



Amédée Méreaux et l'héritage de la musique ancienne : des concerts historiques (1842-1844) aux Clavecinistes (1861-1868)

Hervé Audéon

► To cite this version:

Hervé Audéon. Amédée Méreaux et l'héritage de la musique ancienne : des concerts historiques (1842-1844) aux Clavecinistes (1861-1868). 2007. halshs-03090275

HAL Id: halshs-03090275

<https://shs.hal.science/halshs-03090275>

Preprint submitted on 8 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Amédée Méreaux et l'héritage de la musique ancienne : des concerts historiques (1842-1844) aux *Clavecinistes* (1861-1868)

Hervé Audéon

Amédée Méreaux (1802-1874) est l'une des personnalités majeures qui ont œuvré en faveur d'un renouveau des musiques anciennes, mouvement amorcé dès les premières décennies du XIX^e siècle notamment par Alexandre Choron puis François-Joseph Fétis. Au sein de ce mouvement, Méreaux adopte une position et une approche singulières, liées à ses activités de pianiste, de compositeur et de pédagogue, qui le conduisent à organiser des concerts historiques, puis à publier une anthologie d'envergure consacrée aux clavecinistes. Ces deux entreprises sont encore mal connues et n'ont fait l'objet d'aucune étude, en dehors de références ponctuelles¹. Nous établirons donc les éléments concrets liés à leur réalisation, par l'étude des concerts historiques donnés à Rouen et à Paris, puis celle de la publication des *Clavecinistes*, dont nous préciserons les origines et les conceptions. Cette double approche de la musique ancienne et de l'histoire par le concert et par l'édition sera donc replacée dans ses rapports avec la carrière musicale de Méreaux, notamment ce qui relève de l'enseignement et de la composition, mais aussi avec les cadres rouennais et parisiens où elle s'exerce principalement. C'est, ainsi, le cheminement et les enjeux de la musique ancienne chez Méreaux, ceux d'un héritage à partir duquel, en musicien, il constitue et transmet un patrimoine essentiellement pianistique, que nous allons retracer.

1. Les concerts historiques (Rouen, 1842-1843, Paris, 1844) : une approche didactique et progressiste de l'histoire

1.1. Rouen (1842-1843)

Un projet didactique : de l'enseignement de la composition à celui du piano

Le seul texte connu de Méreaux qui soit contemporain de ses premiers concerts historiques est une longue annonce, parue dans le *Journal de Rouen* du 1^{er} février 1842. Ce texte s'avère précieux pour la compréhension de la démarche de Méreaux, puisqu'il présente sa conception de ce type de concert. Intitulé « Concerts historiques », il débute par la constatation que l'art musical, aujourd'hui répandu et « devenu une des branches essentielles de l'éducation », demeure cependant « incompris et méconnu par la plus grande partie de ceux qui s'y livrent avec le plus d'ardeur ». Après avoir dénoncé l'étude superficielle de la musique, Méreaux expose la nécessité d'un regard rétrospectif, capable d'éclairer la situation actuelle et d'évaluer aussi bien les progrès effectués qu'à venir : « Comment, en effet, comprendre l'état actuel de la musique, comment avoir un jugement sain sur ses produits, comment se faire une idée juste des progrès qu'elle a faits et de ceux qu'elle doit faire encore, comment, en un mot[,] apprécier son présent et calculer son avenir, si l'on n'a pas jeté les yeux en arrière sur les différentes époques de l'histoire de cet art, pour le suivre, depuis son origine, dans toutes les phases de sa formation primitive, de sa régénération, de toutes ses vicissitudes progressives, de ses nombreuses transformations ; enfin, dans tous les travaux des artistes célèbres, dont les efforts, depuis le huitième siècle, n'ont cessé d'être dirigés vers l'accomplissement de cette immense conception qui se résume, de nos jours, dans les œuvres de Beethoven, Weber, Rossini et Meyerbeer ? »

¹ En dehors de Christian Goubault dans sa thèse, inédite, *La Vie musicale à Rouen de 1830 à 1914*, Université de Paris IV, 1977, 2 vol., et d'une synthèse incomplète et parfois inexacte dans Katharine Ellis, *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Développant ainsi une approche progressiste, attachée à une évolution linéaire de la musique perçue exclusivement au travers des œuvres et des compositeurs, Méreaux dénonce ensuite deux obstacles qui entravent le plein accès à la connaissance musicale : la perception sociale de la musique considérée comme art d'agrément, aux finalités frivoles, et l'accès aux sources musicales, aussi difficiles à trouver qu'à interpréter. Ainsi, « les documents qui nous restent » sont « fort difficiles à se procurer et fort rares même dans nos bibliothèques publiques », ce qui constitue un premier obstacle, suivi d'un autre, occasionné par « le texte indéchiffrable des manuscrits du moyen-âge, par la notation devenue inintelligible des anciennes partitions ou des pièces instrumentales, et par la profonde obscurité des traités théoriques et pratiques de ces époques reculées ». Méreaux constate alors l'absence d'un ouvrage qui permettrait de résoudre ou d'aplanir ces difficultés, sources d'un découragement certain face aux musiques du passé. Ouvrage utile, annonciateur de ce qui deviendra la musicologie, qui aurait aussi une portée esthétique puisqu'« il faut une certaine initiation pour sentir et apprécier des œuvres musicales, écrites avec des idées qui n'ont plus cours de notre temps, et dans des formes si éloignées de celles que notre époque a adoptées. Cette initiation, on ne la trouve pas dans l'enseignement ordinaire, et, dès-lors, le zèle, le désir d'apprendre, l'amour de l'art, deviennent inutiles et sont paralysés par l'impossibilité de travailler ». Le projet de Méreaux vise précisément à combler ce manque par « une série de concerts historiques, où les diverses parties de l'art musical seront représentées par les différentes périodes de son histoire ». Il convient de remarquer que, d'après cette définition, l'expression « concert historique » devrait être comprise comme une juxtaposition de deux substantifs, puisque le mot « historique » possède ici un sens qu'il n'a pas en tant qu'adjectif, celui d'exposé chronologique, qui est toujours présent chez Méreaux.

Reconnaissant s'être inspiré des concerts historiques organisés dès 1831 par Fétis, qui avait lui-même élargi et approfondi les essais de Choron, Méreaux prétend pourtant s'en démarquer : « Les travaux de ces savans musiciens m'ont été d'un grand secours ; mais, tout en profitant des excellens modèles de mes illustres devanciers, j'ai cru devoir donner à mes concerts une forme plus élémentaire, plus didactique, et, par conséquent, plus fertile en utiles enseignemens ». L'approche didactique est donc adoptée par Méreaux en vue de répondre plus efficacement aux questions posées au début de son article. L'une des applications de ce principe didactique est la rédaction de notices explicatives, réservées aux abonnés, imprimées et distribuées avant chaque concert afin de préparer le public à l'audition et à une meilleure compréhension des œuvres programmées : ces textes remplacent les discours que Fétis prononçait pendant ses concerts historiques. Cette forme écrite permet une meilleure préparation au concert, évite d'en interrompre le déroulement et d'en allonger la durée.

L'approche didactique prime donc dans le projet d'organiser des concerts historiques à Rouen : de fait, elle résulte et participe des réflexions et préoccupations liées à la formation et aux activités musicales de Méreaux.

Fils du compositeur Jean-Nicolas Le Froid de Méreaux (1767-1838), avec qui il étudie le piano², Jean-Amédée Le Froid de Méreaux naît à Paris le 17 septembre 1802. Il poursuit sa formation musicale auprès d'Antoine Reicha, pour l'harmonie et le contrepoint, et débute une carrière de pianiste-compositeur. Ayant perdu une bonne partie de ses élèves après la révolution de 1830, il entreprend comme pianiste une tournée en Belgique et à Londres en 1832-1833, au cours de laquelle il donne non seulement des concerts, notamment avec

² Et non le clavecin, semble-t-il, contrairement à F.-J. Fétis (1784-1871) qui écrit, dans la *Revue et gazette musicale de Paris* du 1^{er} septembre 1861, avoir connu l'instrument dans son enfance, c'est-à-dire avant son arrivée à Paris et ses études au Conservatoire, en 1800 : « J'ai eu l'expérience de ces choses [les différences entre le clavecin et le piano], car j'ai entendu dans mon enfance plusieurs clavecinistes habiles, et j'ai joué pendant longtemps du clavecin et de l'épinette ». Dans une lettre à Heugel, citée *infra* note 57, Méreaux qualifie bien son père de « pianiste » et son grand-père de « claveciniste ».

Chopin³, mais enseigne et compose. Il arrive à Rouen à la suite de son beau-frère, le ténor Charles Dumas, et participe aussitôt à deux concerts donnés au foyer du Théâtre des Arts, les 1^{er} décembre 1833 et 13 avril 1834⁴. Aussitôt après ses concerts, Méreaux fait paraître dans la presse locale plusieurs annonces pour un cours de composition musicale et d'harmonie, « mis à la portée des gens du monde » (*L'Écho de Rouen*, 28 avril 1834). L'idée du « jeune et déjà célèbre professeur » est accueillie avec enthousiasme : « C'est vraiment une bonne fortune, non seulement pour les amateurs de musique, mais encore pour un grand nombre de nos artistes eux-mêmes, que la présence de M. Amédée Méreaux dans notre ville » (*L'Indiscret*, 30 novembre 1834). Méreaux expose son programme d'enseignement dans un texte publié par le *Journal de Rouen*, le 9 décembre 1834. Il y met clairement à profit l'enseignement reçu à Paris d'Antoine Reicha⁵, dont il cite le *Traité de mélodie* (1814) : « L'étude complète de l'art musical doit donc commencer par la connaissance approfondie de la mélodie [...] On verra, dans cette première partie de notre cours, que la période musicale existe, et qu'elle est la base de la véritable mélodie. Cette période était restée ignorée jusqu'à nos jours, et c'est le célèbre Reicha qui, le premier, dans un de ses admirables ouvrages, en a fait connaître l'existence, et l'a prouvée et définie d'une manière indubitable. [...] L'élève initié aux ressources de la mélodie, trouvera dans l'harmonie tous les moyens de soutenir, d'agrandir, de colorer les idées que l'étude de la mélodie l'aura habitué à créer »⁶. Il est précisé que, dans le cours, « la partie historique, philosophique et mathématique ou matérielle de l'art musical » est étudiée, conformément, là encore, à l'enseignement délivré par Reicha. Dans les écrits didactiques de ce dernier, l'apport du passé, limité principalement aux innovations dans l'art d'écrire, participe d'une réflexion sur la musique qui aborde aussi bien les questions esthétiques que celles, sociales, liées aux conditions de son temps. Bien que Méreaux ne soit plus inscrit dans le même cadre historique, il continue cependant, comme son maître, à défendre la place de la musique et du musicien dans la société. Au cours de son apprentissage auprès de Reicha, Méreaux put ainsi s'initier aux chefs-d'œuvre des grands maîtres du passé, qualifiés comme tels et objets de réflexions portant non seulement sur l'art de composer, mais aussi sur l'état actuel de la musique, son histoire, ses tendances, sa place dans la société et son utilité politique⁷. La pensée de Reicha a certainement nourri celle de Méreaux, qui ne se

³ Antoine Marmontel, « Amédée Méreaux », *Variétés littéraires et musicales*, Paris, Calmann-Lévy, 1878, p. 3.

⁴ Dans lesquels il joue ses propres compositions ainsi que le « concerto romantique » et l'ouverture d'*Oberon* de Weber, cette dernière arrangée pour trois pianos à douze mains. Ce *Concertstück* de Weber, que Liszt jouait souvent, Méreaux le donne encore à Rouen le 16 décembre 1838 et le reprendra dans ses concerts à venir, dont les concerts historiques. Sur les débuts de Méreaux à Rouen, voir C. Goubault, *op. cit.*, p. 295-296.

⁵ Nous pourrions parler d'un double enseignement puisque, selon Fétis, Méreaux fit avec Reicha « un cours complet d'harmonie » dès l'âge de dix ans, puis, « après avoir terminé ses études de collège », apprit auprès de lui le contrepoint et la fugue (F.-J. Fétis, « Méreaux, Jean-Amédée Le Froid de », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, réimpr. Paris, Tchou, 2001, t. III, p. 578). Le nom de Méreaux fils figure bien dans une liste des élèves de Reicha conservée dans les papiers d'Aristide Farrenc, citée dans Antoine Reicha, *Écrits inédits et oubliés*, vol. I, éd. Hervé Audéon, Alban Ramaut et Herbert Schneider, Hildesheim, Georg Olms, 2011, p. 48.

⁶ Établi pour une durée de quatre mois, avec des séances pour les dames et d'autres pour les hommes, le cours coûte cent francs et se déroule au domicile de Méreaux, 63, rue Grand-Pont.

⁷ Ainsi, dans *Sur la musique comme art purement sentimental* (publié dans A. Reicha, *op. cit.*, vol. I), Reicha réfute, comme Méreaux en 1842, le reproche de frivolité fait à la musique (p. 240) et expose les conséquences politiques de sa réflexion (p. 320-322). Dans ce même texte, il évoque à plusieurs reprises les compositeurs anciens : « Les compositeurs célèbres comme Palestrina, Hændel, Corelli, Jomelli, Gluck, Haydn et Mozart auraient pu nous donner une clef importante sur les progrès, le développement, la perfection et sur l'activité du sentiment, s'ils avaient suivi avec attention la trace de ce développement, et s'ils avaient transmis leurs remarques à la postérité » (p. 320) ; il estime que les noms des grands savants « doivent être au moins aussi chers à tous les musiciens que les noms de Palestrina, Jomelli, Hændel, Haydn, etc. » (p. 294). J. S. Bach est cité à plusieurs endroits (« Sébastien Bach joue dans les annales de la musique un aussi grand rôle qu'un compositeur quelconque », p. 244 ; « Palestrina, Hændel, Jomelli, Séb. Bach et tant d'autres grands maîtres ont fait des chefs-

réfère pourtant pas à son maître en 1842, pour ses concerts historiques, mais à Fétis, collègue de Reicha au Conservatoire qui venait, en 1841, de critiquer ce dernier pour son « ignorance absolue de l'histoire de la musique », source « de graves erreurs »⁸. Dans son approche de l'histoire, Méreaux, tout en conservant le cadre de la pensée de Reicha, s'inspire donc aussi de Fétis et de ses conceptions plus précises en ce domaine : il cherche à opérer une synthèse entre le progressisme didactique de Reicha et l'éclectisme rigoureux de Fétis, sur lequel nous reviendrons.

Fort de ses convictions forgées à Paris, Méreaux va devoir pourtant s'adapter à la situation et aux dimensions d'une ville de province. Cherchant à augmenter ou à renouveler sa clientèle d'élèves, il annonce en octobre 1841 l'ouverture d'un nouveau cours de mélodie et d'harmonie pratique, à l'intention des « artistes et amateurs de musique »⁹. La proximité de cette dernière annonce avec celles de la série des concerts historiques, publiées dans la presse dès février 1842, semble témoigner des difficultés à se constituer durablement une clientèle pour l'enseignement de la composition¹⁰. Cette proximité des annonces révèle surtout la rapidité avec laquelle Méreaux réoriente son enseignement : les concerts historiques vont en effet lui permettre de proposer de nouveaux cours dans le cadre, sans doute plus productif et adapté au public rouennais, d'une école spéciale de piano. Désormais, au lieu de former seulement des compositeurs¹¹, il va s'attacher à éduquer des pianistes. Il est certain que les concerts historiques, de même que ces nouveaux cours conçus, eux aussi, selon une approche historique par l'étude des « classiques » qu'ils proposent, portent la marque d'une expérience acquise dans le domaine de la composition. C'est bien en rapport avec cet enseignement de la composition que Méreaux s'est forgé une opinion progressiste de l'histoire de l'art musical, attachée exclusivement aux œuvres et aux compositeurs. L'évolution de la musique est ainsi perçue par lui comme étant essentiellement celle de la composition ou de l'écriture, révélée au travers de productions représentatives des diverses époques. Son texte de présentation des concerts historiques semble clairement faire référence à cette activité : « tous ceux qui

d'œuvres », p. 268). Sur l'intérêt et le rôle politique de la musique, voir également les *Philosophisch-practische Anmerkungen zu den praktischen Beispielen*, dans A. Reicha, *op. cit.*, vol. I, p. 124-129 et 136. Précisons que ces textes de Reicha sont écrits vers 1799-1803 pour le dernier cité, et vers 1813 pour le premier qui correspond donc à l'époque à laquelle Méreaux reçoit ses leçons. Dans son *Kunst der praktischen Harmonie*, rédigé vers 1810-1816, Reicha cite et recommande l'étude de Frescobaldi, Haendel, J. S. et C. P. E. Bach, entre autres compositeurs antérieurs à Haydn et à Mozart (voir A. Reicha, *op. cit.*, vol. II, à paraître). S'il cite Lully ou Rameau, c'est à propos de leurs opéras : il n'évoque pas l'œuvre pour clavecin de ce dernier, ni celle de Couperin, en dépit de son intérêt pour le piano comme instrument favorable à l'apprentissage de la composition et pour lequel il rédige en ce sens ses *Philosophisch-practische Anmerkungen*.

⁸ F. J. Fétis, « Reicha », *Biographie universelle*, *op. cit.*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, t. 7, 1841, p. 379 : « Son ignorance absolue de l'histoire de la musique, et le peu de soin qu'il avait pris d'étudier les monuments de cette histoire, l'ont d'ailleurs entraîné dans de graves erreurs [...]. Reicha avait confondu les époques, supposé des faits absurdes, ignoré les choses les plus vulgaires, dans tout ce qu'il dit concernant les formes des compositions anciennes, et même à l'égard du principe constitutif d'harmonie qu'il leur suppose ».

⁹ *Journal de Rouen*, 30 octobre 1841, cité par C. Goubault, *op. cit.*, p. 296, qui précise que le cours dure alors six mois.

¹⁰ Rouen n'était pas dépourvue de ressources en ce domaine : l'*Annuaire de Rouen* de 1843 dresse une liste de 56 professeurs de musique (rubrique des « Professions de Rouen »), dont les noms sont repris de la même rubrique, sous l'intitulé tronqué de « Musiciens », dans l'*Annuaire de Rouen* de 1842 (54 noms). C. Goubault, *op. cit.*, p. 302 et 304, indique que l'*Annuaire de Rouen* en 1852 atteste la présence de 96 professeurs de musique, en plus de la maîtrise dirigée par Charles Vervoitte. Sur les difficultés de l'enseignement privé à Rouen, il est intéressant de noter que Vervoitte annonce en novembre 1851, comme Méreaux l'avait fait en 1841, qu'il réduit à six mois ses cours d'harmonie et de composition donnés en ville, « afin de se conformer au désir de plusieurs familles » (*Journal de Rouen*, 28 novembre 1851). Il existait aussi à Rouen une école musicale Léon-Marie, ouverte entre 1844 et 1849, exclusivement destinée à la musique vocale.

¹¹ Méreaux apparaît encore comme « Professeur de composition musicale » dans l'*Annuaire de Rouen* publié en 1842, de même que dans celui de 1843 (rubrique « Liste générale des adresses de Rouen »).

cultivent la musique pourront puiser [dans ces concerts] les premières connaissances exactes qui doivent les mettre en état de se livrer à des travaux plus approfondis », c'est-à-dire à l'étude de la composition. Un tel enseignement n'est d'ailleurs pas incompatible, pour Méreaux, avec celui du piano : Reicha lui-même, nous l'avons vu, s'était déjà intéressé à l'adapter à destination des pianistes dans ses *Practische Beispiele*, œuvres pour piano accompagnées de commentaires philosophiques et pratiques¹².

La dimension pédagogique des concerts historiques apparaît donc plus fortement si l'on considère qu'une fois achevée la série initiale de ses concerts historiques, Méreaux annonce l'ouverture de son école spéciale¹³ de piano. Le *Journal de Rouen* publie le 20 novembre 1842¹⁴, soit presque six mois après le dernier concert historique de la série de 1842 et deux mois avant celui de 1843, le projet de cette école, qui ouvre le 15 décembre 1842¹⁵. Deux cours sont proposés : nous pourrions qualifier le premier de cours de perfectionnement, le second de cours « élémentaire », destiné aux « jeunes personnes qui n'ont pas encore commencé l'étude du piano ». La suite de l'annonce laisse entendre que le public visé est avant tout féminin¹⁶. Chaque cours, qui dure toute l'année¹⁷, accueille dix élèves et dure deux heures. Les deux cours alternent tout au long de la semaine : les lundi, mercredi et vendredi sont consacrés au cours de perfectionnement, tandis que les mardi, jeudi et samedi au cours élémentaire. Pourtant, ce dernier n'est pas donné directement par Méreaux, mais confié, sous sa direction « immédiate », à une de ses élèves. Quant au cours de perfectionnement, il s'agit d'un « mode d'enseignement mutuel et simultané, qui est particulier au professeur. L'avantage de cette méthode est d'assurer les progrès les plus réels et les plus rapides, par l'émulation qu'inspire un travail fait en commun, et par la nécessité où se trouvent les élèves de comprendre à fond ce qu'elles sont obligées de s'enseigner réciproquement ». Le cours de perfectionnement s'articule lui-même en séances de « travaux mutuels » et en une « leçon de M. Méreaux », reçue « individuellement et simultanément »¹⁸.

¹² Rappelons qu'en 1840, Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman, professeur de piano au Conservatoire qui avait succédé à Jean-Louis Adam, venait de faire paraître son importante *Encyclopédie du pianiste-compositeur*, en trois parties.

¹³ Cet intitulé évoque le système de l'instruction publique de Pierre Daunou (1761-1840), dans lequel les écoles spéciales occupent la place des anciens lycées et de la future Université et désignent l'enseignement supérieur (voir la loi du 3 brumaire an IV et le *Rapport sur l'organisation des écoles spéciales* du 26 floréal an V).

¹⁴ La même annonce paraît dans *Le Colibri* du 24 novembre 1842, puis plusieurs fois dans le *Journal de Rouen* des 24, 28, 29 novembre, 1^{er}, 2, 4, 5 et 7 décembre 1842.

¹⁵ Dans le *Journal de Rouen*, la date d'ouverture initialement fixée au 1^{er} décembre 1842 est reportée au 15 décembre, sans que la raison en soit donnée : n'y eut-il pas assez d'élèves à se présenter ?

¹⁶ Voir l'emploi du « elles » à la fin de la citation qui suit dans le texte. La place des femmes dans la diffusion du répertoire de clavecin est donc déjà sensible ici, bien qu'il s'agisse, dans un premier temps, d'une approche pianistique des classiques : parmi les élèves de Méreaux, Charlotte de Malleville (voir *infra*) illustre le cas d'une carrière pianistique consacrée au répertoire classique, de même que Diémer qui, avant de pratiquer le clavecin et d'ouvrir la voie aux clavecinistes féminines, étudie ce répertoire au piano. Il y aurait là une étude comparative intéressante à mener sur l'impulsion masculine donnée à la pratique du répertoire du clavecin, exercée d'abord au piano avant de l'être au clavecin et qui se féminise ensuite dans les deux cas, peut-être en raison du caractère spécialisé ou confidentiel de ce répertoire et de l'instrument. Plus généralement, au sujet des débuts du clavecin, voir Florence Gétreau, « Les précurseurs français : Moscheles, Fétis, Méreaux, Farrenc, Saint-Saëns », *Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne*, dir. Jean-Jacques Eigeldinger, Arles, Musicales Actes Sud/Cité de la musique, 2011, p. 32-43.

¹⁷ Les cours sont payables d'avance chaque mois à raison de 36 F pour celui de perfectionnement et de 24 F pour l'élémentaire.

¹⁸ Ce mode « mutuel et simultané » semble inspiré des méthodes d'enseignement mutuel de Wilhem, de Choron et de Massimino : voir à ce sujet Fétis, « De l'introduction de la musique dans l'instruction primaire. Du choix de la méthode d'enseignement », *Revue et gazette musicale de Paris*, 31 octobre 1839, p. 434-435. La « Méthode concertante » de Choron y est décrite avec celle, mise à l'essai vers la même année 1816, de Frederico Massimino, connue sous le nom « d'Enseignement mutuel de la musique », qualification impropre selon Fétis

Le lien avec les concerts historiques est clairement mis en avant dans l'annonce de cette école, par l'étude entièrement consacrée aux œuvres « classiques », c'est-à-dire à celles qui font autorité et sont considérées comme modèles à imiter, dans le but de permettre l'accès à un répertoire contemporain devenu trop difficile : « Ce cours, basé sur l'étude approfondie de la musique classique, les mettra [les élèves] à même d'aborder les difficultés de la musique moderne, et les conduira, dans l'espace de deux années, au degré d'instruction nécessaire pour qu'elles puissent recevoir avec fruit les leçons particulières de perfectionnement ». Ce lien est encore renforcé par le lieu même où s'installe l'école, au 10 rue de Fontenelle, là même où, dans les salons, venaient de se dérouler la série des concerts historiques¹⁹. À cette adresse réside également, en juin 1842, une Mme Fournier, sans doute apparentée à un facteur de pianos parisien du même nom dont elle accueille chez elle l'associé, M. Balisson ou Palisson, auprès de qui les Rouennais sont engagés à venir traiter pour leurs pianos²⁰. Rien cependant ne permet d'assurer que ce facteur ait pu fournir les pianos utilisés par Méreaux lors de ses concerts ou dans le cadre de son école.

La dimension didactique des concerts historiques trouve ainsi un prolongement logique dans l'enseignement du piano : pour Méreaux, l'organisation de concerts se mêle bien à une réflexion sur l'enseignement et sur l'éducation. Elle s'explique aussi par les talents qu'il expose publiquement : les concerts historiques lui servent de tremplin et de caution, puisqu'il s'y montre à la fois pianiste, connaisseur érudit capable d'identifier les « classiques » et sachant les exécuter lui-même au piano, excellent pédagogue, puisqu'une de ses élèves, Mlle Amélie Vitel²¹, le seconde pour les morceaux à quatre mains ou à deux pianos, et enfin, bien que dans une moindre mesure, également compositeur. L'entreprise, ainsi considérée, met surtout en valeur les talents de pianiste de Méreaux : placé dans un courant musical progressiste, aux côtés et au service des plus grands compositeurs, il peut dès lors annoncer,

puisque les moniteurs n'enseignent pas réellement : « ils sont dirigés par le professeur qui dicte la même leçon pour tous. L'enseignement est [donc] simultané ; il n'est pas mutuel ». Méreaux reprend donc les deux termes mis en opposition par Fétis, afin de décrire sa méthode « particulière ». Signalons que les détails donnés par Fétis sur la méthode de Massimino sont complétés par une lettre de ce dernier, publiée dans la *Revue et gazette musicale* du 5 décembre 1839.

¹⁹ La dimension des salons, au vu du bâtiment actuel (voir annexe 1), semble proche de celle des salons parisiens de Pleyel, rue Cadet, ou des premiers salons Érard, rue du Mail. En effet, pour son concert parisien de 1844, Méreaux demandera au comité de l'Association des artistes musiciens de pouvoir disposer d'une salle comparable en dimension à celles de Érard ou de Pleyel (voir *infra*). Sur ces salles ou salons, voir Laure Schnapper, « Entre théâtre et salon : les premières salles de concert parisiennes au XIX^e siècle », dans *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, dir. Laure Gauthier et Mélanie Traversier, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008, p. 201-219, et H. Audéon et L. Schnapper, « Les salles Érard au temps de Liszt », dans *Liszt e il suono di Érard*, dir. Nicolas Dufetel, Briosco, Villa Medici Giuliani, 2011, p. 60-89.

²⁰ *Le Colibri* des 16 et 19 juin 1842 publie l'annonce suivante : « Musique. M. Balisson, associé de M. Fournier, facteur de pianos à Paris, boulevard Montmartre, n° 1^{er}, est arrivé récemment dans notre ville, où il doit rester quelques jours seulement. Les personnes qui voudraient faire réparer ou accorder leurs pianos, et celles qui désireraient traiter pour l'échange ou pour l'acquisition d'un piano, sont priées de s'adresser chez Mme Fournier, rue de Fontenelle, n° 10. M. Fournier est dans l'intention d'envoyer aussi chaque année, et plusieurs fois, M. Palisson [*sic*] pour entretenir les pianos de sa fabrique en bon état. C'est là un avantage bien grand et qui doit assurer à M. Fournier une nombreuse clientèle dans notre ville. »

²¹ *Le Colibri* du 8 août 1841 donne le programme d'un « concert vocal et instrumental donné par Mlle Amélie Vitel, élève de M. Méreaux, et le jeune Bernardin Courtois, élève de M. Habeneck », le 12 août suivant à Elbeuf, dans la grande salle de l'Hôtel de ville. Mlle Vitel y joue un *Grand Concerto* avec accompagnement d'orchestre de « Hummer » (*sic* pour Hummel), la *Grande Fantaisie sur des motifs des Huguenots* de Thalberg, et le *Duo sur des motifs de Guillaume Tell* de Osborne et Bériot. Remarquons qu'aucune œuvre de Méreaux n'est programmée et qu'il est présenté uniquement comme professeur. Dans son annonce, *Le Colibri* indique que Mlle Vitel est « élève habile d'un excellent maître », sans toutefois nommer Méreaux. Le compte rendu publié dans le n° du 15 août du même journal précise que les artistes principaux sont « fort jeunes encore ».

sous les meilleurs auspices et avec les plus sérieuses garanties, l'ouverture de sa propre école spéciale de piano, consacrée à l'étude des grands maîtres dont les œuvres, rarement entendues, viennent justement d'être présentées à un grand nombre de Rouennais.

La valeur démonstrative des concerts est donc nettement orientée en faveur de l'enseignement : ils permettent à la fois de promouvoir et d'éprouver les qualités et les capacités musicales du futur professeur qui, fort de son succès, peut proposer d'enseigner l'art qu'il possède. Ils suscitent également l'engouement du public pour un répertoire classique appelé à devenir l'objet central de cet enseignement. Si, lors de ses premiers concerts rouennais en 1833-1834, Méreaux s'était présenté à la fois comme compositeur et comme pianiste, il n'en va plus de même lors des concerts historiques, dans lesquels il se produit presque exclusivement et avant tout en qualité de pianiste exécutant, dans le but précis de promouvoir non plus cette fois des cours de composition, mais de piano. Cette réorientation de l'enseignement de la composition vers celui du piano permet aussi de comprendre pourquoi Méreaux s'applique à mettre en valeur dans ses concerts historiques la musique pour clavier, présentée non plus isolément et pour elle-même mais replacée au sein d'une histoire générale de la musique. Ce qui constitue bien, à cette époque, une originalité.

Ainsi, inspiré par l'approche de l'enseignement de la composition et du piano tel que le concevait son maître Reicha, et soucieux de promouvoir ses propres leçons dans ces deux domaines, Méreaux organise des concerts historiques pour lesquels il opère une synthèse entre les programmes essentiellement vocaux et généralistes de Choron et de Fétis, et ceux uniquement consacrés au clavier de Moscheles. Il élabore une forme de concert située entre celle à programme vocal et instrumental, et celle du récital pianistique, récemment apparu et adopté par Liszt²². Mais au lieu d'être seul dans la partie pianistique du programme, Méreaux se produit aussi dans des œuvres pour piano à petit et à grand effectifs, de la sonate au concerto, et parfois aussi dans le rôle d'accompagnateur. Toutes les facettes de l'art pianistique sont donc présentées, ce qui n'est pas le cas pour les autres instruments programmés, ni les chanteurs. Les concerts historiques peuvent ainsi être perçus comme un écrin propre à rehausser les talents pianistiques de Méreaux, fruits d'une réflexion sur la manière de présenter une succession d'œuvres diverses pour le piano, entrecoupée d'autres genres musicaux, conformément au goût du temps pour la variété. Tels apparaissent le cadre et les enjeux dans lesquels doivent être replacés les concerts historiques de Méreaux.

L'éclectisme de Fétis et le progressisme de Méreaux

Dans son annonce de février 1842, Méreaux semble comparer implicitement son projet à celui de La Harpe²³ lorsqu'il assimile ses concerts historiques à une « espèce de cours d'histoire et de littérature musicales, mis en action par des exemples et professé par le moyen propagateur de l'exécution ». Méreaux entend compléter et préparer son action en offrant aux souscripteurs « une notice historique qui tracera succinctement, mais d'après les documents les plus authentiques et dans l'ordre chronologique des concerts, le tableau de toutes les époques de l'histoire musicale, avec l'analyse des travaux des grands musiciens et l'appréciation de l'influence qu'ils ont exercée sur les progrès de l'art, par les caractères différents et les tendances variées de leurs génies ». La première de ces notices, normalement réservées aux seuls abonnés, fut pourtant publiée partiellement dans le *Journal de Rouen* le

²² Voir Joël-Marie Fauquet, « récital », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1040. Méreaux s'intéresse à Liszt et signe un compte rendu enthousiaste de son concert donné à Rouen le 3 avril 1841 dans le *Journal de Rouen*. Il s'agit du premier texte rédigé par Méreaux pour ce journal.

