

Tome 107
2021, n° 2

R

Revue de
musicologie

M

sfm
société
française
de musicologie

Écrire l'histoire de la musique des Grecs (1715-1780). Diffusion et critique d'un savoir conjectural

Quentin Gailhac

Domaine largement saturé et balayé au XVII^e siècle par les deux grandes contributions de Mersenne et de Kircher¹, l'histoire de la musique grecque ancienne a connu, au siècle suivant, une singulière orientation. La minceur des documents musicaux, la difficulté d'interpréter les auteurs anciens sans l'expérience musicale qu'ils supposent, au lieu de produire des effets inhibiteurs, ont encouragé, au contraire, une étonnante profusion éditoriale². Si le savoir moderne sur la musique grecque antique s'est constitué dès les XVI^e et XVII^e siècles, notamment par les traductions de sept traités antiques par Meibom en 1652³, il s'est diffusé à un public élargi au XVIII^e siècle à travers le formidable développement du livre sous toutes ses formes⁴.

Il serait toutefois injuste de cantonner le XVIII^e siècle au temps de la pure et simple diffusion d'un savoir figé dans ses grandes lignes. Ce serait méconnaître autant le contenu des ouvrages que les méthodes qui ont présidé à leur écriture. Le temps qui a passé entre la constitution du savoir et sa divulgation à une audience plus large a aussi vu se constituer, notamment avec Pierre Bayle ou les bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur, un certain nombre de méthodes critiques exemplairement appliquées à l'histoire et aux documents anciens qui

1. Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris: Cramoisy, 1636, ainsi que quelques articles des *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, Paris: Cramoisy, 1623; Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rome: Grignani, 1650.
2. Philippe Vendrix, *Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Liège: Presses universitaires de Liège, 1993, p. 37.
3. Marcus Meibomius, *Antiquae musicae Auctores septem*, Amsterdam: Elzevirium, 1652.
4. *Histoire de l'édition française*, vol. 2: Le livre triomphant, 1660-1830, dir. Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris: Promodis, 1984.

nous la livrent. Ainsi, la multiplicité des ouvrages qui traitent de près ou de loin de la musique grecque, à partir des quatorze dissertations de Pierre-Jean Burette à l'Académie des inscriptions et belles-lettres dès 1715, est motivée par de très diverses intentions. Des textes d'intervention polémiques qui rythment les querelles esthétiques aux traités d'instrument, en passant par les articles de presse, les recensions et extraits d'ouvrages publiés dans les journaux, l'iconographie musicale ou encore les formes littéraires comme le dialogue, c'est une constellation de moyens de diffusion qui produit avec elle une grande richesse d'interprétations, de critiques et de réorientations problématiques du savoir.

Faute de découvertes archéologiques probantes avant le XIX^e siècle⁵, l'histoire de la musique grecque a suivi, au siècle des Lumières, la voie de la critique et non celle de la découverte. Les connaissances en matière de musique grecque étaient, sans doute, plus importantes et mieux attestées que dans d'autres domaines, mais demeuraient largement théoriques⁶. Ne pouvant établir un savoir renouvelé et fondé sur des faits autres que les témoignages textuels touchant les effets de la musique, beaucoup d'auteurs s'adonnent à la critique d'un savoir dont ils peuvent soupçonner, sous certains aspects, la vraisemblance historique autant que la méthode de constitution.

En ce sens, peu d'études se sont consacrées aux modèles méthodologiques de l'histoire de la musique grecque au XVIII^e siècle et aux modes d'écriture historique qu'ils impliquent. Quoique certains ouvrages offrent une vue synoptique des auteurs et des méthodes de l'histoire de la musique à cette époque⁷, il manque une étude spécifique qui prendrait pour objet la critique telle qu'elle se définit en France à partir de la fin du XVII^e siècle et son application aux discours sur la musique antique. Il s'agira ici d'inscrire les contributions d'histoire de la musique antique dans un mouvement méthodologique plus large qui parcourt les travaux historiques, littéraires ou philologiques du XVIII^e siècle et qui est solidaire de la division du savoir en disciplines sous l'impulsion des encyclopédistes⁸. Le règne de la critique⁹, exerçant d'abord sa souveraineté dans le domaine polémique de

