portant sur plusieurs décennies. Il règne dans l'écriture une belle unité de style où la structuration discursive, extrêmement méticuleuse, claire et néanmoins originale – les questions sont souvent abordées de biais –, tient souvent de la recette culinaire du millefeuille, ce qui est tantôt succulent et raffiné, tantôt friable, onctueux et un tantinet léché. Mais comment ne pas goûter ce sens de la nuance, de l'hypothèse et de l'articulation, qui perpétuellement rebondit, contextualise, circonscrit, se paie le luxe (et la ruse) de détours, pour traquer et dépister avec malice. Avec Marshall, l'urgence d'enquête prend le lecteur, malgré le puzzle de chapitres dissociés et pointillistes. La méthode, souvent basée sur l'association d'idées, repose essentiellement sur la progressive « mise en évidence » à travers une rhétorique argumentative. L'appareil de notes (groupées en fin de volume) est parfaitement proportionné et indispensable ; il reproduit aussi dans leur langue originale les citations des témoins, dont Marshall veut percevoir les nuances les plus fines.

Mais quels sont les horizons et axes de pensée de Marshall, perceptibles à travers les thématiques qu'il traite ? Il y a d'abord cette lame de fond sous-jacente à de nombreux chapitres : parvenir à comprendre la structure affective et mentale des comportements du génie à la lueur de la psychologie des profondeurs (particulièrement les théories freudiennes). Selon Marshall (en synthétisant très grossièrement), chez Bach, tout se construit à partir d'un manque fondamental : celui des parents dont l'enfant fut très tôt privé, sur toile de fond d'une tribu corporatiste où musique et famille se confondent, à l'abri des autorités formelles. L'abandon vécu par Bach dans ce bas monde illusoire, le porte à surinvestir l'espace religieux. Même sur le plan artistique, il n'y a pas de meurtre du père-modèle puisque – toujours selon Marshall – durant sa première formation, Bach n'a pas été obligé de se mesurer à l'ombre d'un compositeur génial qu'il devait dépasser (à moins que Luther n'ait rempli ce rôle de paragon ; cf. particulièrement chapitre III). S'ensuit une sublimation dans un espace démiurgique, à la fois révélé et forgé comme une forme de gnose, dont le sens formel doit s'auto-suffire. Voilà esquissé en raccourci ce « Sebastian complex » (p. 194) dont Bach portera toujours le poids. Il lui revenait d'assumer la responsabilité de père-créateur quasi divin (d'où la nécessité dans son art de prétendre à une synthèse

universelle, à la fois originale et d'une puissance originelle). Voilà aussi peut-être l'explication d'une pudeur extrême sur sa vie privée qui ne s'étale quasi dans aucune confiance, voire d'une susceptibilité d'humeur, souvent cabrée et obsessionnelle, lorsque Bach se sent frustré dans ses droits et contrecarré.

Quel poids d'héritage pour ses fils musiciens (cf. chapitre X) ! Sauf pour J. Christoph Friedrich, Bach de Bückebourg, qui semble avoir normalisé son Œdipe sans prétendre au génie artistique (Marshall ne dit mot de sa musique), tous les autres ont été marqués à vif. De manière catastrophique pour Johann Gottfried Bernhard, lequel n'a jamais dépassé la crise d'âge ingrat. Mais aussi pour l'aîné, Wilhelm Friedemann, victime d'avoir été le « Préféré du Père » et dont Marshall persiste – à contre-courant d'une certaine apologétique contemporaine (Geck, Schulenberg) – à souligner les comportements auto-destructeurs. Chez Carl Philipp Emanuel, les conflits seraient résolus par un compromis : en surface, il s'active à garder la mémoire du génie immortel paternel, joint à un sens de la famille ; dans l'intimité de la création musicale, il maintient une autonomie libératrice. Mais c'est le petit cadet, Johann Christian, qui incarne de la manière la plus spectaculaire le parricide symbolique sans complexe (vie mondaine internationale, conversion au catholicisme, complaisance à la mode).

En ce qui concerne Mozart, l'analyse psychologique est plus aisée dans la mesure où elle peut se baser sur une documentation épistolaire très riche (malgré certains trous, surtout concernant la maturité). Marshall relève naturellement un background antithétique à J. S. Bach (c'est aussi une affaire d'époque) : une guidance paternelle sécurisante, mais parfois trop valorisatrice et moralisatrice, pousse le jeune Mozart à intégrer des comportements parfois cyclothymiques, où il assume tous les rôles, pour le plaisir de chacun (même certaines outrances de Mozart, entre autres ses recours au langage scatologique, sont présentées comme une recherche de complicité plus que comme une provocation). L'empathie explique naturellement le génie théâtral de Mozart.

À travers ces portraits psychologiques (ici naïvement décharnés – résumé oblige –, alors que le livre les pare d'observations concrètes), Marshall suggère comment les destinées particulières de Bach et Mozart, tracées dès l'enfance, les ont prédisposés à incarner l'esprit de leur temps dans leurs compositions. Bach figure une conception idéologique où – pour reprendre les formules des chapitres VII et XII – la Vérité est Beauté, et Mozart, une position inverse où la Beauté prime, et est Vérité. Malgré ces différences, il est remarquable que Mozart ait su assimiler l'art de Bach en le digérant. Ne faut-il pas voir en lui, le vrai héritier consentant du Cantor ? Au regard de l'Histoire de la Musique, voilà qui accentue encore la portée paternelle de Bach. À tel point que Marshall, dans cette généalogie psychanalytique, semble oublier que Mozart lui aussi a eu... des enfants (mais aussi des « frères » en maçonnerie, une institution qu'il cite à peine dans tout son ouvrage).

Une autre préoccupation de Marshall consiste à cerner le parcours stylistique des musiciens qu'il étudie, et évaluer leur rôle historique créatif. Ici, il fait rarement appel à une comparaison explicite avec des contemporains. Il s'agit davantage de dégager, de l'intérieur, les nécessités qui poussent les créateurs à évoluer. En ce qui concerne Bach, l'auteur renonce à la vision traditionnelle qui consiste à relier unilatéralement son Œuvre aux postes successifs qu'il a occupés (chapitre V). Dans

les compositions de jeunesse (chapitre II), il décryptera des tensions d'affirmation de soi et de deuil, bref des conflits. Comme bien des commentateurs, il situe – peut-être exagérément – dans l'année 1713 une date pivot, au moment où l'assimilation de certains aspects nouveaux de la musique instrumentale italienne permet à Bach une meilleure concentration d'écriture et de développement, opérant ainsi une synthèse à laquelle il avait déjà aspiré antérieurement. C'est la maturité (intensément illustrée, après les dernières années weimaroises, par la production instrumentale à l'époque féconde de Cöthen, puis l'hyper-activisme des trois premières années leipzigoises dédiées à la production de cantates). Pour la décennie 1730-40 *grosso modo* (chapitre VIII), où la productivité de Bach est quantitativement en baisse, Marshall ne peut faire qu'état d'une crise qu'il éclaire sous de multiples jours. Bach semble vouloir « voir ailleurs ». Il flirte avec le style galant, tendance qui culmine dans l'Oratorio de Noël (1734-35). Puis vient le cap de la cinquantaine (marquée par les controverses dont il fait l'objet) où le Cantor semble assez brusquement s'orienter vers un retrait spéculatif, une recherche exacerbée de la vérité (cf. supra), une immortalité savante hors du temps, une esthétique plurielle, encyclopédique voire carrément prophétique, comme en témoigne le Credo de la Messe en *si*, dernière grande réalisation du compositeur (chapitre IX, qui rappelle l'esprit du célèbre article de Marshall « Bach The Progressive », *MQ*, 1976).

En ce qui concerne Mozart, Marshall n'envisage l'évolution personnelle qu'à travers deux chapitres. L'un (XIV) est consacré à l'assimilation de l'art de Bach, plus graduelle qu'on ne l'estime généralement, mais néanmoins capitale, quoi qu'en pensent certains relativistes. L'autre (XV), beaucoup plus fragmentaire (et pour cause), se penche sur ce que nous apprennent les nombreuses compositions inachevées de Mozart (et spécialement un groupe d'œuvres concertantes des années 1778-88, dont les autographes recèlent un changement dans la procédure d'élaboration, d'une méthode additionnelle par blocs à une composition plus horizontale et holistique). Pour conclure son ouvrage, Marshall ajoute un épilogue fantaisiste d'anticipation (« Had Mozart Lived Longer : Some Cautious (and Incautious) Speculations »). Plutôt que d'extrapoler sur les hypothétiques évolutions du style musical de Mozart au seuil du Romantisme (même s'il envisage l'influence – mutuelle – du potentiel élève Beethoven), l'auteur dessine plutôt un agenda de ce que Mozart aurait sans doute mené à terme (commandes en suspens, propositions de tournées et autres pistes ancrées dans la réalité historique). Le livre s'achève sur une pointe d'humour : et si Mozart avait répondu à l'invitation de Da Ponte d'aller s'occuper d'opéra à New York ? Après un livre de si haute tenue, la chute est savoureuse (mais il aurait été plus plausible de conjecturer une carrière de pianiste à Londres).