²³ Jean-François de La Harpe (1739-1803), qui réunit et publie les cours qu'il donne depuis 1786 au Lycée de la rue Saint-Honoré dans son célèbre *Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne*, 16 vol., Paris, H. Agasse, an VII-an XIII (1798-1804), réédité à de nombreuses reprises au cours de la première moitié du XIX^e siècle.

jour même du premier concert historique, le 6 mars 1842²⁴. Il s'agit moins d'un exposé développé que de commentaires qui portent à la fois sur les biographies des compositeurs et sur les œuvres programmées, avec toutefois une mise en perspective historique générale qui vise à replacer les œuvres et les compositeurs dans leur temps et, surtout, dans l'évolution progressive de l'histoire musicale. Se dessine ainsi l'ambition d'un résumé historique, réalisé au travers d'un choix d'œuvres emblématiques. Pour établir sa trame, l'une des sources principales de Méreaux, qui n'en cite aucune, semble avoir été la *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* de Fétis, monument publié pour la première fois entre 1835 et 1844²⁵. Dans les commentaires sur les œuvres, dont aucune source musicale n'est, là non plus, citée, on peut saisir la nature et les travers de l'approche de Méreaux qui, par exemple, voit des « défauts » dans la théorie de la basse fondamentale de Rameau, ou dénonce chez Josquin le « peu de ressources qu'il avait à sa disposition ». Méreaux se distingue surtout de Fétis et de ses autres prédécesseurs par un choix d'œuvres opéré principalement dans le répertoire français, qu'il s'attache à replacer dans l'histoire et à valoriser²⁶. À propos des pièces de clavecin de François Couperin, il consacre un paragraphe à l'histoire du clavecin : remontant au clavicorde qui « ne paraît pas avoir été introduit en France », remplacé par « la » virginal et l'épinette, eux-mêmes « surpassés » par le clavecin « qui conserva sa vogue jusqu'à la fin du XVIII^e siècle », Méreaux aboutit au piano, terme de l'évolution retracée : « C'est dans les dernières années du siècle dernier qu'on fabriqua des pianos. Tout le monde connaît les immenses progrès que cet instrument a faits depuis soixante ans, et la grande influence qu'il a exercée sur la propagation de la musique en Europe ». En accord avec sa mission éducatrice et sa conception progressiste de l'histoire, c'est bien sur ce dernier instrument qu'il entend présenter la littérature de clavecin : allant dans ce sens, la notice présente les préludes et fugues de J. S. Bach comme étant « d'une extrême complication et d'une difficulté qui, de nos jours encore, arrête tous les pianistes ». Dans les derniers paragraphes de son article de février 1842, Méreaux situe son entreprise dans le cadre d'une réflexion sur le « beau absolu » qui, loin d'être l'apanage de l'époque et du goût actuels, l'est de tous les temps et justifie l'attention que méritent les œuvres du passé : « Je serai heureux, si je puis contribuer à remettre en lumière tant de belles inspirations oubliées, et rendre au monde musical tant de richesses enfouies, tant de trésors mis de côté par une mode aussi impitoyable qu'aveugle et rétrograde ; – si je puis prouver que rien n'est plus faux que le prétendu anéantissement successif de l'art, et faire comprendre que les productions du génie résistent à l'épreuve du temps, quand elles n'ont pas seulement l'existence éphémère que donne ce qu'on appelle le goût du jour, et quand elles reposent sur les qualités impérissables du beau absolu, qui est de tous les âges et de toutes les époques ». S'il développe ici des préoccupations déjà présentes chez Reicha, Méreaux emprunte surtout

²⁴ Ce texte (voir annexe 1), que le *Journal de Rouen* regrette de ne pouvoir publier en entier, car reçu trop tard, devait sans doute comprendre, avant les notes sur chacun des morceaux du programme du premier concert, un « précis succinct de l'histoire de la musique jusqu'à l'époque du premier morceau du programme », tel que Méreaux propose de l'adresser à Maurice Schlesinger dans une lettre du 2 mars 1844, en vue d'organiser le concert historique donné à Paris en 1844 (voir *infra*). Une telle notice se prête avantageusement à une action publicitaire, dont Méreaux prévoit l'usage dans cette même lettre : « Cette notice devra être répandue à l'avance et elle aura pour résultat d'augmenter beaucoup l'intérêt du concert ». Mais elle le justifie également, et son absence en 1844 sera préjudiciable, comme nous le verrons.

²⁵ Dans sa notice sur « Josquin Després », Méreaux reprend ainsi l'hypothèse formulée par Fétis dans sa *Biographie universelle [...]*, *op. cit.*, quant au lieu de naissance du compositeur à Condé. Le commentaire sur le *Stabat* du même est pour sa part textuellement repris par Méreaux : « composition touchante établie sur une large combinaison du plain-chant ». D'autres sources furent utilisées, comme le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle, publié en deux volumes en 1810 et 1817, auquel Méreaux emprunte certains propos sur Palestrina.

²⁶ Voir à ce sujet K. Ellis, *op. cit.*, p. 40-41.

aux idées de Fétis²⁷. Il paraphrase notamment l'article publié le 11 février 1838 dans la *Revue et gazette musicale*, à l'occasion du premier concert historique donné le 27 janvier à Londres par le pianiste Ignaz Moscheles. Nous y retrouvons, à la fin de la citation suivante, les expressions de Fétis reprises par Méreaux :

« Lorsque la pensée des concerts historiques me fut suggérée par ma conviction intime que les différentes périodes de l'histoire de la musique ne représentent que les diverses parties de l'art considéré sous le point de vue le plus étendu et le plus complet ; de l'art conçu comme susceptible d'une multitude de transformations, qui, toutes, tendent vers le but unique de l'émotion ; lorsqu'enfin je formai le projet de remettre en lumière tant de belles inspirations devenues nouvelles par le profond oubli où on les avait laissé tomber, on croira peut-être que les artistes accueillirent avec empressement mon idée, dont l'objet était de rendre à l'art sa dignité, en faisant voir que ses produits n'ont pas seulement l'existence éphémère que donne la mode, mais que le beau a pour base des qualités absolues qui vivent dans tous les temps ; ce fut précisément le contraire qui arriva²⁸. »

Quant à la dimension pédagogique de ses concerts historiques et à sa vision progressiste de l'histoire, Méreaux semble aussi s'être inspiré d'un autre article de Fétis publié en 1831, époque où ce dernier donne à Paris ses premiers concerts historiques :

« L'art, en de certaines parties, a suivi une marche progressive, surtout en ce qui concerne l'effet ou le coloris musical ; mais en d'autres, il s'est appauvri de choses excellentes. Pourquoi donc les artistes, dans l'intérêt de la durée de leurs productions, dans celui de l'art surtout, ne se chargeraient-ils pas de donner au public une instruction musicale plus forte et de le débarrasser de ses préjugés en se livrant eux-mêmes à des études historiques pour faire revivre tout ce qu'il y a eu de bon dans toutes les écoles depuis le seizième siècle, en l'employant à propos. Alors cesserait cette monotonie de moyens et cette uniformité de manière dont tout le monde éprouve la fatigue sans le remarquer ; alors vivraient encore les musiciens distingués de tous les temps par la conservation de ce qu'ils auraient fait pour les progrès de l'art, et les compositeurs comprenant qu'il y a pour eux quelque chose de plus qu'une existence de vingt-cinq ou trente ans, et que la postérité ne serait plus pour eux un vain mot, travailleraient en artistes et non en marchands, et balanceraient la fortune par la gloire. [...] Malgré tant de motifs pour se livrer à l'étude de l'histoire de la musique, chacun la néglige ou la dédaigne ; les musiciens mêmes semblent plus convaincus de son inutilité que les autres. Il est vrai qu'ils sont en général plongés dans une ignorance absolue de toute chose qui sort de la pratique de leur art. Toutefois, je n'en doute pas, il en sera de leurs préjugés à cet égard comme de beaucoup d'autres qui se sont déjà modifiés : le temps en fera justice, et ils finiront par comprendre les avantages qu'il y aurait pour eux à savoir d'où proviennent les choses dont ils se servent sans les connaître.²⁹ »

²⁷ L'expression « anéantissement successif de l'art », dans la citation précédente, est ainsi directement reprise de Fétis, voir *infra*, p. 0000.

²⁸ F.-J. Fétis, « Concerts historiques de la musique de piano, donnés à Londres par M. Moscheles, dans la salle de Hanover-Square », *Revue et gazette musicale*, 11 février 1838, p. 62. Fétis reprendra l'argument du beau absolu au début du premier article qu'il consacrera au *Trésor des pianistes* d'Aristide Farrenc, article paru dans la *Revue et gazette musicale de Paris* le 13 mai 1860 : les hommes de cœur « sont pénétrés de cette sainte vérité, que le beau, sous quelque forme qu'il se produise, est de tous les temps, parce qu'il est la manifestation de ce qu'il y a de plus puissant et de l'imagination élaborée par l'art. Que cette manifestation soit naïve ou audacieuse, simple ou compliquée, gaie ou mélancolique, légère, élégante ou dramatique, renfermée dans un petit cadre, ou prenant de larges développements, peu importe, si les conditions du beau s'y trouvent, c'est-à-dire si l'inspiration réglée par la force de la pensée a produit l'œuvre, car il y a en nous une source intarissable d'émotions pour tous les genres de beautés ».

²⁹ F.-J. Fétis, « De la nécessité de considérer la musique dans son histoire, soit pour en étudier les principes, soit pour ajouter à ses progrès », *Revue musicale*, 8 octobre 1831, p. 279-280.

Pour ses concerts historiques, c'est bien, nous l'avons vu, à la « marche progressive » des œuvres musicales que s'attache avant tout Méreaux, bien qu'il souligne la variété des productions. Pour lui, le beau absolu s'appuie donc moins, comme pour Fétis, sur une doctrine d'éclectisme que sur celle d'un progressisme capable de distinguer les époques et d'ériger au rang de grands musiciens ceux dont les œuvres, qualifiées désormais de chefs-d'œuvre, représentent au mieux ces époques et l'évolution des progrès de l'art³⁰. Un tel critère participe directement de la démarche didactique de Méreaux, et la définit : il fonde rationnellement les choix nécessaires effectués parmi les œuvres du passé et justifie ainsi la constitution d'un patrimoine, héritage cohérent reçu et devant être transmis. Le passage suivant, extrait de l'article de Fétis publié en 1838, déjà cité, permet de mieux saisir les différences d'approche entre Méreaux et Fétis. Revenant sur ses propres concerts historiques, Fétis y définit ce qu'il nomme « une doctrine d'éclectisme »³¹ :

« Toutefois, dans leur état d'imperfection, les concerts historiques ont été, je crois, un grand événement, parce qu'ils sont le point de départ d'une doctrine d'éclectisme qui réglera plus tard les jugements concernant les œuvres d'art. En eux réside la première protestation énergique et victorieuse qui ait été faite contre l'anéantissement successif de cet art ; par eux, les distinctions d'origine et de destination ont été solidement établies, et pour la première fois ils ont présenté à de nombreuses assemblées l'art sous l'aspect d'une immense conception, susceptible d'innombrables transformations.³² »

Ainsi, la musique doit être perçue autrement que comme un art soumis aux caprices des modes, dont la nature éphémère plonge les œuvres, aussitôt révélées, dans l'oubli. La temporalité de la musique exige une autre existence que celle vouée à un anéantissement perpétuel, qui la condamne à l'immédiateté et la rend prisonnière du présent. La diversité des époques et des formes, face au caractère infini de la beauté, qui émeut en tous temps, implique pour Fétis l'idée que « l'art ne progresse pas, il se transforme »³³. Pour Méreaux, c'est précisément la variabilité de ces formes qui fonde l'idée d'un progrès de l'art, dont les chefs-d'œuvre nous révèlent l'évolution.

La pensée de Fétis, au sujet des concerts historiques et de l'histoire de la musique, est disséminée dans de nombreux écrits : elle n'est pas rassemblée, en 1842, en un seul ouvrage qui constituerait celui dont Méreaux, nous l'avons vu, appelle la réalisation salutaire et regrette l'absence qu'il propose de combler par ses propres concerts.

Pour Méreaux, les concerts historiques sont donc organisés dans un but essentiellement didactique : il s'agit, dans un premier temps, d'éduquer le public en l'éclairant sur son manque de connaissances, afin de l'amener, dans un second temps, à suivre un enseignement

³⁰ Ainsi, à titre d'exemple, voici ce qu'écrit Méreaux à propos de Josquin, dans sa notice de 1842 (voir l'annexe 2) : il doit « être considéré comme le chef et le type de la musique de son époque. – Son influence domina l'Europe musicale, jusqu'au moment où Palestrina, soixante-dix ans plus tard, vint régénérer et perfectionner toutes les formes de l'art ».

³¹ Les notions d'éclectisme et de beau absolu doivent être comprises en relation avec la philosophie de Victor Cousin, exposée dans son *Cours de philosophie professé à la Faculté des lettres pendant l'année 1818 [...] sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien*, Paris, L. Hachette, 1836. Dans les années 1830-1840, l'opposition du progrès à l'éclectisme de Cousin est sensible notamment chez Pierre Leroux, dans la préface de sa *Réfutation de l'éclectisme*, Paris, Charles Gosselin, 1839, nouvelle édition 1841, p. VIII : « si l'on désirait avoir, dans un résumé concis et sans explication, le *nœud* des idées au moyen desquelles nous avons combattu l'éclectisme et l'avons poursuivi jusque dans ses derniers retranchements, nous commencerions par dire que c'est la DOCTRINE DU PROGRES ET DE LA PERCETIBILITE, la DOCTRINE DE L'IDEAL, qui nous a constamment inspiré [...] ». Dans sa conclusion, Leroux reproche à Cousin de ne pas avoir pris en compte le sentiment.

³² Fétis, « Concerts historiques de la musique de piano [...] », *op. cit.*

³³ Cité dans Robert Wangermée, « Les premiers concerts historiques à Paris », dans *Mélanges Ernest Closson*, éd. Charles Van den Borren et Albert Van der Linden, Bruxelles, Société belge de musicologie, 1948, p. 188.

qui prenne en compte l'étude et l'apport de l'histoire. Il s'appuie pour cela sur une vision progressiste de l'histoire de la musique : il ne s'agit pas, comme pour Fétis, de restituer chaque œuvre dans son temps et selon des moyens appropriés aux conditions de l'époque, notamment par l'usage des instruments anciens, mais seulement de dégager les grandes œuvres qui illustrent l'évolution de la musique, dont le présent constitue l'accomplissement et le futur, une promesse de développement. En proposant, dans ses cours, l'étude des classiques, Méreaux prétend bien initier non seulement aux œuvres du passé, mais également à celles du présent et de l'avenir. Face à l'éclectisme esthétique et à un certain relativisme historique de Fétis, dont lui-même a souligné, dans son article cité de 1838, les difficultés rencontrées auprès des artistes, Méreaux propose un progressisme fondé sur une approche évolutive et linéaire de la musique, tout en soulignant la variété des époques traversées et de leurs productions respectives.

Méreaux conclut son article rouennais du 1^{er} février 1842 par une comparaison avec l'actualité parisienne : il évoque l'exhumation réussie de chefs-d'œuvre du passé et la tendance des théâtres et des concerts de la capitale à « une réaction salutaire » en faveur de leur redécouverte. Il entend par ses concerts historiques faire participer Rouen « à cette heureuse régénération, qui ne peut que réveiller de nouvelles jouissances, propager d'utiles et de fécondes doctrines, et assurer, par les puissants effets d'un éclectisme éclairé, les rapides et brillants progrès de l'art musical ».

Pour Méreaux, les concerts historiques sont le fruit d'une réflexion sur son art, héritée en partie de Reicha et de Fétis, et s'inscrivent dans un projet plus vaste que celui attaché habituellement au concert en général. Ils lui permettent de répondre avec pertinence aux diverses difficultés qu'il rencontre dans ses activités de musicien, qu'il exerce désormais en province, et marquent ainsi un profond renouvellement de sa carrière et de ses orientations.

Organisation des concerts et étude des programmes

Sous un autre angle, les concerts historiques de 1842 et 1843 s'insèrent opportunément dans la vie musicale rouennaise. Si, auparavant, les salons de Méreaux étaient déjà connus des Rouennais comme lieu de concert³⁴, les concerts historiques sont l'occasion de remplir le vide laissé à Rouen par la dissolution de la Société philharmonique et la cessation des concerts qu'elle organisait : fondée en 1834, cette société venait tout juste de disparaître en 1842, pour ne renaître qu'en 1845³⁵. Méreaux, dans son article déjà cité du 17 février 1842, explique combien cette situation fut déterminante pour la conception et l'organisation de ses concerts : « j'ai été amené à concevoir et à exécuter cette entreprise artistique [...] par les regrets que j'ai entendu exprimer par tout le monde sur une privation complète de musique, depuis que, malheureusement, la Société Philharmonique a cessé ses concerts, privation que j'ai trouvée partout sincèrement déplorée ». Cela nous permet de comprendre l'importance des concerts historiques, le succès qu'ils rencontrèrent et leur influence sur la vie musicale locale, notamment dans le domaine de la musique de chambre instrumentale dont ils marquèrent les débuts à Rouen.

Telle que présentée par Méreaux dans son article du 17 février 1842, la série initiale des concerts historiques est formée d'une suite de six concerts, mêlant musique vocale et instrumentale : « cette revue rétrospective commence en 1400, et elle arrive graduellement, à

³⁴ D'après C. Goubault, *op. cit.*, p. 168, qui cite le *Journal de Rouen* du 30 avril 1839, les sœurs Térésa et Maria Milanollo, violonistes âgées respectivement de neuf et cinq ans, de passage à Rouen, donnent plusieurs concerts « chez Amédée Méreaux, 18 [sic], rue de Fontenelle » : suite à ces concerts, une dernière prestation est donnée « à la demande générale » au Théâtre des Arts, le 29 avril 1839.

³⁵ Voir C. Goubault, *op. cit.*, p. 337-346 et *id.*, « Rouen », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, dir. Joël-Marie Fauquet, Paris, Fayard, 2003, p. 1092.

travers toutes les révolutions des écoles française, franco-belge, italienne et allemande, jusqu'au dix-neuvième siècle, époque de la plus grande perfection de l'art ». Méreaux explique ensuite comment furent établis les programmes : « En composant les programmes de ces concerts, j'ai cherché à donner à chaque séance une physionomie historique, et, tout en conservant, autant que possible, l'ordre chronologique, j'ai voulu, par la diversité des genres et par la variété des morceaux choisis parmi tant de chefs-d'œuvre devenus nouveaux par l'oubli même dans lequel ils étaient tombés, former un ensemble complet, dont l'effet rendît l'audition aussi agréable qu'instructive. »

Méreaux précise avoir réuni et classé par ordre chronologique « les chefs-d'œuvre des grands maîtres qui se sont illustrés dans tous les genres, pour présenter, sous le point de vue le plus étendu et le plus complet de leur marche progressive et de leur nombreuses transformations, la musique religieuse depuis Josquin Després, Jean Mouton et Palestrina, jusqu'à Chérubini et Lesueur, la musique de chambre depuis les madrigaux de Clari jusqu'aux mélodies de Schubert, et depuis les quintettes de Boccherini jusqu'aux doubles quatuors de Spohr ; la musique instrumentale, particulièrement celle de piano, depuis Handel, Couperin, Rameau, jusqu'à Chopin, Thalberg, Listz et Mendelssohn ; enfin, la musique dramatique, depuis *l'Eurydice* du Florentin Péri, en 1596, jusqu'au *Guillaume Tell* de Rossini, jusqu'aux *Huguenots* de Meyerbeer ». Il est intéressant de noter que la notion de musique de chambre s'applique encore ici aussi bien à la musique vocale qu'instrumentale. Pour ce qui est des compositeurs annoncés, nous verrons que beaucoup d'autres seront programmés : les grandes lignes ainsi tracées s'en trouveront quelque peu modifiées.

Une liste de six concerts accompagne l'article de Méreaux avec, pour chacun d'entre eux, les noms des compositeurs programmés, répartis selon le genre de musique : musique vocale puis musique instrumentale avec, pour cette dernière, une rubrique « Violon et violoncelle » qui inclut cependant les quatuors ou quintettes à cordes, et une autre intitulée tout d'abord « Clavecin », puis « Clavecin et piano » pour la période de 1740 à 1795 et « Piano » à partir de 1795. À l'intérieur de chaque rubrique sont présentés les noms des compositeurs programmés, classés selon l'ordre chronologique croissant de leurs dates de naissance. Le plan initial est ainsi conçu (nous conservons l'orthographe des noms et les limites chronologiques de chaque concert, dont les dates extrêmes correspondent à celles des œuvres programmées) :

Première matinée (27 février 1842) : de 1490 à 1740.

Musique vocale : Josquin Després, Jean Mouton, Claude Goudimel, Palestrina, Clément Janequin, Guedron, Lully, Pergolèse, Rameau, Marcello, Hændel.

Musique instrumentale :

Violon et violoncelle : [anonyme], Corelli.

Clavecin : François Couperin, Rameau, Hændel, Jean-Sébastien Bach.

Deuxième matinée (6 mars 1842) : de 1740 à 1795.

Musique vocale : Jomelli, Gluck, Monsigny, Sacchini, Grétry, Mozart.

Musique instrumentale :

Violon et violoncelle : Haydn, Boccherini.

Clavecin et piano : Domenico Scarlatti, Emmanuel Bach, Haydn, Clementi, Mozart.

Troisième matinée (13 mars 1842) : de 1795 à 1807.

Musique vocale : Mozart, Païsiello, Lesueur, Méhul, Berton, Spontini.

Musique instrumentale :

Violon et violoncelle : Mozart.

Piano : Steibelt, Dusseck, Cramer, Wœlfl, J. Field.

Quatrième matinée (28 mars 1842) : de 1807 à 1817.

Musique vocale : Chérubini, Lesueur, Beethoven, Paër, Boïeldieu, Nicolo.

Musique instrumentale :

Violon et violoncelle : Beethoven.
Piano : Beethoven, Hummel.

Cinquième matinée (3 avril 1842) : de 1807 [sic] à 1830.

Musique vocale : Sigismond Neukomm, C.-M. de Weber, Auber, Rossini.
Musique instrumentale :
Violon et violoncelle : Onslow.
Piano : Hummel, Weber, Moschelès.

Sixième matinée (10 avril 1842) : de 1830 à 1842.

Musique vocale : Schubert, Meyerbeer, Donizetti, Mercadante.
Musique instrumentale :
Violon et violoncelle : L. Spohr.
Piano : Schubert, Mendelssohn, Chopin, Thalberg, Listz.

Nous pouvons déjà observer que, dans la partie instrumentale, les pièces pour clavier sont plus nombreuses que celles pour cordes. Indépendamment de la durée plus brève de ces pièces, la volonté de Méreaux de se mettre en avant en qualité de pianiste exécutant est ici manifeste. Il faut aussi préciser que si la partie de clavier est indiquée comme relevant du clavecin puis du piano, cela correspond au genre des œuvres mais ne désigne pas les instruments utilisés par Méreaux.

Afin d'attirer la bonne société et, probablement, de futures élèves, le prix de la souscription pour l'ensemble des matinées est fixé à 40 F par personne, avec une réduction à 30 F par personne pour les familles composées de plus de trois personnes. Les souscriptions sont ouvertes chez Méreaux, 10 rue de Fontenelle, et chez MM. Carlin et Bonnel, marchands de musique à Rouen, rue Ganterie³⁶.

Le calendrier révèle les contraintes inattendues qui pèsent sur l'organisation, entraînant d'innombrables retards. Chaque concert est prévu un dimanche, « à une heure après midi », mais plusieurs durent être reportés : le 26 février, veille de la date initialement prévue, on annonce la remise du premier concert au 6 mars. Ayant été redemandé, ce premier concert est à nouveau annoncé le 8 mars pour le 13 mars. Le deuxième concert n'eut donc lieu que le lundi de Pâques, 28 mars. Le 1^{er} avril, le *Journal de Rouen* annonce que les répétitions pour la représentation extraordinaire donnée au bénéfice de Bovéry au Théâtre des Arts, le 31 mars (à laquelle Méreaux participe au piano), ont forcé à repousser le troisième concert au 10 avril. Le quatrième concert fut aussi retardé au mercredi 27 avril, à huit heures du soir, à cause des représentations de *La Juive* de Halévy, de *Guillaume Tell* de Rossini et d'*Anne de Boulen* de Donizetti (annonces du *Journal de Rouen* du 23 avril et du *Colibri* du 28 avril). Ce concert fut tout d'abord reporté au 24 avril, selon *Le Colibri*, « par suite de l'indisposition d'un des artistes qui concourent aux concerts historiques³⁷ », et du programme qui ne pouvait être si rapidement modifié³⁸. Il est finalement annoncé pour le lundi 2 mai, à huit heures du soir. Le 21 mai, le *Journal de Rouen* nous apprend que le dernier concert doit avoir lieu le 24 mai à deux heures : mais la veille, on annonce que les débuts de M. Payen au Théâtre des Arts

³⁶ Une annonce du même journal, en date du 26 février, précise que « Un certain nombre de personnes ont manifesté le désir de prendre des abonnemens séparés pour les concerts historiques, dans la crainte de ne pouvoir disposer de plusieurs dimanches de suite et d'être ainsi forcés de manquer quelques séances. M. Méreaux s'est empressé d'accéder à ce désir. On pourra donc souscrire pour un ou pour plusieurs concerts », à raison de 7, puis de 5 F pour chaque concert.

³⁷ Il s'agit du ténor Masson, d'après l'annonce du même journal le 28 avril, et non de Mme Lacombe qui, d'après l'annonce du 14 avril, n'avait pas pu participer aux concerts, étant indisposée. Toujours selon *Le Colibri* du 28 avril, Huner, qui devait remplacer Masson, s'était trouvé lui-même souffrant.

³⁸ *Le Colibri* précise : « Le genre et le caractère historiques de la musique qui s'exécute dans ces séances expliquent l'impossibilité où s'est trouvé M. Méreaux de pouvoir remplacer en si peu de temps les morceaux qui figuraient sur le programme, et auxquels il a fallu renoncer ».

obligent le report du concert au 25 mai. Ce jour-là, le *Journal de Rouen* insiste sur les difficultés liées aux obligations des artistes du Théâtre, sur lesquels Méreaux s'appuie pour ses concerts : ces « nécessités du répertoire du théâtre » l'obligent à ne pas donner le dernier concert un dimanche : or, ce jour est précieux pour le public, puisque « un jour ouvrable de la semaine [est une] circonstance défavorable dans une ville manufacturière et commerciale » comme Rouen. Les changements de date et d'horaire font ainsi espérer que « la sympathie si vive qui s'est attachée » aux « solennités musicales » de Méreaux « ne lui faillira pas au dernier jour ». Là réside aussi la raison pour laquelle le titre de matinée est abandonné pour celui de concert, à partir du quatrième de la série.

En ce qui concerne les programmes, nous remarquons que les concerts dont les dates furent reportées connurent le plus de changements, si l'on compare les annonces et les comptes rendus publiés dans le *Journal de Rouen* et *Le Colibri* (voir l'annexe 3).

Voici le calendrier réel des neuf concerts historiques donnés en 1842 et 1843 : en plus des six concerts de la première série, dont le premier fut redonné à la date prévue pour le deuxième, et d'un dernier concert récapitulatif de la série, nous avons retrouvé l'annonce d'un ultime concert historique rouennais, jamais signalé jusqu'à présent, donné le 5 février 1843. Il n'appartient donc pas à la série initiale de 1842 mais constitue une nouvelle tentative, isolée, dont le programme couvre la période de 1490 à 1741. Cette tranche chronologique correspond à celle du premier concert de la série précédente, avec toutefois de nouvelles œuvres, absentes des concerts de 1842. Tout se passe donc comme si une nouvelle série allait reprendre en 1843 : il n'en sera rien et ce concert historique de février ne sera suivi d'aucun autre du genre à Rouen³⁹.

Liste des concerts historiques d'A. Méreaux à Rouen, 1842-1843

1.	1842	6 mars	Première matinée
2.		13 mars	Première matinée redemandée
3.		28 mars	Deuxième matinée
4.		10 avril	Troisième [concert]
5.		2 mai	Quatrième concert
6.		8 mai	Cinquième concert
7.		25 mai	Sixième concert
8.		31 mai	Concert [récapitulatif de la série]
9.	1843	5 février	Concert historique [hors-série]

Nous publions pour la première fois, en annexe du présent article, l'ensemble des programmes de ces concerts historiques, restitués d'après les articles du *Journal de Rouen* et du *Colibri*⁴⁰. Ces programmes permettent d'établir la liste des compositeurs pour l'ensemble des concerts de 1842 et 1843.

Liste comparative des compositeurs programmés

³⁹ En 1844, la *Revue et gazette musicale de Paris* du 10 mars signale pourtant l'existence de « quatre concerts historiques [...] donnés l'année dernière en un très court temps » : il semble qu'il y ait eu confusion avec les concerts de 1842.

⁴⁰ C. Goubault, *op. cit.*, p. 794-799, donne une restitution abrégée de la première série des concerts historiques ; il ne parle à aucun moment du concert de 1843. La restitution est parfois lacunaire, voire fautive : ainsi, le 3^e concert est daté du 27 mars au lieu du 28, un « Prélude et fugue » de Bach est signalé au lieu de « Prélude et fugues », les mouvements du *Stabat mater* de Pergolèse ne sont pas donnés, l'indication « au clavecin : Méreaux » ne semble provenir d'aucune source, les programmes des deuxième et dernier concerts ne sont pas donnés... Par ailleurs, C. Goubault ne cite aucune source à part le *Journal de Rouen*, qu'il mentionne en note à propos du dernier concert. Les restitutions entreprises par Johann Elart dans le cadre du Répertoire des programmes de concert en France (RPCF) ne sont quant à elles pas encore publiées et nous n'avons pas pu les consulter.

d'après la liste des matinées (<i>Journal de Rouen</i> , 17 février 1842)	d'après les programmes restitués (voir l'annexe)	d'après la liste des matinées (<i>Journal de Rouen</i> , 17 février 1842)	d'après les programmes restitués (voir l'annexe)
Anonyme	Anonyme (<i>Romanesca</i>)	Lesueur	Lambert
Auber	Jacques Arcadelt	Liszt	Liszt
C. P. E. Bach	C. P. E. Bach	Lully	Lully
J. S. Bach	J. S. Bach	Marcello	Marcello
Beethoven	Beethoven	Méhul	Martini
Berton	Berton	Mendelssohn	Méhul
Boccherini	Boccherini	Mercadante	Mendelssohn
Boieldieu	[Boieldieu]	Meyerbeer	Mercadante
	Carafa	Monsigny	Meyerbeer
Cherubini	Cherubini		Monsigny
Chopin	Chopin	Moscheles	de Montour
	Clapisson	Mouton	Mouton
	Clari	Mozart	Mozart
Clementi	Clementi	S. Neukomm	S. Neukomm
	Concone	Nicolo	
Corelli	Corelli	Onslow	
F. Couperin	F. Couperin	Paër	
Cramer	Cramer	Paisiello	
	Dalayrac	Palestrina	Palestrina
Josquin Després	Josquin Després	Pergolèse	Pergolèse
Donizetti	Donizetti	Rameau	Rameau
Dussek	Dussek		Romberg
Field	Field	Rossini	Rossini
Gluck	Gluck	Sacchini	Sacchini
Goudimel	Goudimel	D. Scarlatti	D. Scarlatti
Grétry	Grétry	Schubert	Schubert
Guédron	Guédron	Spohr	
Haendel	Haendel	Spontini	Spontini
	Halévy	Steibelt	Steibelt
Haydn	Haydn	Thalberg	Thalberg
Hummel	Hummel	Weber	Weber
Janequin	Janequin	Wölfl	
Jomelli	Jomelli		
	Lachner		

Si nous comparons la liste des compositeurs programmés avec celle annoncée en février 1842 par Méreaux, nous constatons l'absence de huit compositeurs prévus, principalement actifs à la toute fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle. Inversement, douze ont été programmés sans avoir été initialement prévus : trois seulement relèvent de la musique ancienne antérieure au XVIII^e siècle (Arcadelt, Clari⁴¹ et Lambert), les neuf autres étant actifs au XIX^e siècle ; la plupart d'entre eux sont représentés par des œuvres vocales et leur présence semble résulter de choix imposés par les chanteurs⁴². Mais la partie consacrée à la musique instrumentale a elle aussi varié, notamment pour la musique de piano récente (Moscheles et Wölfl) : les changements opérés dans les programmes furent donc de plus en plus fréquents au fil de la série. Le nombre important de compositeurs modernes ou contemporains non prévus initialement explique la disparition, faute de place, d'Auber, dont la création à Rouen des *Diamants de la couronne*, le 5 janvier 1843, est pourtant suivie d'une

⁴¹ Bien qu'initialement prévu dans le corps du texte de l'article de février 1842 mais absent du tableau des matinées qui l'accompagne, Clari sera programmé seulement dans le concert de 1843.