5. Christophe Corbier, « La musique grecque antique selon Karl Otfried Müller: Questions d'esthétique et d'histoire culturelle », *Revue de musicologie*, 100/1, 2014, p. 37-66, ici p. 38; l'article montre que les problèmes de sources se posent à Müller, dans la première moitié du XIX^e siècle, comme ils se posaient déjà pour les auteurs du siècle précédent « puisqu'aucune découverte archéologique majeure n'est effectuée avant la fin du XIX^e siècle ».
6. Voir, à ce sujet, Annie Bélis, « La redécouverte de la musique antique du XVI^e siècle à nos jours », in *Archéologie et musique, Actes du colloque des 9 et 10 février 2001*, dir. Christine Laloue, Paris: Cité de la musique, p. 8-17.
7. Vendrix, *Aux origines d'une discipline*, p. 37.
8. *L'Encyclopédie ou la création des disciplines*, dir. Martine Groult, Paris: CNRS Éditions, 2003.
9. Reinach Kosellek, *Le règne de la critique*, Paris: Minit, 1979 [1959], p. 87: « la critique est un art du jugement, son activité est d'interroger un fait donné pour en connaître la vérité, la justesse ou la beauté, pour, à partir de la connaissance, porter un jugement ».

A Bibliographical Study of Periodicals for Voice and Guitar in Paris, 1758–1803*

Damián Martín-Gil

In the summer of 1789, the French music publisher Pierre Leduc launched in Paris the *Journal d'airs italiens et français*, a daily publication for voice and guitar that remained on sale for almost two years.¹ Leduc must have perceived a profound enthusiasm for the guitar at that time to have devised such a project in a city mired in the revolts that led to the storming of the Bastille on July 14th. Despite examples such as this, the phenomenon of the guitar in France in the second half of the eighteenth century has not attracted much scholarly attention. Existing studies focus mostly on technique or performance practice, often paying special attention to guitar methods.² Furthermore, modern accounts of the social

* I am very grateful for the help and encouragement of Erik Stenstadvoll, Kenneth Sparr and Sarah Kirby during the preparation of this article. I would like to extend my gratitude to the four anonymous reviewers for this journal for their valuable suggestions. The title of this article owes very much to that of Stenstadvoll, “A Bibliographical Study of Antoine Meissonnier’s Periodicals for Voice and Guitar, 1811–1827,” *Notes*, 58/1, 2001, pp. 11–33.

1. The instrument simply known as “guitare” at that time in France, and referred to in multiple sources as “Spanish guitar” across Europe, had an octoform body, neck, frets, was strung with gut, and had five double courses of strings (hence ten pegs). It was tuned in fourths (except for the interval between the third and the second courses which was a major third) and the strings in the fourth and fifth courses were usually octave pairs while the rest were in unison. Unless stated otherwise, all the references to the “guitar” in this text are addressed to this instrument.
2. Some outstanding writings are Danielle Ribouillault, *Évolution de la technique de guitare ou lyre en France vers la fin du XVIII^e siècle*, Master’s Thesis, Université Sorbonne 4, 1976; Paul Cox, *Classic Guitar Technique and its Evolution as Reflected in the Method Books ca. 1770–1850*, PhD diss., Indiana University, 1978; Pascal Valois, *Les guitaristes français entre 1770 et 1830. Pratiques d’exécution et catalogue des méthodes*, PhD diss., Université Laval, 2009; and Erik Stenstadvoll, *An Annotated Bibliography of Guitar Methods, 1760–1860*, Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2010. Two noteworthy works with a different and wider approach are Umberto Realino, *Un siècle de guitare en France: 1750–1850*, PhD diss., Université Sorbonne 4, 1999; and Paul Sparks, “The Origins of the Classical Guitar,” in *The Guitar and its Music from the Renaissance to the Classical Era*, ed.

and cultural history of music in France during this period still bare traditional assumptions suggesting that no composer, repertoire, or even activity involving the guitar is worthy of study. However, as we shall see, the guitar was very popular in Paris from 1760 onwards in a way that contributed to the emergence of a remarkable business revolving around this instrument at that time.