Au-delà d'élan de pensée propres à leur auteur, plusieurs essais font ponctuellement écho à des débats ou des tendances de la musicologie contemporaine. Ainsi le chapitre VI fait-il le point de manière nuancée sur la controverse concernant l'exécution des « chœurs » dans les cantates de Bach (théorie de Rifkin, souvent désignée par l'acronyme « ovpp » = one voice per part), controverse dans laquelle Marshall s'est souvent exprimé. Tout en se rattachant aux « traditionnalistes » qui considèrent comme parfaitement clair le bilan (*Entwurf*) signé par Bach en 1730 pour exiger la présence de douze à seize chanteurs – clarté qui ne nous paraît pas personnellement tout à fait limpide, même sans vouloir couper les cheveux en quatre –,

Marshall en appelle à une distinction tout en souplesse qui n'interdirait pas de penser que les effectifs pouvaient être variables en fonction des circonstances ou des festivités.

Le chapitre IV traite de la question, particulièrement sensible aux États-Unis depuis quelques décennies, du caractère anti-sémite imputé à la Passion selon saint Jean BWV 245, puisque le texte évangélique sur laquelle elle se base stigmatise nommément « die Juden ». En complément à l'excellent livre consacré à la question par M. Marissen (1998), Marshall, tiraillé par son amour pour Bach et son appartenance communautaire – il a enseigné à l'Université Brandeis – tente de montrer entre autres que le compositeur, de manière générale dans ses comportements et lectures, ne laisse pas l'impression d'avoir été particulièrement raciste. On appréciera ici sa généreuse indulgence. En Europe sans doute, le problème est vécu différemment, puisque la plupart des œuvres religieuses de Bach appartiennent à un répertoire que les auditeurs dans leur écrasante majorité écoutent actuellement sans adhésion aucune au texte, en n'y voyant qu'une vague mythologie. Cela dit, si le politiquement correct en vient à censurer Bach, que doit-on penser des caricatures juives que son exact contemporain, le bénédictin V. Rathgeber (1682-1750) propose dans son *Augsburger Tafel-Confect* (par exemple *Quodlibeticum Die Juden-Leich*, « Schebeth papey / Ay ay ay » dans le volume III (1739) et *Die Juden-Schul*, « Ethanay, Ezeday » dans le volume IV (1746) ?

En écho au développement des *gender studies*, Marshall trace un portrait musical d'Anna Magdalena (chapitre II) à travers l'étude de ses *Clavier-Büchlein* (et accessoirement celui pour Wilhelm Friedemann), très révélateurs de ses talents, ses goûts et reflétant la vie musicale du foyer. Un peu sulfureusement, il intitule son chapitre XI « Johann Christian Bach and Eros », où, à travers une enquête très serrée, il tente de cerner les bagatelles du cadet des Bach, peut-être partiellement homosexuelles.

Au cœur d'un autre débat fort important qui s'anima aux States autour de la sortie du film *Amadeus* en 1984, où un clan de musicologues s'indigna contre le traficage douteux des biographies de musiciens, perpétré par l'industrie cinématographique à des fins commerciales, Marshall répond en louant la qualité dramatique de la fiction déjà présente dans la pièce de théâtre de P. Shaffer. Dans le film, il relève que la musique de Mozart devient un personnage principal, ce dont on devrait se réjouir (ajoutons : malgré toutes les stratégies de manipulation que l'utilisation de cette musique peut recouvrir). Tout en recadrant quelque peu le portrait psychologique de Mozart, Marshall relativise la trahison imputée au film qui dérange nos conditionnements influencés par le mythe romantique d'un Mozart tout en sucre, à l'instar de sa musique. Enfin, il insiste sur les bienfaits du film qui a assurément développé temporairement un intérêt pour la musique classique.

Le livre est émaillé de précieux exemples musicaux, tantôt simplement illustratifs, tantôt plus étroitement liés à son argumentation ou à une analyse (soit traditionnelle soit même schenkérienne). Cette exploitation de la matière musicale est fondamentale mais éveille des réserves ponctuelles, dont voici quelques échantillons.

- Aux pages 25-26, afin de montrer combien Mozart était plus précoce que Bach dans son apprentissage de la composition – ce qui est certain –, Marshall propose la comparaison de deux Menuets des jeunes compositeurs (BWV 820 et K. 1) dont

- il oriente à notre avis les conclusions. Assurément, celui de Mozart nous charme davantage, mais simplement dans la mesure où il reflète le langage musical de son temps, plus aimable et galant. La conduite mélodique chez Bach peut sembler plus laborieuse ou retenue : elle tient d'une rhétorique vocale toute française, empreinte d'ambiguïtés rythmiques (proche de la Courante), de rocailles et autres recherches motiviques secrètes, un peu alambiquées. Comment comparer les dons de nos deux jeunes apprentis, conditionnés par des langages si différents ?
- Deux pages avant (p. 22-23), Marshall nous propose le petit choral avec interludes BWV 715 pour illustrer le style « rebelle » de Bach (dont les autorités d'Arnstadt lui feront grief). Pourquoi ne pas avoir choisi l'analogie BWV 726 encore plus parlant car il comporte une aitière cadence finale, arborant de manière encore plus explicite, une signature b-a-c-h (Ténor), élément fort significatif quant au caractère du jeune homme ? Et d'ailleurs, pourquoi ne pas avoir noté que se trouve ici en germe une préoccupation qui sera déterminante pour le compositeur dans sa maturité (de manière plus canalisée) : écrire des harmonisations de choral qui rompent totalement avec l'archaïsme traditionnel (illustré chez ses contemporains ou successeurs comme Stölzel, Telemann, Graupner et encore C. H. Graun) ?
 - À la page 159, Marshall nous propose la transcription de deux exercices de contrepoint sur la même basse, le premier réalisé maladroitement par Wilhelm Friedemann et le second, par son père avec aisance (ca 1736-39). Le problème, que ne relève pas Marshall, c'est que la réalisation de Bach, si l'on suit l'exemple reproduit, se termine par de lamentables octaves consécutives. En fait, le manuscrit original (D-Bsa, SA 3650, consultable sur Bach digital) présente, comme note finale supérieure, non pas *do* mais *mi* (ce qui est déjà mieux, mais pas tout à fait orthodoxe non plus). S'agit-il d'une simple coquille (comme il s'en présente d'autres dans le volume) ?
 - Comme pièce à conviction pour montrer que Mozart devait sûrement connaître le style de Bach bien avant sa rencontre avec Van Swieten en 1782 (cf. Chapitre XIV), Marshall avance l'exemple de la fugue K. 401 (p. 216-219), assez récemment datée de 1773, alors qu'on la croyait postérieure d'une dizaine d'années. S'emballant sur le caractère « so bachian » de cette pièce, il y voit un « tour de force de premier plan » : « a counter-double fugue, that is, a double fugue whose two subjects are inversions of one another »... Peut-on parler de deux sujets ? À ce train, toutes les contrefugues sont des contre-doubles fugues et des centaines d'apprentis compositeurs ont écrit de ces « tours de force ». Celle-ci n'est pas beaucoup plus réussie que plusieurs exemples composés par J. E. Eberlin que connaissait bien Mozart. Quant à la prétendue parenté du thème de cette fugue K. 401 avec BWV 867/2 ou BWV 1080/1, elle nous paraît absolument exagérée. Tout comme à l'inverse nous semblent trop sévères les critiques qu'adresse Marshall à l'endroit de la Fugue K. 394/2 (1782), laquelle, à maints égards, est beaucoup plus intéressante et, malgré ses bizarreries, plus plausiblement inspirée par l'originalité bachienne.