⁴² Ainsi pour la cantatille *Le Muletier de Castille* de Henri de Montour, chantée par le baryton Paul Barroilhet dont le nom figure avec celui du compositeur sur l'édition publiée à Paris, chez Pacini.

vingtaine de représentations dans l'année, de Nicolo Isouard, Paër, Paisiello, Lesueur, pour la partie vocale (opéra et musique religieuse), et de Onslow, Spohr et Wölfl, pour la partie instrumentale. Les compositeurs contemporains programmés mais non prévus initialement semblent l'être en raison d'opportunités locales : Louis Clapisson⁴³, dont l'opéra-comique *La Perruche* fut la seule création donnée au cours de la saison 1840-1841 au Théâtre des Arts, Sigismond Neukomm, dont le frère Antoine, pianiste (à qui Méreaux dédiera son op. 48, voir *infra*), résidait à Rouen, Halévy, dont *La Juive* est donnée au Théâtre des Arts en 1842. La programmation d'une œuvre vocale de Joseph Concone, Turinois qui réside alors à Paris, demeure en revanche plus mystérieuse. En dehors du chant, Romberg fut sans doute programmé à la demande du violoncelliste Engelmann, afin de mettre en avant son talent⁴⁴ : il avait auparavant fait partie d'un trio formé en Allemagne par Mendelssohn, ce qui explique la programmation d'un trio de ce compositeur dans le concert historique du 25 mai 1842, de même peut-être que les mélodies de l'un des frères Lachner, probablement Vincent, actif en Allemagne et en Autriche.

Méreaux n'apparaît pas dans la liste des compositeurs : il exécute pourtant un point d'orgue de sa composition pour le concerto en *ré* mineur de Mozart, en complément de celui emprunté à Beethoven, et donne en bis deux œuvres pour piano de sa composition à la fin du sixième concert de la série, le 25 mai 1842. Il n'entend donc pas se présenter comme compositeur, ou du moins pas au même rang que ceux retenus.

L'ensemble des compositeurs programmés montre combien les compositeurs "modernes" l'emportent en nombre sur les "anciens" : parmi les soixante, un tiers environ sont actifs avant le milieu du XVIII^e siècle, contre deux tiers après. L'on peut donc s'interroger sur le caractère véritablement historique de ces concerts, d'autant que la période du XV^e au XVIII^e siècle est couverte dès le premier concert, et que les cinq autres concerts de la série puiseront seulement dans les musiques des XVIII^e et XIX^e siècles⁴⁵.

Parmi les compositeurs les plus programmés figurent Beethoven et Mozart : Haendel n'apparaît au même rang qu'en raison des reprises. En effet, si l'on supprime celle du premier concert et les œuvres du concert récapitulatif, la série des six concerts proprement dite ne lui accorde qu'un nombre limité de deux occurrences, contre huit et sept pour Mozart et Beethoven.

Table des compositeurs programmés (avec leur nombre d'occurrences)

Compositeurs	Total (9 concerts)	Série (6 concerts)	Compositeurs	Total (9 concerts)	Série (6 concerts)
Beethoven	9	7	Rossini	2	2
Haendel	9	2	Jacques Arcadelt	1	0
Mozart	9	8	C. P. E. Bach	1	1
Rameau	6	2	Berton	1	1

⁴³ Les liens avec Clapisson, élève lui aussi de Reicha, sont à souligner en raison de la collection d'instruments anciens qu'il possède et vend en décembre 1860 à l'État, permettant enfin au musée des instruments de musique du Conservatoire d'être créé. Méreaux aurait pu connaître ses instruments, notamment ceux à clavier qui figurent sur une planche réalisée en 1865 et publiée dans ses *Clavecinistes* (voir annexe 5).

⁴⁴ Selon C. Goubault, *op. cit.*, p. 371, Bernard-Frédéric-Guillaume Engelmann, né à Querfurth en Prusse le 18 décembre 1816 et mort à Rouen le 5 septembre 1878, arrive dans cette dernière ville vers 1840 et y épouse en 1852 la pianiste Delphine Eugénie Carlin.

⁴⁵ Les articles de presse abandonnent ainsi rapidement les datations des œuvres dans les programmes annoncés : elles réapparaissent cependant pour le dernier concert de la série et furent sans doute effectuées pour chaque concert, parallèlement à la rédaction des notices. Nous pouvons toutefois nous interroger sur l'existence d'une notice pour les œuvres contemporaines, davantage connues et conformes au goût du public.

F. Couperin	5	1	Boccherini	1	1
Grétry	5	4	[Boieldieu] ⁴⁶	1	1
Lully	5	1	Carafa	1	1
J. S. Bach	4	1	Chopin	1	1
Pergolèse	4	1	Clapisson	1	1
Josquin Després	3	1	Clari	1	0
Dussek	3	2	Clementi	1	1
Guédron	3	1	Concone	1	1
Clément Janequin	3	1	J. B. Cramer	1	1
Méhul	3	3	Dalayrac	1	1
Monsigny	3	2	J. Field	1	1
Jean Mouton	3	1	Halévy	1	0
Palestrina	3	1	Jomelli	1	1
Sacchini	3	2	Lachner	1	1
Schubert	3	3	Liszt	1	1
Weber	3	1	Martini	1	1
Anonyme (<i>Romanesca</i>)	2	1	Mendelssohn	1	1
Cherubini	2	2	Mercadante	1	1
Corelli	2	1	Meyerbeer	1	1
Donizetti	2	2	de Montour	1	1
Gluck	2	2	S. Neukomm	1	1
Claude Goudimel	2	1	Romberg	1	1
Haydn	2	2	D. Scarlatti	1	1
Hummel	2	2	Spontini	1	1
Lambert	2	1	Steibelt	1	1
Marcello	2	1	Thalberg	1	1

Méreaux avait annoncé qu'à défaut d'être anciennes, les œuvres récentes programmées seraient rares : « Pour les dernières séances, qui concernent notre époque, j'ai évité de puiser dans les ouvrages que l'on entend journellement au théâtre ou dans les concerts, et c'est aux œuvres les moins connues de nos grands compositeurs vivans que j'ai emprunté les fragmens qui doivent caractériser la nature de leur génie »⁴⁷. Il semble que ce souhait ne fut pas exactement suivi puisque, indépendamment de Paris où l'on redonne les opéras de Dalayrac, Grétry⁴⁸ ou Monsigny – mouvement qui se propage aussi à Rouen –, nous relevons la présence dans le concert du 31 mai 1842 de l'air d'Éléazar, « Rachel quand du Seigneur », alors que *La Juive* de Fromental Halévy dont il est extrait est donnée au Théâtre des Arts : la présence, unique pour l'ensemble des concerts, de Delahaye, premier ténor de l'Académie royale de musique de passage à Rouen, semble en être la cause. Pour autant, si l'on en croit Castil-Blaze, le répertoire des théâtres connaît en province, lors de la saison 1841-1842, quelques vicissitudes qui plaident en faveur de reprises d'œuvres anciennes, garantes d'originalité et de recettes :

⁴⁶ Un air de Boieldieu, natif de Rouen, semble avoir remplacé un autre de Beethoven (voir en annexe le programme restitué du cinquième concert, quatrième de la série, du 2 mai 1842, troisième numéro de la deuxième partie du concert). Nous n'avons pas compté l'air de Beethoven dans le total des occurrences, non plus que le point d'orgue que Méreaux lui emprunte pour le concerto en *ré* mineur de Mozart.

⁴⁷ *Journal de Rouen*, 17 février 1842. La question du fragment évoquée par Méreaux mérite d'être soulignée : la longueur des programmes serait-elle le signe d'exécutions fragmentaires des œuvres annoncées ? Il semble pourtant qu'en cas de fragment et non d'intégralité de l'œuvre, l'annonce soit clairement rédigée, comme dans le cas du *Stabat mater* de Pergolèse. Le terme fragment signifie ici plutôt une œuvre entière, considérée comme témoin ou exemple extrait d'un ensemble plus vaste ; Castil-Blaze, dans *La France musicale* du 27 mars 1842, l'entend bien ainsi, à propos des concerts historiques : « M. Méreaux se propose de présenter en six concerts les fragmens les plus remarquables des productions mises au jour depuis 1400 jusqu'à notre temps, par les musiciens célèbres ».

⁴⁸ Le *Journal de Rouen* du 5 mars 1842 évoque « le succès obtenu depuis bientôt six mois de la reprise de *Richard Cœur-de-Lion*, à Paris, quoique plus de soixante ans aient passé sur les mélodies de Grétry ».

« Les infortunés qui dirigent les théâtres des départemens ont été cruellement meurtris et navrés par la chute des opéras nouveaux qu'ils ont mis en scène pendant la dernière campagne. Celle qui va s'ouvrir ne leur promet pas des chances plus heureuses. Cette éclipse totale de la musique dramatique, dont les productions nouvelles ne présentent que de vieilles idées rajustées avec plus ou moins d'habileté, a naturellement porté les artistes vers l'ancien temps ; ils remontent le cours des siècles pour aller chercher les œuvres des maîtres d'un talent réel : exhumers les anciennes compositions, est aujourd'hui le seul moyen d'obtenir du nouveau [...]. On avait porté l'ancienne musique au grenier ; c'est là qu'elle était reléguée ; mais quand la terre cesse de produire, quand les compositeurs dramatiques ne font rien qui vaille, ainsi que je me suis permis de vous le dire, dans un temps de disette, de famine, un grenier bien pourvu devient un précieux trésor, une source féconde où l'on trouve des consolations et des jouissances⁴⁹. »

Cette vision, depuis Paris, d'une situation déplorable des théâtres de province ne paraît pourtant pas correspondre à la réalité rouennaise : le Théâtre des Arts donne ainsi trois créations pour la saison 1841-1842, dont deux, *Les Deux Voleurs*, opéra-comique de Girard et *Le Guitarrero*, opéra de Halévy, sont suivies chacune par plus de dix représentations ; seul *Les Travestissements*, opéra-comique de Grisar, ne connaît qu'une seule représentation et devra attendre trois ans avant d'être repris. S'il est vrai que la saison précédente de 1840-1841 n'avait donné lieu qu'à une création, *La Perruche*, de Clapisson, celle-ci est tout de même suivie par douze représentations en 1841⁵⁰. Nous sommes donc loin de la disette constatée par Castil-Blaze. Quant à la nouveauté des opéras anciens, elle est toute relative puisqu'ils figuraient encore au répertoire du théâtre rouennais jusque dans les années 1830, avec des compositeurs comme Duni, Pergolèse, Philidor, Monsigny, Dalayrac, Grétry ou Sacchini : seuls sont repris dans les années 1840 *Richard Cœur de Lion* de Grétry, absent de la scène rouennaise depuis 1831, redonné le 31 mars 1842 pour vingt-et-une représentations (soit deux jours seulement après qu'un air de cet opéra ait été chanté lors du deuxième concert historique), et *Le Déserteur* de Monsigny, retiré du répertoire en 1828 et repris les 8 et 10 mars 1844. Pour ce dernier compositeur, nous pouvons nous demander si les extraits de son *Félix* chantés dans les concerts historiques n'auront pas plaidé en faveur de sa reprise au théâtre. Une telle demande est d'ailleurs formulée en faveur de Sacchini : l'audition de son *Œdipe à Colone* dans le deuxième concert historique pousse le rédacteur du compte rendu, paru dans *Journal de Rouen* le 29 mars 1842, à en réclamer la reprise à Paris :

« M. Payen a dit avec beaucoup d'ame et de sentiment l'air si noble et si touchant d'*Œdipe : Elle m'a prodigué*. A cette occasion, nous demanderons pourquoi, quand un opéra est, d'un bout à l'autre, écrit d'un pareil style et remue si profondément l'ame des auditeurs ; pourquoi, lorsque le poème est aussi intéressant que la musique est noble et belle, l'Académie royale de Musique ne ferait pas pour *Œdipe à Colonne* ce que l'Opéra-Comique a fait avec tant de succès, il y a six mois, pour *Richard Cœur-de-Lion* ? *Œdipe* n'est-il pas le chef-d'œuvre de la tragédie lyrique comme *Richard* est celui de l'opéra léger ? »

Un autre ressort exploité par Méreaux fut celui de la comparaison entre œuvres anciennes et modernes : alors que le *Stabat mater* de Rossini vient d'être donné à Paris et s'apprête à l'être à Rouen sur la scène du Théâtre des Arts⁵¹, Méreaux programme dans ses concerts ceux de

⁴⁹ Castil-Blaze, « Concerts historiques donnés à Rouen, par M. Méreaux », *La France musicale*, 27 mars 1842.

⁵⁰ Voir Sylvain Langlois, *Les Opéras de Rossini, Bellini et Donizetti au Théâtre des Arts de Rouen à l'époque romantique. Direction de théâtre, répertoire, production et réception*, thèse de doctorat, Université de Rouen, 2009, vol. 1, p. 123-124.

⁵¹ Au cours d'une représentation extraordinaire donnée au bénéfice du chef d'orchestre du Théâtre, Bovéry, le 31 mars 1842, avec la participation de Méreaux au piano (voir le *Journal de Rouen* du même jour). C'est aussi lors de cette représentation qu'eut lieu la première de la reprise rouennaise de *Richard Cœur de Lion* de Grétry.

Josquin et de Pergolèse. La presse ne manque pas d'opérer un parallèle entre les œuvres de Pergolèse et de Rossini : « Rossini vient de faire sur le *stabat* un drame dont l'exécution dure deux heures. Bientôt nous l'entendrons exécuter à Rouen ; mais il est douteux que tous les trésors d'harmonie qu'il a prodigués émeuvent aussi profondément son auditoire que les mélodies à deux voix de Pergolèse, et que son accompagnement si simple, mais si large et si touchant, de clavecin et de deux basses ».

Si la question des sources musicales utilisées par Méreaux pour l'exécution de ses concerts historiques semble claire en ce qui concerne les œuvres récentes, elle l'est en revanche beaucoup moins pour le répertoire ancien. Alors que nous possédons plusieurs manuscrits des transcriptions réalisées par Fétis pour ses concerts historiques⁵², concernant Méreaux aucune source similaire ne nous est connue. Il semble qu'il n'en ait pas réalisé lui-même, sauf peut-être pour la musique de clavecin. En effet, la reprise d'œuvres empruntées aux répertoires de Choron et de Fétis, comme dans le cas de l'*Alla riva del Tebro* de Palestrina, laisse supposer une utilisation d'un matériel provenant de ces concerts ; mais Méreaux semble plutôt avoir eu recours aux éditions nombreuses réalisées depuis le début du XIX^e siècle, comme le *Stabat* de Josquin Des Prés publié en partition par Choron chez Leduc en 1807, *Les Cris de Paris* de Clément Janequin édités par Danjou dans sa série des *Archives curieuses de la musique* et publiés dans la *Revue et gazette musicale de Paris* du 22 août 1839⁵³, le point d'orgue ou cadence de Beethoven pour le concerto en *ré* mineur, K 466, de Mozart, publié dans le supplément du même journal, le 28 octobre 1838⁵⁴, ou encore la collection des psaumes de Benedetto Marcello publiée par la veuve Launer en 1841 et 1842. Contrairement à ses prédécesseurs, Méreaux ne semble pas avoir cherché à promouvoir la découverte d'œuvres totalement inconnues : la nouveauté des œuvres choisies, dans le cadre rouennais, le dispense d'enrichir un répertoire déjà éprouvé, sur lequel il préfère s'appuyer⁵⁵. Méreaux se contente ainsi de reprendre les rééditions disponibles⁵⁶. Il est cependant probable qu'il ait utilisé des sources anciennes pour les musiques de clavier⁵⁷ : son approche pianistique du répertoire de clavecin nécessite une adaptation des éditions anciennes aux possibilités qu'offrent le piano,

Signalons que le répertoire du Théâtre des Arts permettait aux Rouennais d'entendre régulièrement les œuvres de Donizetti, Rossini et autres contemporains programmés par Méreaux.

⁵² Voir notamment Walter Corten, « Fétis, transcripteur et vulgarisateur », *Revue belge de musicologie*, vol. 50 (1996), p. 249-268.

⁵³ Il est probable que Méreaux ait repris plusieurs des éditions réalisées par Danjou dans cette série, de même qu'il se soit inspiré des notices qui accompagnent chaque livraison mensuelle. C'est du moins ce qu'affirme Maurice Bourges dans la *Revue et gazette musicale* du 22 avril 1855, en soulignant les emprunts notables faits par Méreaux aux *Archives curieuses de la musique*. Inspirées des *Archives curieuses de l'histoire de France, depuis Louis XI jusqu'à Louis XVIII, ou Collection de pièces rares et intéressantes [...]*, que Danjou publie avec Louis Lafaist entre 1834 et 1837, les *Archives curieuses de la musique* publiaient mensuellement de la musique ancienne envoyée aux abonnés de la *Revue et gazette musicale de Paris*. Débutée en 1839, la série comprendra, outre les *Cris de Paris* de Josquin Des Prés, un cantique de Goudimel en 1839, de même que des pièces de clavecin de Louis Couperin, en 1839, et de Rameau, en 1840.

⁵⁴ Le supplément du n° 43 de la 5^e année de la *Revue et gazette musicale de Paris* comprend deux pages de musique : la première intitulée « Concert Turc. Air Turc » et la seconde : « Cadence de Beethoven (inédit) au premier mouvement du concerto en *ré* mineur de Mozart (n° 8) ». Il semble s'agir de la première édition de cette cadence pour le premier mouvement (WoO 58, 1), composée en 1802-1805 ou 1808-1809, avec une autre pour le rondo final (WoO 58, 2). Méreaux semble ignorer l'existence de cette dernière, alors inédite.

⁵⁵ Signalons toutefois que la *Romanesca*, pièce d'authenticité douteuse empruntée aux concerts de Fétis où elle était jouée au violon, avait été entendue précédemment à Rouen, exécutée par le violoncelliste Malençon lors d'un concert de la Société maternelle, d'après le *Journal de Rouen* du 5 mars 1842.

⁵⁶ Avec celles que nous avons déjà signalé, Méreaux aurait pu recourir aux éditions des œuvres de Ockeghem, Josquin des Prés, Goudimel ou Palestrina, publiées alors à Paris par la veuve Launer (1787-1853).

⁵⁷ Et peut-être aussi pour certains chœurs et airs de l'*Armide* de Lully, dont il disposait dans sa bibliothèque d'un exemplaire de la grande partition ayant appartenu au chanteur Gabriel Vincent Thévenard (1669-1734), voir *infra*.

perçues comme un enrichissement. De fait, les rééditions « séméiographique » des pièces de clavecin disponibles en 1842 ne proposent pas les solutions d'une adaptation pianistique réussie⁵⁸. Il semble que dans ce domaine, plutôt que des rééditions du XIX^e siècle, Méreaux ait puisé dans sa bibliothèque des éditions anciennes. Le *Journal de Rouen* souligne à ce sujet le 29 mars 1842, dans le compte rendu du deuxième concert historique de la série, que Méreaux sut opérer un choix judicieux et nécessaire, afin de « ne pas céder à la tentation de reproduire au public tout ce qu'il découvrait de richesses à mesure qu'il feuilletait sa bibliothèque »⁵⁹. Méreaux reprendra cet argument dans ses *Clavecinistes*⁶⁰. Si l'on ignore le contenu exact de cette bibliothèque, héritée de son père, les archives du Conservatoire en conservent un catalogue sommaire, non daté. Il décrit, semble-t-il, l'état de la collection en 1876, telle qu'elle fut donnée⁶¹. Elle est aujourd'hui conservée dans le fonds ancien de la bibliothèque du Conservatoire, au Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France. Les dix feuillets de ce catalogue décrivent le contenu de six caisses de partitions ; parmi celles de musique ancienne, qui côtoient d'autres œuvres contemporaines dont celles de Méreaux, nous relevons les mentions suivantes :

- 1^{re} caisse : Armide – Lully – a appartenu à Thevenard avec sa signature et des notes : grande partition.
- 3^e caisse : Pièces pour clavecin, Rameau, et concerts. Le Messie de Haendel.
- 4^e caisse : 1 volume copié au Vatican par Truffault (Pris de Rome) [Victor Rifaut, prix de Rome ?]
- 5^e caisse : Couperin – clavecin. Haendel – ~~Elle~~ oratorio Macchabée. 1 livre d'orgue sur parchemin ayant appartenu à H. J. de Méreaux.
- 6^e caisse : Six sonates clavecin – Scarlatti & ~~œuvres complètes~~ fugues Matheson. Handel – 8 suites pour clavecin. Pièces de clavecin Couperin. Sonates Haendel pour clavecin. Six concertos Haendel clavecin ou orgue. Instruments de musique (modèles).

En ce qui concerne les instruments utilisés lors des concerts historiques, l'idée de Méreaux n'a jamais été, semble-t-il, de remettre à l'honneur le clavecin. Seul le répertoire l'intéresse et, conformément à sa vision didactique et progressiste de l'histoire de la musique, il s'agit bien de présenter cette littérature sur l'instrument pratiqué alors, très répandu et considéré comme l'aboutissement des perfectionnements successifs apportés à cette branche des instruments à clavier : le piano. L'historique inséré dans la notice du premier concert, à la fin du commentaire sur F. Couperin, est en cela éloquent (voir annexe 1).

⁵⁸ Notamment les trente-huit *Pièces de clavecin de Couperin, choisies, remises en lumière, précédées d'une préface critique par un artiste antiquaire*, commentées dans *La France musicale* du 19 septembre 1841 (qui n'envisage leur exécution qu'au piano), puis les vingt-deux *Pièces de Rameau, pour faire suite aux 51 pièces de clavecin de F. Couperin*, publiées l'année suivante chez le même éditeur, la veuve Launer. L'artiste antiquaire est Jean-Joseph-Bonaventure Laurens, résidant alors à Marseille.

⁵⁹ Le même journal signalait, le 5 mars 1842, que « M. Méreaux, après avoir tant fait pour la propagation de l'enseignement musical à Rouen, vient compléter son œuvre en nous initiant à la connaissance de chefs-d'œuvre jusqu'à présent renfermés dans la bibliothèque de quelques adeptes ».

⁶⁰ Il envoie à son éditeur Heugel, le 8 février 1862, un texte en vue de la publication des *Clavecinistes*, dans lequel il est écrit que : « M. Amédée Méreaux possède une riche collection de précieux ouvrages, gravés ou manuscrits, des maîtres qui ont illustré l'école instrumentale de France, d'Italie et d'Allemagne, depuis le 17^e siècle jusqu'à nos jours. Grâce à cette intéressante bibliothèque, il a pu faire une étude constante de l'exécution des œuvres de tous les grands compositeurs. Les saines traditions de ces différents styles, il les tenait de son père, pianiste-compositeur d'un rare mérite et que nous avons tous connus et qui les avait reçues lui-même, en héritage paternel, de l'éminent musicien, N. J. de Méreaux, organiste, claveciniste, et auteur de plusieurs opéras, représentés avec succès sur la scène de l'Académie Royale de musique. » (voir note 0000).

⁶¹ BnF, Département de la musique, A 38, pièce 14. En 1876, Mme Méreaux fait don de la bibliothèque et des manuscrits de son mari à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, d'après le *Journal de Rouen* du 18 mars (cité dans C. Goubault, *La Vie musicale [...], op. cit.*, p. 463). Je remercie Marguerite Sablonnières, conservateur au Département de la musique, pour m'avoir permis de consulter ce document.

Ainsi, aucune exécution au clavecin n'est attestée dans aucune source connue : les seules mentions de cet instrument visent à replacer les œuvres dans l'histoire, afin de souligner les moyens dont disposaient les compositeurs. En revanche, plusieurs indications précisent l'exécution de ces pièces au piano. *Le Colibri* annonce ainsi, le 20 février 1842 : « M. Méreaux, qu'on a malheureusement de si rares occasions d'entendre, jouera tous les morceaux de piano ». Surtout, le compte rendu du concert historique de 1843, après avoir évoqué les pièces de F. Couperin, Rameau et J. S. Bach qui y furent exécutées, précise que « Le piano et l'orgue étaient tenus par M. Méreaux [...]. Jamais personne n'a plus délicieusement chanté que lui sur le piano, et ce n'est pas à son sujet qu'il est besoin de parler de la netteté et de la vigueur du dessin, de la pureté et de la correction du trait. » Ce compte rendu livre une précieuse indication à propos d'un orgue, instrument que Méreaux, contrairement au clavecin, n'assimile pas à l'histoire du piano. Utilisé pour le concerto de Haendel, il s'agit d'un orgue-accordéon nouveau, perfectionné par un marchand de musique rouennais. Il n'est donc pas question, là encore, de retrouver un instrument ancien :

« L'orgue sur lequel il a touché est un orgue-accordéon, qui imite parfaitement les effets de l'orgue d'église. Cet instrument, qui a déjà subi tant de perfectionnements, est, si nous pouvons dire, édité par M. Darré, facteur tout spécial dans notre ville. Sous un très-petit volume, la puissance en est si grande, qu'il a fallu un mécanisme particulier pour l'approprier aux dimensions du local. Plusieurs églises du département s'en sont déjà pourvues⁶². »

Cette approche de Méreaux, qui entend révéler la richesse des œuvres anciennes par leur exécution sur des instruments modernes, diffère de celle de Moscheles et de Fétis, qui entendaient faire revivre les œuvres conformément aux usages de leur temps et avaient recouru pour cela à des clavecins. Suite aux échecs subis par Fétis, Méreaux fut peut-être enclin, pour l'exécution de ses concerts historiques, à une plus grande prudence. Ainsi, dans l'article déjà cité de février 1838, Fétis faisait remarquer :

« Il s'en faut bien que la pensée des concerts historiques ait été réalisée comme j'aurais voulu qu'elle fût, car l'exécution n'a jamais répondu à mes vœux, et malheureusement je n'en pouvais espérer de meilleure. Il y a dans l'ancienne musique, si simple en apparence, de grandes difficultés qui tiennent précisément à leur simplicité, non moins qu'à l'inhabitude de l'entendre et de la rendre. Pour triompher de ces difficultés, il faudrait les études d'une école, le dévouement d'élèves soumis à la pensée du maître, beaucoup de temps et de patience. Dans l'impossibilité de multiplier les répétitions et surtout de les faire bonnes avec des choristes et des chanteurs attachés à des théâtres et toujours pressés de finir, j'ai fait à peu près ce qu'on pouvait faire, mais non tout ce qui aurait été nécessaire. »

L'inhabitude d'entendre et de rendre la musique ancienne serait donc accrue dans le cas d'un emploi du clavecin. Surtout, Méreaux semble avoir tiré toutes les conséquences de ce bilan dressé par Fétis en participant lui-même à l'exécution de ses concerts et en s'appuyant sur le concours « des premiers artistes du théâtre et de la ville » : il s'agit non seulement des premiers chanteurs mais aussi des membres de l'orchestre et des chœurs du Théâtre des Arts, garants de « la bonne exécution vocale et instrumentale » des concerts.

D'après les programmes restitués et l'état connu de l'orchestre du Théâtre des Arts en 1842, nous pouvons établir les listes comparatives suivante des musiciens instrumentistes :

Orchestre du Théâtre des Arts (direction Fleury), d'après l' <i>Annuaire de Rouen</i> , 1842		Musiciens nommés dans les programmes des concerts historiques (1842-1843)	
Chefs d'orchestre :	Bovéry Voiron (second chef)	Bovéry	chef d'orchestre, chanteur
7 Violons I :	Bovéry		

⁶² Signalons que la maison d'édition tenue par Darré est reprise en 1869 par l'organiste Aloys Klein aîné (voir C. Goubault, *op. cit.*, p. 373).

	Voiron	Voiron	violon
	Mayer	Mayer	violon
	Geoffroy		
	Désiré		
	Depaëp		
	Zawiski		
6 Violons II :	Kunzly		
	Réthaller		
	Manyer		
	Tastu		
	Mouchot		
	Klecker		
4 violoncelles :	Engelmann	Engelmann	violoncelle
	Coquerel		
	Paumier		
	Eder fils		
4 contre-basses :	Romisch	Romisch	contrebasse
	Choinet		
	Viguerard		
	Normand		
3 altos :	Guillaume	Guillaume	alto
	Lamanière		
	Eder père		
2 flûtes :	Bidal		
	Elschlep jeune		
2 hautbois :	Chemin fils	Chemin	cor anglais, hautbois
	Kessler		
2 clarinettes :	Ourdeaux	Ourdeaux	clarinette
	P. Walter		
3 cors :	Corret père (1 ^{er})	Corret	cor
	Rousseau (2 ^e)	Roussot	cor
	Victor Walter (3 ^e)	Victor Walter	cor
Trompette :	Madaule		
2 bassons :	Berty	Berty	basson
	Lyunberg		
2 trombones :	Carlin		
	Pavie		
Ophicléide :	Deschamps		
Harpiste :	[blanc]		
Timbalier :	Thieulan		
Caisse roulante :	Bellenger		
		Malençon	violoncelle
		Hardy	cor
		Méreaux	piano, orgue-accordéon
		Amélie Vitel	piano

Les musiciens nommés dans les programmes sont appelés à jouer en solo lors des concerts : Méreaux fait ainsi appel aux premiers pupitres de l'orchestre du Théâtre des Arts, et nous pouvons penser que la plupart des membres de cet orchestre participe aux concerts de Méreaux, soit un nombre maximal de 38 musiciens, si l'on ne compte pas l'ophicléide et la caisse roulante. Cependant, l'effectif de l'orchestre « complet » devait être proche de celui demandé en 1844 par Méreaux pour son concert historique parisien : 4 premiers violons, 4 seconds violons, 2 altos, 2 violoncelles, 3 contrebasses, 1 flûte, 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons,

2 trompettes, 1 timbalier, 1 harpiste (pour les romances d'*Orphée*), 1 chef d'orchestre, soit 27 musiciens en tout⁶³.

Pour la partie vocale des concerts, la liste ci-dessous confirme la présence des premiers chanteurs du Théâtre. Elle s'établit comme suit⁶⁴, sans compter la participation vocale du violoniste et chef d'orchestre du Théâtre, Jules Bovéry :

chanteurs	voix	institutions (saisons)
Planterre (Poucholle-Planterre)	1 ^{er} soprano (<i>Le Colibri</i> , 2.VII.1843)	Th. des Arts (1841-42, 1842-43)
Hélène Cundell	1 ^{er} soprano (<i>Le Colibri</i> , 30.IX.1841)	Th. des Arts (1841-42, 1842-43)
Mme Danterny-Cundell	?	de passage à Rouen ?
Masson	1 ^{er} ténor (<i>Le Colibri</i> , 31.X.1841 ⁶⁵)	Th. des Arts (1841-42)
Huner	1 ^{er} ténor	Th. des Arts (1841-42)
Delahaye	1 ^{er} ténor	Académie royale de musique, à Rouen en avril-mai 1842
Mulot	2 ^d ténor	Th. des Arts (1842-43)
Malliot	2 ^d ténor	Th. des Arts (1839-40, 1842-43)
Barroilhet	baryton	Académie royale de musique, à Rouen entre 1842 et 1844
Payen	1 ^{re} basse (<i>Le Colibri</i> , 30.IX.1841), baryton	Th. des Arts (1841-42, 1842-43)
Douvry	1 ^{re} basse (<i>Le Colibri</i> , 2.VII.1843)	Th. des Arts (1842-43)

Il semble qu'un autre premier soprano de la troupe, Mme Lacombe, qui venait de faire ses débuts en septembre 1841, fut initialement prévu dans la programmation, si l'on en croit *Le Colibri* qui, à la suite du compte rendu du concert du 10 avril, annonce sa présence au concert suivant : « La solennité de dimanche promet de non moins vives jouissances à nos dilettante : Mme Lacombe, qui était indisposée lorsque les concerts ont été organisés, chantera divers morceaux. » Elle ne participa pourtant à aucun des concerts historiques.

L'effectif précis des chœurs n'est pas connu : formés de quarante chanteurs, hommes et femmes, à Paris en 1844 (voir *infra*), il semble être plus réduit à Rouen, si l'on en croit l'annonce du *Journal de Rouen* du 17 février 1842 qui précise que « Des choristes du théâtre sont engagés pour les morceaux d'ensemble ». Une estimation nous est donnée par le « Tableau du personnel » du Théâtre des Arts, publié dans *Le Colibri* du 1^{er} septembre 1844, dans lequel sont mentionnés « 30 choristes, hommes et dames »⁶⁶.