In this regard, periodical publications for voice and guitar—such as Leduc’s journal—played a decisive role in the dissemination of music for guitar throughout this period. As we will see, these periodicals mostly consisted of brief arrangements of airs—either assembled in collections or in separate sheets—performed at the theatres of the city, as well as popular songs or new romances, while towards the end of the century some of these publications began to include solo and chamber music works for guitar. At an early stage, most were published monthly, with publishers promoting a subscription system—paid in advance—to create a strong connection with the consumer, although it seems that some publications could also be acquired separately. However, soon enough, due to the growing interest, many of these periodicals began to appear on a biweekly or even weekly basis. Thus, in presenting new music with a fixed periodicity, these publications stimulated the interest of devotees providing a regular income to authors, publishers, engravers and sellers, while minimizing unforeseen losses.³

Music periodicals in France in this period have been previously discussed by Anik Devriès and François Lesure,⁴ Imogen Fellinger⁵ and Jean Sgard,⁶ yet their studies do not provide a complete survey of these publications,⁷ at least in the case of the guitar, which leaves the consumption of music for this instrument relatively unstudied.⁸ Therefore, in an attempt to fill this lacuna, this article addresses

James Tyler and Paul Sparks, Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 191–297. Other relevant sources are cited throughout the article.

3. For a general definition and history of music periodicals see Imogen Fellinger, Julie Woodward, Dario Adamo, *et al.*, “Periodicals,” in *Grove Music Online* (2001).
4. Anik Devriès and François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. I: Des origines à environ 1820, Geneva: Minkoff, 1979.
5. Imogen Fellinger, *Periodica Musicalia (1789–1830)*, Regensburg: Bosse, 1986.
6. Jean Sgard, *Dictionnaire des journaux 1600–1789*, Paris: Universitas, 1991. At present there are two websites that gather all the information contained in this work. One is by the Centre International d’Étude du XVIII^e siècle (<http://c18.net/dp/>), and the other by the Institut des Sciences de l’Homme with the name *Édition électronique revue, corrigée et augmentée du Dictionnaire des Journaux (1600–1789)* (<http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr>).
7. Other authors have studied this general issue in passing. See for example Catherine Massip, “Periodical Editions of Music at the Time of the French Revolution,” in *Music and the French Revolution*, ed. Malcolm Boyd, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, pp. 57–73.
8. Of particular interest for the history of periodicals for voice and guitar is the article by Daniel Fryklund, “Bidrag till gitarristiken,” *Svensk tidskrift för musikkonst*, 13, 1931, pp. 73–129, translated into English by Jan Ring Ellis and reviewed by Kenneth Sparr, see www.tabulatura.com.

Notes et documents

Il giorno natalizio di Giove

A Newly Found Viennese Cantata for Louis XV's Birthday (1726)

Lawrence E. Bennett

Traditional hostilities between Habsburgs and Bourbons reached a climax during the War of the Spanish Succession (1701–1714). Archduke Charles (1685–1740), the second son of Emperor Leopold I, claimed the Spanish throne as King Charles III on behalf of the Habsburgs and set up court in Barcelona, while Philip, Duke of Anjou (1683–1746) established court in Madrid as the French claimant. The sudden death of Emperor Joseph I in 1711 forced Charles to abandon his claim to the Spanish throne; as the sole heir to the Habsburg throne, he returned to Vienna to become Holy Roman Emperor. Traveling from Spain through Italy to Frankfurt am Main, he was crowned emperor on 22 December 1711.