À travers ces derniers exemples, il appert que les évidences sur lesquelles s'appuie Marshall dans son argumentation sont parfois discutables. Par enthousiasme, n'aurait-il pas tendance à prendre de temps à autres « des vessies pour des lanternes »

selon la jolie expression archaïque française ? Au-delà de l'analyse musicale, il en va de même dans son usage récurrent de concepts psychanalytiques freudiens dont la grille ne peut s'appliquer que de manière très prudente à des cultures et sociétés éloignées de la nôtre. Par ailleurs, le « Sebastian complex » (cf. supra) ne reflète-t-il pas, à double sens, la progressive canonisation dont le génie a fait l'objet depuis plus de deux siècles de manière croissante, éclipsant aujourd'hui même Wagner, voire Beethoven ? (S'en réjouir reviendrait à s'aveugler sur les dangers inflatoires d'une telle promotion idolâtre où, selon le slogan, « Bach is God ».)

En conclusion ? Sur le plan factuel, le nouveau livre de Marshall révèle peu d'éléments inédits. Son originalité et sa valeur se situent volontairement ailleurs. En introduction à son premier chapitre consacré à la prime jeunesse de Bach, avec comme sous-titre « Toward a Twenty-First-Century Bach Biography », Marshall relève – peut-être excessivement – combien la recherche bachienne a eu tendance depuis plusieurs décennies (malgré quelques exceptions) à se cramponner dans l'appétit de données objectives parfois de détail. Il plaide pour une musicologie qui ose cerner les êtres humains en chair et en os derrière leur génie, et s'aventure de manière crédible à découvrir la complexité signifiante de leur dynamique intérieure, en s'inspirant de modèles de la critique littéraire ou d'autres sciences humaines. Voilà ce qu'a tenté de réaliser Marshall tout au long de sa carrière en s'inspirant des modèles d'H. Bloom, E. Said, Th. Adorno, M. Solomon, Ch. Rosen etc. Dans un monde contemporain où les exigences de rentabilité obligent les scientifiques à produire, parfois au détriment de la profondeur de pensée, Marshall donne un brillant exemple à contre-courant. Sa réussite comme essayiste ne l'a d'ailleurs pas empêché de produire également des recherches philologiques et autres, « de première main ».

L'ouvrage de Marshall séduit par son audace dans la mesure où il articule des faisceaux de données érudites pour deviner le sens profond vécu par Bach et Mozart dans leur créativité. Forcément l'auteur se situe dans le domaine de la spéculation, parfois incertaine ou conditionnée, même si celle-ci est extrêmement bien informée. La perspicacité, le brio, la précision, la pondération et la sincérité généreuse de l'auteur forcent en tout cas l'admiration. À ce titre, voilà bien un ouvrage d'exception, dans les défis qu'il relève. Il a d'ailleurs été primé par *Choice* parmi les « Outstanding Academic Titles 2020 ».

Walter Corten

Christophe Vendries (dir.), *Cornua de Pompéi. Trompettes romaines de la gladiature* (Rennes, Presses universitaires, 2020), 123 p. ISBN 978-2-7535-7895-1

Le propos de cet ouvrage, dirigé par Christophe Vendries, professeur d'histoire romaine à l'Université de Rennes 2 et spécialiste d'archéologie musicale, est centré sur cinq cornua découverts dans les ruines de Pompéi. Ces longues et puissantes trompettes courbes étaient des instruments militaires, mais elles se faisaient également entendre dans la vie municipale et intervenaient en particulier dans les combats de gladiateurs. Vendries revendique pour l'ouvrage une perspective archéologique large, qui revisite la maigre documentation disponible sur les cornua en vue d'offrir un point de vue novateur. Une approche multidisciplinaire permet

aux différents auteurs de présenter des aspects variés de l'histoire de cet instrument, de sa sonorité et de son statut. Leurs contributions offrent un regard vivant sur les pratiques musicales du 1^{er} siècle de notre ère dans l'Italie romaine. Le recueil se compose de quatre articles accompagnés d'un avant-propos et d'une conclusion du directeur de la publication, C. Vendries. Une table des matières, une bibliographie, des lexiques, un index, une table des auteurs et des figures complètent l'ouvrage, de même qu'une série de planches en couleurs qui illustrent utilement les différents propos.

Alexandre Vincent (« Les cornua dans le monde romain : usages et perceptions ») s'attache à situer l'usage du cornu dans la vie romaine, en particulier dans la gladiature, mais aussi lors des funérailles. Il montre comment le cornu symbolise le pouvoir militaire et détaille l'utilisation d'une sonnerie connue sous le nom de *classicum*, qui revêt une fonction de commandement dans l'armée et dans la cité. Enfin, par le biais d'une enquête lexicographique, l'auteur tente de reconstituer la perception que pouvaient avoir les Romains de l'instrument.

Christophe Vendries (« Les cornua de Pompéi : de la fouille au musée ») retrace les incertitudes qui entourent la découverte de deux cornua mis au jour avant 1869, les difficultés que posent les changements des numéros d'inventaire des deux lots parvenus à nous, et enfin les confusions terminologiques dont ces instruments ont fait l'objet. Il montre les défis que représentent leur étude et leur présentation muséale. Les instruments de Pompéi sont ensuite comparés avec d'autres cornua conservés et avec des sources iconographiques.

Dans un second article (« De l'original à la copie »), le même auteur détaille les copies de cornua construites en particulier par Victor-Charles Mahillon, premier conservateur du Musée instrumental du Conservatoire de Bruxelles. Mahillon a étudié les cornua de Pompéi dans un état plus proche de celui de leur découverte que ce que l'on peut observer aujourd'hui. Il en a tiré des copies, soit à vocation « archéologique », soit à vocation « musicale », c'est-à-dire adaptées à une utilisation par les musiciens de son temps. Un concert organisé en 1896 par François-Auguste Gevaert, directeur du Conservatoire de Bruxelles et spécialiste de la musique dans l'Antiquité, et par Mahillon lui-même marque l'apogée de ces travaux. Cet article est enrichi par un témoignage de Géry Dumoulin, conservateur des instruments à vent au Musée des Instruments de Musique de Bruxelles, qui a fait sonner un des cornua de sa collection dans le cadre d'une conférence donnée en 2018 au Louvre-Lens.

René Caussé, Benoît Mille et Margaux Tansu (« La facture des trompes : étude acoustique et métallurgique, essai de modélisation ») offrent un regard sur l'histoire matérielle des cornua de Pompéi. Une analyse métallurgique a été rendue possible par la mise à disposition de neuf fragments détachés de quatre des cinq cornua conservés au Musée archéologique de Naples. Cette étude permet de conclure à une composition élémentaire homogène. Ceci donne à penser que les instruments sont issus du même atelier, le cuivre provenant vraisemblablement de Chypre. Les auteurs mettent par ailleurs en lumière le fait que la présentation actuelle des instruments mélange des fragments d'instruments différents, ce qui complique leur analyse acoustique. L'étude de trois copies réalisées par Mahillon permet en partie de pallier cette difficulté.

Le plus grand intérêt de l'ouvrage publié par Vendries réside dans son caractère interdisciplinaire et son approche documentaire exhaustive. Certes, les auteurs se sont heurtés à des difficultés qu'ils n'ont pas entièrement résolues. L'intervention de fragments issus d'instruments différents dans la présentation actuelle des cornua du Musée archéologique de Naples constitue un écueil majeur. Un temps de mission plus long en Italie aurait sans doute permis d'obtenir des analyses archéométriques et historiques plus détaillées. Néanmoins, on saluera dans cette publication une contribution majeure à l'organologie et aux pratiques musicales de l'Antiquité.

Anne-Emmanuelle Ceulemans

Denis Herlin et Cécile Quesney (dir.), *André Caplet, compositeur et chef d'orchestre* (Paris, Société française de musicologie, 2020 ; 3^e série, tome XIX), 540 p. ISBN 978-2-85357-269-9

Dans cet ouvrage, édité à la suite de la 3^e « Petite biennale de musique française » (Université Paris Sorbonne, 2006) qui était entièrement consacrée à André Caplet, Denis Herlin et Cécile Quesney réunissent une douzaine de chercheur·ses pour rendre hommage au parcours d'un artiste majeur et injustement méconnu de la musique française du début du XX^e siècle. Tout en reconnaissant l'importance des quelques études pionnières consacrées à Caplet depuis les années 1970, dont certaines auteur·ices se retrouvent dans les pages du présent ouvrage, ce premier livre collectif présente l'intérêt de proposer une diversité d'angles d'approche répondant à l'activité artistique protéiforme d'un musicien aux nombreuses facettes. Cet ouvrage à voix multiples est néanmoins unifié par une volonté de sortir Caplet de l'image restrictive de chef d'orchestre et suiveur de Debussy qui lui a été attribuée, et de rendre toute sa place à sa double activité de chef d'orchestre et de compositeur, à l'originalité de sa musique et à son rôle dans le développement de la modernité musicale française au début du siècle. Le volume est structuré en quatre parties – « Carrière et rencontres », « Esthétique et langage », « De quelques œuvres emblématiques : du profane au sacré », « Documents » – qui se complètent et dont les articles se font écho tout au long de la lecture.