Fort de ses succès rouennais de 1842 et 1843 dont la presse, si bien utilisée par Méreaux, se fit l'écho non seulement à Rouen mais aussi à Paris, Méreaux cherche à étendre son action. Anticipant peut-être le départ de Bovéry⁶⁷, il se propose, avec l'aide de l'Association des artistes musiciens, récemment fondée en janvier 1843 par le baron Isidore Taylor et chargée

⁶³ Lettre à Maurice Schlesinger du 2 mars 1844, *Procès-verbaux des séances du comité central de l'Association des artistes musiciens*, BnF, Département de la musique, Vma 4157 (1), p. [208].

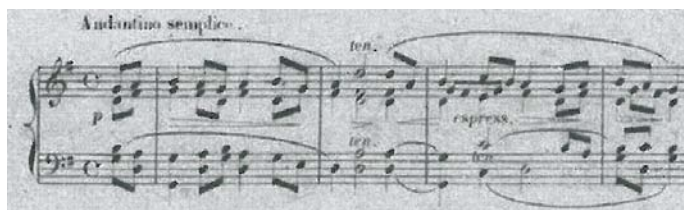
⁶⁴ D'après nos dépouillements de presse, mentionnés dans le tableau, et les indications dans S. Langlois, *op. cit.*

⁶⁵ Il est précisé dans ce journal, le 4 novembre 1841, que pour ses débuts, Masson « a abordé les parties les plus élevées et les plus ardues de son rôle [de Robert, dans *Robert-le-Diable*] avec une facilité et une justesse d'intonation rares. Vous ne trouverez peut-être pas chez M. Masson de ces grands éclats de voix qui, çà et là, vous saisissent et vous transportent ; mais vous n'y trouverez pas non plus de ces inégalités qui vous fatiguent et vous désespèrent. Excellent musicien, M. Masson dirige sa voix avec sagesse, et, comme il ne fait point de tours de force, il arrive au bout de son rôle sans être exténué. »

⁶⁶ S. Langlois, *op. cit.*, p. 210, indique seulement l'effectif global des chœurs d'après *Le Colibri* du 3 février 1839 : une trentaine d'amateurs de musique et de chant, rouennais pour la plupart.

⁶⁷ Jules Bovéry est remplacé en 1844 par Milord aux fonctions de chef d'orchestre au Théâtre des Arts : *Le Colibri* du 20 octobre 1844 signale le retour à Amsterdam, après cinq ans d'absence passées à Rouen, du chef d'orchestre et compositeur qui avait fait ses débuts à Rouen le 13 mai 1840.

des intérêts des musiciens et de l'art musical⁶⁸, de reproduire à Paris l'expérience menée à Rouen. En attendant, il prolonge le succès des concerts historiques en faisant paraître à Paris, en 1843, des *Variations pour piano sur la romance de Guédron*, op. 48⁶⁹. Cette « romance » datée de 1620, chantée lors des concerts historiques des 6 mars et 31 mai 1842, pourrait appartenir, à moins d'être un pastiche, au cinquième livre d'airs de cour à quatre et cinq parties de Pierre Guédron, publié cette année-là chez Ballard et dont aujourd'hui aucun exemplaire des parties de dessus et de haute-contre n'est connu⁷⁰. Voici le thème dans la version pianistique de Méreaux :



Il se trouve que l'éditeur de ces variations, Maurice Schlesinger, n'est autre que celui qui, le 26 février 1844, annonce au comité de l'Association des artistes musiciens, dont il est un membre des plus actifs, que « M. Méreaux doit venir à Paris donner des concerts historiques et qu'il a promis d'en donner un au profit de l'association »⁷¹.

1.2. Paris (1844)

Les archives de l'Association des artistes musiciens permettent d'accéder aux détails de l'organisation du seul concert historique, parmi les trois prévus, que Méreaux donnera à Paris, et de mieux apprécier les modifications apportées au projet initial. Dans la lettre qu'il adresse de Rouen, le 2 mars 1844, à Schlesinger⁷², Méreaux revient sur sa proposition précédente de donner le dernier des trois concerts historiques projetés au bénéfice de l'Association : il préfère qu'il s'agisse du premier, susceptible d'être plus productif. Il passe ensuite aux « ressources indispensables pour assurer un bon ensemble » et la réussite du concert, et dresse pour cela une liste de sept points relatifs à la salle, aux effectifs et au choix des solistes chanteurs et instrumentistes, à la publicité, à la notice historique à répandre et à la copie des parties d'orchestre et des chœurs.

Méreaux demande les salons de Pleyel ou d'Erard, ou bien une salle d'une dimension comparable⁷³ : ce sera finalement la salle du Conservatoire de musique, pourtant plus grande.

Les effectifs des chœurs doivent être « suffisants » et Méreaux demande le concours des chœurs de l'école de M. Pastou. Ce dernier offrira la participation de quarante choristes.

Les solistes chanteurs doivent être de premier ordre : une voix de femme (soprano), un ténor ou deux, une basse taille : Méreaux propose le concours de son beau-frère, le ténor Charles Dumas, et précise que le célèbre Ponchard est « indispensable » pour les romances d'Orphée

⁶⁸ Sur cette association et ses importantes archives, voir les publications en ligne sur le site de l'IRPMF, www.irpmf-cnrs.fr.

⁶⁹ Datation de l'édition d'après le cotation M.S. 3850, dans Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*. 2 : de 1820 à 1914, Genève, Minkoff, 1988, p. 390.

⁷⁰ Nous n'avons pas retrouvé cet air dans l'édition critique de Georgie Durosoir, *Pierre Guédron. Les Airs de cour*, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2009.

⁷¹ *Procès-verbaux [...]*, op. cit.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Voir *supra*, note 0000.

de Gluck. Levasseur est demandé comme basse taille. Il ne précise donc aucun nom de soprano. Aucun des noms avancés par Méreaux ne prendra part au concert.

Quant à l'effectif orchestral demandé, nous l'avons vu, il doit être « complet pour jouer le morceau de Mozart », soit un ensemble de 26 musiciens, plus un harpiste pour les romances d'Orphée.

La publicité, par la voie des journaux et des affiches, doit être la plus large possible, s'accordant « intimement au but du concert », de nature historique mais aussi philanthropique, c'est-à-dire conçu en vue de recueillir d'abondantes recettes. Méreaux s'engage à donner une « notice historique sur tous les morceaux du concert », précédée d'un « précis succinct de l'histoire de la musique jusqu'à l'époque du premier morceau du programme », afin d'« augmenter l'intérêt du concert ». Cela implique, contrairement à la liberté laissée pour l'ordre du programme, de débiter par la pièce la plus ancienne : ce qui semble avoir été le cas, avec la *Prière* de Jean Mouton, datée de 1498. Nous n'avons pas retrouvé trace de cette notice et du précis, sans doute repris des textes rouennais de 1842, ni dans la presse parisienne, ni dans les archives de l'Association.

Méreaux signale qu'il possède « tous les morceaux préparés », qu'ils sont « copiés de la manière la plus commode pour les exécutants choristes. Les parties séparées sont copiées aussi, il ne s'agira que de les doubler ou tripler etc. », en fonction de l'effectif rassemblé, lequel fut bien, comme nous l'avons établi précédemment pour les chœurs, plus fourni qu'à Rouen.

Ensuite, Méreaux donne et commente une liste chronologique des morceaux pour le programme, divisée en musique vocale et instrumentale :

Concert historique.

Partie vocale.

Dates

- 1498. Prière au tombeau du Christ le vendredi saint. Musique de Jean Mouton maître de chapelle de François 1^{er} – par les chœurs de Pastou. Accomp[agnemen]t d'orgue.
- 1540. Les cris de Paris sous François 1^{er} par Clément Jannequin – par les chœurs sans acc[ompagnemen]t.
- 1550. Choral de Claude Goudimel – par les chœurs – sans acc[ompagnemen]t.
- 1620. Romance de Guedron maître de chapelle de Louis XIII. – Soprano –
- 1671. Scène de Caron tirée de l'opéra d'Alceste de Lulli – Basse taille ou [basse ?]. accomp[agnemen]t de quintette.
- 1686. Enfin, il est en ma puissance. Scène d'Armide (monologue) de Lulli Soprano. accomp[agnemen]t de quintette.
- 1686. Air de Renaud : Plus j'observe ces lieux. – tiré de l'opéra d'Armide de Lulli – ténor. acc[ompagnemen]t de quintette.
- 1695. Chanson de Lambert maître de chapelle de Louis XIV Soprano acc[ompagnemen]t de guitare.
- 1700. Cantando un di Duo madrigalesque de Clari. Soprano & ténor acc[ompagnemen]t [de] piano.
- 1736. Air de la fête d'Alexandre. Cantate de Händel – Basse taille acc[ompagnemen]t d'orchestre avec deux cors obligés.
- 1737. Brisons tous nos fers – chœur de Castor & Pollux – Rameau – les chœurs.
- 1741. Alleluia du Messie de Händel. les chœurs.
- 1774. Romances d'Orphée avec les chœurs. Gluck – ténor Ponchard, les chœurs orchestre et harpe.

Partie instrumentale.

Piano.

- 1695. Pièces de F. Couperin. }
- 1726. Pièces de Rameau. }
- 1730. { Prélude & fugue de J. S. Bach. } Exécutées par
- { Air varié de Händel } A. Méreaux.
- 1785. Concerto (en ré mineur) de Mozart. orchestre complet }

Instruments à corde.

- 1530. La Romanesca (violoncelle) par M. Batta.
- 1683. Sonate ou variations sur les folies d'Espagne, pour violon & violoncelle, de Corelli, par M. Urhan ou M. Allard avec M. Batta.
- 1720. Sonate fuguée pour piano & violon [de J. S. Bach] par M. A. Méreaux et M. Urhan ou M. Allard.

Constatons d'abord que toutes les œuvres, antérieures cette fois au XIX^e siècle, ont déjà été programmées dans les concerts rouennais, principalement dans les premier, dernier et deuxième concerts de la série, ainsi que dans celui de 1843. Quelques variantes apparaissent quant aux tessitures vocales solistes demandées (soprano, ténor, basse taille) et sur la nature des accompagnements : orgue pour la *Prière* de Mouton⁷⁴, quintette (sans doute à cordes), guitare pour la chanson de Lambert qui, à Rouen, avait un accompagnement de quatuor⁷⁵ (tandis que rien n'est précisé pour la « romance » de Guédron), orchestre et instruments obligés (cors et harpe) ou complet (pour Mozart).

Dans sa lettre, Méreaux commente la liste des œuvres fournie pour le programme. Il commence par l'ordre des morceaux : à Rouen, celui-ci était chronologique, selon le critère institué par Fétis, mais Méreaux s'interroge et semble préférer « l'ordre le plus favorable à l'effet de chaque morceau », principe qui sera finalement retenu et appliqué pour l'établissement du programme « définitif », en concertation avec le comité de l'Association (voir *infra*). Peut-être Méreaux sait-il déjà qu'il ne sera donné qu'un seul concert et que l'ordre chronologique revêt dès lors moins d'importance : il adopte ainsi une présentation plus conforme aux programmes de concert habituels, comme celle suivie à l'occasion du dernier concert récapitulatif de la série de 1842. Il entend donc présenter aux Parisiens le résultat de ses expériences rouennaises en un seul concert récapitulatif : le programme prend ainsi les allures d'un concert ordinaire et non pas historique. Ce qui, en l'absence d'un texte de présentation démontrant, par un exposé rigoureux, la logique historique du concert, entraînera des critiques, sur lesquelles nous allons revenir.

La forme retenue du programme, non strictement chronologique, vise sans doute aussi à compenser la longueur du concert, sur laquelle Méreaux donne dans sa lettre une très précieuse indication de durée : en supprimant Corelli et la sonate fuguée de Bach, l'ensemble de la musique programmée dure trois heures⁷⁶.

Le comité de l'Association répond vouloir accéder à toutes les demandes de Méreaux. Maurice Schlesinger s'entend avec lui pour fixer « définitivement » le programme du concert, prévu pour le dimanche des Rameaux, 31 mars 1844, en raison de l'absence de concert ce jour-là au Conservatoire. Ce programme « définitif », repris par la presse, est inscrit dans les registres du comité de l'Association en date du 11 mars (nous l'avons transcrit à la fin de l'annexe 3, en regard de la liste des œuvres réellement exécutées)⁷⁷.

Outre l'ordre retenu, non rigoureusement chronologique mais propre à présenter chaque morceau avec intérêt, des noms de chanteurs et d'exécutants figurent sur ce programme : Pastou dirige son chœur d'élèves, Mme Gras, MM. Delsarte, Dumas et Ponchard forment la partie vocale soliste, MM. Batta⁷⁸, Alard et Méreaux lui-même la partie instrumentale. L'ordre suivi semble être le résultat d'un compromis entre l'ancienneté des pièces et l'effectif employé : l'alternance entre le vocal et l'instrumental, avec une préférence pour les effectifs nombreux en début et en fin de partie, se mêle aux contraintes chronologiques, respectées par

⁷⁴ Tenu par « M. Cuocci, l'un des habiles directeurs » de l'école de M. Pastou, d'après le compte rendu du concert paru dans *Le Ménestrel* du 11 mai 1844.

⁷⁵ Voir la notice de Méreaux, en annexe 1.

⁷⁶ « Le programme vous paraîtra long, mon cher ami. Je crois qu'il faut supprimer Corelli et la sonate fuguée. Alors le concert durera 3 heures. J'ai pris note dans le temps de la durée de chaque morceau et je suis sûr qu'il n'y aura que trois heures de musique ; pas davantage ». Ce qui permet d'évaluer les durées des concerts rouennais, également très longues.

⁷⁷ « Procès-verbal de la séance du comité », *op. cit.*, p. 217. *La France musicale* annonce ce programme dans son numéro du 31 mars 1844.

⁷⁸ Les frères Batta se produiront en concert à Rouen le 26 avril 1845.

une première partie consacrée aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles et une seconde aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Le 14 mars, Schlesinger propose que le concert soit donné le 21 mars « dans la salle de Pleyel ». Le 18 mars, Méreaux a remis les parties copiées « de certains morceaux » à M. Pastou, lequel « met à disposition du comité quarante choristes, qui doivent contribuer à l'exécution ». La constitution de l'orchestre est précisée : Allyre Bureau, membre du comité de l'Association, annonce « le concours des artistes de l'orchestre des Italiens », dont les noms et adresses, par instruments, sont portés aux registres des procès-verbaux du comité de l'Association :

Violons	{ Roque	rue des Jumeurs [jeûneurs ?] 18.
	{ Michiels	r[ue] des marais du temple 46.
	{ Tufferau	r[ue] Joubert 30.
	{ Vogel	r[ue] Buffault [?] 5.
	{ Duperray	r[ue] N[otr]e[-]D[am]e de Lorette 52.
	{ Maussant[?]	r[ue] d'Argenteuil.
	{ Gromezinski	r[ue] de Beaune 37.
	{ Portehaut	r[ue] S[ain]t[-]Denis 43.
Altos	{ Levy (Simon)	r[ue] du Cadran 7.
	{ Vialon	r[ue] Montmartre 171.
	{ Bureau	
Violoncelles	{ Tilmant j[eu]ne	r[ue] de Clichy 21.
	{ Chevillard	r[ue] des Martyrs 23.
	{ Conmann	r[ue] du f[aubour]g Montmartre 62.
Contrebasses	{ Hurand	r[ue] de Gramont 11.
	{ Claveau fils	r[ue] de la marche 8.
Flûte	{ Mermet	r[ue] n[ouv]e Breda 12.
Hautbois	{ Soler	r[ue] Buffault 3.
	{ Lavigne	r[ue] du f[aubour]g du temple 13.
Bassons	{ Marzoli	r[ue] Truffault 20 Batignolles.
	{ Limberger	r[ue] fossés s[ain]t[-]g[erm]ain l'auxerrois 30.
Trompettes	{ Forestier	r[ue] de Clichy 44 bis.
	{ Guerin	r[ue] Geoffroi Marie 1.
Timballier	{ Clermont	r[ue] Charlot [?] 47.

Méreaux, présent à cette séance du comité de l'Association du 18 mars, demande que la liste des musiciens de l'orchestre soit complétée : il manque deux cors et une contrebasse, deux premiers et deux seconds violons, un alto, un violoncelle et une contrebasse. Des membres du comité proposent de prendre part à l'exécution du concert : MM. Meifred et Rousselot sont « priés de jouer deux parties de cor » et Gouffé accepte « de remplacer une des contrebasses ».

L'orchestre doit donc réunir 34 musiciens, répartis comme suit :

Violons	12 (8 + 4)
Altos	4 (3 + 1)
Violoncelles	4 (3 + 1)
Contrebasses	4 (3 + 1)
Flûte	1
Hautbois	2

Bassons	2
Trompettes	2
Timbales	1
Cors	2

Le 25 mars, il est décidé de s'adresser à l'orchestre de l'Opéra-Comique afin de compléter l'effectif. M. Hormille propose « MM. Laurent, Friedrich, Gaultier (1 violon, 1 alto, 1 contrebasse) pour contribuer à l'exécution du concert ».

La date du concert est à nouveau repoussée, en raison de l'annonce d'un concert de la Société des concerts pour le 21 avril : celle du 28 avril est fixée dans la séance du 8 avril, au cours de laquelle il est proposé qu'une petite affiche soit tirée à mille exemplaires et envoyée « à toutes les personnes notables de Paris, aux cercles, clubs, et magasins⁷⁹ ». Une épreuve imprimée du programme est présentée et acceptée. Maurice Schlesinger écrit au comité que « tout est prêt, organisé et arrangé pour le 28 avril. J'ai le consentement de tous les artistes, excepté Batta, qui veut donner le 20 avril un concert seul au profit de la société. Je propose donc de faire exécuter la Romanesca que Batta devait jouer, par M. Allard », soit par un violoniste plutôt qu'un violoncelliste, conformément aux concerts historiques de Baillot ou de Fétis mais non à ceux de 1842⁸⁰. M. Liszt, membre du comité, sera prié de placer des billets, et une « réclame » est rédigée pour être « insérée dans les journaux » :

« Un concert historique, extrêmement curieux, sera donné le 28 avril dans la salle d[blanc] , au bénéfice de l'association des artistes musiciens.

M. Méreaux, qui a organisé ce concert, a mis dans la composition du programme le soin et le goût d'un véritable artiste. Les noms de Jean Mouton, Clément Jannequin, Claude Goudimel, Lully, Clari, Haendel, Rameau, Gluck et Mozart garantissent le haut intérêt de cette séance. L'exécution des divers morceaux sera confiée au talent de MM. Delsarte, Allard, Amédée Méreaux, Dumas et de Mme Dorus-Gras ; celle des chœurs aux élèves de l'excellente école de M. Pastou.

On se procure des billets chez M. Maurice Schlesinger, éditeur, rue de Richelieu, 97. »

Dans la séance du 22 avril, le luthier Gand est sollicité pour fournir les instruments nécessaires au concert. Le 25 suivant, il est annoncé que « M. Berlioz a refusé de diriger le concert historique. Le comité regrette vivement que ce refus, non motivé, ne lui ait pas été transmis plutôt [*sic*], et espère que tous les membres de l'association feront preuve de sentimens plus sympathiques, dans les circonstances où le comité aura besoin de leur concours ». Ce refus sera commenté dans la presse : Henri Banchar, dans le compte rendu du concert publié le 12 mai 1844 dans la *Revue et gazette musicale de Paris*, ira jusqu'à écrire que Berlioz devait diriger ce concert « mais que des circonstances dépendantes ou indépendantes de sa volonté, son indifférence pour Mozart, peut-être, dont on devait exécuter un concerto, [l']ont empêché de s'associer à cette bonne action »⁸¹. Suite à cette défection,

⁷⁹ La séance du 15 avril précise l'envoi de 1500 petites affiches aux « adresses » suivantes : « Notaires 114, avoués 210, banquiers 282, agens de change 60, c[ommissai]res-priseurs 80, maires et adjoints 36, état-major 75, courtiers de commerce 60, agréés 15, 22 cercles (4 à chacun) 88, négocians et notables 440 ».

⁸⁰ Voir R. Wangermée, *op. cit.*, p. 193.

⁸¹ Il semble bien que ce refus de Berlioz ait motivé la décision du comité de l'Association de ne pas le solliciter lorsqu'il proposa lui-même d'offrir, en juin 1844, une partie du bénéfice de ses concerts à l'Association : la séance du comité du 13 juin indique en effet que : « M. le président annonce, qu'on lui a communiqué que M. Berlioz a l'intention de prélever une somme sur les bénéfices de son Festival pour en offrir au comité. Après un assez long débat, le comité décide qu'on ne fera aucune démarche auprès de M. Berlioz dans le but de provoquer sa générosité ». Les relations de Berlioz avec Méreaux ne seront pas entachées par son attitude et par le compte rendu acerbe du concert historique parisien qu'il signe dans le *Journal des débats* du 26 mai (voir *infra*) : Berlioz ira jusqu'à confier à Méreaux, en 1855, le soin de réaliser l'arrangement pour piano de l'*Enfance du Christ*. Sur les rapports entre Berlioz et l'Association, voir J.-M. Fauquet, « Hector Berlioz et l'association des artistes musiciens. Lettres et documents inédits », *Revue de musicologie*, LXVII (1981/2), p. 211-236.

Doche propose de diriger le concert, et de « suppléer au besoin ceux qui ne viendraient pas » par quelques musiciens de son orchestre.

Le 25 avril, Méreaux et Schlesinger font des démarches auprès du célèbre ténor Duprez : ce dernier décline l'invitation, ayant déjà promis son « concours à une grande solennité musicale qu'un autre artiste veut organiser pour l'entrée de l'hiver prochain » ! Le 29 avril, il est précisé que le concert est de nouveau repoussé au 5 mai, en raison d'une indisposition subite de Delsarte et de « l'espoir de donner le concert dans une salle plus vaste » que celle de Pleyel, contrairement à la demande initiale de Méreaux. Dans cette séance, M. d'Henneville offre de mettre à disposition « tous les instruments qu'on prête habituellement aux artistes des concerts du Conservatoire ». Une répétition est fixée au vendredi suivant. Enfin, l'envoi de loges et stalles à la famille royale est décidée.

Les archives de l'Association nous livrent ensuite l'état des recettes et dépenses du concert : le 9 mai, Schlesinger dresse l'état suivant :

« Produit de la recette	Conservatoire	495 [F]
	Chez M. M. Schlesinger	547
Des deux loges au prince de la Moskowa		40
La cour environ		<u>370</u>
		1042
Les frais s'élèvent au Conservatoire		213,25
	Droit des pauvres	94
	Impressions	<u>540</u>
		847,25
	Copie de musique	<u>10,35</u>
	[bénéfice]	857,60 »

Un état comparatif des recettes du concert et de celui donné également au bénéfice de l'Association par le pianiste Théodore Döhler est établi, dans la séance du 23 mai :

« Le concert de M Dohler a rendu	1380 F
Dépenses	<u>363,50</u>
Produit net	1016,50
Le concert de M. Méreaux a rendu	1392
Dépense	<u>901,50</u>
Produit net	490,50 »

La différence sensible des bénéfices entre les deux concerts est soulignée dans le rapport annuel de l'Association, publié dans son *Annuaire* de 1845 (p. 12) : « Si le produit net du *Concert historique*, donné le 5 mai par M. Méreaux, n'a pas atteint un chiffre très élevé, il en faut chercher la cause dans un concours malheureux de circonstances impossibles à prévoir », sans toutefois même les évoquer. L'une de ces raisons provient des défections des solistes, outre celle de Berlioz : le compte rendu déjà cité d'Henri Blanchard signale ainsi le refus de Chrétien Urhan de participer en raison de sa « ferveur religieuse [...] mêlée à son devoir et à ses scrupules d'organiste », et la défection de Mme Dorus-Gras, « forcée de partir pour Londres » et remplacée par Mlle Anna Zerr. Les annonces furent ainsi hasardeuses et « le programme artistico-rétrospectif si soigneusement composé par M. Méreaux a été tout aussi interverti, tout aussi modifié qu'un programme politique », selon Blanchard. Berlioz, quant à lui, souligne dans son compte rendu l'absence de l'air *Tristes apprêts* du *Castor et Pollux* de Rameau, pourtant annoncé : « pourquoi en avons-nous été privés ? Le public n'a rien dit, il est

vrai, de cette omission ; mais quand il a vu qu'on n'exécutait pas non plus un duo de *Clari*, une gigue et je ne sais quelle courante, également annoncés, il s'est fâché tout rouge »⁸².

Dans son compte rendu, Berlioz critique sévèrement le principe historique du concert, qualifié d'« exposition des produits de l'industrie musicale des vieux maîtres ». Le programme « promettait monts et merveilles, à l'instar de tous les programmes de concerts historiques, et il n'a tenu qu'une partie de ses promesses ». Berlioz prend soin de préciser, peut-être en réponse aux critiques de Blanchard, son opinion sur Mozart, dont le concerto est joué par Méreaux « d'une manière simple, comme il convenait de faire pour une œuvre de cette nature, [...] dont l'andante est très joli ». Il évoque ensuite les œuvres de Rameau et de Couperin, avant de conclure négativement : « Oh ! la drôle de musique que celle des clavecinistes du bon vieux temps ! Cela tapote, clapote, jabotte ; on se demande pourquoi les notes montent, pourquoi elles descendent, ce que signifie tout ce mouvement sans chaleur, cette agitation inanimée ; que veut l'auteur ? que sent-il ? que pense-t-il ? Il ne sent rien, il ne pense rien ; il veut seulement remplir son papier de notes qui ne s'accordent que pour assommer tout doucement l'auditeur, et le tour est fait. Plus tard, deux cents ans après, viennent des hommes qui se fourrent dans la tête que cela est charmant, admirable, et essaient de le faire croire au public, qui croit, pour un instant, tout ce qu'on veut. Et on fait ainsi le plus grand tort aux choses anciennes réellement belles, qui furent écrites par des hommes d'un génie réel ; car il est évident, pour moi du moins, que si toutes ces petites vilenies de Couperin et autres sont de belle musique, on n'en saurait dire autant des œuvres de Gluck qui n'ont avec elles aucun rapport. Mais il y a des gens *qui aiment ces notes-là* ! [...] Ces concerts historiques ont cela d'excellent, qu'ils démontrent parfaitement aux compositeurs vivants *comment il ne faut pas faire*⁸³. » Une telle hostilité n'est pas propre à Berlioz ; on la retrouve formulée avec ironie dans le compte rendu publié par *Le Tintamarre* du 12 mai, sous la plume de « Jérôme Soldièze » : « Tout ce qui a été exhibé dans cette circonstance avait au moins cent ans de bouteille [...]. Mais on ne répond pas des détériorations occasionnées par le transport. Ainsi jugé par les dégustateurs-experts ».

Le compte rendu d'Henri Blanchard, publié dans la *Revue et gazette musicale de Paris* que dirige Schlesinger, alors éditeur de Méreaux, est quant à lui favorable : outre les précisions sur les œuvres exécutées (voir annexe 3), Blanchard reprend l'idée déjà exposée à Rouen par Méreaux de rendre l'histoire par une mise en action. Il insiste sur l'accentuation animée qui permet de redonner vie aux œuvres (ce dont Méreaux se souviendra au moment de la publication de ses *Clavecinistes*), avant d'évoquer l'essence divine du génie créateur⁸⁴ : « Agir ainsi, c'est faire l'histoire de l'art, non par des livres, par l'archéologie, la numismatique, sciences froides et décolorées, fût-on fanatique de vieilles chroniques, de monuments antiques et gothiques, ou de médailles, comme le sont les Thierry, les Champollion ou les Perrier ; c'est l'histoire de l'art par des accents animés, dramatiques ; c'est l'évocation mimique, accentuée, passionnée de l'homme, de nos ancêtres se manifestant par la voix, par la musique telle qu'ils l'aimaient, qu'ils l'écrivaient, de cet art qui fut et sera toujours une religion tout à la fois sensuelle et mystique, innée en nous et qui nous vient du ciel. » Contrairement à Berlioz, Blanchard apprécie les œuvres de Couperin et de Rameau : « Au milieu des prestiges, des prodiges digitigrades que nous font entendre et voir nos pianistes modernes, il est curieux et agréable d'entendre la musique de piano ou de clavecin des XVII^e et XVIII^e siècles. Il n'est pas moins curieux et tout aussi rare de trouver des

⁸² H. Berlioz, *Critique musicale 1823-1863*, éd. Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, vol. 5, Paris, Buchet/Chastel, 2004, p. 491-492

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Les textes de Méreaux ne témoignent pas de cette évolution religieuse dans la conception du génie, mais s'intéressent davantage à son versant créateur. Les messes composées à partir des années 1850, sous l'impulsion de l'Association des artistes musiciens, attestent cependant des préoccupations de Méreaux dans ce domaine.

virtuoses qui sachent rendre cette musique dans son véritable style. Cette qualité, M. Méreaux, bien qu'artiste moderne, la possède au plus haut degré ; il a dit d'abord dans le vrai style, avec la couleur du temps et d'une simplicité charmante, trois pièces de clavecin intitulées : *la Voluptueuse*, *les Bergeries* et *le Réveil-matin*, par François Couperin, de la musique de Louis XIV, et datées de 1695, qui ont fait le plus vif plaisir⁸⁵ ; puis trois autres pièces de clavecin par Rameau, de l'année 1720, ayant pour titres : *Gavotte variée*, *Pastorale* et *Tambourin*. Le premier de ces morceaux a produit une surprise générale par les traits tout actuels que renferment quelques unes des variations dans lesquelles les doigts s'enchevêtrent et se croisent à la manière moderne. » Il passe ensuite au morceau le plus apprécié, le concerto K 466 de Mozart : « Quelle sobriété, quelle élégance d'instrumentation ! quel orchestre simplement savant ! mais surtout quelle logique dans la mélodie ! L'andante est un chant suave, céleste, ravissant, frère d'*Il mio tesoro intanto* du *Don Juan*, de la belle mélodie de *la Prise de Jéricho*⁸⁶ et d'une foule d'autres chefs-d'œuvre mélodiques dont Mozart avait en lui une source inépuisable. L'exécutant a été à la hauteur de la mission qu'il s'était donné ; il a dignement interprété l'auteur. Les vrais amateurs de la vraie musique conserveront un long souvenir de ce beau concert, qui a été aussi une bonne action. »

Le comité de l'Association avait cherché dès avril 1844 à exploiter la proposition de Méreaux et à l'étendre dans d'autres villes⁸⁷ : les résultats décevants de la recette, liés aux difficultés d'organisation inhérentes à ce type de concert, et les critiques formulées à son encontre nous éclairent sur l'abandon d'un tel projet, comme sur la réorientation de ceux de Méreaux.

Le concert parisien de 1844 suscita encore d'autres critiques que celles d'un Berlioz ou d'un Soldièze : Maurice Bourges, pourtant membre du comité de l'Association des artistes musiciens, y revient le 22 avril 1855, à l'occasion du compte rendu d'un concert historique de Fétis publié dans la *Revue et gazette musicale de Paris*. Soucieux de promouvoir l'approche de Fétis⁸⁸, il s'applique à critiquer deux autres organisateurs de concerts historiques, Amédée Méreaux et la Société de musique vocale, religieuse et classique du prince de la Moscowa⁸⁹ : « Mais, si attrayants que fussent ces manifestations d'art rétrospectif, elles manquaient précisément de ce qui fait l'utilité réelle, l'importance pratique d'un concert historique : l'élément instructif y faisait défaut. Elles livraient tout crument la musique à l'oreille de l'auditeur sans commentaire préparatoire, sans initiation démonstrative. C'était compter un peu trop sur le savoir ou l'intelligence des assistants. D'où il suit que ces divers essais, fort louables par de certains côtés, n'ont pas porté tout le fruit qu'on pouvait en attendre. Mais remarquez aussi quel assemblage unique, quel rare concours de qualités singulières et comme assorties tout exprès, doit réclamer de celui qui le donne un concert historique vraiment digne de ce titre ! Un étrange hasard les a toutes réunies chez l'inventeur du genre », c'est-à-dire

⁸⁵ Le compte rendu publié dans *Le Ménestrel* du 11 mai 1844 n'est pas de cet avis, jugeant Méreaux un « artiste au jeu froid, peu brillant, mais consciencieux et plein du style de nos anciens maîtres ».

⁸⁶ Oratorio élaboré par Kalkbrenner père et Lachnit à partir d'airs de Mozart, sur un livret de Deschamps, Morel et Desprez, représenté à l'Académie impériale de musique le 10 avril 1805.

