

## Résumés

### Articles

**L'objet-musique, paysage de la mémoire.  
Le mécénat et la collection musicale Chigi à Rome au xvii<sup>e</sup> siècle**

► *Christine Jeanneret*

Cette étude présente une recherche croisée entre culture matérielle et réseaux de mécénat à Rome au xvii<sup>e</sup> siècle. Les manuscrits d'opéra conservés dans le fonds Chigi de la Bibliothèque apostolique vaticane sont le point de départ de cette recherche. Témoins éloquents du mécénat de la cour papale, les partitions sont considérées ici comme des livre performatifs et des objets porteurs de mémoire. Écrire la biographie de l'objet-musique permet de mettre au jour son contexte de fabrication et de production. Tous les opéras ont été identifiés, ainsi que la majorité des compositeurs, copistes et librettistes. En annexe figure le premier catalogue raisonné de ces manuscrits. De nouvelles sources documentent les productions spectaculaires réalisées à l'Ariceia en 1672 et 1673. Les stratégies de mécénat des Chigi sont abordées dans la perspective d'un réseau collectif, typique de l'aristocratie romaine. Un important réseau de mécénat féminin dans l'entourage de Maria Virginia Borghese et de la poétesse Maria Antonia Stellina Scalieri est pris en compte pour la première fois. Objet mobile et paradoxal, destiné tant aux yeux qu'aux oreilles, le manuscrit d'opéra est aussi un symbole incarnant les constructions identitaires et la mise en scène du pouvoir aristocratique romain.

**La transformation d'une oreille.  
Déodat de Séverac à la Schola Cantorum**

► *Alexandre Robert*

En octobre 1896, Déodat de Séverac, jeune Languedocien de vingt-quatre ans, gagne Paris pour y étudier à la Schola Cantorum et intégrer la classe de composition de Vincent d'Indy. Cette longue expérience scolaire – Séverac ne sortira de la Schola Cantorum qu'en 1907 après y avoir suivi le programme d'étude complet et passé avec succès toutes les épreuves – le conduit progressivement à incorporer certaines manières de percevoir et d'apprécier la musique, d'écouter, de goûter et de composer les œuvres. Cet article se propose de reconstruire ce processus de formation et de transformation de l'*oreille* de Séverac de 1896 jusqu'au début des années 1900. L'approche adoptée ici implique d'articuler différentes échelles sociales d'observation, les plans larges (les prises de vues macro-sociales et institutionnelles) venant « cadrer » les plans rapprochés (les observations micro-sociales et les pratiques « individuelles » de Séverac). Sont ainsi examinées certaines des spécificités

de la Schola Cantorum en tant qu'école de musique et en tant qu'instance de socialisation, puis la position qu'y occupe Séverac durant ses premières années d'étude. On saisit alors comment celui-ci s'approprie les principales logiques « scholistes » que sont la subordination de l'esthétique à une éthique catholique, un schème traditionaliste (dont découle une représentation unitaire et linéaire de l'histoire de la musique), un schème ascétique (qui engendre une discipline de travail stricte et un rapport analytique au musical) ainsi qu'une double focalisation sur la forme et la trame contrapuntique des œuvres.

### **Spécificités de l'agencement formel et de l'invention thématique dans la *Sonate pour flûte, alto et harpe* de Claude Debussy**

► *Jean-Louis Leleu*

La *Sonate pour flûte, alto et harpe* est, avec les *Études* pour piano, la dernière œuvre que Debussy ait pu composer dans de bonnes conditions, malgré la guerre et une santé déjà précaire. Le compositeur y vise, de façon quasi militante, l'idéal d'une construction souple et claire, et d'une transparence de la texture, inspirées du modèle de la musique française du XVIII<sup>e</sup> siècle, à l'opposé du type de complexité que représentent les développements propres à la tradition germanique. Les trois mouvements de la *Sonate* sont autant de variations sur le schéma, en lui-même rudimentaire, de la forme A B A, à l'intérieur duquel sont recherchées cette souplesse de l'agencement et une tension particulière, créée par l'application quasi systématique de ce que Boulez nommera plus tard « le principe de la variation et du renouvellement constant ». L'œuvre marque également l'aboutissement d'une pensée musicale fondée sur la constante redéfinition modale des idées mélodiques, et sur l'emploi d'une multiplicité d'échelles que relie entre elles la présence de diverses structures d'intervalles caractéristiques : tel triton, tel tétracorde, inscrits, au fil des trois mouvements, dans des configurations sans cesse changeantes. Un tissu de relations infra-thématiques se met ainsi en place, dont la mission est de garantir l'unité de la composition. L'espace musical n'obéit donc pas ici, comme dans la musique tonale, à un mode d'organisation unique, définit une fois pour toutes en amont de la composition, et la logique du discours musical s'affranchit, au sein de l'œuvre, de toute grammaire préétablie.