La première partie s'ouvre sur un article de Marie-Gabrielle Soret (« Entre la création et l'interprétation : complémentarité ou rivalité ? ») retraçant la carrière de Caplet à travers la tension constante entre ses activités de chef d'orchestre et de compositeur. L'autrice plante également les bases de plusieurs thèmes qui traversent l'ouvrage comme la proximité avec Debussy, le travail de la voix, la foi chrétienne et le lien avec ses contemporains. Cette esquisse biographique initiale constitue un cadre utile à la compréhension de la suite de l'ouvrage où les auteur·ices approfondissent tour à tour des aspects spécifiques de la carrière et de l'œuvre de Caplet. À la suite de cette introduction, Denis Huneau s'attache à détailler la carrière en montagnes russes d'« André Caplet, chef d'orchestre ». L'auteur y met en évidence les mécanismes, obstacles et circonstances ayant mené à l'alternance d'interruptions et de reprises – les tensions évoquées par Soret – des activités de direction de Caplet tout au long de sa vie, tout en soulignant l'influence de cette pratique sur la formation de son goût musical, sa propre production musicale et plus largement sur la vie musicale de son époque. Herlin continue d'explorer la figure de l'homme

d'orchestre à travers la relation amicale et professionnelle que Caplet entretient avec Debussy à partir de 1908 (« Transcrire et orchestrer : l'amitié d'André Caplet et de Claude Debussy »). Sans négliger l'importance de cette relation centrale dans la carrière et le style de Caplet, Herlin cherche néanmoins à nuancer et affiner l'image d'Épinal d'un Caplet simplement debussyste. L'auteur rend toute sa complexité à cette collaboration intime, faite d'estime et d'admiration mutuelles, dont témoignent leurs échanges conservés dans une série de lettres inédites de Debussy (reproduites en annexe).

Les trois articles suivants sont plus hétérogènes dans leurs objets d'étude. Georgie Durosoir (« Le sergent Caplet (1915-1918) ») part de la correspondance de Caplet avec Lucien Durosoir (éditée en annexe) pour étudier l'expérience particulière du compositeur et musicien durant sa période de mobilisation, et dévoile notamment les stratégies déployées pour conserver une position privilégiée à l'écart du front. L'article de Philippe Cathé et Denis Humeau (« André Caplet et Charles Koechlin : une relation prometteuse trop vite interrompue ») retrace la chronologie de l'étrange relation en « occasions manquées » de Caplet et Charles Koechlin. Cette étonnante étude de « ce qui aurait pu être » manque parfois de références à la correspondance sur laquelle elle se base (éditée en annexe) et la lecture en facilitera significativement la compréhension. Dans le dernier article, Denis Huneau (« André Caplet critique musical ») propose quelques réflexions sur l'esthétique de Caplet à travers l'analyse des chroniques rédigées par le compositeur lors de sa courte expérience comme critique des Concerts Padeloup pour *Le Courrier musical* (de novembre 1921 à mars 1922).

Avec cette dernière contribution, l'ouvrage se dirige vers la seconde partie – « Esthétique et langage » – où Michel Duchesneau nous plonge dans la poétique musicale de Caplet (« André Caplet. Poétique musicale ») et cherche à en établir les principales lignes directrices. Partant des fondements de sa pratique et de son éducation musicale, l'article explore les rencontres artistiques et étapes esthétiques qui ont forgé le style et l'originalité de la musique de Caplet. L'auteur met en évidence l'influence de l'expressionnisme, moins souvent cité que le symbolisme (et que l'on retrouve pourtant dans le rapport de Caplet à la foi), et son intérêt précoce pour l'œuvre d'un Schoenberg. Dans « Un langage musical innovant », Yves Rassendren s'attache à dresser la liste des particularités stylistiques qui font l'individualité et l'originalité de la musique de Caplet, n'hésitant pas à le comparer et le distinguer de ses contemporains. Deux articles sont ensuite consacrés au rapport particulier qu'entretient Caplet avec certains instruments. Constance Luzzatti (« André Caplet et la harpe : le *Conte fantastique* ») se penche sur son usage de la harpe à travers l'étude des deux versions du *Conte fantastique*, dont elle met en évidence l'influence sur le développement de l'écriture pour harpe et l'évolution esthétique du style de Caplet. Rassendren nous révèle ensuite les idées originales et très personnelles du compositeur sur le traitement de la voix comme instrument à part entière, en soulignant également l'importance de ses interprètes comme Jane Bathori et Claire Croiza dans la création et la mise en forme de plusieurs de ses œuvres. Il rend ainsi justice au rôle de Caplet dans l'« ouverture des perspectives sonores de la musique vocale au XX^e siècle » (p. 343).

À la suite de ces introductions au style musical de Caplet, la troisième partie « De quelques œuvres emblématiques : du profane au sacré » est entièrement consacrée à l'analyse détaillée d'œuvres choisies. Sylvie Douche ouvre la danse avec une de ses plus fameuses œuvres vocales, *Le Pain quotidien* (« Une œuvre vocale “délestée du poids des mots”, didactique et novatrice : *Le Pain quotidien* »). L'autrice en retrace la genèse depuis le carnet d'esquisses jusqu'à la préface de la publication avant de s'intéresser tout spécialement à la conception cyclique particulière de l'œuvre et au traitement de la voix comme instrument, dont elle souligne l'originalité et le caractère innovant. Un autre cycle, pour piano cette fois, fait l'objet de l'analyse de Roy Howat dans « *Un tas de petites choses* et de petits mystères pour quatre mains ». Il en décortique la constitution complexe à travers l'étude des différents manuscrits qui en sont à l'origine, révélant notamment le lien avec la fille de Debussy.

Suivent trois articles consacrés à la production sacrée de Caplet. Nigel Simeone fait émerger toute l'originalité et l'inventivité de Caplet dans son usage des possibilités de couleur et de texture offertes par le chœur de femmes pour sa *Messe à trois voix*. Il remarque également la réception positive de la nouveauté proposée par Caplet dans ses œuvres religieuses, inspirée par son attrait pour la musique médiévale. Jacques Tchamkerten se penche sur l'étonnante *Épiphanie* pour violoncelle dont le style tranche avec le répertoire concertant contemporain et se distingue dans l'œuvre de Caplet. Après en avoir tracé la genèse, il en propose une analyse de laquelle émergent les jeux de timbre et de couleur sonore caractéristiques de Caplet, ainsi que sa grande liberté d'expression dans un genre pourtant « classique ». Pour terminer, Sylvain Caron (« La rencontre du verbe, de l'image et de l'esprit dans *Le Miroir de Jésus* d'André Caplet ») propose une analyse du *Miroir de Jésus* dans un article particulièrement dense où se mêlent éléments de théologie, symbolisme chrétien, analyse structurelle et comparaison avec l'art du peintre Maurice Denis.

La dernière partie enfin, intitulée à juste titre « Documents », est consacrée à l'édition critique par Herlin et Quesney de divers écrits personnels de Caplet (journal, texte sur son rapport au christianisme, notices autobiographiques) ainsi que ses *Principes d'orchestre* rédigés au sortir de la Première Guerre. Ces éditions viennent s'ajouter au nombre déjà impressionnant de documents disponibles dans les annexes des différents chapitres de l'ouvrage.

En multipliant les contributions et les points de vue, cet ouvrage parvient à broser un premier portrait tout en subtilité de Caplet et à rendre justice à la diversité des activités d'un artiste aux nombreuses facettes, tout en ouvrant de nouvelles pistes pour l'étude de cette figure singulière. Malgré, ou grâce au nombre important de répétitions d'un article à l'autre, écueil inévitable de l'ouvrage collectif, chaque contribution peut être appréhendée individuellement et le renvoi des contributeurs entre eux permet d'enrichir sensiblement chaque étude au sein même de l'ouvrage. La réunion d'une telle diversité et d'un nombre impressionnant d'archives éditées au sein d'un même volume en fait une contribution essentielle à la connaissance du personnage et de sa production musicale.