⁸⁷ Ainsi, dans la séance du 15 avril, une lettre du correspondant de l'Association à Angers, M. de Nerbonne, fait état d'un « concert historique qui pourrait être donné à Angers ». Cette lettre mentionne une viole d'amour, jouée par un violoncelliste : « si l'on voulait faire entendre la viole d'amour, il se trouverait ici un violoncelliste, qui apprendrait un morceau, pourvu qu'on lui envoyât l'instrument de musique, quelque temps à l'avance, c'est-à-dire environ deux mois ». Il s'agit peut-être d'une exécution de la *Romanesca* sur la viole d'amour, dont pourtant aucune mention lors des concerts de Méreaux ne précise l'emploi par les violoncellistes chargés de jouer ce morceau.

⁸⁸ L'article commence par le plaidoyer suivant : « A M. Fétis, et à M. Fétis seul, appartient, sans contestation possible, l'idée aussi neuve que féconde des concerts historiques ».

⁸⁹ Sur cette société, voir Rémy Campos, *La Renaissance introuvable ? Entre curiosité et militantisme, la Société des concerts de musique vocale religieuse et classique du prince de la Moskowa, 1843-1846*, Paris, Klincksieck, 2000.

Fétis. La critique est certes injuste en ce qui concerne Méreaux : Bourges ignore simplement l'action didactique de Méreaux à Rouen et ne prend en compte que le concert parisien de 1844⁹⁰, dont, nous l'avons vu, l'organisation et l'exécution définitives n'étaient pas conformes aux vues initiales de Méreaux. Ainsi, l'ordre chronologique n'avait pas été adopté, et aucune notice distribuée ou diffusée préalablement, affaiblissant ainsi la ligne de force que forme la trame historique conçue dans une approche progressiste : Bourges montre pourtant combien cette approche est nécessaire face à un public, à des musiciens et à des critiques peu enclins à promouvoir une nouveauté qui, pour certains, représente une concurrence ou une remise en cause de l'autorité de leur jugement⁹¹. Proclamer et instituer des chefs-d'œuvre n'est pas une opération sans risque, surtout en l'absence de justification argumentée, ce qui fut bien le cas pour Méreaux en 1844⁹². La lourdeur et les risques de l'organisation d'un concert historique ont sans doute dissuadés Méreaux d'en donner d'autres et expliquent que, désormais, il préférera intégrer des œuvres anciennes aux programmes de ses concerts non historiques. Cela montre aussi que l'Association des artistes musiciens a finalement traité le concert historique de 1844 comme un concert ordinaire, sans prendre en compte sa spécificité historique qu'il aurait fallu affirmer et justifier par une notice, tout en ordonnant le programme conformément à un exposé historique, chronologique ou thématique. Nous voyons ainsi combien la musique ancienne peine encore à être acceptée pour elle-même lorsque, étant l'objet principal et intégral d'un concert, elle est dégagée du sens auquel la réduit son approche historique, et qu'elle revêt les formes d'un concert habituel. Il faut insister sur le fait qu'un concert historique ne se définit pas par la présence exclusive de musiques anciennes : c'est la notion d'exposé chronologique ou thématique qui en définit le caractère historique, plutôt que l'ancienneté des œuvres. La promotion d'œuvres anciennes est donc possible en dehors d'un concert historique ; mais elle risque alors de ne pas être conforme aux usages modernistes des autres concerts.

Plus généralement, Bourges souligne aussi les enjeux politiques de ces rétrospectives musicales, sensibles dans deux domaines : la promotion des nationalismes et le tissage de liens avec l'Ancien Régime. L'origine même des concerts historiques de Fétis se situe « Au moment où se manifesta, vers les dernières années de la Restauration et les premières du règne de Louis-Philippe, ce vaste mouvement archéologique qui précipitait dans l'étude passionnée du moyen âge et de la renaissance, le théâtre, la poésie, le roman, la peinture, la sculpture, toutes les formes de la pensée. » Ce mouvement, Bourges le qualifie d'« ardente croisade rétrospective ». Là encore, en 1842, Méreaux avait manifesté dans son approche ces deux courants, en particulier celui des nationalismes : la présentation historique des écoles tendait à promouvoir l'excellence de la musique française, dont il dégagait les principaux chefs de file. Son action envers les clavecinistes lui permettait aussi de situer l'école française en bonne place face à celle des pays germaniques ou de l'Italie. Mais la question du

⁹⁰ À propos de Méreaux, qu'il présente comme un imitateur de Fétis ayant fait « de notables emprunts soit aux programmes mis à la mode par son savant devancier, soit aux *Archives curieuses de la musique*, que publiait M. Danjou », il se trompe gravement en ne mentionnant l'existence que de « deux concerts historiques, l'un en 1842 à Rouen, l'autre à Paris en 1844 ».

⁹¹ Bourges précise sa critique à propos des concerts de Choron, dans lesquels les « productions musicales, si bien qu'elles fussent rendues, n'étaient ni groupées à dessein dans un but méthodique et instructif, soit par genres, soit par écoles, soit par nationalités ou par siècles, ni savamment rattachées les unes aux autres par un lien de successivité chronologique, ni surtout accompagnées d'explications orales, de documents lumineux qui eussent mission de dissiper aux yeux du public les ténèbres du passé, et de le préparer à saisir dans leur sens réel les caractères saillants et distinctifs des œuvres offertes comme type et spécimen de la situation de l'art à l'époque où elles naquirent. »

⁹² Il ira même jusqu'à déclarer, dans une lettre du 2 janvier 1862 adressée à Heugel, à propos d'un texte qui doit accompagner le catalogue à paraître de la série des *Clavecinistes* : « je crois qu'il est inutile de parler de ce concert » de 1844. Sur ce catalogue, voir *infra*.

nationalisme n'entre pas chez lui en conflit avec l'universalité des classiques : il s'appuie au contraire sur la valeur universelle de ces derniers, qu'il articule chronologiquement, afin de dégager les grandes étapes d'une histoire de la musique. L'approche nationaliste par la notion d'écoles permet de justifier la coexistence simultanée des styles et des chefs de file qui, promus au rang de classiques, illustrent les progrès universels de l'art musical. Sur cette question des écoles nationales, Fétis put encore inspirer Méreaux puisqu'en décembre 1839, il avait consacré un concert aux musiciens belges qui, selon Bourges dans son article cité de 1855, relevait « toujours de l'histoire, non plus générale, mais nationale ».

1.3. Des concerts historiques aux *Clavecinistes* (1844-1861)

Les suites des concerts historiques sont perceptibles dans trois domaines d'activité : le concert, la composition et l'enseignement.

Dès 1845, à Rouen, Méreaux organise un concert où, tout en s'appuyant sur les nouveaux musiciens du Théâtre des Arts, il présente ses propres compositions aux côtés d'œuvres puisées dans le répertoire de ses concerts historiques. Il offre ainsi aux Rouennais une synthèse de ses activités récentes puisque, en ce qui concerne ses compositions, le *Chant des Travailleurs français* vient d'être créé à Paris en 1844, sous le titre de *Chant des Industriels*, op. 49. Quittant les salons de la rue de Fontenelle, c'est dans la grande salle de l'Hôtel de Ville que se tient ce « grand concert vocal et instrumental », le samedi 5 avril 1845 à huit heures du soir. En voici le programme⁹³ :

PREMIERE PARTIE

- | | |
|--|-----------|
| 1. OUVERTURE à grand Orchestre,..... | WEBER |
| 2. Trio d'OTELLO, chanté par Mlle Julienne, MM. Malliot et Payen,..... | ROSSINI |
| 3. GRAND CONCERTO, avec accompagnement d'Orchestre, (1785), exécuté par M. A. Méreaux,..... | MOZART |
| 4. DUO DE BELISAIRE, chanté par MM. Dumas et Payen,..... | DONIZETTI |
| 5. AIR DE ROLAND (1685), chanté par M. Malliot,..... | LULLI |
| 6. GAVOTTE VARIEE, PASTORALE ET TAMBOURIN (1726), pièces de Clavecin, exécutées par M. A. Méreaux,..... | RAMEAU |
| 7. CAVATINE D'ANNA BOLENA, chantée par M. Dumas,..... | DONIZETTI |
| 8. PRIERE AU SAINT-SEPULCRE, à quatre voix, sans accompagnement (exécutée dans le <i>Camp des Croisés</i> , drame de M. Adolphe Dumas), chantée par Mlle Julienne, MM. Malliot, Dumas et Payen,..... | A. MEREAX |
| [9.] LE RETOUR DE CHASSE DE FRANÇOIS 1 ^{er} , paroles inédites de Châteaubriant, bluette musicale, sur un ancien air français, pour quatre voix et deux cors concertants, avec accompagnement d'Orchestre, chantée par Mlle Julienne, MM. Malliot, Dumas et Payen,..... | A. MEREAX |

SECONDE PARTIE

- | | |
|--|-----------|
| 1. TRIO DE FELIX (1777), chanté par Mlle Julienne, MM. Malliot et Payen,..... | MONSIGNY |
| 2. CAVATINE DE LA FETE AU VILLAGE VOISIN, chantée par M. Dumas,..... | BOIELDIEU |
| 3. GRANDE SONATE-FANTASIE, <i>andante cor [sic] variazioni, marcia funebre, presto passionato</i> , exécutés par M. A. Méreaux,..... | BEETHOVEN |
| 4. AIR DE CARON, avec Chœurs, tiré de l'Opéra d' <i>Alceste</i> (1674), chanté par M. | |

⁹³ Annoncé dans le *Journal de Rouen* le 5 avril et dans *Le Colibri* du 3. Ce dernier précise que « L'Orchestre, composé de M.M. les Artistes du Théâtre-des-Arts, sera dirigé par M. Milord. Les Chœurs seront chantés par M.M. les Choristes du Théâtre. Prix du billet : 5 fr. On peut se procurer des Billets : chez M. A. Méreaux, rue de Fontenelle, n°11 B, et chez les marchands de musique ». Dans le procès-verbal de la séance du 18 mars 1844, le comité de l'Association des artistes musiciens relève les adresses de Méreaux : « à Paris, chez M. Adolphe Dumas, 2, cité Bergère ; à Rouen, rue Fontenelle 11 bis ». Méreaux semble donc avoir quitté le n° 10 pour le n° 11 bis de la rue de Fontenelle entre février 1843 et mars 1844.

Payen,.....	LULLI
5. GRAND AIR DE ROBIN DES BOIS, chanté par Mlle Julienne.....	WEBER
6. GRAND CONCERTO ROMANTIQUE, avec accompagnement d'Orchestre, (<i>Larghetto affettuoso, allegro passionato, marcia e rondo Gioioso</i>), exécuté par M. A. Méreaux.....	WEBER
7. CHANT DES TRAVAILLEURS FRANÇAIS, paroles de M. Adolphe Dumas, Cantate avec Chœurs (composée pour le grand Festival du Palais de l'Industrie, à Paris, et exécutée dans cette solennité [<i>sic</i>]), chantée par M. Payen, avec accompagnement de grand Orchestre,.....	A. MEREAX

Dans un compte rendu publié le 10 avril, *Le Colibri* souligne une nouveauté par rapport aux concerts historiques de 1842-1843 : cette fois, « M. Méreaux s'y présentait à nous comme exécutant et comme compositeur ». Évoquant d'abord le pianiste, et l'instrument sur lequel sont exécutées toutes les œuvres pour clavier⁹⁴, l'article témoigne de la réussite pédagogique des concerts historiques de 1842-1843, sensible dans l'appréciation des œuvres anciennes ; ainsi : « comme exécutant, chacun le connaît et nous n'apprenons rien à personne en disant qu'il est impossible de trouver chez aucun pianiste un jeu plus net, plus fin, plus élégant, plus consciencieux. Par une modestie que nous approuverions de tout autre, et que nous regrettons de lui, M. Méreaux n'a pas joué de sa propre musique [...] Les deux points d'orgue du concerto de Mozart ont fait la plus grande sensation ; les fragments de Rameau ont été joués avec une finesse parfaite ; ces petites compositions rappellent les tableaux de Watteau. La sonate de Beethoven était peut-être moins à la portée des auditeurs, dont la plupart l'entendaient pour la première fois. Il y avait, cependant, pour qui connaît un peu cette œuvre capitale, de quoi admirer et le grandiose de la conception et la largeur de l'exécution. Le concerto romantique de Weber a saisi davantage le public ; *l'allegro joyeux* qui le termine a surtout produit un grand effet. C'est un chant entraînant qui rappelle beaucoup le beau final d'Eurionthe : *quelle douce ivresse*. » Vient ensuite le compositeur : dans certaines de ses œuvres, l'influence de la musique ancienne se fait sentir, comme dans *La Prière au Saint-Sépulcre* dont « la simplicité, la largeur et la sobriété des effets caractérisent cette composition, qui fait penser aux anciens maîtres italiens⁹⁵ », et dans *Le Retour de chasse de François I^{er}*, « que le programme nommait à tort *bluette musicale*, [qui] est une charmante fantaisie sur l'air du *roi Dagobert* ». La dernière cantate du programme n'ayant pas fait l'unanimité, le journaliste anonyme conclut donc en faveur de la musique ancienne : « M. Méreaux est avant tout un homme d'esprit et de goût. Son concert entier l'a prouvé. [...] C'est, suivant nous, la marque d'un bien grand goût que d'aimer la vieille musique, et ce serait rendre un grand service à l'art, que de la faire aimer au public ».

Par la présence de Lully et de Rameau, ce concert pourrait relever du genre historique, mais celle d'œuvres contemporaines n'ayant pas encore été classées au rang de chefs-d'œuvre ne le permet pas. Ce concert n'en est pas moins nouveau, chez Méreaux, par la constitution de son programme : alors qu'avant 1842, aucune œuvre antérieure au XIX^e siècle n'était programmée, il réunit ici de façon originale des œuvres anciennes avec d'autres fraîchement composées. Un tel choix résulte de l'expérience des concerts historiques qui, ayant acclimatés ces œuvres anciennes auprès du public, permet de les intégrer aux programmes ordinaires des concerts : dès lors, le statut des œuvres change, passant de celui de curiosités musicales proposées dans un cadre expérimental et didactique, à celui de véritables chefs-d'œuvre, capables de soutenir la proximité des œuvres les plus récentes. Méreaux éprouve d'ailleurs à ses dépens que des œuvres nouvelles, et pour ainsi dire à l'essai, peuvent souffrir de la comparaison avec des œuvres anciennes.

⁹⁴ Le *Journal de Rouen* du 5 avril annonce que Pleyel a envoyé un piano à queue de sept octaves pour le concert.

⁹⁵ Cette œuvre était destinée à être insérée dans la tragédie en vers du beau-frère de Méreaux, Adolphe Dumas, *Le Camp des Croisés*, d'après C. Goubault, *op. cit.*, p. 449.

Ce concert de 1845 marque donc la dissociation, encore rare pour l'époque dans ce genre de concert, entre la fonction de pianiste et celle de compositeur : tandis que dans la plupart des concerts donnés par des pianistes, ces derniers se présentent simultanément en qualité de compositeur et d'exécutant, Méreaux choisit, lui, de dissocier ces deux talents en les présentant successivement. Il prend soin toutefois de redonner des œuvres anciennes déjà programmées lors de ses concerts précédents et dont le succès, éprouvé, est assuré : il aurait tout aussi bien pu faire valoir son talent de pianiste par ses propres compositions.

En dépit de l'exhortation à promouvoir la musique ancienne qui clôt le compte rendu précédemment cité, Méreaux n'organisera plus de concerts historiques. Il ne cesse pas pour autant ses travaux en ce domaine, mais leur donne une autre forme. Il faut dire que l'année 1845 est marquée à Rouen par la reconstitution de la Société philharmonique : Méreaux, fort de ses succès, en est nommé vice-président. Il participe ainsi aux concerts de cette société en jouant, le 6 mai 1846, le concerto en *ré* mineur de Mozart, puis, le 14 juin suivant, le concerto « surnommé Le Croisé » (*Concertstück*) de Weber⁹⁶. Il prend aussi part aux concerts de musique de chambre instrumentale qui, sous l'impulsion des concerts historiques, prennent leur essor à Rouen à partir de 1846, dans les salons du marchand de musique Carlin, rue Beauvoisine, puis de 1852 avec le quatuor Alard. Ce dernier vient, depuis Paris, jouer dans les salons de l'éditeur Darré, rue Ganterie : le 24 mars, Méreaux exécute avec des membres de ce quatuor le trio dit à l'Archiduc, op. 97, de Beethoven, puis, le 28 mars suivant, une sonate pour piano et violon de Beethoven avec Jean-Delphin Alard⁹⁷.

Dans leur ensemble, les concerts de Méreaux attestent depuis 1842 une présence régulière d'œuvres anciennes : l'élargissement du répertoire courant des concerts non historiques bénéficie bien en ce domaine de l'apport des concerts historiques, sensible dans le concert de 1845. À l'inverse, les concerts historiques s'étaient eux-mêmes appuyés sur un répertoire pianistique de Méreaux déjà éprouvé dans des concerts non historiques, comme nous l'avons vu dans le cas du *Concertstück* de Weber et du concerto en *ré* mineur, K 466, de Mozart, de même que sur un répertoire moderne ou contemporain. Méreaux témoigne donc de l'amorce, dans les années 1840, d'une intégration accrue d'œuvres plus anciennes dans les programmes des concerts en général, toutes formes confondues⁹⁸. Tendance qui s'accompagne d'une dissociation entre les fonctions d'exécutant et de compositeur, laquelle annonce déjà l'émergence de carrières d'exécutants professionnels, exclusivement ou davantage interprètes que compositeurs.

Par rapport à ceux de ses prédécesseurs, les concerts historiques de Méreaux présentent une originalité que nous avons déjà soulignée : celle d'intégrer un répertoire de clavier qui côtoie celui pour voix, solistes ou en chœur, et pour cordes, réalisant la synthèse des programmes de Choron et Fétis, essentiellement vocaux, avec ceux de Moscheles, exclusivement consacrés au clavier. Cette importance du piano chez Méreaux est directement liée à ses activités de

⁹⁶ Voir C. Goubault, *op. cit.*, p. 346-349.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 373. À la suite de la publication de nouvelles de Rouen dans *Le Ménestrel* du 29 janvier 1865, Méreaux écrit à Heugel : « Vous dites aujourd'hui que Maurin, Viguier et Chevillard, ont planté le drapeau de la musique de chambre à Rouen. D'abord c'est moi qui, le premier, en ai fait entendre avec Alard et tout son quatuor, Casimir Ney, Franchomme, Armingaud et ensuite Adolphe Blanc. Ce n'est qu'après cet exemple donné deux années de suite qu'on a fait venir Maurin, qui vient tous les ans. Chevillard n'y est jamais venu. Viguier depuis deux ans s'est joint à Maurin. Le reste du quatuor est tenu par des musiciens du crû, M. Engelmann aîné violoncelle et son frère, second violon. » Leur répertoire comprend des classiques tels que le trio, op. 97, de Beethoven, Mendelssohn ou encore Weber (voir *Le Ménestrel* des 5 et 12 février 1865). Sur les séances du quatuor Alard à Rouen, voir aussi J.-M. Fauquet, *Les Sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1986, p. 82.

⁹⁸ Sur les concerts historiques après 1850, voir Malou Haine, « Concerts historiques dans la seconde moitié du XIX^e siècle », dans *Musique et société. Hommages à Robert Wangermée*, dir. Henri Vanhulst et M. Haine, Bruxelles, éditions de l'Université, 1988, p. 121-142.

concertiste, d'enseignant et de compositeur. L'impulsion donnée par ces concerts se poursuit donc dans plusieurs directions : à défaut de nouveaux concerts historiques, les œuvres anciennes sont désormais programmées au sein d'autres types de concert ; pour l'enseignement, elles permettent de proposer l'étude des classiques ; leur influence se fait aussi sentir dans le domaine de la composition, autre forme de diffusion ou de vulgarisation propre également à répandre le goût du répertoire ancien.

Ainsi, à côté des œuvres non pianistiques de sa composition programmées dans le concert de 1845, et en dépit de son activité de pianiste exécutant mais non compositeur, l'influence de la musique ancienne est aussi perceptible dans les œuvres que Méreaux compose pour le piano : après des *Variations sur un thème de Handel*⁹⁹, op. 5, œuvre de jeunesse publiée dans les années 1830, et la *Romance de Guédron variée*, op. 48, en 1843, il offre en 1845 à l'Association des artistes musiciens, à l'occasion d'une loterie qu'elle organise, une *Pavane variée pour le piano*, op. 54. Puisant encore dans le répertoire ancien, il compose une *Fantaisie historique*, op. 68, pot-pourri formé de vieux airs¹⁰⁰, *Les Travestissements*, op. 86, une gavotte variée¹⁰¹, puis *Les Refrains oubliés*, op. 89 (1861), formé de trois airs connus variés¹⁰². Cette influence est aussi sensible, en dehors des œuvres pour piano, dans la *Messe solennelle en mi bémol*, op. 59, composée dans le style fugué pour quatre voix et orchestre et donnée au bénéfice de l'Association des artistes musiciens à Rouen, le 31 mars 1850, ou encore dans la *Messe de Dumont*, publiée avec accompagnement d'orgue et pièces d'orgue en faux-bourdon, op. 82¹⁰³.

Si l'on ignore quel succès rencontra l'école spéciale de piano fondée à Rouen en 1842, on sait que Méreaux continue à former et à favoriser les débuts de plusieurs de ses élèves pianistes qui, à l'instar d'Amélie Vitel, se consacrent à l'étude de la musique ancienne et classique. Parmi eux figure Charlotte d'Arpentigny de Malleville. Née à Rouen en 1830¹⁰⁴, elle se fait connaître dès 1849 dans des séances de musique d'ensemble, puis dans de nombreux concerts au cours desquels figurent en bonne place les compositeurs classiques. Elle donne à Paris avec Méreaux les premières exécutions du concerto pour deux pianos de Mozart, les 2 avril 1853 et 27 mars 1855, salle Pleyel. En 1851, H. Blanchard déclare dans la *Revue et gazette musicale* que « Mme Charlotte de Malleville n'est pas pour la musique nouvelle, mais bien pour celle des grands maîtres passés » ; il souligne en 1855 combien « Mme Tardieu de Malleville se plaît presque exclusivement en la société de Mozart, Haydn, Beethoven, Weber et même en celle de Rameau et Scarlatti »¹⁰⁵. S'inspirant encore de l'exemple de son maître, elle ouvre en décembre 1852 à Paris un cours de piano consacré à l'étude des œuvres classiques, notamment de Bach, Beethoven, Mozart, Haydn, Hummel, Mendelssohn et Onslow, dans lequel « les élèves y interpréteront la musique pour piano et la musique avec accompagnement » de cordes, grâce à la présence active de MM. Maurin, Dorus, Casimir-Ney, Lebouc et Gouffé¹⁰⁶.

⁹⁹ Ce thème est en fait le *God save the King*.

¹⁰⁰ S'enchaînent ainsi la Marche des mousquetaires du Roi de France, Le Bal Guérai (danse bretonne), une chanson de Jacques Lefebvre (1613), *Las ! il n'est nul mal*, un Passepied bas-breton, une romance de Louis XIII (1625), *Tu crois, ô beau soleil*, une autre chanson de Jacques Lefebvre (1613), *Le joli mois de mai*, le Branle de l'Official, le Branle de Charlotte, celui des sabots, puis des Airs des Bouffons.

¹⁰¹ Sans doute en référence à la reprise de l'opéra-comique de Grisar, *Les Travestissements*, créé à Rouen au cours de la saison théâtrale 1841-1842 et repris trois ans plus tard.

¹⁰² Ces airs sont *Que ne suis-je la fougère*, *La Mère Bontemps*, *Le Premier Pas*.

¹⁰³ Une liste des œuvres musicales de Méreaux figure dans A. Marmontel, *op. cit.*, p. 377-384.

¹⁰⁴ Voir J.-M. Fauquet, « Tardieu de Malleville, Charlotte [...] », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1200, et *id.*, *Les Sociétés de musique de chambre [...]*, *op. cit.*, p. 234-235.

¹⁰⁵ *Revue et gazette musicale de Paris*, 2 mars 1851 et 1^{er} avril 1855.

¹⁰⁶ *Revue et gazette musicale de Paris*, 12 décembre 1852, cité par J.-M. Fauquet, *Les Sociétés de musique de chambre [...]*, *op. cit.*, p. 235.

À côté de pianistes, et fidèle en cela à son premier enseignement proposé à Rouen, Méreaux forme aussi plusieurs compositeurs qui suivent ses cours d'harmonie et de contrepoint, tels Louis Malliot, Lucien Dautresme, Eugène Madoulé, Camille Caron, Aloys Klein ou Henri Martin. Les cas de Dautresme, compositeur et pianiste¹⁰⁷, et de Mme Tardieu de Malleville, pianiste et compositrice, montrent bien la proximité des enseignements, tous deux fondés sur l'étude des œuvres et de leurs écritures¹⁰⁸.

Les événements de 1848 entraînent à Rouen la dissolution de la Société philharmonique. Le 11 février 1850, Méreaux exprime son désarroi dans une lettre qu'il adresse à son ami, M. Visinet : « La saison s'annonce bien pour moi et me permet l'espoir de réparer deux années bien creuses. Il faut pour cela un peu de temps et beaucoup de persévérance : l'un dépend de moi et ne manquera pas : mais l'autre il faut que je m'y conforme et que j'attende. – le mois de janvier a été pitoyable pour moi – des Bals, des bals – et suspension de leçons presque partout. Si je n'avais pas eu le peu que je gagne maintenant au *Journal*, je me serais trouvé tout à fait pris¹⁰⁹. » Le titre évoqué est le *Journal de Rouen*, pour lequel Méreaux écrit sporadiquement depuis 1841, avant de tenir officiellement la chronique musicale à partir de 1848 jusqu'à sa mort, en 1874.

Il n'en poursuit pas moins son action en faveur de la musique ancienne : mettant à profit l'expérience acquise par l'étude et l'exécution du répertoire de clavecin au piano, il va s'attacher à rééditer plusieurs pièces et commence, en 1852, par les préludes « pour piano » extraits de l'*Art de toucher le clavecin* de François Couperin¹¹⁰. Cette édition, clairement destinée au piano, propose l'ajout au texte original de Couperin de signes de dynamique, accents, doigtés, indications métronomiques et la réalisation en toutes notes de certains ornements, d'autres étant indiqués par l'abréviation moderne de « tr ». La démarche de Méreaux est donc toujours la même : l'étude des œuvres pour clavecin est faite au piano, qui permet d'en révéler toutes les nuances ; ce dernier enrichit ainsi son répertoire et renforce son statut d'instrument perfectionné, aboutissement des progrès de la facture. Cette tentative de 1852 va connaître, dix ans plus tard et chez un autre éditeur, Heugel, une suite considérablement élargie grâce au projet des *Clavecinistes*.

¹⁰⁷ Dans son discours prononcé aux obsèques de Méreaux, Dautresme souligne l'apport de son maître dans l'enseignement de la musique à Rouen et, notamment, dans celui du piano : il « en fit comprendre les principes, en exposa les règles et grâce à sa méthode, ceux qui recevaient ses leçons acquirent, en même temps qu'un mécanisme parfait et une exécution brillante, un goût pur et un style irréprochable » (*Journal de Rouen*, 28 avril 1874, cité dans C. Goubault, *op. cit.*, p. 302).

¹⁰⁸ Dans une lettre adressée à Heugel, qui peut être datée de 1867, Méreaux dresse la liste de ses « élèves professeurs », c'est-à-dire ses anciens élèves devenus professeurs de piano, afin que leur soit adressés trois morceaux de piano : « Mme Tardieu de Malleville, Paris ; Mme Emilie Samson, rue des Fontis, Auteuil Paris ; M. Alexandre Lovie, à Avignon ; Mlles Beke, 50 rue Beauvoisine [Rouen] ; Mlle Vitel, 10 quai de la Bourse ou 7 rue de l'impératrice ; M. Klein, rue de l'impératrice ; M. Caron, rue de la glacière 3 ; Mme Engelmann, aîné, place St-Ouen ; Mlle Decaen, 82 rue Malatiré ; Mme Dupré, 3 rue Pomme d'or ; M. Lemoine, 63 rue grand pont ; M. Madoulé, rue de l'hôpital 57 ; M. Mouchot aîné, 25 rue de l'impératrice ; M. Rivière, 24 rue d'Anvers ; Mme Rosensteel, 2 rue Cauchoise ; M. Prosper Walter, 18 rue de l'avalasse ». Marmontel, *op. cit.*, p. 4, cite les noms d'élèves pianistes (Mme Tardieu, Mlles Clara Loveday, Charité, Lecomte, Vézinet, Mme Samson, Mme Méreaux, épouse du musicien) et d'élèves qui « ont également suivi les leçons de piano et de composition de Méreaux » : MM. « Maillot [sic], Madoulé, Caron, Klein, Henri Martin, Lucien Dautresme, etc. ». Dans une lettre non datée à Heugel, Méreaux cite « Eugène Madoulé », qualifié de « pianiste-compositeur mon élève ».

¹⁰⁹ Bibliothèque municipale Jacques Villon de Rouen, fonds Dupré-Lafont, cité dans C. Goubault, *La Vie musicale à Rouen [...]*, *op. cit.*, vol. 1, p. 456.

¹¹⁰ Chez Simon Richault, à Paris ; la page de titre indique : *Préludes pour piano par François Couperin (dit le grand) nouvelle édition publiée par Amédée Méreaux. Prix 7 F 50. Ces Préludes sont extraits de l'art de toucher le clavecin par François Couperin (1717)*. L'édition peut être datée de 1852 d'après le cotage (11822.R).

En 1855, Méreaux publie chez l'éditeur des *Préludes* de Couperin, Simon Richault, ce qu'il présente comme l'une de ses compositions majeures¹¹¹, dans laquelle il résume l'apport de son étude des classiques : ses *Grandes études pour le piano, en soixante caprices caractéristiques, dans le style libre et dans le style sévère*, op. 63. Cette fois, la démarche de Méreaux, sans doute inspirée par Muzio Clementi et son recueil d'études pour piano intitulé *Gradus ad parnassum*, publié entre 1817 et 1826, est saluée favorablement par Berlioz, qui souligne l'utilité didactique d'une œuvre éloignée du répertoire habituel et vaniteux des concerts ou des salons :

« L'auteur de ce recueil n'a pas voulu écrire des pièces brillantes pour le piano, destinées seulement à faire valoir dans les salons ou dans les concerts l'habileté des virtuoses fashionables. Il n'a pas eu pour but de faire une œuvre à la mode ; il a consacré de longs travaux d'observation, de professorat, d'exécution instrumentale et de science musicale à la conception et à la réalisation d'un ouvrage incontestablement utile : utile à l'enseignement spécial du piano et au développement des idées musicales des élèves. [...] L'auteur, en effet, s'était proposé la solution d'un problème difficile, celui d'adoucir la sévérité, ou, pour mieux dire, l'âpreté du travail sans lequel on ne peut devenir maître du clavier, en revêtant chacun des exercices d'une forme mélodique élégante, expressive et gracieuse jusque dans les développements scientifiques auxquels le thème principal est soumis. [...] Au point de vue de l'éducation musicale des élèves pianistes déjà à peu près maîtres des principales difficultés de mécanisme du clavier, ces études ont pour but de leur faire acquérir les qualités nécessaires à l'interprétation fidèle et intelligente des chefs-d'œuvre de l'école classique, c'est-à-dire de celles de Clementi, de Mozart, de Beethoven, et de donner en outre à leur exécution cette fougue, cette hardiesse énergique exigées par les formes et les combinaisons orchestrales ajoutées par la nouvelle école aux ressources déjà si variées du piano¹¹². »

En 1865, Gustave Chouquet évoque ces études dans un article qu'il consacre à Méreaux comme critique musical¹¹³. Il souligne lui aussi l'apport qu'elles représentent pour les pianistes, mais surtout les replace au sein de l'activité et de la pensée progressiste du musicien :

« Cette publication [Chouquet parle ici des *Clavecinistes*], toutefois, est la partie la plus ingrate de la tâche que s'était imposée le savant professeur. Elle suffirait sans doute pour lui assurer l'estime et la reconnaissance des dilettantes curieux et des musiciens érudits ; mais elle ne permettait pas de le classer au nombre des écrivains progressistes, des chefs de notre école moderne du piano. Or, c'est là l'immense mérite de M. Amédée Méreaux, c'est là ce qui donne à sa physionomie artistique une originalité véritable : il n'est pas seulement le dernier et le plus fort des clavecinistes, il est encore et surtout le compositeur qui a le plus fait pour l'avancement des études des pianistes. Avant de livrer au public la Méthode de piano par laquelle il se propose de couronner les travaux de sa carrière professorale¹¹⁴, il a voulu initier les jeunes virtuoses à toutes les difficultés du style libre et du style sévère, il a voulu les préserver des écarts dangereux, les ramener aux lois du goût, aux vrais principes de l'art. [...]