### **L'improvisation libre à l'épreuve du temps.**

#### **Logiques de travail et dynamiques créatives d'un duo d'improvisateurs**

► *Clément Canonne*

Si l'on associe parfois la pratique de l'improvisation libre à un art de la rencontre éphémère et singulière, il n'en demeure pas moins qu'une grande partie des productions rattachées au monde des musiques improvisées est le fait de groupes d'improvisation constitués, parfois avec une très longue histoire commune. À travers l'examen détaillé de la collaboration musicale entre la pianiste Ève Risser et le clarinetiste Joris Rühl, le présent article se propose donc d'éclairer les dynamiques créatives spécifiques que revêt le travail collectif de l'improvisation, dès lors que celui-ci s'inscrit dans la longue durée, en mettant au jour la manière dont la question de l'identité collective, en tant qu'elle constitue à la fois une condition de possibilité et un obstacle à l'improvisation, se trouve placée au carrefour des multiples négociations qui peuplent l'espace de la répétition.

## Notes et documents

### Aux armes de Jean-Baptiste Lully.

#### Dix partitions découvertes dans le fonds de la Sing-Akademie (Berlin)

► *Mario Armellini*

Les archives de la Sing-Akademie (D-Bsa), aujourd'hui conservés à la Staatsbibliothek zu Berlin (D-B), possèdent dix partitions (quatre manuscrites et six imprimées) reliées en plein maroquin rouge qui portent un décor aux armes et au monogramme de Lully, jusqu'ici jamais reconnus, attestant leur provenance de la demeure du compositeur. Les quatre manuscrits – de belles copies, rédigées par deux copistes – acquièrent ainsi une autorité extraordinaire, devenant, en comparaison avec les autres partitions manuscrites des mêmes œuvres, les sources les plus proches des textes établis par Lully. Cette découverte ouvre la voie à au moins deux autres axes de recherche, concernant respectivement les copistes et la bibliothèque du compositeur. Si l'on admet que Lully a fait copier ses propres œuvres pour sa propre bibliothèque par des copistes de confiance, l'identification de deux d'entre eux pourrait permettre d'établir des hiérarchies de fiabilité textuelle non seulement des manuscrits d'autres de ses œuvres (ballets, comédies-ballets, etc.) datés ou datables de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, mais aussi des partitions imprimées par Ballard et corrigées à la plume par des copistes à son service. En outre, la recherche des partitions dispersées de la collection originale pourrait permettre de reconstituer l'ensemble des œuvres de, et possédées par Lully, et peut-être de retrouver les musiques d'autres compositeurs qui formaient sa bibliothèque musicale.

### Une nouvelle source des sonates K. 17, 53, 68, 101, 106, 112 et 140 de Domenico Scarlatti

► *Anna Schivazappa*

Les *Sonates pour le clavecin [...] Opera IV*, publiées en 1751 par l'éditeur Boivin sous le nom de Domenico Scarlatti, ont été longtemps considérées comme un cas de fausse attribution, étant en réalité des transcriptions d'airs d'opéra. Nous avons toutefois constaté une incohérence en termes de contenu dans les trois exemplaires de ces sonates qu'on a pu localiser. En effet, un seul de ces exemplaires contient des arrangements d'airs d'opéras de Francesco Mancini, Francesco Bartolomeo Conti, Alessandro Scarlatti et Nicola Francesco Haym, alors que les deux autres se composent de sept sonates pour clavecin de Domenico Scarlatti. Ceux-ci représentent donc le « véritable » recueil des sonates *Opera IV* de Scarlatti, comprenant la première édition gravée des sonates K. 112, 53, 140, 101, 68 et 106.

### Les rapports Pol Neveux (1920) et André Tessier (1929).

#### Deux sources sur l'histoire de la bibliothèque du Conservatoire (1848-1853)

► *Gabriela Elgarrista*

Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle plusieurs savants et musicologues sollicitent le rattachement de la bibliothèque du Conservatoire à la Bibliothèque nationale. Selon eux, l'état des collections du Conservatoire révélait un retard trop important par rapport au renouveau expérimenté dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par la musicologie française. Deux rapports méconnus décrivent en détail la situation alarmante de la bibliothèque du Conservatoire : celui de Pol Neveux (1920), écrit à la demande

4

du directeur des Beaux-Arts, Paul Léon, et celui d'André Tessier (1929), destiné à la chambre des députés. La négligence des bibliothécaires de jadis (Hector Berlioz, Félicien David, Jean-Baptiste Weckerlin), le manque du personnel et les ressources insuffisantes sont, selon les deux analyses, responsables de la situation. Le rapport de Tessier témoigne des améliorations accomplies depuis l'inspection de Neveux. Néanmoins, estimant ces réformes déficientes, Tessier propose deux solutions qui seront adoptées par la suite en 1935 et 1942 : la réunion de la bibliothèque du Conservatoire avec la Bibliothèque nationale et la création dans cette dernière d'un département de la Musique.