Fauve Bougard

Laurence Wuidar, *Fuga divina. La musique dans l'écrit mystique du Moyen Âge à la première modernité* (Genève, Droz, 2021 ; « Cahiers d'Humanisme et Renaissance », 173). 448 p. ISBN 978-2-600-06242-8

The Belgian musicologist Laurence Wuidar studies the intersections between theology, philosophy, and (early) music. *Fuga Divina* is the second part of a diptych in which she studies the connections between music and the otherworldly. The relationship between demonology and music was the subject of the first volume, *Fuga Satanae: Musique et démonologie à l'aube des temps modernes* (Genève, 2018). The present book offers a systematic study of the connections between music and mysticism.

The book consists of four parts, which are complemented by an ample bibliography (p. 399-433) and a regrettably concise index nominum (p. 435-439) – a book of this size and ambition deserves a substantial index including musical and mystical terms as well. In Part One, “Musique et mystique”, Wuidar defines musical and mystical terminology, explains its connotations and implications (Chapter 1), and explores those biblical passages that often recur in the mystics’ writings (Chapter 2). Part Two, “Les langages de l’expérience”, presents the problems of the musical metaphor of the unsayable (Chapter 3), and the mystical wordless chant as an ecstatic phenomenon (Chapter 4). These parts demonstrate the author’s impressive command of the repertory of European mystical writing, from Augustine of Hippo to the early seventeenth century.

Wuidar thus sets the stage for her main argument, which she develops in Parts Three (“Les images de la connaissance”) and Four (“Révélations, chansons et dialogues: les mots d’un autre”). She argues that there are two dominant perspectives on music in the tradition of Western mysticism. The first approaches music as a metaphor for the Divine and for the mystic experience, i.e., the experience of some form of union with the Divine (Aquinas’s *cognitio Dei experimentalis*, p. 11). The already mentioned wordless chant of the mystic, often unintelligible to those who witness it, exemplifies this metaphor. The prime example is found in Jacques de Vitry’s *vita* of Mary of Oignies, which relates her ecstatic chanting during the full three last days before her death; Jacques thus established the paradigm for at least fourteen other *vitae* of *mulieres religiosae* after Mary (p. 190-206). The mystic becomes the channel through which the divine chant passes: this ineffable experience of the Divine is untranslatable into human speech, much in the way music can be described but not translated. By its very nature, then, music is close to the Divine and partakes in several of its features. Therefore, any writing about a musical or a mystical experience is at best an approximation; at worst, it is a betrayal or even a blasphemy (p. 72-80).

The second perspective views music as a language capable of expressing the mystical experience (which, admittedly, is also a metaphor). Here, however, mystics tend to take a more positive stance towards the possibilities of translating their experiences into human language. Some (e.g., Gertrud of Helfta) take it one step further and state that the mystical experience implies the responsibility and moral obligation to testify to the world about this experience (e.g., p. 71-72). To be sure, stating that mystical literature is limited to these two stances regarding the role of music would be utterly limiting and incorrect. Instead, it needs to be stressed that

there is a continuum of positions between both, and Wuidar does so amply and with great nuance.

Wuidar dedicates the twelve sections that form Parts Three and Four to one mystic each, thereby focusing mainly on the twelfth to the fourteenth centuries and mystics such as Hildegard of Bingen, Elisabeth of Schönau, Francis of Assisi, and Marguerite Porete. The only excursion into the sixteenth century is the section on the Spanish Carmelite John of the Cross (p. 373-384). These chapters largely follow the same pattern: after presenting a brief biography of the mystic under discussion, the author presents a detailed discussion of an excerpt from his or her writings. She takes care to present the excerpts both in the original language (Latin, French, Italian, Spanish, German, and Dutch) and in French. In doing so, the author makes accessible a wealth of relevant source material and guides the reader through large amounts of sources and literature, as the very generous footnotes and bibliography at the end of the volume illustrate.

Wuidar's approach of each of the selected texts is an elaboration on the mystics' viewpoints and an interpretation of their relationship to the central thesis of the book, rather than a demonstration of this connection. While such a hermeneutic approach is certainly justifiable, the author does not justify it, nor does she offer any theoretical framework. This may be a choice at the author's discretion, though her hermeneutic reading tends to obscure the diachronicity of several centuries of text material. The author seems to consider "medieval mysticism" as one unified corpus of texts that can be read as such (p. 9-34) rather than as a phenomenon that changes over time, although she briefly points out a few general tendencies in the various periods covered in the book (p. 34-39).

Even though the analysis of specific chants or songs is not the aim of the present study (as the author states on p. 351 and 375), it would have been useful to add more detailed references for the musical items mentioned in *vitae* and mystical writings. For example, the *vita* of Marie of Oignies mentions the text "Factus est repente de caelo sonus" (p. 196). While Wuidar correctly identifies the source as Acts 2: 2, she does not observe that this is the text of the well-known communion for Pentecost Mass (Cantus ID g01446), a chant that Marie of Oignies must have known. Similarly, many other chants and songs are quoted but do not receive closer analysis or references to editions of the music. Examples include the many liturgical chants mentioned in the *vita* of Heinrich Suso (p. 284-294), the song attributed to Catherine of Bologna, *Anima benedetta dall'alto Creatore* (p. 206-214), or the madrigals and canzonette spirituali composed by Maria Alberghetti (p. 383-384). A thorough musical study of the many songs and chants mentioned, sung, and composed by the mystics of the European Middle Ages would obviously be a project quite different from the one presented here – but it might make for a fascinating sequel.

Pieter Mannaerts

Peter Urquhart, *Sound and Sense in Franco-Flemish Music of the Renaissance: Sharps, Flats, and the Problem of Musica Ficta* (Leuven – Paris – Bristol, Peeters, 2021), 598 p. ISBN 978-90-429-4596-8 ; eISBN 978-90-429-4596-5.

L'ajout d'altérations non notées dans les sources musicales de la Renaissance au moment de leur édition et de leur interprétation actuelles fait l'objet de débats récurrents, auxquels Peter Urquhart apporte ici une contribution impressionnante. Son ouvrage, centré sur la polyphonie franco-flamande de Johannes Ockeghem à Nicolas Gombert, est le fruit de recherches de longue haleine, qui remontent à sa thèse de doctorat défendue en 1988 à l'Université de Harvard (*Canon, Partial Signatures, and Musica ficta in Works by Josquin Des Prez and his Contemporaries*). Son livre s'articule en sept chapitres : 1. Theorists on Musica Ficta and Solmization ; 2. Linear and Melodic Aspects ; 3. Contrapuntal and Cadential Aspects ; 4. Harmonic Aspects ; 5. Canonic Works ; 6. A Few Hard Problems ; 7. Conclusions and Recommendations ; An Epilogue. Le plan de l'ouvrage est simple : après le premier chapitre, consacré aux sources théoriques, les quatre suivants se concentrent sur le répertoire et abordent les difficultés que posent les altérations non notées, d'abord du point de vue mélodique, ensuite en termes de contrepoint, sous l'aspect harmonique, et enfin dans les œuvres en canon. L'avant-dernier chapitre aborde quelques compositions particulièrement complexes, tandis que le dernier sert de conclusion et offre différentes recommandations pratiques.

L'approche de P. Urquhart prend appui sur l'étude des destinataires des règles théoriques qui régissent ce qu'aujourd'hui, on qualifie couramment de *musica ficta* – quoique cette appellation soit en porte-à-faux avec l'usage historique. L'auteur distingue d'une part l'interdiction du *mi contra fa* sur les consonances parfaites et d'autre part les règles qui se rapportent à l'introduction des sensibles cadentielles et à la suppression des quartes augmentées et des quintes diminuées mélodiques (*una nota super fa semper est canendum la*). La première règle figure habituellement dans les sections des traités consacrées au contrepoint et s'adresse aux compositeurs, tandis que les autres sont destinées aux chanteurs.

Selon Urquhart, comme l'interdiction des quintes, des quartes et des octaves augmentées ou diminuées entre deux voix relève de la responsabilité des compositeurs, les licences que ces derniers s'octroient dans leurs œuvres ne doivent pas être corrigées par les chanteurs. Seule la gestion des lignes mélodiques leur incombe. Le retrait de l'interdiction du *mi contra fa* du domaine de l'interprétation est lourde de conséquences. Cette règle, qui concerne la rencontre harmonique entre les voix, joue habituellement un rôle prépondérant dans le choix des altérations des éditions musicologiques et des interprétations actuelles du répertoire polyphonique.