¹¹¹ Ainsi, dans les notes biographiques qu'il joint à la lettre qu'il adresse au préfet le 4 août 1867, en vue de la Légion d'honneur, Méreaux place ses *Grandes études* au même rang que ses messes : il indique ainsi avoir « composé près de cent œuvres musicales, parmi lesquelles 60 grandes études pour piano, approuvées par l'Institut et adoptées par le Conservatoire Impérial de Paris, plusieurs Grandes-Messes à grand orchestre etc... » (copie dactylographiée conservée à la bibliothèque F. Villon de Rouen, dossier 95N Méreaux).

¹¹² H. Berlioz, « Revue musicale », *Journal des débats*, 19 octobre 1855, (texte signé du 18 octobre 1855), p. 2 : « *Grandes études pour le piano, en soixante caprices caractéristiques, dans le style libre et dans le style sévère*, par M. Amédée Méreaux ».

¹¹³ G. Chouquet, « La critique musicale en Province. I. Amédée Méreaux », *L'Art musical*, 15 juin 1865, 5^e année n° 29, p. 228-230.

¹¹⁴ Cette méthode ne semble pas avoir vu le jour.

Reconnaissant que le tort de la plupart des *Études* publiées depuis 1835 était de ne servir qu'à l'interprétation exclusive des œuvres de leurs auteurs, il tenta de renouer la chaîne des fortes traditions qui était à moitié brisée, et de faire servir l'expérience du passé, comme les découvertes récentes, aux progrès indéfinis de la science des pianistes. Un immense ouvrage fut le résultat de cette courageuse résolution. Ces *Grandes Études* de M. Amédée Méreaux parurent en 1855 chez M. Richault. »

Les succès de ses concerts historiques rouennais et celui de ses grandes études, approuvées par l'Institut et par le Conservatoire, valent à Méreaux d'être nommé en 1858 membre de l'Académie impériale des sciences, belles-lettres et arts de Rouen. Dans son discours de réception prononcé le 6 août¹¹⁵, il insiste sur le rôle important qu'ont joué dans l'histoire de la musique les hommes du monde et ceux qui « n'ont pas suivi pratiquement la carrière de la profession de la profession musicale », mais qui « apportent dans leurs travaux artistiques les ressources d'une instruction solide et variée, la grande portée de vue d'un esprit orné, la hardiesse contenue d'une imagination cultivée. C'est ainsi qu'à toutes les époques nous les voyons à la tête des progrès de l'art musical [...] dont ils deviennent [...] les plus persuasifs vulgarisateurs »¹¹⁶. Après avoir passé en revue « les travaux théoriques qui ont dirigé à travers les siècles la marche de l'art musical », Méreaux souligne que si d'ordinaire « la didactique suit la pratique », « c'est sur la didactique surtout que les hommes du monde et les savants, en se faisant artistes, ont exercé une puissante action. Ils ont régularisé et fixé par des principes logiques les découvertes faites par les musiciens d'intuition, par les compositeurs dont le génie n'a cessé de travailler et de produire depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours »¹¹⁷. Il plaide donc en faveur de la musique auprès de ses collègues et leur présente un résumé de l'histoire de l'art musical, lequel témoigne toujours de son approche progressiste, affirmant par exemple qu'« à dater du XIII^e siècle, on voit à chaque époque se dessiner quelque grande figure artistique sur laquelle viennent se refléter les rayonnements des progrès »¹¹⁸. Il salue ensuite son siècle dans lequel il « signale une tendance à la fusion individuelle de l'homme lettré et de l'artiste », annoncée entre autres chez Marcello ou Rameau et présente chez Fétis¹¹⁹. Il appelle également les divers membres des disciplines représentées au sein de l'Académie de Rouen à se pencher sur la musique et souligne, loin des reproches de frivolité qui lui sont souvent adressés, les avantages qu'ils en retireront. S'adressant tour à tour aux littérateurs, orateurs, philosophes, magistrats, physiciens, ecclésiastiques, médecins, peintres, architectes, il précise pour chacun l'intérêt de la musique. Pour les historiens, il leur demande de combler les lacunes de leurs propres ouvrages, dans lesquels la musique est souvent absente, mais aussi celles des « histoires particulières de l'art musical, [qui sont] incomplètes ». Il revient sur l'approche nationaliste de l'histoire de la musique qui, « mêlée à l'histoire des peuples, offrirait, il me semble, un vaste champ d'observations à l'historien, surtout s'il était suffisamment initié à la connaissance de cet art ; il trouverait à faire un travail philosophique sur les nationalités qui se retracent si fidèlement dans le caractère de la musique des différents pays et des différents âges, et dans la naïve et sincère expansion des airs populaires ». Pour les archéologues enfin, il les exhorte à aplanir « les difficultés de la lecture des anciens manuscrits » en initiant les historiens « à la connaissance des barbares figures de la séméiographie musicale du moyen-âge »¹²⁰. Se présentant comme musicien et musicographe guidé et préoccupé seulement par les intérêts de son art, il propose aux différentes disciplines des tâches qui incomberont à la future musicologie. Il poursuit ainsi sa

¹¹⁵ Publié dans A. Marmontel, *op. cit.*, p. 303-327.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 309-310.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 315-316.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 316.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 322-323.

réflexion sur l'histoire de la musique, préluant à l'une des grandes réalisations de sa carrière : le projet éditorial des *Clavecinistes*.

2. Les *Clavecinistes* (1861-1868) : l'héritage d'un patrimoine destiné au piano

Ni Méreaux, ni Heugel, nous l'avons vu, ne furent les premiers à rééditer la musique ancienne de clavecin. Sans nous livrer ici à un recensement systématique des éditions antérieures à celles de Méreaux, il convient de rappeler la présence de ce répertoire dans les méthodes de piano du début du XIX^e siècle et, notamment, dans celle de Jean-Louis Adam¹²¹. D'autres éditions isolées de telles pièces précédèrent la série des *Clavecinistes*, dont celles de Rameau par Danjou (1840) ou de François Couperin et de Rameau chez la veuve Launer (1841, 1842)¹²².

Le statut éditorial des Clavecinistes : origine et vue d'ensemble du projet

La question du rapport entre piano et clavecin, ce dernier étant considéré comme l'ancêtre imparfait du premier avec, toutefois, un répertoire digne d'intérêt, est soulevée dans *Le Ménestrel* dès 1858, à l'occasion du lancement de la collection des *Tablettes du pianiste*. Méreaux figure parmi les collaborateurs de cette collection, ce qui n'est pas étonnant au vu du contenu de l'annonce rédigée par le directeur du journal, Jacques-Léopold Heugel, et son rédacteur en chef, Jules Lovy. Le projet progressiste qui le sous-tend correspond à celui de Méreaux, déjà réalisé dans le cadre de ses concerts, de ses compositions, de son enseignement du piano et de ses articles de critique musical. Méreaux participe ainsi à l'« extension de la rédaction » nouvellement constituée et appelée à « traiter plus sérieusement les questions d'art, de théâtre, et notamment celles concernant le piano, devenue partie principale de la publication du *Ménestrel* ». Ainsi, « Le piano n'est pas un instrument de mode : il remonte aux temps les plus reculés et compte parmi ses premiers adeptes les clavecinistes les plus réputés, tels que Couperin, Marchand, Rameau, etc¹²³. Les améliorations apportées chaque siècle, puis chaque année, au clavier primitif, ont rendu le piano tellement populaire, qu'il est devenu indispensable au salon le plus modeste. [...] Ce qu'il faut, ce n'est donc point une croisade contre le piano, mais bien une certaine purification dans la pratique de cet instrument. Ce qu'il faut, c'est d'en indiquer les vrais principes, d'y intéresser par une saine théorie, par de bonnes analyses des œuvres consacrées, par d'intéressantes considérations sur l'art, des notices biographiques, toutes choses que se promet de réaliser *le Ménestrel* avec le

¹²¹ Méreaux cite lui-même, dans son texte des *Clavecinistes*, la série *Selection of practical Harmony, for the organ or pianoforte* de Muzio Clementi, publiée à Londres en quatre volumes entre 1801 et 1814, dans laquelle sont rééditées des œuvres pour clavier de vingt-cinq « eminent composers » des XVII^e et XVIII^e siècles. Il ne cite en revanche pas la *Méthode de piano du Conservatoire*, rédigée par J.-L. Adam et publiée en 1804, où se trouvent, entre autres œuvres anciennes et contemporaines, des fugues et pièces de Haendel, Bach ou Scarlatti. À propos de J. S. Bach, signalons aussi, en dehors de ses œuvres publiées à Paris dans les premières années du XIX^e siècle, les fugues qu'il inspire au pianiste Charles Dumonchau, intercalées en 1808 dans l'édition parisienne de ses *Trois Sonates pour le piano dans le stile de Haydn, Mozart et Clementi*, œuvre 30.

¹²² Les *Préludes* de Couperin édités par Méreaux en 1852 ne seront pas repris dans la série des *Clavecinistes*.

¹²³ Méreaux reprendra cet argument dans le volume texte des *Clavecinistes*, p. 14, à propos de F. Couperin : « En ajoutant à ses pièces des signes d'expression, je ne me suis plus préoccupé de ce qu'était le clavecin, qui avait dû le désespérer souvent ; je n'ai eu en vue que le piano, qui aurait si bien répondu à ses inspirations ». Après avoir cité Couperin et sa recommandation de « former son jeu sur le bon goût d'aujourd'hui, qui est, sans comparaison, plus pur que l'ancien », Méreaux commente : « Couperin fait assez bon marché du goût de ses devanciers. Dans le sens du progrès, il a raison ; mais n'avons-nous pas encore bien plus de raison que lui de dire que le goût d'aujourd'hui est plus pur que le goût d'autrefois ? ».

concours de M. Léon Gatayes et celui de plumes compétentes, telles que celles de MM. Thalberg, Marmontel, Le Couppey, Stamaty, Méreaux, J. d'Ortigue, G. Kastner, Paul Bernard, et toutes autres qui voudront bien nous apporter leur contingent de bonne et spéciale collaboration¹²⁴. » C'est donc en vue d'un tel programme qu'est annoncé le premier numéro de « ce que nous appellerons nos *Tablettes du Pianiste* », numéro entièrement consacré à Chopin, comportant une étude de ses œuvres par Antoine Marmontel¹²⁵ et une notice musicale par Léon Gatayes. « Puis, poursuit l'annonce, nous descendrons aux sphères plus modestes : l'enseignement même élémentaire trouvera en nous un organe officiel. Nous voulons nous adresser à tous les pianistes, petits et grands, rappeler aux uns, indiquer aux autres les bonnes doctrines, celles qui préparent à la perfection, comme celles qui en sont le type. »

Par la nature de son enseignement pianistique et le succès de ses *Grandes Études*, Méreaux se trouve donc en parfaite adéquation avec le projet du *Ménestrel* : son nom ne doit y figurer d'ailleurs qu'à ces titres, puisque le projet des *Clavecinistes* n'est pas encore né.

Avant même de lancer la série des *Clavecinistes*, Heugel publie en 1859, dans le cadre des *Tablettes du pianiste*, des pièces de clavecin de Durante mises au jour et commentées par Adrien de La Fage, avec la participation de Marmontel qui, pour sa part, dirige désormais une collection des *Classiques du piano* au sein des *Tablettes*. La Fage accompagne l'édition des sonates d'articles sur la biographie et l'œuvre de Durante¹²⁶. Une telle publication annonce directement celle des *Clavecinistes*, puisqu'elle joint à une étude biographique une édition musicale dont le texte est adapté en vue de le rendre accessible aux pianistes contemporains. La Fage s'en explique ainsi dans son dernier article :

« Il m'a semblé utile de retirer de l'oubli et de remettre en lumière ces morceaux si dignes d'intérêt. Je l'ai fait d'autant plus volontiers qu'en ces derniers temps on a paru reprendre quelque goût pour la musique du siècle passé, et se plaire à l'entendre exécuter dans les concerts publics ou dans les réunions particulières. Ce retour a donné lieu de reproduire par la gravure plusieurs œuvres de clavecin des maîtres les plus célèbres, parmi lesquels j'ai été surpris de ne pas trouver l'un de ceux qui ont le plus contribué à la gloire de l'ancienne école napolitaine. J'ai fait part de cette idée à M. Heugel qui, l'adoptant aussitôt, a voulu que les sonates de Durante fissent partie de sa belle collection des *Classiques du piano*. En reproduisant ces sonates, j'ai dû en rendre l'exécution aussi commode que possible. »

Pour cela, La Fage réduit les clés à celles de *sol* et de *fa*, rétablit les armures et les altérations, ajoute des indications de dynamique et de mouvement. « Ce complément, devenu aujourd'hui indispensable, personne n'était plus capable de le donner que le savant et infatigable professeur qui a formé un si grand nombre d'élèves de premier ordre et sous la direction duquel se publie l'École classique du piano, si remarquable par l'excellent choix des auteurs des différentes époques et des différentes écoles. M. Marmontel s'est empressé de répondre à notre appel. Après avoir fait des sonates de Durante une étude approfondie et les avoir à plusieurs reprises fait jouer par ses meilleurs élèves comme pièces d'étude, il a cru pouvoir, sans témérité, s'en remettre à sa longue expérience, et c'est avec une juste confiance qu'il a fixé les mouvements, les nuances, les accentuations et les doigts. Personne assurément ne se plaindra de ces additions qui, sans altérer en quoi que ce soit le texte musical de l'auteur, donnent à chacun la facilité de l'interpréter dans l'esprit que tout indique avoir été le sien. Il n'est pas même douteux, du moins dans mon opinion, que si Durante revenait au monde, il n'approuvât tout ce qu'a fait ici M. Marmontel, et ne le remerciât d'avoir, par ses soins,

¹²⁴ J.-L. Heugel et J. Lovy, « 26^{me} année du Ménestrel », *Le Ménestrel*, 5 décembre 1858.

¹²⁵ Successeur en 1848 de P.-J.-G. Zimmerman aux fonctions de professeur de piano du Conservatoire.

¹²⁶ Adrien de La Fage, « Tablettes du pianiste. François Durante. Notices biographiques. Six sonates et divertissements pour clavecin », *Le Ménestrel*, 13 et 20 novembre 1859, respectivement p. 396-397 et p. 404-407.

procuré à ses pièces de clavecin des moyens d'exécution en rapport avec les notables améliorations apportées dans la facture des instruments à clavier. En tous cas, je le remercie personnellement de m'être venu en aide pour faire connaître à un grand nombre d'exécutants des sonates qui n'étaient connues jusqu'ici que d'un petit nombre d'admirateurs. »

C'est donc fort de cette expérience, et face au lancement d'une collection concurrente, celle du *Trésor des pianistes* publiée à partir de 1861 par Aristide Farrenc¹²⁷, qu'Heugel va concevoir la réalisation de sa propre série consacrée aux clavecinistes.

But et organisation des Clavecinistes

Le projet de cette publication revient en effet à l'éditeur Heugel, ce que confirme une lettre que lui adresse Méreaux de Rouen, le vendredi 8 février 1861 : « Vous me proposez un travail qui m'est familier et que j'aimerais à entreprendre : la reproduction des œuvres saillantes des clavecinistes. J'ai beaucoup étudié ces différents styles, lors de mes concerts historiques, où j'ai fait entendre de la musique de clavecin ou de piano de toutes les époques. Avant de vous répondre, j'ai visité ma bibliothèque et j'y ai trouvé plus d'une vingtaine de clavecinistes représentés par peu ou beaucoup d'ouvrages – quelques uns même très curieux. On pourrait s'en procurer dans les bibliothèques publiques pour les transcrire et même en trouver chez les bouquinistes musicaux. – Je suis disposé à me charger de ce travail : dites moi comment vous le comprenez et pour quelle époque vous voulez qu'il soit fait¹²⁸. »

Le 4 avril 1861, Méreaux fait part de ses découvertes à Heugel. Il nous révèle aussi les objectifs recherchés par ce dernier en reprenant, semble-t-il, ses propres termes : « intérêt et effet artistiques : instruction et vente ». Ainsi,

« Pour l'affaire des clavecinistes, je crois avoir et au delà les matériaux de la série qui leur serait consacrée. J'ai des œuvres curieuses dans ma bibliothèque – notamment les œuvres complètes de Schobert, claveciniste français dont Fétis dit le plus grand bien, puisqu'il reconnaît dans ses ouvrages un avant-goût de la manière de Mozart. – J'ai un concerto p[ou]r clavecin, d'Haydn, exécuté par la fille du fameux Paradies, dont j'ai aussi une pièce. Enfin je crois qu'on peut faire une série de 52 pièces réunissant les conditions que vous désirez : intérêt et effet artistiques : instruction et vente, n'est-ce pas ? – Quand je vais aller à Paris, nous pourrions conclure cette affaire, car il sera bon que je puisse m'y mettre tout de suite ; je suis si occupé que je n'ai jamais trop de temps. »

Le 20 octobre 1861, Méreaux est en train d'achever le catalogue définitif des pièces qui doivent former une série de cinquante deux livraisons. L'enjeu est important puisqu'il s'agit d'instituer un répertoire dont la valeur patrimoniale participe de celle d'un héritage reçu et de sa transmission. C'est l'importance de cette responsabilité et les difficultés qui en découlent que Méreaux rappelle à Heugel qui le presse d'aboutir, sans doute inquiet de la concurrence du *Trésor des pianistes* de Farrenc :

« Monsieur et cher éditeur,

Je conçois que vous soyez pressé d'avoir le catalogue des Clavecinistes ; j'en juge par moi même qui suis très pressé de l'avoir fini. Mais vous ne vous êtes pas bien rendu compte du temps que cela demande. – Vous le voulez complet, c'est à dire, comme je l'avais fait partiellement p[ou]r Couperin, avec les morceaux désignés par leurs titres. Or, rien n'est plus

¹²⁷ En plus de Farrenc lui-même, les autres éditeurs du *Trésor des pianistes* sont Prilipp à Paris, Cramer, Beale et Chappell à Londres et Breitkopf & Härtel à Leipzig. À la mort de Farrenc en janvier 1865, sa femme, la compositrice Jeanne-Louise Farrenc, poursuit la publication jusqu'en 1872.

¹²⁸ Je remercie Dominique Hausfater, conservateur à la Médiathèque Hector Berlioz du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, de m'avoir permis de consulter les lettres de Méreaux à Heugel. Ces lettres ont été étudiées et intégrées par C. Goubault dans sa thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 323-324 et 457-462. Nous les citons à partir des autographes.

long à faire. Il faut que je fasse un choix, définitif et sans modifications possibles, de morceaux que je trouverai les meilleurs et les plus agréables. Le catalogue tel que je l'avais fait avec les noms des auteurs, classés chronologiquement, était déjà un travail minutieux et long, mais il n'approchait pas de celui qui consiste à choisir définitivement les morceaux. Pour ne vous citer qu'un exemple, je vous dirai que pour Scarlatti seulement j'ai eu 250 sonates à lire avec attention, pour en choisir une quinzaine. Il en a été de même pour S. Bach, p[ou]r le père Martini. Cela est fait car, toute affaire cessante, j'ai entrepris ce travail depuis mon retour à Rouen. J'espère avoir bientôt fini ; croyez que j'y mets toute la promptitude possible : mais je ne veux pas être prompt au dépens du soin et de la conscience que réclame un choix définitif : c'est ce définitif qui est toute la difficulté et qui prend du temps – Je sais bien que ce que je choisirai paraîtra quand même : mais pour moi il y a là une question artistique personnelle, et la justification de la confiance que vous avez eue en moi. – Je vous donnerai et même probablement je vous porterai le catalogue arrêté, dans la semaine où nous allons entrer.

Quant à votre projet de donner en prime quelques pièces, il est excellent. Il faudra que sur le catalogue, vous fassiez votre choix pour que je vous donne même celles dont ce ne serait pas encore le tour. Je vous verrai certainement cette semaine et nous causerons longuement sur tout cela. »

Ce premier catalogue des pièces retenues, « à paraître prochainement », est publié dans *Le Ménestrel* du 8 juin 1862 (voir annexe 4). Il ne changera pas beaucoup : outre la correction des prénoms de Rameau, seules les pièces de Richter, dans la 49^e livraison, seront supprimées.

La série des *Clavecinistes* de Méreaux doit aussi se situer par rapport à celle des *Classiques* dirigée par Marmontel. Ce dernier, dans un article du *Ménestrel* du 15 juin 1862 consacré à « La gradation dans les études et du choix des auteurs », sous la rubrique « Tablettes du pianiste et du chanteur », précise la place assignée aux pièces de clavecin par rapport à celles pour piano. Il établit pour cela une comparaison avec la langue française : « les pièces de clavecin diffèrent essentiellement de celles écrites pour le piano. Or, il n'est pas reçu de faire précéder l'étude de la langue française telle que la parlait Corneille, Racine, Fénelon, par celle de Rabelais, Ronsard, Clément Marot, etc. ». Marmontel prend soin de souligner que le choix de situer la série des clavecinistes comme « Appendice des Classiques-Marmontel » signifie bien que l'étude de ce répertoire devra succéder et non précéder celle des œuvres « écrites spécialement pour le piano ».

Les deux séries, Marmontel et Méreaux, s'articulent ainsi utilement. Elles seront d'ailleurs illustrées toutes deux ensembles, successivement, lors des concerts donnés en 1864 à la salle Érard par le jeune pianiste Louis Diémer (1843-1919), élève de Marmontel¹²⁹.

Le projet des *Clavecinistes* est finalement annoncé à l'occasion de la trentième année d'existence du périodique : Heugel vient de définir une nouvelle ligne éditoriale, en vue d'offrir aux abonnés, conformément à leur demande, davantage de musique sérieuse. Le projet concerne à la fois le contenu du journal, avec des séries d'articles mais aussi de la

¹²⁹ D'après *Le Ménestrel* du 17 janvier 1864, « Louis Diémer [...] annonce également des séances de musique classique, mais pour piano seul, et celles-ci dans les salons Érard. M. Louis Diémer y fera entendre les œuvres choisies de l'École classique du piano, édition Marmontel, les pièces célèbres des clavecinistes de 1637 à 1790, édition Méreaux, et les plus remarquables transcriptions symphoniques et de musique de chambre empruntées par le jeune virtuose pianiste-compositeur au triple répertoire de la Société des Concerts du Conservatoire, des Concerts Padeloup et des Séances Alard et Franchomme dont il est le vaillant et digne partenaire ». Diémer se rendra à Rouen au début de 1865 pour jouer de la musique de chambre avec Maurin, Viguière et les frères Engelmann, selon *Le Ménestrel* du 5 février 1865 (voir note 0000). Il donnera en 1865 plusieurs autres concerts, au cours desquels il exécutera au piano les pièces des *Clavecinistes* de Méreaux. Sur Diémer, voir Christiane Becker-Derex, *Louis Diémer et le clavecin en France à la fin du XIX^e siècle*, Bourg-la-Reine, Zurfluh, 2001.

musique envoyée chaque semaine aux abonnés, de même que les « primes » ou recueils de musique offerts annuellement évoqués par Méreaux dans sa lettre citée du 20 octobre 1861. L'annonce de ce nouveau projet dans *Le Ménestrel* du 9 novembre 1862 donne ainsi le cadre dans lequel paraît la série des clavecinistes : les articles de Méreaux sur l'histoire du clavecin et des clavecinistes seront publiés dans le journal lui-même, tandis que les partitions alimenteront la « musique de chant et de piano » adressée chaque semaine aux abonnés ; le tout sera ensuite réuni en publications séparées, disponibles chez l'éditeur. Heugel explique dans son annonce, à propos de la musique envoyée, que « jusqu'ici, la *Musique de danse* pour Piano, la *Romance* et la *Chansonnette* pour le Chant, ont tenu une trop grande place dans nos publications hebdomadaires. Nos lecteurs réclament avec instance de la musique sérieuse alternant plus régulièrement avec de la musique légère ». C'est ainsi que, en complément des primes annuelles, alterneront chaque quinzaine des œuvres pour le piano (les « *Œuvres classiques*, Édition-Marmontel » et les « œuvres des *Clavecinistes*, Édition-Méreaux ») et d'autres pour le chant (« *Scènes, Airs, Mélodies, Romance* et *Chansonnette* »). Afin de ne pas proposer de musique inadaptée, celle-ci se situera « dans la moyenne difficulté, afin de s'adresser à la fois à tous les souscripteurs ». Heugel prend soin de justifier l'augmentation du prix d'abonnement par « la surcharge considérable des frais de papier et d'impression, de gravure et de manuscrits », conséquence du nouveau programme adopté.

La page publicitaire placée à la fin de ce numéro du 9 novembre 1862 précise que ces musiques périodiques seront en rapport « avec l'extension d[u] texte qui va également s'enrichir de travaux littéraires de premier ordre sur nos plus célèbres compositeurs et leurs œuvres ». Le programme des articles annoncés comporte ainsi, en huitième position, « L'Histoire du Clavecin et des Clavecinistes, de 1637-1790, par Amédée Méreaux », parmi d'autres consacrés à Halévy, Herold et Auber, Rossini et Félicien David, Boieldieu, Schubert et Mendelssohn, Spontini, Palestrina, la musique nègre, les Lettres d'un bibliophile musical de d'Ortigue et les « Tablettes du Pianiste et du Chanteur, par MM. Marmontel, Paul Bernard, Duprez et Ponchard ». C'est bien dans cette dernière série des *Tablettes du pianiste et du chanteur* que prendront place les articles de Méreaux sur les clavecinistes.

La publication de ces articles s'étend du 20 septembre 1863 au 6 novembre 1864 : après les textes de présentation suivent les biographies des clavecinistes dont les œuvres sont à paraître¹³⁰. Un album-prime pour 1863-1864, intitulé « Piano. Les Clavecinistes, pièces choisies, doigtées et accentuées par A. Méreaux », est publié, illustré d'un portrait de J. S. Bach¹³¹. Suivent, en 1865, les cinquante deux livraisons hebdomadaires des œuvres musicales¹³². La parution rassemblée en un volume des textes liminaires et des biographies est réalisée en 1867, celle des livraisons de musique en 1868.

¹³⁰ Une lettre non datée de Méreaux à Heugel nous apprend que le musicographe Anders, originaire de Bonn et fixé à Paris depuis 1829, éditeur de Forkel et de Walther, a relu les textes de Méreaux : « On m'a envoyé la première partie de mon texte qu'a relue Anders et je l'ai renvoyée bien corrigée. [...] J'attends aussi toute la partie qu'Anders devait revoir : je lui ai même écrit à ce sujet : aucune réponse ». Le critique et musicographe Azevedo relut aussi le texte, d'après une autre lettre non datée au même : « Dans la page 77 se trouvaient les fautes de noms et de dates que vous avait indiquées Azevedo. Elles sont corrigées ».

¹³¹ Sans doute celui repris dans l'édition de 1867, pour l'exposition universelle (voir l'illustration ci-jointe).

¹³² Méreaux achève son travail, copié à la main, et envoie à Heugel les dernières livraisons le 2 avril 1865 : « Je vous ai envoyé ce soir la fin des clavecinistes, que vous recevrez demain en même temps que cette lettre. [...] Voici ce que je vous envoie p[ou]r solde de tout compte : Schobert, 39° [à] 42° livraisons. Eckard, 43° livraison. Chrétien Bach, 44° [et] 45° livraisons. Celle de Clementi est la 46°. Pour arriver à cette coïncidence de chiffre j'ai fait un petit changement au programme p[ou]r Chrétien Bach : 44° livraison, Andante du 6° concerto, n° 148. Finale Presto, n° 149. 45° livraison 5° sonate de l'œuvre XII, n° 151. De cette façon j'arrive exactement à 46° livraison, Clementi, n° 152. » Il corrige ensuite les épreuves qu'il renvoie au cours des mois suivants.



Page ornant l'édition de 1867 du volume texte des *Clavecinistes*, lithographie d'Alfred Lemoine.

Une interprétation de l'histoire

Les premiers articles présentent l'ensemble du projet. Une longue introduction s'attache à le justifier, avant de proposer une histoire du clavecin, puis de détailler la question des ornements. Voici le plan de ces articles liminaires, qu'accompagneront deux tableaux synoptiques et comparatifs des ornements et une planche d'instruments¹³³ réalisés en 1865 :

- I. But et opportunité de la publication.
- II. Discussion – Plan de l'ouvrage.
- III. Influence des instruments à clavier sur les progrès de l'art musical.
- Histoire du clavecin
- IV. Le clavicorde, la virginal, l'épinette et le clavecin.
- V. Rapports entre la nature des instruments et la tendance des œuvres des instrumentistes.
- VI. Le clavecin jugé par les clavecinistes.

¹³³ Reproduite en annexe 5. Intitulée « Musée Clapisson », il est possible que Méreaux, en raison de ses liens probables avec Clapisson, en connaissait les originaux. Dans une lettre non datée à Heugel, il commente ainsi cette planche : « La planche d'instruments est très jolie. Voici toutefois ce que je trouve à y redire. La virginal est placée de manière à ce qu'on ne voit pas sa forme qui expliquerait, si on la voyait, l'inégalité de ses pieds. En effet le pied droit est du double plus large que le pied gauche et cela n'est pas justifié par l'aspect de la caisse. Certains pieds (ceux de derrière) du clavecin diffèrent des autres par leur position qu'on ne comprend pas bien. Voyez cela et jugez-en. À cela près l'ensemble de cette planche est d'un bon effet et bien exécuté. » Cette planche, visiblement non retouchée en dépit de la demande de Méreaux, a été commentée par F. Gétreau dans « L'iconographie du clavecin en France (1789-1889) », *Musique ancienne. Instruments et imagination*, actes des Rencontres Harmoniques de Lausanne, Bern, Peter Lang, 2006, p. 179, et dans « Les précurseurs français [...] », *op. cit.*, p. 33-44.

- VII. Considérations sur la cause et les résultats des progrès que les clavecinistes ont fait faire à la musique de clavecin : – Comment ils ont préparé l'avènement du piano et l'école de cet instrument.
- VIII. Les écoles.
- IX. Grande époque du clavecin : Chambonnières, Louis Couperin, Henry Purcell, François Couperin, Rameau.
 - [I.] Théorie : des agréments ou ornements du chant
 - II. Didactique
 - III. Esthétique
- X. Dernière époque du clavecin. De Jean Sébastien Bach à Clementi.
 - 1. Théorie
 - 2. Didactique
 - 3. Esthétique
- XI. Trait d'union du clavecin au piano. Clementi, Haydn, Mozart, Dussek, Steibelt, Cramer.
 - Théorie
 - Didactique
 - Esthétique

Méreaux insiste d'emblée sur la nouveauté de sa publication : en dépit d'un certain nombre de prédécesseurs, qu'il cite (Clementi, Choron, Danjou, La Fage, Fétis, Farrenc...), et de la qualité de leurs études historiques, leurs rééditions n'ont jusqu'à présent pas envisagé la question de la diffusion de ces œuvres : « La plupart de ces publications, du reste pleines d'intérêt, ne réunissaient pas complètement les éléments essentiels de la vulgarisation ».

Or, selon Méreaux, c'est là que réside la cause du peu d'intérêt suscité par la musique ancienne auprès du public : la vulgarisation est l'élément nécessaire à une éducation musicale qui fait généralement défaut. Il répond ainsi aux reproches formulés par Bourges en 1855, déjà cités, mais ne fait que reprendre l'approche développée à l'occasion des concerts historiques de 1842, laquelle trouve ici son accomplissement dans l'édition, elle-même justifiée en tant que résultat d'une étude approfondie des sources.

« La cause de l'insuccès ou, du moins, du peu de vogue des grands clavecinistes, est d'abord dans l'état où se trouvait généralement l'éducation musicale. Les clavecinistes étaient peu connus ; la plupart ne l'étaient que de nom. Leurs compositions, gravées en notation ancienne dans les éditions de leur époque, avec des signes d'exécution et d'agrément, indiqués sans soin par le graveur et mal connus, avaient plus d'une fois rebuté les plus courageux lecteurs. Les méthodes, où l'on aurait pu trouver d'utiles données sur la manière de les jouer, étaient fort rares, et, d'ailleurs, elles étaient très-imparfaitement rédigées. De là, infailliblement, mauvaise et par conséquent, défavorable interprétation de ces œuvres dont l'étude était aussitôt délaissée qu'entreprise. »

L'interprétation signifie bien ici l'intelligibilité du texte, c'est-à-dire sa traduction, étape nécessaire pour permettre l'exécution des pièces : le glissement sémantique entre exécutant et interprète est alors récent mais ce dernier terme ne désigne pas encore, sous la plume de Méreaux, l'exécutant. Dans tous ses textes, il importe de restituer à l'interprétation son sens premier : ce qui permet de rendre un texte intelligible¹³⁴.