Tensions remained high even after the signing of the Treaty of Rastatt in 1714. However, changing circumstances and shifting alliances gradually led to an easing of tension. Charles VI formally recognized Philip V as King of Spain in 1720, and in 1725 Philip V signed a treaty in which he recognized the Pragmatic Sanction of 1713. The reduction of hostilities between France and the Empire paved the way for a series of parties in the palace of the French ambassador in Vienna, the duc de Richelieu, that celebrated the birthdays and name days of the king and queen of France, Louis XV and Marie Leszczyńska. Louis François Armand de Vignerot de Plessis, duc de Richelieu (1696–1788), ambassador in Vienna between 1725 and 1729, was the great-grandson of the brother of the renowned Cardinal Richelieu, principal minister to King Louis XIII.

The parties hosted by Richelieu in 1726–1727 were sumptuous affairs. In an article published in 2007, I identified five works performed for events

celebrating the birthdays and name days of Louis XV and his bride, as well as the grand cantata *La corona d'Imeneo* performed in the palace of the Spanish ambassador and written for the pre-nuptial celebration for the Prince of Asturia and the Infanta of Portugal on 13 March 1728.¹ Three of the compositions for the Bourbon king and queen were provided by Francesco Conti, one by Giuseppe Porsile, and one by an anonymous composer. Music for three of the cantatas can be found in the manuscripts 119t, 119u, and 119v found in the Max-Reger Archiv of the Meininger Museen in Meiningen, Germany (D-MEIr). Printed librettos for only two cantatas have been identified.

The earliest work given in the French ambassador's palace is the lengthy allegorical cantata *Il giorno natalizio di Giove*, performed for Louis XV's sixteenth birthday (15 February 1726), less than a year after his marriage. The *Wienerisches Diarium* describes the birthday festivities:

Just today, the French Ambassador Duc de Richelieu celebrated the High Day of Birth of Her Majesty the Reigning King of France Louis the Fifteenth with the greatest solemnity, and at the same time treated the entire Imperial High Ministry, including the most distinguished nobility, to the most sumptuous lunch, and then entertained all the distinguished guests with a very beautiful Italian Cantata, while his palace was illuminated in the most splendid manner.²

Printed copies of the libretto survive in the music collection of the Hessische Landes- und Hochschulbibliothek in Darmstadt (D-DS), in the Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek in Donaueschingen (D-DO), and in the Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität in Munich (D-Mu).³ A facsimile of the title page can be seen in Figure 1.

1. Lawrence Benett, "Musical Celebrations of the 1720s in the Viennese Palaces of the French and Spanish Ambassadors," *Studien zur Musikwissenschaft*, 53, 2007, pp. 31–60.
2. *Wienerisches Diarium*, 14, 16 Feb. 1726: "Eben heute hat jüngst=gedachter massen der Französische Herr Botschafter Duc de Richelieu, den Hohen Geburts=Tag Ihrer Majestät des Regierenden Königs in Frankreich Ludwig des Fünfzehnden / mit gröster Feyerlichkeit begangen / und dabei das ganze Kaiserl. hohe Ministerium samt dem vornehmsten Adel auf das kostbareste zu Mittag tractiret / dann sämtliche hohe Gäste mit einer sehr schönen Italiänischen Cantata, belustiget / dabey dessen Pallast durchaus auf das prächtigste illuminiert ware." Wilfried Scheib, *Die Entwicklung der Musikberichterstattung im Wienerischen Diarium von 1703–1780 mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Oper*, PhD diss., University of Vienna, 1950, p. 91, cites reports in the *Wienerisches Diarium*, 14, 1726, and 15, 1727, that describe celebrations with music in honor of Louis XV's sixteenth and seventeenth birthdays, but does not cite sources for the music.
3. The libretto was published by the Habsburg court printer, Giovanni Pietro Van Ghelen. I am indebted to Lucia Marchi for a complete English translation of the libretto.