Urquhart rejette ce principe : la décision d'altérer une note ne doit pas se baser sur l'analyse harmonique de la partition, que les chanteurs de la Renaissance n'avaient pas sous les yeux, mais sur le déroulement de chaque voix individuellement, en fonction de la solmisation. Il s'oppose en particulier à l'usage d'altérations en vue de prévenir un problème harmonique à venir, que des chanteurs qui ne disposent que de leur propre partie ne peuvent en aucune manière anticiper. En adoptant un tel point de vue, l'auteur est amené à reconnaître les intervalles augmentés et diminués verticaux comme une caractéristique stylistique propre au répertoire qu'il étudie, en dépit des interdits théoriques. En fonction de ces prémisses, il montre comment

le respect strict d'un *cantus firmus*, d'un motif en imitation ou d'une voix en canon devient possible, là où la volonté de gommer toute forme de *mi contra fa* cause des problèmes inextricables.

Dans la logique de son approche linéaire, Urquhart recommande par ailleurs de hausser systématiquement la sensible cadentielle lorsque celle-ci est précédée d'un retard et aboutit sur un silence ou une articulation forte, même lorsque cette altération donne lieu à un intervalle augmenté ou diminué. En revanche, en l'absence de retard, sa position est réservée, car sans partition, le chanteur ne dispose pas de l'information suffisante pour identifier les cadences.

Les idées présentées ci-dessus ne sont pas neuves. Urquhart les avait déjà exprimées dans diverses publications, mais ce qui fait la différence, c'est la richesse du répertoire analysé – son ouvrage réunit 414 exemples musicaux et tableaux, très lisibles et toujours intéressants. Il n'est pas certain que cette documentation suffise à convaincre les chanteurs d'accepter des frictions harmoniques parfois dures dans leurs interprétations, mais on ne peut pas reprocher à l'auteur d'aborder sa matière en musicologue déconnecté du terrain. Lui-même dirige un ensemble vocal, la Capella Alamire, et plusieurs exemples sonores réalisés avec cet ensemble, ainsi que par d'autres, accompagnent et illustrent son livre. (Les fichiers sonores sont disponibles en ligne.)

L'idée directrice de P. Urquhart, c'est qu'à l'origine, la lecture de sa seule ligne mélodique devait suffire pour guider le chanteur dans l'altération des degrés. De nombreux problèmes émergent néanmoins par le fait que l'état actuel des sources offre une vision plus ou moins altérée de l'archétype du compositeur et exige une analyse minutieuse des leçons existantes et de leur contexte. Aucun copiste n'est à l'abri d'une erreur, mais certaines modifications peuvent aussi être intentionnelles. Par exemple, entre le XV^e et le XVI^e siècle, l'utilisation d'armures divergentes entre les voix tend à s'estomper et certaines sources postérieures à 1500 passent sous silence des armures qui, dans leur modèle, ne figurent qu'à une seule voix ou sur certaines portées. Dans ce cas, des altérations manquent, qu'il convient de détecter.

Urquhart s'oppose au relativisme qui règne dans le monde musicologique, selon lequel le choix des altérations dans la polyphonie de la Renaissance est assez arbitraire et dépourvu d'enjeux historiques notables. Il plaide en faveur de solutions historiquement étayées et prône l'étude comparée d'œuvres du répertoire comme méthode d'investigation complémentaire à l'examen des sources.

Le lecteur s'interrogera sans doute sur certains intervalles augmentés ou diminués, verticaux ou décalés entre les voix, qui paraissent inacceptables et que ni la solmisation, ni les sources ne permettent de résoudre. Urquhart rappelle à ce sujet combien les principes du contrepoint selon Johann Joseph Fux pèsent sur la conception actuelle du répertoire de la Renaissance – un anachronisme dont il importe de se débarrasser.

Si l'auteur rappelle utilement de nombreux conseils de bon sens scientifique et musical, on peut se demander si le principe de stricte linéarité qu'il préconise pour l'adjonction d'altérations à la polyphonie se justifie toujours. Les leçons parfois très divergentes d'une même œuvre que livrent les sources montrent que les chanteurs et les copistes de la Renaissance faisaient preuve d'une évidente liberté dans le traitement des altérations. Dans la mesure où l'on ne dispose pas des œuvres telles

qu'elles furent couchées par écrit par les compositeurs eux-mêmes, il paraît excessif de s'interdire a priori toute intervention d'ordre harmonique, alors que les musiciens du xv^e et du xvi^e siècle ne s'en privaient pas. Par moments, Urquhart s'exprime comme si, à la Renaissance, l'interprétation musicale reposait sur la lecture à vue, sans répétitions préalables et sans possibilité pour les chanteurs de s'accorder sur l'ajout de tel dièse ou de tel bémol. Cette remarque n'enlève rien à l'intérêt intrinsèque de son ouvrage. L'auteur admet ouvertement la difficulté de prouver certains de ses propos. Les risques de raisonnement circulaire et les ambiguïtés sont omniprésents dans son domaine d'étude. Par exemple, telle altération notée est-elle indiquée en raison de son caractère inhabituel ou n'est-elle au contraire qu'un pense-bête accessoire, tant il est évident que les chanteurs l'auraient exécutée même si elle n'était pas prescrite ? Cette question récurrente admet des réponses diverses selon les situations et crée de véritables casse-têtes.

Une grande qualité de Peter Urquhart est de toujours exposer son point de vue par rapport aux positions qui lui sont opposées, ce qui permet d'appréhender tous les enjeux du débat scientifique. Son livre est une mine d'information par la richesse des exemples analysés, aussi bien que de la littérature musicologique prise en compte et commentée.

Anne-Emmanuelle Ceulemans

Fañch Thoraval et Brigitte Van Wymeersch (dir.), *La musique en Hainaut aux xvii^e et xviii^e siècles* (Turnhout, Brepols, 2021 ; coll. « Épitome musical »), 569 p. ISBN 978-2-503-59834-5

Né d'un projet interuniversitaire francophone visant à présenter dans le détail le passé musical du comté de Hainaut, le volume consacré aux xvii^e et xviii^e siècles paraît avant celui traitant de la période antérieure. Cette inversion n'a aucune importance car la connaissance du passé musical hennuyer plus lointain n'est nullement indispensable pour comprendre et apprécier le plus récent. Quelque pertinent que soit le choix de l'an 1600 comme limite des deux tomes, la continuité des faits est toujours en contradiction avec de tels partages, comme le prouvent d'ailleurs les pages consacrées à Lassus et autres compositeurs de la Renaissance. Conçu et dirigé par Fañch Thoraval et Brigitte Van Wymeersch de l'Université catholique de Louvain, l'ouvrage impressionne par ses dimensions, par les illustrations suffisamment nombreuses pour couvrir tous les sujets abordés, et par la qualité des contributions. Les directeurs scientifiques ont fait appel à vingt-deux spécialistes français et belges de la période afin de présenter tant la somme des publications antérieures que les approfondissements s'y rapportant ou – et surtout – des éclairages substantiels sur des domaines encore inexplorés.

Dans le « Prologue », Van Wymeersch précise l'objectif du livre – « se concentrer sur la musique réellement entendue, jouée et chantée dans le comté » (p. 4) – et cette conception de situer l'œuvre musicale dans le contexte social auquel elle est destinée ou, tout au moins, dans lequel elle est exécutée, en explique la structure en trois parties. La première, « Espaces politiques », débute par un rappel de l'histoire du comté que l'on doit à Philippe Guignet. Manuel Couvreur et Jean-Philippe Huys évoquent deux gouvernants ayant eu des liens particuliers avec le Hainaut, Maximilien-Emmanuel de Bavière, le gouverneur-général des Pays-Bas espagnols de 1692 à 1706, et le

prince-évêque de Liège Joseph-Clément de Bavière. Les manuscrits autographes de Charles III de Croÿ qui contiennent quelques tablatures de luth rudimentaires et semblent en grande partie antérieurs à 1600, et sa collection d'instruments et d'éditions de musique font l'objet d'une étude exhaustive de Thoraval qui aurait pu préciser que la bibliothèque du prince provient en partie de quelques héritages. Le même auteur se joint à Marie Cornaz pour commenter des pièces majeures de la collection des princes de Ligne à Belœil : les manuscrits de deux opéras, *Cora ou la vierge du soleil* de l'énigmatique Brochier et *Cépahlide ou Les autres mariages samnites* d'Ignace Vitzthumb – sur un livret de Charles-Joseph de Ligne –, douze recueils d'airs copiés par l'abbé Pagès, le bibliothécaire du prince, parmi lesquels on recense diverses pièces inédites du même Vitzthumb. L'une d'entre elles, *Par nos accords et nos chants*, fait l'objet d'un commentaire perspicace qui éclaire l'affiliation maçonnique du compositeur. À l'époque, la religion a certainement une dimension « politique », de sorte que l'étude sur les congrégations issues de l'Oratoire de saint Philippe Néri que l'on doit à Delphine Clarinval et F. Thoraval, se justifie pleinement dans cette partie de l'ouvrage. Après l'esquisse de l'implantation de l'ordre dans les Pays-Bas espagnols, les auteurs s'arrêtent au chant liturgique hennuyer, mais les sources sont rares, et aux écoles créées par les oratoriens, en soulignant la place faite à l'enseignement de la musique. S'interrogeant sur la présence de musique italienne dans le comté, Catherine Deutsch évoque les compositeurs originaires de Valenciennes, Jean de Macque en particulier, et leur attribue, sans en fournir la preuve, « une importance majeure pour la diffusion de la musique italienne dans les Pays-Bas » (p. 166). Elle poursuit en retraçant la circulation du répertoire de la péninsule dans le comté et termine par la seule pièce italienne dans les manuscrits de Charles de Croÿ, la villanelle *Fuggon le stelle*.