La traduction indispensable des textes anciens justifie donc la démarche de Méreaux : son édition s'applique à transcrire dans le système de notation moderne les notations anciennes (ce qui relève des « principes pratiques d'archaïologie musicale »), en particulier pour les signes d'agréments qu'il réalise en toutes notes. Il justifie l'avantage de son travail, par rapport à celui réalisé par Clementi ou dans « des éditions allemandes ou françaises de F.

¹³⁴ Voir à ce sujet J.-M. Fauquet, « Exécuter / interpréter. Variations sémantiques sur le thème du maçon et de l'architecte », Michel Noiray (éd.), *L'Architecte et le Maçon. Compositeur et exécutant en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, à paraître.

Couperin, Rameau, J. S. Bach, Händel et Scarlatti », en soulignant, à propos de ces grands maîtres : « On les lisait péniblement ; on les jouait mal ; on cessa bientôt de les lire et de les jouer ». À propos des ornements, il situe sa démarche par rapport aux deux principes énoncés par Fétis, d'une part, et par Niedermeyer, d'autre part. Pour le premier, il faut « rendre chaque œuvre selon la pensée qui l'a créée », tandis que le second engage les exécutants « qui ne sont pas suffisamment familiarisés avec les formes de style propres aux anciens compositeurs [...] à [...] supprimer entièrement » les ornements. Méreaux tempère les deux avis en exprimant clairement qu'il destine son travail non pas au clavecin, mais au piano : « Sans doute, il est certaines pièces dont le fond musical est si pur et si distingué qu'elles ne perdraient pas à être dégagées de leurs ornements, et réduites à la note simple de leur tissu mélodique. Avec l'ampleur surtout, et l'élasticité du son du piano, l'expression de ces morceaux y gagneraient peut-être. Mais enfin, en les jouant de la sorte, on ne se rend pas compte de la manière dont les auteurs les exécutaient. N'est-il pas toujours temps d'approprier ces morceaux à la diction et à l'exécution moderne et d'en faire des caprices de virtuoses au lieu de leur laisser leur cachet caractéristique et leur rôle dans l'histoire de l'art ? »

Méreaux semble dénoncer ici non pas les compositions modernes inspirées des anciens, mais plutôt les arrangements des œuvres anciennes elles-mêmes, comme celui de la partie de piano du concerto, K 503, de Mozart par Frédéric Kalkbrenner, exécuté en 1828 à la Société des concerts et publié avec des modifications et ajouts visant à remettre l'œuvre au goût du jour. Méreaux ne critique donc pas le fait de composer sur d'anciennes musiques, en particulier des variations comme lui-même en a publiées, mais bien l'arrangement des musiques anciennes elles-mêmes : en effet, les modifier supprime leur intérêt historique puisqu'elles ne peuvent plus dès lors nous éclairer sur l'histoire, ayant perdu leur singularité ou « cachet caractéristique ». Il convient donc, selon lui, de savoir où s'arrête le travail de l'interprète, traducteur des textes anciens, et où commence celui du virtuose et du compositeur, soucieux de se conformer aux effets et au goût modernes afin de plaire au public.

Sur le choix du piano, Méreaux précise plus loin, au cours de la partie didactique de la première grande époque de son « Histoire du clavecin » (chapitre IX), que « La musique de clavecin ne peut plus et ne doit plus être exécutée désormais que sur le piano, sauf quelques occasions exceptionnelles et provoquées bien plus par un sentiment de curiosité que par le respect de la tradition. La tradition est dans l'œuvre du génie, et non dans la nature de l'instrument qui servait bien ou mal à l'exprimer. Le piano a l'ampleur et l'élasticité de son qui permettent à l'exécutant de chanter avec expression. Donc, les changements qu'il était possible de faire aux agréments et surtout aux *tremblements* sur le clavecin deviennent presque nécessaires sur le piano. »

Afin de répondre aux nécessités de la vulgarisation, l'enjeu de l'édition ne doit pas être uniquement technique : il s'agit, outre la résolution des problèmes de lecture et d'interprétation des textes, de rendre aux œuvres leur « signification réelle », afin qu'elles puissent à nouveau plaire comme elles plaisaient en leur temps. « Il y avait donc un travail esthétique à joindre aux travaux purement historiques qui avaient été si bien faits ». C'est précisément le rôle, en plus de de l'arrangement des agréments, des nuances et de l'accentuation que Méreaux s'applique à ajouter aux textes anciens. Il se conforme ainsi au principe d'édition de la collection des *Classiques du piano* de Marmontel, qu'il cite pour la réussite de son influence salutaire sur le goût musical et la propagation de la bonne musique en France.

Méreaux résume lui-même les fondements de l'ensemble de son travail d'éditeur, qui repose sur trois objets : « 1° le sentiment du beau, acquis par la recherche du vrai dont il est la splendeur ; 2° la connaissance, aussi exacte que possible, de la manière dont les œuvres des clavecinistes doivent être jouées, d'après les règles que ces maîtres ont eux-mêmes données dans leurs méthodes et dans leurs tablatures d'agréments ; 3° la possibilité de diminuer le

nombre des agréments, la nécessité parfois de les modifier et l'opportunité rationnelle qui doit présider à ces changements délicats. »

Ainsi, Méreaux reprend et élargit l'approche didactique de ses concerts historiques ; il signale d'ailleurs à leur propos que, vingt ans plus tôt :

« je me laissais encore entraîner à des fantaisies de style et d'ornementation ; je n'avais pas basé mon interprétation sur les principes arrêtés, qui, depuis, m'ont amené, je le crois, à la connaissance du vrai et à la perception du beau. Toutefois, tel est le charme de cette musique pleine de naïveté, empreinte de pure et élégante expression, que, même avec l'interprétation que je lui donnais alors et que je reconnais aujourd'hui imparfaite à l'endroit de la manière d'user des ornements, l'impression produite par les pièces que je fis entendre fut soudaine, vive et sympathique. C'est ce qui m'encouragea à ne pas abandonner mes travaux, auxquels je me livrai avec plus d'ardeur que jamais. »

Sans pouvoir nous livrer ici à une étude minutieuse et comparée des restitutions des textes musicaux par Méreaux, il convient cependant de souligner leur intérêt pour la connaissance des pratiques d'exécution pianistiques des années 1860, en particulier pour ce qui relève de l'accentuation, des dynamiques, des doigtés et de la pédale – dont, contrairement à Farrenc, il ne parle pas et qui est une ressource absente de ses éditions, dans lesquelles les doigts seuls sont mis à contribution.

Signalons seulement, pour la réalisation des ornements, le principe que Méreaux expose au début de la partie didactique consacrée à la première école de clavecin (p. 12), selon lequel « Dans le *pincé*, la petite note, qui est prise en dessous, doit toujours être chromatique, c'est-à-dire à la distance d'un demi-ton seulement de la note essentielle ». Sans citer aucune source pour appuyer son affirmation¹³⁵, Méreaux a pourtant hésité pour l'établissement du texte de son édition. Dans une lettre adressée à son « cher éditeur » Heugel, datée du 8 février 1865, alors qu'il corrige les épreuves de musique, il explique les raisons d'ajouter au texte déjà gravé les altérations rendues nécessaires par le principe chromatique, et non diatonique, appliqué à la réalisation des pincés : « Je vous renvoie toutes les épreuves avec mes dernières corrections au crayon rouge. Elles sont toutes pour ajouter des accidents aux Pincés. Bien que j'aie expliqué cet agrément dans mon texte, je crois devoir indiquer les accidents. Car toutes les personnes à qui j'ai fait essayer ces Pièces font les Pincés sans le ½ ton de la note inférieure. Priez bien M. Baudon de faire une attention scrupuleuse à ce dernier remaniement. Après cela on pourra tirer et mettre en vente. Il faut à M. Baudon beaucoup de soin pour ce travail, mais il est aussi bon musicien qu'intelligent graveur, j'ai donc entière confiance en lui. J'attends le texte en livre pour relire encore une fois. »

Bien que le lecteur doive accorder foi aux traductions de Méreaux, en l'absence de la notation originale, pourtant initialement prévue en vis-à-vis¹³⁶, l'application scrupuleuse de ce principe entraîne des réalisations surprenantes : ainsi, chez Rameau¹³⁷, le principe du demi-ton est

¹³⁵ Située toutefois dans le contexte de citations extraites des recommandations de F. Couperin, mais contredite dans la table synoptique des ornements où Rameau, si nous lisons l'exemple en clé de *sol*, réalise le pincé au ton inférieur et non au demi-ton.

¹³⁶ D'après ces mots de Méreaux à Heugel, dans une lettre pouvant être datée de février 1862 : « Je crois que nous faisons bien d'abandonner l'idée du style primitif en regard de la traduction ». Méreaux prend soin de préciser, p. 11 de son texte liminaire des *Clavecinistes*, que « Les pianistes pourront comparer les textes traduits de cette édition avec les textes séméiographiques des éditions anciennes : de cette comparaison résultera toute la facilité désirable pour exécuter les agréments qu'on rencontrera conservés avec leurs signes dans les publications modernes, où, du moins, ils sont indiqués avec soin ». Ces textes « séméiographiques », c'est-à-dire ceux dont la notation procède par signes, sont notamment ceux du *Trésor des pianistes* de Farrenc et des éditions Launer ou Danjou. Il reste à étudier dans quelle mesure Méreaux a pu recourir pour établir sa propre édition à ces rééditions récentes, plutôt qu'à celles, anciennes, de sa bibliothèque.

¹³⁷ Dans une lettre du 29 août 1865, Méreaux indique qu'il vient de terminer les pièces suivantes de Rameau : « Je vous envoie aujourd'hui cinq morceaux de Rameau :

appliqué au « pincé et port de voix », emprunté à la table des agréments des *Pièces de clavecin* qu'il reprend dans son *Tableau synoptique et comparatif*, ce qui donne les réalisations chromatiques suivantes pour *L'Entretien des muses* (avec un sib à l'armure) :

Texte de l'édition Méreaux



Texte de l'édition de 1731



et *Les Soupirs* (24^e livraison) :

Texte de l'édition Méreaux



Texte de l'édition de 1731



Les suites

Le succès des *Clavecinistes* fut immédiat : le volume des articles réunis, en 1867, remporte aussitôt une médaille de première classe à l'Exposition universelle, et Méreaux reçoit le 30 mai 1868 à Rouen, des mains de l'empereur, la croix de chevalier de la Légion d'honneur. En dépit de ce succès, Méreaux peine à faire publier ses propres compositions, ce dont témoignent les lettres qu'il adresse à Heugel¹³⁸.

n°	102 – 23 ^e livraison	- <u>les tendres Plaintes</u>
--	103 – id.	- <u>les niais de Sologne</u> .
--	114 – 26 ^e livraison	- <u>gavotte variée</u> , c'est celle que j'ai jouée au concert Vervoitte.
--	115 – 27 ^e livraison	- L'indifférente.
--	118 – id.	- L'Egyptienne.

Vous ferez attention que j'ai copié L'indifférente à la suite de la gavotte variée. »

¹³⁸ Ainsi, en avril 1867 : « D'après votre dernière et bonne lettre je vous réserve pour l'année prochaine la sonate [op. 99] que je dédie à Marmontel. Mais au moment où je vais paraître en didacticien avec les clavecinistes et lorsque j'écris plus que jamais sur mon art, il me semble que quelques compositions sérieuses me seraient utiles

Demeurant fidèle à sa mission vulgarisatrice en faveur de la musique ancienne, il projette en 1865 d'organiser à Rouen « des auditions classiques (des Clavecinistes) en société de Vervoitte qui fournirait la partie vocale »¹³⁹. Charles Vervoitte (1819-1884) avait été actif à Rouen entre 1847 et 1859, où il avait participé à la restauration de la maîtrise de la cathédrale, avant de partir pour Paris, suite à ses désaccords avec l'archevêque de Rouen sur la question de la substitution du chant romain au chant diocésain¹⁴⁰. À Paris, il est nommé maître de chapelle à Saint-Roch et fonde en 1861 la Société académique de musique sacrée, avec laquelle Méreaux projette, d'après sa lettre, de donner des concerts historiques qui seraient des auditions des *Clavecinistes* avec toutefois, comme par le passé, la présence d'œuvres vocales mêlées à d'autres instrumentales, afin de se conformer aux habitudes et au goût du public pour un programme varié. Ces concerts rouennais ne semblent pas avoir été donnés, mais Méreaux participe bien, en tant que pianiste, à celui organisé à Paris par la Société académique de musique sacrée, dirigé par Vervoitte et donné à la mémoire de Rameau, salle Herz, le 1^{er} mai 1865. Au cours de ce concert « de musique religieuse et classique des compositeurs des seizième, dix-septième, dix-huitième et dix-neuvième siècles, avec soli, chœurs et orchestre », qui ne porte pourtant pas le titre de concert historique, Méreaux joue au piano, dans la première partie, un « *Trio en la* (1745), pour clavecin, violon et violoncelle » avec Maurin et Nathan, formé de « 1° *La Popelinière*, allegro. 2° *La Timide*, rondeau gracieux. 3° *Tambourin* finale, allegro » puis, dans la seconde partie, des « *Pièces de Clavecin* » de Rameau : « 1° Gavotte variée (1740) 2° Musette (1731) 3° Tambourin (1731) ». Le programme annoncé par *Le Ménestrel* précise que ces pièces sont issues des « *Clavecinistes-Méreaux* »¹⁴¹.

et ne pourraient qu'autoriser encore davantage ma plume et ma parole d'écrivain. – Je vais donc tâcher de publier mon grand Trio [op. 102] chez Brandus ou Richault, ainsi qu'une autre sonate que j'ai en portefeuille. Je ne sais, du reste, si je réussirai à cela : je n'ai aucune raison pour en être sûr. Du reste, à mon prochain voyage à Paris je jouerai mon Trio chez notre ami Vaucorbeil qui me l'a proposé. En attendant, je suis très heureux de paraître avec les trois morceaux que vous allez patronner et qui, je l'espère, seront de vente [sans doute les op. 94, 95 et 96]. Il y avait longtemps que je n'avais rien publié de mon fait, c'est à vous que je dois de repaître et je vous en remercie de nouveau ». Méreaux eut également une activité de transcripateur : *Le Ménestrel* du 27 janvier 1861 annonce la publication de douze transcriptions concertantes de Méreaux pour piano ou orgue de salon d'œuvres de « Haendel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven et Weber ». Dans une lettre à Heugel du 7 mars 1874, Méreaux revient sur ces transcriptions, dont il précise sa conception originale : « Le genre de transcriptions (que j'ai inventées, je puis le dire) ne ressemble pas aux autres. Ce sont des transcriptions orchestrales, faites sur les grandes partitions d'orchestre, dont je m'évertue à conserver toutes les notes, en faisant, pour ainsi dire, une seconde partition identique mais réduite à 2, 3, ou 4 instruments. Vous comprendrez, qu'une note changée, ou déplacée, peut détruire mon ensemble et comme c'est moi qui signe je veux être responsable de mon travail, tel que je l'ai conçu et exécuté. Il ne s'agit pas ici d'exécution spéciale sur l'harmonium. Pour cela je ne pourrais mieux m'adresser à M. Widor, dont j'estime beaucoup le talent. Mais il n'est question que d'un ensemble conçu orchestralement et qui ne permet ni suppression ni déplacement de notes. J'ai joué toutes les parties d'orgue, je les ai fait jouer à des élèves, aux quelles rien n'a paru difficile. Il ne faut pas non plus tomber dans la rage du [*sic*] facilité. [...] C'est ce travail purement orchestral, auquel, ainsi que je l'ai dit dans ma préface, je n'ajoute rien de moi, ni ne retranche rien de l'auteur, qui fait le principal mérite de ces transcriptions. Je me souviens que Chevillard, après avoir joué chez vous l'air de Basse de la flute enchantée, disait qu'il lui semblait être accompagné par l'orchestre même, en miniature bien entendu, mais complet. »

¹³⁹ Il poursuit : « c'est un secret, à cause de son académie de chant ; je vous dis donc cela confidentiellement ». Cette lettre non datée, dans laquelle il commente la planche des instruments des *Clavecinistes*, est postérieure à celle du 2 avril 1865 où il déclare attendre ladite planche, et antérieure à celle du 29 août 1865 citée précédemment puisqu'il annonce : « vous allez recevoir Rameau presque fini et puis du Porpora et du Martini. Je n'ai plus qu'à repasser les nuances et les doigtés », soit la correction des épreuves des livraisons 23 à 28 et 33 à 37. L'idée des concerts à Rouen avec Vervoitte pourrait donc être postérieure et consécutive au concert parisien du 1^{er} mai 1865.

¹⁴⁰ C. Goubault, *op. cit.*, p. 492-493.

¹⁴¹ *Le Ménestrel* du 30 avril 1865 donne le programme complet de ce concert, auquel prit part Camille Saint-Saëns à l'orgue, et publie le 7 mai un compte rendu dans lequel le trio composite de la première partie est

Dans le cadre rouennais, les enjeux pédagogiques de l'approche historique sont à nouveau posés au moment de la publication des *Clavecinistes*. Il ne s'agit plus cette fois de cours privés, mais de la création d'un conservatoire de musique. Dans une lettre adressée le 2 avril 1865 à son éditeur, Méreaux évoque les démarches entreprises par son élève L. Malliot en faveur d'un tel projet, qu'il soutient et pour lequel il demande conseil à Heugel¹⁴². Après la mort de Malliot survenue le 5 avril 1867, Méreaux n'abandonne pas l'idée et écrit de nouveau à Heugel, le 24 juillet 1872 : « J'ai ravivé la question Conservatoire à Rouen, mais il y a en ce moment tant de fondations militaires, commerciales et industrielles qui occupent l'administration Municipale, qu'il faut attendre ». Un conservatoire sera institué trois ans après la mort de Méreaux, en 1877, mais les travaux entrepris seront arrêtés en décembre 1878 : il faudra attendre 1905 pour qu'une école municipale de musique soit finalement ouverte¹⁴³.

considéré comme une « œuvre inconnue », « véritable chef d'œuvre d'élégance et d'originalité » ; pour Méreaux, il est signalé qu'il a « profondément étudié les différents styles des clavecinistes, et particulièrement celui de Rameau. Il a prouvé, lundi, qu'il en possédait également la fidèle interprétation » ; les pièces de la deuxième partie furent exécutées « dans toute leur vérité et avec tout leur prestige instrumental ».

¹⁴² Méreaux écrit ainsi : « Merci mille fois de votre bon souvenir dans le *Ménestrel* de ce matin, à propos d'un Conservatoire à Rouen. Croyez-vous qu'il y ait possibilité d'arriver à cela ? y aurait-il quelques démarches à faire ? j'ai confiance entière dans vos conseils ». Ce qui permet de dater cette lettre, puisque *Le Ménestrel* du 2 avril 1865 publie la nouvelle suivante, relative à une pétition présentée au Sénat par Louis Malliot, lequel « demande la fondation des “Théâtres impériaux de la province”, subventionnés par les municipalités pour deux tiers, et par l'État pour un tiers. En échange de cette allocation, M. Malliot propose la condition que toute ville subventionnée ait à fonder un Conservatoire de musique vocale et instrumentale ». Malliot fait imprimer en 1866, chez Lappierre à Rouen, son projet de création d'un conservatoire sous le titre : *Institut Boieldieu. Création d'un Conservatoire de Musique à Rouen. Projet présenté à M. Verdrel, maire de Rouen*.

¹⁴³ Voir C. Goubault, *La Vie musicale à Rouen [...]*, op. cit., vol. 1, p. 292 et 322-324.

Confronté aux bouleversements de son temps (1830, 1848) comme aux réalités d'une carrière commencée à Paris et poursuivie en province, Méreaux s'interroge sur le rôle et la place de la musique dans la société. Ce questionnement oriente ses activités professionnelles et l'amène à développer une approche essentiellement didactique et progressiste de la musique et de son histoire, héritée notamment de l'enseignement de Reicha : il entend rendre à cet art trop souvent perçu comme frivole toute sa dimension sociale et sa profondeur historique. Cependant, dans son esprit, le passé est entièrement au service du présent qui ne s'en ressaisit que pour le dépasser. C'est donc en qualité de musicien plutôt que d'historien qu'il participe à la réflexion sur le sens des musiques du passé, la place qui doit leur être faite et leurs multiples apports dans les différents domaines de l'exercice du métier de musicien. Les concerts historiques, dans leurs singularités, participent pleinement de cette recherche. Leur originalité réside notamment dans la synthèse réalisée, à l'échelle d'une carrière de pianiste, de ce qu'avaient entrepris avant lui Choron, Fétis et Moscheles, parmi d'autres. Méreaux se révèle également soucieux des questions esthétiques qui relèvent du goût et, ainsi, déterminent le succès de son action auprès du public, à qui il cherche à plaire, tout en l'instruisant. C'est ce qui le conduit à aborder la musique ancienne selon une vision plus progressiste qu'éclectique, c'est-à-dire non pas tant comme objet d'étude isolé et exploré pour lui-même dans toutes ses dimensions, que dans ses rapports directs avec ses propres préoccupations et celles de son temps. Les œuvres du passé sont perçues et étudiées comme des jalons qui témoignent des progrès de l'art musical, entendus avant tout comme ceux de la composition. Sans nier l'utilité de la connaissance des traités et écrits du passé, ni celle des instruments anciens sur l'usage desquels il reste cependant réservé, les considérant comme de simples curiosités, il adopte à leur endroit une attitude que l'on peut qualifier de moderniste. La promotion et la vulgarisation du répertoire ancien doivent, selon lui, s'appuyer sur l'instrument le plus répandu et dont la facture même résume et accomplit les efforts techniques antérieurs. La musique de clavecin est donc abordée, étudiée et diffusée à travers le piano. Interroger les musiques du passé conjointement aux instruments anciens ne paraît pas répondre pour Méreaux aux nécessités de son temps, conformément à sa vision progressiste de l'histoire. Surtout, le goût ne s'y prête pas encore : l'heure du clavecin apprécié comme instrument n'a pas encore complètement sonné, contrairement à celle de son répertoire, encore peu connu mais que Méreaux parvient à imposer. Ce succès, pianistique, marque une étape majeure qui prépare les recherches entreprises par les pianistes de la génération suivante, tel Diémer qui, formé au répertoire des clavecinistes d'après les éditions Méreaux qu'il exécute au piano, en viendra progressivement à le jouer au clavecin. Critiquer aujourd'hui Méreaux pour la nature de ses choix en faveur de la musique ancienne revient donc à méconnaître les véritables enjeux qui guidèrent son action. La position délicate qu'il adopte en entendant moins se livrer au culte du passé pour lui-même qu'à lui attribuer le but de servir et de guider la musique sur la voie du progrès est inévitable si l'on veut bien le considérer, ainsi qu'il le faisait lui-même, comme un musicien et un musicographe et non comme un musicologue ou un historien détaché des intérêts propres à la profession de musicien et à son exercice. Reconnaissons-lui d'avoir joué un rôle éminent dans la vulgarisation des musiques anciennes et, surtout, de celles des clavecinistes, sans chercher à lui attribuer anachroniquement nos propres modes d'interrogation face à l'histoire. La force de son action, l'ampleur de la réflexion qu'il mène et l'influence de ses choix, sensibles notamment dans les pratiques éditoriales ultérieures, celle d'un Saint-Saëns par exemple, peuvent encore nous être utiles et nous éclairer ; en particulier face aux assertions incohérentes de certains musiciens d'aujourd'hui qui, jugeant le jeu sur instruments anciens comme une négation des progrès de la facture instrumentale, semblent oublier qu'en s'intéressant aux œuvres du passé, ils devraient s'accuser de nier tout aussi gravement les progrès réalisés dans le domaine de l'écriture musicale ! S'emparant d'un répertoire qui

commençait à se diffuser, Méreaux a proposé et contribué à une approche réfléchie des musiques du passé : face aux distances irréductibles et énigmatiques de l'histoire, il a cherché à en faire revivre les vestiges, à insuffler une nouvelle vie aux œuvres qu'il percevait comme émanant du génie créateur, d'origine divine ou non, et à leur octroyer une place centrale dans les activités de son temps. Il entendait ainsi doter son art d'une mémoire et en susciter la conscience éclairée chez ses contemporains, afin de l'arracher aux impératifs contraignants de l'innovation et des caprices de la mode. Ce faisant, il a agi moins en théoricien qu'en didacticien. Homme de convictions, il ne s'est pas distancié lui-même de son objet mais a voulu le servir directement. Les réponses qu'il a apportées, dans ses diverses modalités d'appropriation d'un héritage musical, son acquisition et sa transmission, doivent donc être replacées dans le cadre d'une action dont l'objectif principal fut d'intégrer les musiques du passé, en particulier celles pour clavecin, aux usages de son temps. Les erreurs historiques de Méreaux, certes nombreuses, ne doivent donc pas masquer l'ampleur et l'importance de son action, réfléchie, hautement heuristique et engagée face à l'histoire et aux contraintes de son temps. Appartenant désormais elle-même à l'histoire, elle requiert de nous un regard aussi exact que compréhensif.

Annexes

1. Rouen, 2012, vues de la façade du 10, rue de Fontenelle (adresse où se déroulèrent, dans les salons, les concerts historiques en 1842-1843)
2. Notice d'A. Méreaux sur les œuvres du premier concert historique (*Journal de Rouen*, 6 mars 1842)
3. Programmes restitués des concerts historiques donnés à Rouen en 1842-1843 et à Paris en 1844
4. Annonce des 52 livraisons « pour paraître prochainement » des *Clavecinistes*, publiée dans *Le Ménestrel* du 8 juin 1862.
5. Planche « Conservatoire impérial de musique et de déclamation. Musée Clapisson », réalisée en 1865 pour *Les Clavecinistes*.

1. Rouen, 2012, vues de la façade du 10, rue de Fontenelle
(adresse où se déroulèrent, dans les salons, les concerts historiques en 1842-1843)



2. Notice d'A. Méreaux sur les œuvres du premier concert historique

Publiée dans le *Journal de Rouen* du 6 mars 1842.

1490. – Stabat de Josquin Després.

Le premier morceau du concert est un Stabat à cinq voix, sans accompagnement, de Josquin Després, composition touchante, établie sur une large combinaison du plain-chant.

C'est ici le lieu de signaler l'influence qu'exercèrent sur l'art musical les travaux des musiciens français et flamands. Nous avons vu¹⁴⁴ que, du tems de saint Grégoire et de Guy d'Arezzo, l'Italie était la source de la musique. Mais les guerres du moyen-âge arrêtaient, dans ce pays, la culture des arts, et surtout les progrès de la musique. Depuis le XIII^e siècle jusqu'au XVI^e, les travaux les plus importants de la musique sont dus à des Français ou à des Flamands. Plusieurs musiciens français, Regis, Dufay, Caron, Binchois et d'autres, ont même devancé l'école flamande. Malheureusement, il ne nous reste que fort peu de leurs compositions. D'autres musiciens français, Antoine Brumel, Jean Mouton, Fevîm, N. Gombert, n'ont cessé de rivaliser avec les Flamands. A cette époque, les chapelles des papes et des princes d'Italie étaient remplies de chanteurs flamands et picards, et les ouvrages des compositeurs français et flamands étaient chantés dans toutes les cours et dans toutes les églises.

Josquin Després, dont nous donnons ici un fragment, fut un des plus grands musiciens de la fin du XV^e siècle, et celui dont la réputation eut le plus d'éclat. Il était élève d'Ochenheim [Ockeghem], fameux compositeur flamand. Malgré les combinaisons arides qu'il emploie dans ses ouvrages, et qui lui sont imposées par le goût de son siècle, on remarque dans son style une harmonie régulière, une élégance dans l'enchaînement des parties, une liberté dans la mélodie, qu'on ne trouve que dans les œuvres de ses contemporains. On ne peut qu'admirer la nature de ce grand génie, quand on se reporte au tems où il écrivait, et quand on songe au peu de ressources qu'il avait à sa disposition.

Josquin doit être considéré comme le chef et le type de la musique de son époque. – Son influence domina l'Europe musicale, jusqu'au moment où Palestrina, soixante-dix ans plus tard, vint régénérer et perfectionner toutes les formes de l'art.

Josquin était né à Condé, dans le Hainault, en 1450. – Il fut musicien de Louis XII en 1490, et mourut dans les premières années du XVI^e siècle.

1498. – Prière au tombeau de Jésus-Christ, le vendredi-saint, par J. Mouton.

La prière au tombeau de Jésus-Christ est un morceau d'une expression, d'une couleur et d'un sentiment bien extraordinaires pour cette époque reculée. Ce chant n'est pas établi sur les tons du plain-chant ; il a une allure toute moderne. On y trouve des dissonances d'un effet merveilleux, et enfin, l'accord de septième dominante, qui ne fut employé en Italie que cent ans plus tard, par Claude Monteverde.

Jean Mouton, né à Paris en 1461, eut pour maître Antoine Brumel, autre grand compositeur français, élève du fameux Binchois. Il a composé des messes et des psaumes de la plus grande beauté. Il l'emporte sur ses contemporains par un style pur et mélodieux, et par un chant facile, élégant et naturel. Non-seulement il fut illustre dans le caractère sérieux de la musique sacrée, mais aussi dans le genre gracieux de la musique profane. On lui doit beaucoup de Noëls et d'airs restés populaires, parmi lesquels nous citerons la célèbre chanson : « *O ma tendre musette !* »

Jean Mouton était maître de chapelle de François I^{er}, en 1498.

1530. – La Romanesca, air de danse du XVI^e siècle.

On ignore le nom de l'auteur de ce charmant air de danse. Ce morceau est d'une mélodie naïve, d'une expression mélancolique et d'une simplicité touchante. Il est remarquable par sa forme rythmée et régulière, à une époque où la musique instrumentale était tout-à-fait dans l'enfance.

1540. – Les Cris de Paris, par Clément Jannequin.

Ce morceau à quatre voix, sans accompagnement, est très-curieux par son caractère historique et par son genre drolatique. Clément Jannequin, maître de musique de François I^{er}, était élève de Jean Mouton. Il composa beaucoup de chansons et de romances à plusieurs parties. Il fut aussi des messes ; mais il resta bien loin du style élevé de son maître. Dans les *Cris de Paris*, il a conservé non-seulement les paroles que criaient les marchands parisiens, mais encore les intonations sur lesquelles ils chantaient ou criaient ces paroles. Voilà le mérite historique de cette composition. Du reste, comme harmonie, elle offre peu d'intérêt. C'était, d'ailleurs, une difficulté très-grande pour l'époque, que d'enchaîner tous ces cris et de leur trouver une harmonie même

¹⁴⁴ Méreaux renvoie ici sans doute à la notice historique, perdue, qui devait présenter un résumé de l'histoire de la musique jusqu'au XV^e siècle, voir *supra*, p. 0000.

passable. Clément Jannequin a parfaitement réussi dans ce travail, qu'il a réalisé d'une manière ingénieuse et piquante.

1550. – Choral de Claude Goudimel.

Le choral est un genre de composition qui a pris naissance chez les Allemands, et qui est affecté aux prières du culte protestant. C'est un chœur à quatre parties, sans accompagnement, et écrit en faux-bourdon, c'est-à-dire note pour note. Celui de Claude Goudimel est d'une harmonie simple et touchante, et d'un sentiment exquis. Claude Goudimel est le dernier grand musicien français de cette époque. Il était né à Besançon, et il mourut à Lyon, en 1572, lors des massacres de la Saint-Bathélémy. Il fut le maître du célèbre Palestrina.

1560. – Alla riva del Tebro, madrigal de Palestrina.

Le madrigal est un genre de composition qui tient beaucoup de la forme de la fugue, mais dont le style, moins aride, est susceptible de se prêter à tous les heures [genres] d'expression. On l'a ainsi nommé, parce qu'il se prodiguait ordinairement sur une espèce de petit poème qui porte le même nom. Il y a deux espèces de madrigaux : les madrigaux simples pour des voix seules sans accompagnement et les madrigaux accompagnés. Celui de Palestrina est de la première espèce. Il est comme le chef-d'œuvre de ce tems. En effet, rien n'est plus élégant que la manière dont les voix sont disposées. Les rentrées en imitations sont d'une élégance parfaite ; l'harmonie en est d'une pureté admirable, et l'expression mélancolique répandue dans ce morceau lui donne un charme tout particulier et une couleur qui convient parfaitement aux paroles qui expriment les plaintes d'un amour malheureux.

Palestrina a joué un grand rôle dans la musique. Il régénéra l'art musical, et le porta au plus haut point de perfection.