Notes et documents

Mozart et Da Ponte rapiécieurs. Nouveaux éléments sur le livret de *Lo sposo deluso*

Daniel Issa Gonçalves

À Vienne, vers la fin du XVIII^e siècle, les opéras italiens sont souvent retravaillés pour s'adapter aux capacités des interprètes et au goût du public local¹ – et Mozart et Da Ponte eux-mêmes se sont servi de vieux livrets italiens comme source d'inspiration, comme l'attestent leurs écrits². Ainsi Mozart écrit-il dans trois lettres à son père datant des années 1782 et 1783 :

J'ai déjà donné *commission* pour recevoir d'Italie les livrets d'*opere buffe* les plus nouveaux, afin d'y faire mon choix, mais je n'ai encore rien reçu³.

J'ai bien parcouru cent livrets d'opéra,... et plus encore, mais je n'en ai presque pas trouvé un seul qui puisse me satisfaire; ... du moins, il faudrait introduire, çà et là, beaucoup de changements, et quand même un poète consentirait à s'en charger, il lui serait plus facile de faire un livret tout neuf; ... et vraiment le neuf vaut toujours mieux⁴.

1. John A. Rice, « Bearbeitungen italienischer Oper für Wien 1765-1800 », in *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg*, Tutzing: Hans Schneider, 2007.
2. Sur les emprunts de Mozart, voir aussi Neal Zaslaw, « Mozart the Borrower », *Mozart-Jahrbuch*, 2006, p. 355-366, et Balázs Mikusi, « "Mozart hat kopiert!" Hat er damit aber auch eine Huldigung erwiesen? », *Mozart-Jahrbuch*, 2006, p. 187-195.
3. Lettre de Wolfgang A. Mozart à Leopold Mozart, Vienne, 21 déc. 1782 : Wolfgang A. Mozart, *Lettres de W. A. Mozart. Traduction complète avec une introduction et des notes par Henri de Curzon*, éd. Henri de Curzon, Paris: Hachette, 1888, p. 488. Wolfgang A. Mozart, *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, éd. Ludwig Schieder mair, vol. 2, Munich: Georg Müller, 1914, p. 201 : « [I]ch habe schon *Commission* gegeben um von *italien* die neueste *opere buffe* Bücheln zur Wahl zu bekommen, habe aber noch nichts erhalten. »
4. Lettre de W. A. Mozart à L. Mozart, Vienne, 7 mai 1783 : Mozart, *Lettres de W. A. Mozart*, p. 508. Mozart, *Die Briefe*, p. 222-224 : « [I]ch habe leicht 100 – Ja wohl mehr bücheln durchgesehen – allein ich habe fast kein einziges gefunden mit welchem ich zufrieden seyn

Aujourd'hui, j'attends l'arrivée de quatre des plus récents et meilleurs livrets d'*opéra d'Italie*, en espérant qu'au moins l'un d'entre eux soit bien⁵.

Maître pasticheur lui-même, Lorenzo Da Ponte note à propos de ses débuts comme librettiste à Vienne :

Au moment de ma présentation à Joseph II, il arrivait à Vienne une excellente troupe de chanteurs choisis parmi les sujets les plus renommés de l'Italie ; je ne perdis pas un instant et me mis à l'œuvre. Je recherchai tout ce qui avait été écrit et représenté dans cette ville pour arrêter mes idées sur le goût des Viennois. Un certain Varese, qui, ainsi que bien d'autres, se faisait appeler poète pour avoir écrit un *opera buffa*, ou plutôt bouffon, possédait à lui seul une collection de plus de trois cents de ces ouvrages. J'allai le trouver pour le prier de vouloir bien m'en prêter un volume⁶.