Au début de la seconde partie (« Espaces religieux »), Guignet fait le point sur l'histoire religieuse du Hainaut. Emmanuel Joly aborde ensuite les jubés, en particulier celui de Sainte-Waudru à Mons que l'on attribue à Jacques Du Broeucq († 1584) et qui servira longtemps de modèle. Il cherche aussi à déterminer la fonction musicale des jubés, avant d'en venir aux Jésuites qui optent pour une autre structure à l'intérieur des églises. Marcel Degrutère, Fabien Guilloux et Carl Van Eyndhoven se partagent le chapitre qui traite des organistes et carillonneurs. Les sources d'archives sont plus nombreuses que les musicales et parmi ces dernières on retiendra les manuscrits de Jacques-Ignace Cocquiel et de Pierre-Joseph Le Blan, qui ont été respectivement organiste et carillonneur à Soignies. Après le rattachement des Pays-Bas autrichiens à la France, la situation des musiciens d'église change totalement et Christophe Maillard consacre à cette « césure » (p. 257) un chapitre réunissant une riche documentation. Après la description du fonctionnement de la maîtrise de la collégiale Saint-Vincent à Soignies par Jean-Charles Léon, son maître de musique le plus connu, Pierre-Louis Pollio, est mis en évidence par Nathalie Berton-Blivet, Achille Davy-Rigaux et Jérémie Couleau. Tant son imposante collection de manuscrits, réunissant ses propres compositions et celles de ses prédécesseurs, que son *Traité abrégé du chant sur le livre* justifient la place que Pollio occupe dans l'ouvrage. Parmi les trois chapitres hennuyers de chanoinesses nobles, celui de Mons est connu grâce à de nombreux documents d'archives qui permettent à Céline Drèze de décrire aussi bien le chant quotidien de l'office que les pratiques extraordinaires et

festives, sans oublier les liens des chanoinesses avec l'aristocratie locale. Tout aussi approfondie, comme le prouvent les six annexes, se révèle l'étude de l'office de sainte Waudru par Alicia Scarcez qui en détaille l'évolution du XVI^e au XVIII^e siècle.

Sous le titre « Espaces socio-économiques », la section finale s'ouvre par une présentation des spécificités économiques et sociales de l'histoire de comté, Guignet complétant ainsi judicieusement ses introductions aux deux parties précédentes. Van Eyndhoven et Thoraval s'emploient à déterminer la place des fondeurs de cloches locaux dans le « paysage campanaire » (p. 375) hennuyer. En ce qui concerne l'édition musicale, Laurent Guillo ne peut que constater combien le bilan est maigre : à côté des *Rossignols spirituels* et de *La pieuse alouette* qui paraissent respectivement en 1616 et 1619 chez Vervliet à Valenciennes, on peut citer *La philomèle séraphique*, sortie des presses de Quinqué à Tournai en 1632, et les *Airs spirituels* de Le Quointe que G.-F. Henry publie en 1696 à Valenciennes, depuis 1678 une ville française. Si quelques œuvres de circonstance sont gravées à Mons au XVIII^e siècle, il n'est pas étonnant que les compositeurs hennuyers se fassent éditer à Bruxelles ou à Paris. Le chapitre se termine sur les éditions liturgiques réalisées au pochoir dans des ateliers actifs à Mons et à Soignies – un domaine qu'il reste à explorer.

Les deux chapitres suivants sont consacrés à la facture instrumentale. F. Thoraval et Anne-Emmanuelle Ceulemans font la synthèse au sujet des instruments à clavier, la lutherie et les facteurs d'instruments à vent, avant que Geerten Verberkmoes mette en évidence la figure du luthier Benoît Joseph Boussu, originaire du Hainaut mais actif à Liège et Bruxelles. Quant à la facture d'orgue, Marcel Degrutère la confine au Hainaut « français ». Après une belle présentation de la diversité des concerts et activités théâtrales à Mons et ailleurs par Thoraval, Guillaume Jablonka décrit et commente un manuscrit conservé au Musée de l'Opéra de Paris contenant des ballets-pantomimes, danses et divertissements représentés à Valenciennes en 1782. Le copiste en est l'un des membres de la famille Ferrère, dont on connaît deux générations de danseurs. M. Cornaz présente ensuite *Le retour des plaisirs*, un opéra d'André Vaillant, par ailleurs l'auteur de la pastorale *Les plaisirs de Mariemont* dont la musique est perdue. Alors que le livret du *Retour des plaisirs* a été édité, la partition ne subsiste que sous la forme manuscrite. L'œuvre est composée à l'occasion de la nomination de Léopold-Philippe d'Arenberg comme gouverneur militaire du Hainaut en 1718 et elle lui est dédiée. En suivant les troupes itinérantes de l'axe France-Saxe, Louis Delpech s'arrête à celle de Deseschaliers dont fait partie le hautboïste d'origine tournaisienne François Le Riche et dont on sait qu'elle est passée par Mons à la fin du XVII^e siècle. La famille du Hautlonnel et la troupe de Villedieu y laissent davantage de traces car certains de ses membres y constituent devant notaire une association dont l'acte est signé en 1707. Dans le chapitre final, Thoraval exploite de nombreux travaux sur la franc-maçonnerie – et ses liens avec la musique – en y puisant les informations disponibles sur les loges hennuyères de l'époque française. Quelques listes de membres révèlent des noms de musiciens tant militaires que civils.

Un index des noms propres, dans lequel on s'étonne de trouver Pierre de la Rue à la lettre *P*, et un autre recensant les lieux complètent un ouvrage qui a certainement sa place parmi les beaux travaux sur notre passé musical.

Henri Vanhulst

Stefan Keym (dir.), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Dritter Teil : Frankreich, Belgien, Italien* (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2021 ; « Geschichte der Musiktheorie » 12), 443 p., ISBN 978-3-534-01212-1

Le projet de publication d'une histoire de la théorie musicale fut conçu par Carl Dahlhaus (1928-1989) à la fin des années 1960, dans le but de remplacer l'ancienne *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert* de Hugo Riemann (Leipzig, 1898)¹. À partir des années 1980, l'idée se concrétisa grâce au soutien du Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz de Berlin et au travail de coordination de Frieder Zaminer (1927-2017). Dahlhaus publia lui-même un premier volume en 1984 (*Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik*) et en rédigea un autre sans pouvoir l'achever (*Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland*, édité par Ruth E. Müller, 1989). Ces ouvrages se présentent sous la forme de monographies et s'inscrivent dans le prolongement des nombreux travaux que le célèbre musicologue consacra à la théorie musicale occidentale.

Entre 1984 et 2006, onze autres volumes virent le jour. À une exception près (Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil: Von Calvisius bis Mattheson*, 1994), tous sont le fruit de collaborations de plusieurs auteurs. Un dernier volume manquait néanmoins : celui consacré à la théorie musicale en France, en Belgique et en Italie au XVIII^e et au XIX^e siècle. À l'origine, la direction en avait été confiée à Renate Groth (1940-2014), qui ne put néanmoins le mener à son terme. C'est finalement Stefan Keym qui, ayant pris sa relève, a permis l'achèvement de la collection.