La paternité du livret de l'opéra inachevé *Lo sposo deluso ossia La rivalità di tre donne per un solo amante* (KV 424a), mis en musique par Mozart vers 1783, était attribuée à Da Ponte avant qu'on ne découvre qu'il s'agissait en fait d'un *pasticcio* basé sur un livret préexistant anonyme, portant le titre de *Le donne rivali*, écrit pour l'opéra de Domenico Cimarosa⁷. *Lo sposo deluso* contient cependant également d'autres textes, dont l'origine est toujours inconnue. Ont-ils été écrits spécialement pour *Lo sposo deluso* ou tirés d'autres opéras ? Nous avons pu identifier la provenance

könnte; – wenigstens müsste da und dort vieles verändert werden. – und wenn sich schon ein Dichter mit diesem abgeben will, so wird er vielleicht leichter ein ganz Neues machen. – und Neu – ist es halt doch immer besser. »

5. Lettre de W. A. Mozart à L. Mozart, Vienne, 21 juin 1783. Mozart, *Die Briefe*, p. 229-230 : « [E]rwarde ich heute 4 der Neuesten und besten *opern* bücheln von *Italien*, worunter doch eines seyn wird, welches gut ist. » Nous traduisons (cette lettre ne figure pas parmi celles traduites par Henri de Curzon). Le mot *Italien* a été ajouté dans l'édition online de la Stiftung Mozart Salzburg, <http://dme.mozarteum.at>.
6. Lorenzo Da Ponte, *Mémoires de Lorenzo D'Aponte, poète vénitien, collaborateur de Mozart, traduit de l'italien par M. C. D. de la Chavanne*, Paris : Pagnerre, 1860, p. 102-103. Lorenzo Da Ponte, *Memorie*, cité par Stefan Kunze, « Mozart und Da Ponte : eine glückliche Begegnung zwischen Textdichter und Komponist ? », in *Mozart e la Drammaturgia Veneta*, Tutzing : Hans Schneider, 1996, p. 37, note 11 : « Mi accinsi sul fatto [= l'arrivo della truppa di cantanti italiana] a comporre un dramma. Cercai tutti quelli ch'eranno già stati scritti e rappresentati in quella città, per formarmi un'idea di tal genere di composizione e per imparar qualche cosa, s'era possibile. Un certo Varese, che si faceva come tanti altri, chiamar poeta, forse perchè aveva anche egli composto un dramma buffo, anzi buffone, alcun tempo prima, n'aveva la maravigliosa raccolta di circa trecento. Andai a trovarlo e lo pregai di prestarmene alcun volume. »
7. Alessandra Campana, « The libretto of *Lo sposo deluso* », *Mozart-Jahrbuch*, 1989-1990, p. 73-87. Anonyme, *Le donne rivali. Intermezzo in musica a cinque voci da rappresentarsi nel Teatro Valle dell'ill. mi signori Capranica nel carnevale dell'anno 1780. Musica di Domenico Cimarosa*, Rome : Agostino Palombini, 1780. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo : Bertola & Locatelli Editori, 1990-1994, vol. 2, p. 407, n° 8301.

Article bibliographique

Biographie, étude des sources, herméneutique et philologie. Actualités bouléziennes

Jean-Louis Leleu

Pierre Boulez Studies, dir. Edward Campbell et Peter O'Hagan, Cambridge : Cambridge University Press, 2016.

Christian Merlin, *Pierre Boulez*, Paris : Fayard, 2019.

Peter O'Hagan, *Pierre Boulez : sur Incises*, trad. Alfredo Descalzi, Genève : Contrechamps, 2021.

La littérature boulézienne s'est enrichie récemment de plusieurs publications qui explorent sous des angles très variés le vaste sujet que constituent l'œuvre et la vie du compositeur décédé en janvier 2016. S'adressant à des publics également très divers, qui vont du simple mélomane au musicologue averti, ces ouvrages témoignent de l'intérêt que continuent de susciter, dans le contexte nouveau créé par sa disparition, la personnalité du musicien, son rôle dans la vie musicale, et l'originalité de sa position dans l'histoire de la musique savante occidentale. Leur parution offre l'occasion de faire un point sur les tendances actuelles de la recherche dans le domaine spécifique, et en même temps très ouvert, des études bouléziennes. La question se pose, en particulier, de savoir dans quelle mesure – au moyen de quels repères donnés à l'*auditeur* – une telle littérature peut aider à la réception vivante de la musique elle-même, et créer, à sa manière, les conditions d'une familiarité avec les œuvres – remplissant en cela une mission analogue à celle que Boulez s'appliqua inlassablement à remplir en tant que chef d'orchestre (et donc qu'interprète) volontiers pédagogue.