L'ouvrage se compose de onze contributions de grande qualité. Il serait vain de chercher à les résumer, mais un rapide aperçu permet de se faire une idée de la diversité des sujets abordés. Après une introduction due à Keym, Thomas Christensen ouvre le recueil par un chapitre consacré à Jean-Philippe Rameau (*Jean-Philippe Rameaus Harmonielehre und ihre Entwicklung*), un choix symbolique au regard de l'importance que Dahlhaus accordait à ce théoricien. Patrizio Barbieri consacre ensuite un solide exposé à la théorie musicale à Padoue (*Die beiden Harmonie-Systeme der Paduaner Schule (1720-1820)*), notamment chez Giuseppe Tartini. Giorgio Sanguinetti offre un aperçu de l'évolution du partimento (*Die Partimento-Lehre in Italien vom 17. bis 19. Jahrhundert*), en s'intéressant également à la redécouverte de cette technique – on peine quelque peu à la qualifier de théorie au sens propre – dans les années 2000. Felix Diergarten se penche sur la théorie du contrepoint (*Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18. und 19. Jahrhunderts*) et revient sans surprise au partimento et à ses rapports avec le contrepoint. Renate Groth avait rédigé de longue date une contribution dédiée aux théories de l'harmonie en France durant le premier tiers du XIX^e siècle (*Die französische Harmonielehre im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*), qui est complétée par un chapitre de Marc Rigaudière centré sur les conceptions de l'harmonie et de la tonalité de François-Joseph Fétis à François-Auguste Gevaert (*Harmonielehre und Tonalitätstheorie von Fétis bis*

¹ Hans-Peter Reinecke, « Zum Geleit », in Frieder Zaminer (dir.), *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie: Einleitung in das Gesamtwerk* (Darmstadt, 1985), p. VIII.

Gevaert). Benedikt Leßmann propose une étude de la modalité dans le plain-chant en France au XIX^e siècle (*Kirchenstil, Gregorianik und Modalität in Frankreich im 19. Jahrhundert*). Arnold Jacobshagen expose la théorie de l'opéra (*Operntheorie in Italien und Frankreich*). L'éditeur S. Keym offre une contribution sur la théorie de la forme sonate (*Sonatenformtheorie in Frankreich und Italien im Schatten der Oper*). Peter Jost aborde les traités d'instrumentation (*Instrumentationslehren*) et enfin Gesine Schröder porte son regard sur le rythme et la mesure (*Rhythmik und Metrik*).

Il faut saluer l'effort collectif considérable qu'a dû exiger cette publication, dont l'élaboration s'est étalée sur plusieurs décennies. Depuis les années 1980, les personnalités qui portaient le projet d'une histoire globale de la théorie musicale en Europe – Dahlhaus, Zamminer et Groth pour le présent volume – sont décédées, ce qui pose la question de la continuité de l'entreprise et explique la longueur du processus éditorial. Un autre défi que pose cette publication réside dans l'évolution de la musicologie elle-même, les nouvelles orientations méthodologiques qu'elle a empruntées et la diversification des savoirs, qui rendent l'idée même d'un aperçu exhaustif de la tradition théorique européenne quelque peu utopique. Comment préserver les intentions initiales du projet de Dahlhaus, plus de trente après sa disparition ?

Inévitablement, le livre dirigé par S. Keym se ressent de ces difficultés. Par exemple, la contribution de Groth reflète un état de connaissances hérité du XX^e siècle. Elle ne s'arrête pas à l'influence du partimento sur l'enseignement du Conservatoire de Paris, qui est néanmoins documentée par Diergarten. Leßmann quant à lui n'a manifestement pas pu intégrer l'apport de Christensen à la conception des modes dans le monde francophone du XIX^e siècle (*Stories of Tonality in the Age of François-Joseph Fétis*, Chicago-Londres, 2019), dont il ne fait que citer l'ouvrage en note (p. 265).

Pourtant, le dernier volume de la *Geschichte der Musiktheorie* rend justice à certaines intuitions de Dahlhaus, au-delà de ce que ce dernier aurait sans doute pu imaginer. Dahlhaus dénonçait ainsi le défaut de perspective historienne chez les théoriciens de la musique, qui ont tendance à élever leurs idées au rang de principes absolus². Cette remarque s'applique à de grands noms tels que Rameau et Fétis, pour n'en citer que deux, mais aussi à certains musicologues qui les ont étudiés, et dont Riemann est l'illustration parfaite.

Les différentes contributions de l'ouvrage publié par Keym mettent quant à elles en lumière combien les théoriciens et la diffusion de leurs travaux sont soumis à des conditionnements institutionnels et sociaux. Entre Rameau qui s'adresse à l'Académie royale des sciences (Christensen, p. 33) et les orphelinats napolitains qui forment de jeunes déshérités au travers d'un enseignement purement pratique (Sanguinetti, p. 109-110), il existe une disparité sociologique qui explique non seulement différents modes de diffusion du savoir – par la publication d'un côté, de type oral et tout au mieux conservé sous la forme de manuscrits de l'autre – mais aussi des rapports diamétralement opposés à la théorie en tant que telle. Pour les uns, cette dernière est une fin en soi, une discipline autonome qui subsiste grâce à des idées sans cesse

² Stefan Keym, « Einleitung », p. 7 ; Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert: Grundzüge einer Systematik* (Darmstadt, 1984), p. 57.

novatrices ; pour les autres, elle reste latente et sous-tend des pratiques musicales inscrites dans une longue tradition. Alors que Rameau cherche à tout prix à justifier l'harmonie et l'accord de manière scientifique, le partimento ignore le concept même d'accord et développe une pensée ancrée dans l'héritage du contrepoint zarlinien. L'histoire de la théorie musicale acquiert ainsi des allures protéiformes, étroitement liées à l'histoire générale et à l'évolution du monde musical. Le présent volume en rend compte de manière fascinante.

Anne-Emmanuelle Ceulemans

Inhoudstafel — Table des matières

D'ANGIOLINI, Giuliano, <i>Borlet, Du Fay, Binchois et La belle se siet : une chanson sui generis du XV^e siècle</i>	5
BAECK, Eric et BAECK-SCHILDERS, Hedwige, <i>Arthur Löwenstein et la Vlaamsche Philharmonie à Anvers</i>	193
CEULEMANS, Anne-Emmanuelle, <i>The Violins of César Snoeck: Observations on the Origins of an Instrument Family</i>	165
HAGGH-HUGLO, Barbara, <i>Arming the Duke of Burgundy: L'homme armé Revealed</i>	33
NAKOS, Debra Livant, <i>The Chanson Il sera pour vous / L'homme armé: Another Look at Attribution and Context</i>	59
VANHULST, Henri, <i>Le Catalogus rariorum et insignium librorum musicorum (Amsterdam, héritiers de Johannes Janssonius, 1665) et la circulation internationale des éditions musicales</i>	81
INTERNATIONAL BÉLA BARTÓK SYMPOSIUM (Brussels, 14-16.XII.2021)	
BIRÓ, Viola, "... to reflect the spirit of peasant music": <i>The Dance Music of Bihor in Bartók's Compositions</i>	291
GILLIES, Malcolm, <i>Influence, Inspiration and Intrigue: Bartók's Knowledge of his Contemporaries' Music</i>	269
MAES, Francis, <i>Where Does Bartók Fit into Twentieth-Century Music? Thoughts on the Tension between Bartók's Music and Historiographical Concerns</i>	219
TORNYAI, Péter, <i>Does Bartók Quote Mélisande's Death In His 2nd String Quartet? An Attempt to Correct a Semicentennial Inaccuracy</i>	283
VAN EYNDHOVEN, Carl, "You are not going to publish this opinion, are you?": <i>Dille's Reflections on Influence and Inspiration in Bartók's Music</i>	233
VIKÁRIUS, László, <i>Bartók's Bach Borrowings</i>	251
REVUE DES LIVRES – NIEUWE BOEKEN	
Robert L. Marshall, <i>Bach and Mozart. Essays on the Enigma of Genius</i> (Walter Corten)	305
Christophe Vendries (dir.), <i>Cornua de Pompéi. Trompettes romaines de la gladiature</i> (Anne-Emmanuelle Ceulemans)	311
Denis Herlin et Cécile Quesney (dir.), <i>André Caplet, compositeur et chef d'orchestre</i> (Fauve Bougard)	313
Laurence Wuidar, <i>Fuga divina. La musique dans l'écrit mystique du Moyen Âge à la première modernité</i> (Pieter Mannaerts)	316
Peter Urquhart, <i>Sound and Sense in Franco-Flemish Music of the Renaissance : Sharps, Flats, and the Problem of Musica Ficta</i> (Anne-Emmanuelle Ceulemans)	318
Fañch Thoraval et Brigitte Van Wymeersch (dir.), <i>La musique en Hainaut aux XVII^e et XVIII^e siècles</i> (Henri Vanhulst)	320
Stefan Keym (dir.), <i>Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Dritter Teil : Frankreich, Belgien, Italien</i> (Anne-Emmanuelle Ceulemans)	323

Réalisation
Livre Timperman
roberttimperman@skynet.be