A spécialement attiré l'attention, en France, la biographie dont les Éditions Fayard ont confié la rédaction au critique musical du *Figaro* et producteur à France Musique Christian Merlin¹. L'objectif manifeste de Fayard était de remplacer

1. Christian Merlin, *Pierre Boulez*, Paris : Fayard, 2019. 615 p.

dans les délais les plus brefs, après le décès du musicien, le livre de Dominique Jameux paru en 1984. Merlin en a repris le schéma : repartant de l'enfance de Pierre Boulez, il fait alterner les chapitres sur le compositeur, l'essayiste, le chef d'orchestre et l'organisateur – sans se priver, pour sa part, d'aborder aussi des aspects plus intimes de la vie privée. Le propos du livre est modeste : il s'agit essentiellement, non d'apporter des éléments nouveaux sur l'œuvre ou les écrits, mais d'aider le lecteur à « mieux comprendre qui était Boulez » (p. 11), en mettant en lumière le « décalage surprenant » qui existait entre l'« image publique » – qui fut longtemps celle d'« un tyran qui régnait par la terreur, un monstre froid, cassant, inaccessible » (p. 10) – et l'« homme privé », chaleureux, prévenant et ouvert à la discussion.

Pour dresser ce nouveau portrait de Boulez, rendant compte de ce qu'avaient été ses activités et ses engagements divers durant les trois dernières décennies, Merlin a pu consulter de nombreux documents devenus aujourd'hui accessibles, en particulier la correspondance du compositeur conservée depuis peu dans le Fonds Boulez de la Bibliothèque nationale de France, qui complète celle, déjà abondante, qu'avait rassemblée au fil des années, depuis sa création, la Fondation Paul Sacher de Bâle. Si riche en informations qu'il soit, l'ouvrage ne pouvait faire autre chose, cependant, que marquer une simple étape, et n'accomplir sa mission que de façon toute provisoire : il n'était guère possible, en effet, d'intégrer dans des délais aussi courts, et dans un volume d'à peine 600 pages, toutes les informations, de nature très diverse, dont on dispose déjà, et dont viennent peu à peu augmenter le nombre des publications à l'objectif plus limité, mais qui ont la vertu d'éclairer un pan mal connu, voire resté secret jusqu'ici, de la longue vie du compositeur – tel ce texte de Bruno Moysan paru récemment sur les relations entre le jeune Boulez et le Père Couturier².

Merlin n'a pas manqué d'exploiter aussi les sources orales auxquelles il pouvait puiser. Ainsi a-t-il recueilli, peu avant qu'elle disparaisse à son tour (en août 2018), les anecdotes que Jeanne Chevalier, la sœur de Pierre Boulez, rapportait volontiers les dernières années, consciente que toute une mémoire relative au passé de son frère allait se perdre avec elle³. Le biographe doit à de telles

2. Bruno Moysan, « Pierre Boulez et le Père Couturier. Retour sur une possible dette », *Musica et memoria*, juin 2021, en ligne : <http://www.musimem.com> (une version papier est en préparation). Merlin écrit lui-même à propos de la source précieuse que constituent les lettres (p. 13) : « Je me suis beaucoup appuyé sur la correspondance, qui incarne et humanise. Avec néanmoins une frustration : dans la plupart des cas figurent les lettres reçues par Boulez, mais pas celles qu'il a envoyées. Aller les rechercher systématiquement aurait réclamé un temps dont je ne disposais pas : appel lancé aux chercheurs. »
3. Jeanne Chevalier, échaudée par la publication en 1976 du livre de Joan Peyser – la première biographie, au titre accrocheur, qui ait été consacrée à son frère (*Boulez. Composer, Conductor, Enigma*, New York : Schirmer Books, 1976), et qui lui est dédiée par cette formule : « for