Les compositeurs du XV^e et du XVI^e siècle, avaient fini par ne plus prendre pour base de leurs compositions un chant tiré des livres de l'église, ils prenaient un plain-chant de fantaisie. Ils en vinrent jusqu'à se servir de chansons vulgaires, et ils poussèrent le scandale jusqu'à employer des chansons licencieuses. Le concile de Trente délibéra sur la suppression de la musique dans les églises. Enfin, l'abus fut tellement porté à son comble, que le pape Marcel II, en 1552, avait résolu de réduire la musique au chant grégorien. Palestrina, jeune compositeur jusqu'alors peu connu, présenta au souverain pontife une messe d'un style noble et religieux, d'une expression douce et majestueuse. De ce moment, le pape renonça à son projet. La musique religieuse trouva son véritable caractère, et l'art reçut une nouvelle impulsion qui assura pour toujours sa marche et ses progrès. Palestrina était né en 1529, à Palestrina, petite ville de l'état romain. Il fut maître de la chapelle Sixtine en 1571. Il mourut en 1594.

1620. – Romance de Guédron.

Nous voyons à cette époque l'école française dégénérer et s'anéantir presque complètement jusqu'à Lully, qui la fit revivre en lui donnant une autre forme. Les troubles de religion qui désolèrent la France en 1550, et qui se prolongèrent jusqu'à la fin du règne d'Henri IV, les guerres terribles qu'ils occasionnèrent, portèrent un coup mortel à l'art musical.

Ducaurroy, maître de chapelle sous Charles IX, Henri II et Henri IV, composa une messe de Requiem à quatre voix, ouvrage assez médiocre ; mais il nous a laissé l'air : *Vive Henri IV !* et la jolie romance de *Charmante Gabrielle*.

La romance de Guédron, maître de chapelle de Louis XIII, que nous donnons ici, est un charmant morceau d'une jolie harmonie et plein de candeur et d'élégance.

1683. – Les Folies d'Espagne, air national varié, Sarabande et célèbre Gigue pour violon et violoncelle, par A. Corelli.

Corelli est le chef de la grande école du violon. Né à Fusignano, sur le territoire de Bologne, il eut pour maître de violon J.-B. Bassani, de Bologne. Les sonates de Corelli doivent être regardées, par ceux qui se livrent à l'étude du violon, comme leur principale étude et leur meilleur modèle. Tout s'y trouve : l'art, le goût et le savoir. Les adagios sont pleins d'âme et de largeur, les fugues admirablement suivies et remplies de sentiment. Ses giges sont d'une naïveté charmante. Il est le créateur de la sonate, et, sur tous les instrumens, les compositeurs ont suivi la route qu'il avait tracée. Il mourut en 1713, et la célèbre gigue qui figure sur notre programme fut gravée sur son tombeau.

La sarabande était un morceau lent et plein d'expression.

1686. – Air de Renaud, tiré de l'Armide de Lulli.

En 1596, Peri, florentin, avait créé l'opéra dramatique. Il ne nous reste malheureusement rien de son *Eurydice*. Lulli, né à Florence, en 1633, arriva jeune en France. Il se perfectionna dans la langue française, et travailla sous Lambert, maître de musique de Louis XIV, et qui est regardé comme le restaurateur de la musique sacrée en France. Lully, homme de goût et d'esprit, inspiré de la mélodie simple et naturelle des Corelli et des

Cesti, les créateurs de l'art dramatique en Italie, introduisit dans la mélodie française le charme de celle de son pays, et forma des deux une mélodie mixte, remarquable par sa simplicité et sa vérité d'expression. Il créa le récitatif français, et donna à l'opéra la forme et le caractère qui lui conviennent. Il développa les ressources de l'orchestre, introduisit le ballet, et laissa les plus beaux modèles dans ce genre, qu'il avait trouvé très-imparfait, et qu'il éleva à un si haut degré. L'air de Renaud est admirable de mélodie, de couleur et de noble simplicité. Les accompagnemens sont d'un effet délicieux ; ils expriment admirablement la situation. Ce morceau est un chef-d'œuvre de poésie musicale. Gluck, le grand Gluck, en remettant en musique le poème d'Armide, a respecté les inspirations de Lulli, et a conservé ses formes pittoresques.

Lulli, arrivé en France à quatorze ans, a passé toute sa vie dans ce pays, où il a composé tous ses ouvrages. Il peut, à juste titre, être considéré comme compositeur français. Il fut surintendant de la musique de Louis XIV, et son secrétaire en la grande-chancellerie. Ce grand homme mourut en 1687, et fut inhumé dans l'église des Petits-Pères, à Paris.

1695. – Pièces de clavecin, de François Couperin.

Pendant que Bach, en Allemagne, et les Scarlatti, en Italie, accomplissaient de si grands travaux pour la musique instrumentale, et particulièrement pour celle du clavecin, les Couperin, en France, faisaient faire les plus nobles progrès à cet instrument. Le plus célèbre de cette famille distinguée fut François, surnommé le Grand. Ses ouvrages ont joui d'une haute estime près des plus grands artistes de son tems, et ils ont eu un succès prodigieux à leur apparition. Ces pièces sont toutes empreintes d'un sentiment fin et délicat. Elles sont écrites avec infiniment de goût et d'esprit, et sont remarquables, surtout, par un style rempli d'intentions et de nuances. L'auteur a toujours voulu exprimer une pensée, ainsi que le prouvent les titres qu'il donne à chacun de ses morceaux, et cette manière de traiter la musique instrumentale suffit pour faire comprendre combien il était en avant sur son siècle.

Nous dirons quelques mots sur le clavecin.

Le clavicorde fut inventé, vers 1300, par les Italiens. Bientôt les Belges et les Allemands en fabriquèrent aussi. Cette invention a dû précéder celle de tous les autres instrumens à clavier, parce qu'elle est la plus simple et la plus analogue avec le *tympanon*, qui est évidemment le type de tous les instrumens de ce genre. Le clavicorde était carré, il n'était monté que d'une seule corde. La mécanique consistait en une lame de cuivre, attachée perpendiculairement à la touche, au-dessous de la corde qui devait être frappée. L'art de jouer le clavicorde consistait à lever les doigts avec promptitude et à effleurer la corde plutôt qu'à l'attaquer avec force. Il nous reste peu de chose des ouvrages des compositeurs qui ont excellé sur cet instrument. Le clavicorde ne paraît pas avoir été introduit en France.

Plus tard on voulut remédier aux défauts inhérens à la construction du clavicorde. On imagina de pincer les cordes avec des petits morceaux de plumes fixés à des languettes à ressort. Cette invention fut appliquée à deux instrumens : la virginal, d'une forme semblable à celle des petits pianos, et l'épinette, qui avait la forme d'une harpe couchée horizontalement. Ces deux instrumens furent mis en usage vers la fin du XVI^e siècle, et furent bientôt surpassés par le volume de son et la variété d'effets du clavecin. Le clavecin avait deux cordes et ressemblait à nos grands pianos à queue. On apporta de nombreux perfectionnemens au clavecin, qui devint l'instrument à la mode, et qui conserva sa vogue jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. C'est dans les dernières années du siècle dernier qu'on fabriqua des pianos. Tout le monde connaît les immenses progrès que cet instrument a faits depuis soixante ans, et la grande influence qu'il a exercée sur la propagation de la musique en Europe.

1695. – Chanson de Lambert.

Lambert, dont nous avons déjà parlé, est né vers 1610, à Vivonne, dans le Poitou. Il contribua à rétablir la musique religieuse, et excella dans la composition de la musique fugitive. C'est une pièce de ce genre qui est annoncée sur notre programme. Cette chanson, avec accompagnement de quatuor, est charmante, et a tout-à-fait le style de son époque.

1704. – Concerto pour le clavecin, par Hændel.

Hændel, né à Halle, dans le pays de Magdebourg, en 1684, est élève de Zachau. – Il voyagea en Italie, où il étudia les grandes écoles de Rome, de Venise et de Naples. A 30 ans, il se fixa en Angleterre, où il passa toute sa vie, et où il composa tous ses chefs-d'œuvre. Il mourut aveugle en 1751. Aucun musicien n'a eu plus de grandeur dans ses inspirations, d'élévation dans ses pensées. Son génie inépuisable, rehaussé par une science profonde, s'est exercé dans tous les genres, et a produit les modèles les plus parfaits, les plus inimitables. Rien n'égale la richesse de mélodie et d'invention, le sentiment dramatique qu'on trouve dans ses oratorios et dans ses opéras. Ses fugues, ses pièces de clavecin et ses concertos, sont admirables. Celui qui sera entendu dans ce concert renferme un andante d'une fraîcheur d'idées incroyable. Rien de plus grandiose que le thème sur lequel il a fait les variations les plus élégantes. Ce morceau est un des chefs-d'œuvre du genre. Son air de la Fête d'Alexandre est noble et entraînant, et l'accompagnement des deux cors est d'un effet charmant.

1724. – Psaume de Marcello.

Benedetto Marcello, noble Vénitien, né en 1686 et mort en 1739, est un des plus beaux génies qui aient honoré non-seulement l'école de Venise, mais celle d'Italie, et l'art en général. Ecrivain éloquent, poète distingué et compositeur sublime, le nombre de ses ouvrages est très-considérable. Sa magnifique collection de psaumes est son chef-d'œuvre, et en même temps un des chefs-d'œuvre de l'art. Le fragment qui sera exécuté est plein de verve et d'enthousiasme, et exprime parfaitement l'exaltation des paroles.

1726. – Pièce de clavecin de Rameau.

Le célèbre Rameau, un des plus grands musiciens français, l'auteur du système de la basse fondamentale qui, malgré ses défauts, a répandu sur la science une si éclatante lumière, Rameau était aussi un des plus habiles clavecinistes de son temps. Ses œuvres de clavecin, peu connues et fort rares, sont très-remarquables par leur forme d'exécution et par la tendance descriptive et pittoresque que nous avons déjà signalée dans les œuvres de François Couperin. Ses opéras ont fait une révolution à leur époque. Les airs de ballet et les chœurs sont admirables. Celui qui sera chanté est tiré de *Castor et Pollux*. C'est le premier chœur syllabique qui ait été écrit. Il est d'une énergie et d'un caractère éminemment dramatiques.

Rameau est né à Dijon, en 1683.

1736. – Prélude et fugues de Jean-Sébastien Bach.

J.-S. Bach est né à Eisenach, en 1685. Aucun musicien n'a su se servir avec plus d'art des ressources les plus secrètes de l'harmonie. Il a su mettre du génie dans la science. Comme virtuose sur le clavecin et sur l'orgue, on doit le regarder comme le plus fort qui ait jamais existé. Ses préludes et ses fugues, d'une extrême complication et d'une difficulté qui, de nos jours encore, arrête tous les pianistes, étaient des bagatelles pour lui. Il a poussé la fugue jusqu'à sa dernière limite, et jamais, dans ce genre si élevé et si abstrait, il ne saurait être égalé. Il mourut en 1750.

1736. – Fragment du Stabat de Pergolèse.

Le *Stabat Mater* de Pergolèse est admiré dans toute l'Europe comme un chef-d'œuvre d'expression et de sentiment. Aucun compositeur n'a produit de plus grands, de plus puissants effets avec autant de simplicité dans les moyens et de sobriété dans les ressources. C'est que ses accents vrais, ses chants naturels, son harmonie pure et touchante, n'ont pas besoin des artifices de l'instrumentation pour parler au cœur et remplir l'âme des plus tendres émotions. Pergolèse, né à Casoria, près de Naples, en 1704, mourut en 1737.

3. Programmes restitués des concerts historiques donnés à Rouen en 1842-1843 et à Paris en 1844

Nous conservons les orthographes, intitulés et titres des œuvres tels qu'ils apparaissent dans les sources. Les variantes et ajouts sont indiqués entre crochets.

I. ROUEN

Programmes restitués d'après deux périodiques rouennais, le *Journal de Rouen* et *Le Colibri*.

[1] 6 mars 1842.

Concerts historiques de M. Méreaux. Première matinée. De 1490 à 1737.

Première partie.

1400

1490 – Stabat Mater, de Josquin Després, musicien de Louis XII, chanté par MMlles [Poucholle-]Planterre et Cundell, et MM. Masson, Bovéry et Payen.

1498 – Prière au Tombeau de Jésus-Christ, le vendredi-saint, musique de Jean Mouton, maître de chapelle de François I^{er}, chantée par Mlle Planterre et MM. Masson, Bovéry et Payen.

1500

1530 – La Romanesca, air de danse du XVI^e siècle, exécuté par M. Malençon.

1540 – Les Cris de Paris, sous François I^{er}, par Clément Jannequin, chantés par MMlles Planterre et Cundell, et MM. Masson et Payen.

1550 – Choral de Claude Goudimel, chanté par MMlles Planterre et Cundell, et MM. Masson et Payen.

1570 – Alla riva del Tebro, madrigal de Palestrina, élève de Claude Goudimel, chanté par MMlles Planterre et Cundell, et MM. Masson et Payen.

1600

1620 – Romance de Guedron, maître de chapelle de Louis XIII, chanté par Mlle Planterre.

1683 – Les Folies d'Espagne, air national varié, sarabande et gigue pour violon et violoncelle concertant, par Corelli, exécutées par MM. Mayer et Engelmann.

1686 – Air de Renaud : « Plus j'observe ces lieux, etc. » tiré de l'opéra d'Armide, de Lully, chanté par M. Masson.

1695 – Pièces de Clavecin, par François Couperin, de la musique de Louis XIV : La Voluptueuse, rondeau ; les Bergeries, andante ; le Réveil-Matin, rondeau, exécutées par M. Méreaux.

1695 – Chanson de Lambert, maître de chapelle de Louis XIV, chantée par Mlle Planterre.

Deuxième partie.

1700

1704 – Concerto de Hændel, pour le clavecin, avec accompagnement d'orchestre, exécuté par M. Méreaux.

1724 – Fragment du psaume *I Ciel enarrano* de Marcello, chanté par Mlle Cundell.

1726 – Pièces de clavecin de Rameau : l'Egyptienne, étude ; les Sauvages, air de caractère ; Pastorale et Tambourin, exécutées par M. Méreaux.

1736 – Air de la Fête d'Alexandre, cantate de Hændel, chanté par M. Payen, avec accompagnement de deux cors obligés, exécuté par MM. Corret et Roussot.

1736 – Prélude et Fugues de Jean-Sébastien Bach, et air varié de Hændel, exécutés par M. Méreaux.

1736 – Fragments du Stabat de Pergolèse :

1^o Stabat Mater, chanté par MMlles Planterre et Cundell.

2^o Cujus animam, chanté par Mlle Planterre.

3^o Quæ mœrebat, chanté par MMlles Planterre et Cundell.

4^o Quandò corpus, chanté par MMlles Planterre et Cundell.

1737 – Brisons tous nos fers, chœur de Castor et Pollux, de Rameau, chanté par MM. les choristes.

[Annonces : *Journal de Rouen*, 5 et 6 mars 1842. Compte rendu : *Journal de Rouen*, 7 mars 1842.]

[2] 13 mars 1842, à une heure.

Concerts historiques de M. Méreaux. Première matinée (redemandée).

[Même programme que [1], avec les titres d'œuvre en gras ou en italiques, sans les années 1400 à 1700 intercalées et avec les variantes suivantes :]

Première partie. – 1490 à 1695.

[...] *Armide*, de Lulli [...]

1726 – **Pièces de Clavecin**, de Rameau [...]

Deuxième partie. – 1704 à 1737

[Annonce : *Journal de Rouen*, 13 mars 1842. Comptes rendus : *Journal de Rouen*, 14 mars, *Le Colibri*, 17 mars 1842.]

[3] **28 mars 1842, à une heure.**

Concerts historiques de M. Méreaux. Deuxième matinée. De 1740 à 1795¹⁴⁵.

Première partie.

Fragment du Requiem de Jomelli, chanté par Mlle Planterre et MM. Masson, Bovéry et Payen.

Quintette de Boccherini, exécuté par MM. Mayer, Voiron, Guillaume, Malençon et Engelmann.

Duo de la Rosière de Salency, de Grétry, « Ecoute-moi, Lucile ! » chanté par MMlles Cundell et Planterre.

Sonate de clavecin, par Emmanuel Bach, suivie de la **Sonate** de D. Scarlatti (dite de *l'Eventail*), exécutée[s] par M. A. Méreaux.

Air d'Œdipe, de Sacchini, « Elle m'a prodigué », chanté par M. Payen.

Duo de Céphale et Procris, de Grétry, chanté par Mlle Planterre et M. Masson.

Sonate d'Haydn, pour piano et violon, exécutée par MM. A. Méreaux et Mayer.

Romances et Chœurs d'Orphée, de Gluck, chantés par M. Masson et MM. les choristes, avec accompagnement d'orchestre.

Deuxième partie.

Fragment d'un Quatuor d'Haydn, *la Prière*, exécuté par MM. Mayer, Voiron, Guillaume et Malençon.

Air de Richard Cœur-de-Lion, de Grétry, « Je crains de lui parler la nuit », chanté par Mlle Planterre.

Trio de Félix, de Monsigny, chanté par Mlle Cundell et MM. Masson et Payen.

Trio de Mozart, pour piano, violon et violoncelle, exécuté par MM. A. Méreaux, Mayer et Engelmann.

Air d'Antigone, tiré d'*Œdipe*, de Sacchini, « Dieux ! ce n'est pas pour moi ! » chanté par Mlle Cundell.

Trois Etudes de Clémenti, exécutées par M. A. Méreaux.

Plaisir d'Amour, romance de J. Martini, chantée par Mlle Planterre.

Grand concerto en ré mineur, de Mozart, avec accompagnement d'orchestre, exécuté par M. A. Méreaux.
[Avec cadences de Beethoven pour le premier mouvement, et de Méreaux pour le final, d'après le compte rendu.]

Duo de la Fausse Magie, de Grétry, chanté par MM. Masson et Payen.

L'orchestre, composé de MM. les artistes du Théâtre-des-Arts, sera dirigé par M. Bovéry.

[Annonces : *Journal de Rouen*, 26 et 27 mars 1842. Comptes rendus : *Journal de Rouen*, 29 mars, *Le Colibri*, 31 mars 1842.

D'après le *Journal de Rouen*, le duo de *Céphale et Procris* est celui « transporté par Grétry dans son opéra de *Guillaume Tell* ». Dans le concerto en ré mineur de Mozart, « M. Méreaux, qui a reproduit à la fin du premier morceau un point d'orgue que Beethoven y ajoutait, exprimait, dans sa notice imprimée, le regret de n'avoir pas retrouvé, dans les œuvres écrites de ce grand artiste, celui qu'il laissait à la fin du dernier morceau. Il y a suppléé par un point d'orgue de sa composition. Sa modestie souffrirait si nous mettions son œuvre sur la même ligne que celle du maître ; mais on peut dire, sans blesser la vérité, qu'après le passage de Beethoven, celui de M. Méreaux a fait encore le plus grand plaisir, et n'a paru à personne faire disparate, intercalé qu'il était au milieu des pensées de Mozart ».]

[4] **10 avril 1842, à deux heures.**

Concerts historiques de M. Méreaux. [Troisième concert]

Première partie.

1° **Quintette** de Mozart en *sol* mineur, pour deux violons, alto et deux violoncelles, exécuté par MM. Mayer, Voiron, Guillaume, Engelmann et Malençon.

2° **Air d'Agamemnon** : « Brillant auteur de la lumière ! » dans *Iphigénie en Aulide*, de Gluck, chanté par M. Payen.

3° Troisième **Concerto** de Steibelt, pour piano, avec accompagnement d'orchestre, exécuté par M. Méreaux.

4° **Ave verum**, chœur religieux de Mozart, chanté par MM. les choristes.

¹⁴⁵ L'annonce du 27 mars donne 1793 au lieu de 1795. Celle du 26 mars ne comporte pas de titres en gras.

- 5° **Batti, Batti**, air de Zerline dans *Don Juan*, de Mozart, chanté par Mlle Planterre, avec accompagnement obligé de violoncelle exécuté par M. Malençon.
 6° **Etudes** de J.-B. Cramer, exécutées par M. A. Méreaux.
 7° **Voiche sapete**, air des *Nozze di Figaro*, de Mozart, chanté par Mlle Cundell.
 8° **Dieu d'Israël !** prière de *Joseph*, de Méhul, chantée par MMmes et MM. les choristes.

Deuxième partie.

- 1° **Duo** de Jacob et Benjamin, dans *Joseph*, de Méhul, chanté par M. Payen et Mlle Cundell.
 2° **Air** de la *Prise de Jéricho*, de Mozart, chanté par Mlle Planterre.
 3° **Variations** de Dusseck, sur *la Marche de Tamerlan*, de Wenter [Winter], exécutées par M. Méreaux.
 4° **Air** de Morin, dans *Félix*, de Monsigny, chanté par M. Payen.
 5° **Sull'aria**, duo des *Nozze di Figaro*, de Mozart, chanté par MMlles Planterre et Cundell.
 6° Grande **Symphonie** concertante, de Dusseck, pour deux pianos, avec accompagnement d'orchestre, exécutée par M. Méreaux et Mlle Amélie Vitel, son élève.
 7° **Final** du second acte de *Camille*, de Dalayrac, chanté par MMmes et MM. les choristes.

L'orchestre sera dirigé par M. Bovéry.

[Annonces : *Journal de Rouen*, 9 et 10 avril ; *Le Colibri*, 10 avril 1842. Comptes rendus : *Journal de Rouen*, 11 avril ; *Le Colibri*, 14 avril 1842.]

[5] 2 mai 1842, à huit heures du soir.

Concerts historiques de M. Méreaux. Quatrième concert. De 1807 à 1817.

Première partie.

- 1° Grande **Sonate** pour piano et violoncelle, par Beethoven, exécutée par MM. Méreaux et Malençon.
 2° **Air** d'Alibour, d'*Euphrosine et Coradin*, de Méhul, chanté par M. Payen.
 3° **Avec Maria**, musique de Chérubini, chanté par Mlle Planterre, avec accompagnement de cor anglais exécuté par M. Chemin.
 4° Grand **Quintetto** de Beethoven, pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, exécuté par MM. Méreaux, Chemin, Ourdeaux, Roussot et Berty.
 5° **Prière** de *la Vestale*, de Spontini, chantée par Mlle Cundell.
 6° **Quatuor** de *Fidelio*, de Beethoven, chanté par MMmes Planterre et Cundell, MM. Huner et Payen.

Deuxième partie.

- 1° **Midi**, rondo pastoral, précédé d'un **Nocturne**, par J. Field, pour piano, avec accompagnement de quintette, exécuté par M. Méreaux.
 2° **Trio** de *Fidelio*, de Beethoven, chanté par Mlle Planterre et MM. Huner et Payen.
 3° **De l'Amitié**, air de Beethoven, chanté par M. Payen. [Probablement remplacé par un air de *Béniowski*, de Boieldieu, d'après le compte rendu qui ne fait aucune mention de l'air de Beethoven.]
 4° **Adélaïde**, grande scène de Beethoven, chantée par M. Huner [en allemand, d'après le compte rendu].
 5° **Adagio du Concerto**, en si mineur, de Hummel, exécuté par M. Méreaux, avec accompagnement obligé de quatre cors, par MM. Corret, Roussot, Victor Walter et Hardy.
 6° **Oui, c'est demain**, air de *Montano et Stéphanie*, de Berton, chanté par Mlle Planterre.
 7° Grande **Fantaisie** de Beethoven, pour piano, orchestre concertant et chœur, sur une ode à l'harmonie de Schiller, traduite par M. Emile Deschamps, exécutée par M. Méreaux.

L'orchestre sera dirigé par M. Bovéry.

[Annonces : *Journal de Rouen*, 26 avril, 1^{er} et 2 mai, *Le Colibri*, 17 et 28 avril (sans programme) 1842. Compte rendu : *Journal de Rouen*, 3 mai 1842.

Les annonces des 26 avril et 1^{er} mai donnent l'ordre et les variantes suivants (les chiffres romains indiquent les parties du concert) :

- Première partie :
 1° I.4
 2° I.3
 3° I.2
 4° II.1 (avec accompagnement de quatuor)
 5° I.5
 6° II.2
 Deuxième partie :
 1° I.1

- 2° II.3 (**Air** chanté par M. Payen)
- 3° I.6
- 4° II.4
- 5° II.5
- 6° II.6
- 7° II.7]

[6] 8 mai 1842, à deux heures.

Concerts historiques de M. Méreaux. Cinquième concert. De 1817 à 1830.

- 1° Grand **Trio** de Beethoven, pour piano, violon et violoncelle, exécuté par MM. Méreaux, Mayer et Engelmann.
- 2° **Air de l'Hymne à la Nuit**, cantate de M. de Lamartine mise en musique par M. Sigismond Neukomm, chanté par M. Payen.
- 3° **Romance d'Othello**, de Rossini, chantée par Mlle Planterre.
- 4° **Concertino** de Romberg, pour le violoncelle, avec accompagnement d'orchestre, exécuté par M. Engelmann.
- 5° **La jeune Religieuse et la Sérénade**, mélodies de Schubert, chantées par Mlle Planterre.
- 6° Grande **Sonate** à quatre mains, d'Hummel, exécutée par M. Méreaux et Mlle Vitel, son élève.
- 7° **Duo de la Caritea**, de Mercadante, chanté par Mme Danterny-Cundell et Mlle Hélène Cundell.
- 8° **Ave Maria**, mélodie de Schubert, chantée par M. Huner.
- 9° **Variations** de Dussek, sur la marche de Tamerlan, de Winter, exécutées par M. Méreaux (redemandées).
- 10° **La Serenata**, nocturne de Rossini, chanté par Mme Danterny-Cundell et Mlle Hélène Cundell.
- 11° **Duo de Belisario**, de Donizetti, chanté par MM. Huner et Barroilhet.
- 12° **Concerto** romantique [*Concertstück*] de Weber, *largetto affettuoso, allegro passionato, marcia a rondo, gioioso* [sic], pour piano, avec accompagnement d'orchestre, exécuté par M. Méreaux.
- 13° **Le Muletier de Castille**, cantatille de M. de Montour, chantée par M. Barroilhet.

L'orchestre sera dirigé par M. Bovéry.

[Annonces : *Journal de Rouen, Le Colibri*, 8 mai 1842. Comptes rendus : *Journal de Rouen*, 9 mai, *Le Colibri*, 12 mai 1842.]

[7] 25 mai 1842, à deux heures

Concerts historiques de M. Méreaux. Sixième concert.

Première partie.

- 1° Grand **Quintetto** de Schubert, pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, exécuté par MM. Méreaux, Mayer, Guillaume, Malençon et Romish.
- 2° **Air** de Carafa, chanté par M. Payen.
- 3° **Le Songe**, mélodies de Lachner, chanté [sic] par Mlle Planterre, avec accompagnement de violoncelle obligé, exécuté par M. Engelmann.
- 4° **Prélude** et **Nocturne** de Chopin, exécutés par M. Méreaux.
- 5° **Air** des *Abencérages*, de Chérubini, chanté par M. Mullot.
- 6° **Mélanie**, scène de Concorme [Concone], chantée par Mlle Cundell.

Deuxième partie.

- 1° **Andante** et **Scherzo** du trio de Mendels[s]hon, pour piano, violon et violoncelle, exécutés par MM. Méreaux, Mayer et Engelmann.
 - 2° **Adélaïde**, grande scène de Beethoven, chantée par M. Huner (redemandée). [Huner est remplacé par Mlle Planterre qui chante en italien, d'après le compte rendu].
 - 3° **La Croix des Champs**, morceau de salon pour chant et hautbois obligé, par Clapisson, chanté par Mlle Cundell et accompagné par M. Chemin.
 - 4° **Réminiscence** des *Puritains*, par Listz, exécutée par M. Méreaux.
 - 5° **Cavatine** de *Nizza de Grenade*, de Donizetti, chantée par M. Huner.
 - 6° **Air** du *Crociato*, de Meyerbeer, chanté par Mlle Planterre.
 - 7° Grande **Fantaisie** sur des motifs de *Moïse*, par Thalberg, exécutée par M. Méreaux.
- [Deux compositions récentes d'A. Méreaux, d'après le compte rendu.]

[Annonce : *Journal de Rouen*, 25 mai 1842. Compte rendu : *Journal de Rouen*, 26 mai 1842.]

[8] 31 mai 1842, deux heures de l'après-midi
Dernier concert historique de M. Méreaux.

Première partie.

1. **Concerto** de Hændel, pour le clavecin, avec accompagnement d'orchestre, exécuté par M. Méreaux (1704).
2. **Prière** au tombeau de J.-C. le vendredi saint, musique de J. Mouton, maître de chapelle de François I^{er}, chanté par Mlle Planterre et MM. Mullot, Bovéry et Payen (1498).
3. **Air** de Renaud : « Plus j'observe ces lieux », tiré de l'opéra d'*Armide*, de Lully, chanté par M. Mullot (1686).
4. **Pièces** de clavecin : 1° **La Voluptueuse**, rondeau de François Couperin (1695) ;
2° **Pastorale** et **Tambourin**, de Rameau (1726), exécutés par M. Méreaux.
5. **Trio** de *Félix*, de Monsigny, chanté par Mlle Cundell et MM Mullot et Payen (1777).
6. Grand **Concerto** de Mozart, avec accompagnement d'orchestre, exécuté par M. Méreaux (1785).

Deuxième partie.

1. **Fragmens** du *Stabat* de Pergolèse (1736).
1° *Stabat Mater*, chanté par MMlles Planterre et Cundell ;
2° *Cujus animam*, chanté par Mlle Planterre.
3° *Quæ mærebat*, chanté par Mlle Cundell.
4° *Quandò Corpus*, chanté par MMlles Planterre et Cundell.
2. **Air** varié, par Hændel (1730 [1736 ?]), exécuté par M. Méreaux.
3. **Air** d'*Œdipe*, de Sacchini : « Elle m'a prodigué », chanté par M. Payen (1787).
4. **Duo** de *la Rosière de Salency*, de Grétry : « Ecoute-moi, Lucile ! » chanté par MMlles Planterre et Cundell (1774).
5. **Air** du *Freyschutz*, de Weber, chanté par M. Huner.
6. **Concerto romantique** [*Concertstück*], de Weber : « *Larghetto affettuoso, allegro passionato, marcia e rondo gioioso [sic]* », pour piano, avec accompagnement d'orchestre, exécuté par M. Méreaux.

Troisième partie.

1. **Romance** de Guedron, maître de chapelle de Louis XIII, chantée par Mlle Planterre.
2. **Air** de *la Juive* : « Rachel, quand du Seigneur ! » de M. Halévy, chanté par M. Delahaye.
3. **Fantaisie** de Beethoven, pour piano, orchestre concertant et chœurs, sur une ode à l'Harmonie, de Schiller (traduite par M. Emile Deschamps), exécutée par M. Méreaux.

L'orchestre, composé de MM. les Artistes du Théâtre-des-Arts, sera dirigé par M. Bovéry ; les chœurs seront chantés par MM. et Dames des chœurs du théâtre.

[Annonces : *Journal de Rouen*, 27, 28, 30, 31 mai, *Le Colibri*, 29 mai 1842. Compte rendu : *Journal de Rouen*, 1^{er} juin, *Le Colibri*, 2 juin 1842.

Variantes d'après les annonces des 27, 28, 29 et 30 mai, annonces toutes identiques :

Première partie :

1. I.1
2. **Choral** de Claude Goudimel, chanté par MMlles Planterre, Cundell, et MM. Mullot et Payen (1550).
3. I.3
4. I.6 (en *re* mineur)

Deuxième partie :

1. II.1
2. 1° **Pièces** de clavecin par François Couperin (1695) : 1° **La Voluptueuse**, rondo ; 2° **les Bergeries**, andante ; 3° **le Réveil-Matin**, rondo.
2° **Pièces de Clavecin**, par Rameau (1726) : 1° Pastorale, 2° Tambourin.
3° **Air** varié, par Hændel (1730), exécuté par M. Méreaux.
3. II.4 (Lucie)
4. II.3
5. II.6

Troisième partie :

1. I.2
2. I.5
3. III.1
4. III.3 (pour le piano, avec accompagnement d'orchestre et chœurs)]

[Ajouts par rapport au programme initial des airs du *Freischütz* par Huner, et de *La Juive* par Delahaye qui n'avaient pas encore chanté dans les concerts de Méreaux. Ces ajouts entraînèrent la suppression de deux pièces de clavecin de Couperin (*Les Bergeries* et *Le Réveil-Matin*), et du choral de Goudimel.]

[9] **5 février 1843, à une heure de l'après-midi**
Concert historique [hors-série]
Première partie. 1400 et 1500.

1490 – **Cœli enarrant**, psaume à quatre voix, de Josquin Desprès, chanté en chœur. [Desprez, d'après le compte rendu.]

1550 – **Ave Maria**, de Jacques Arcadelt, chanté par Mlles Planterre, Cundell et MM. Mullot et Douvry.

1570 – **O Salutaris**, de Palestrina, chanté par Mlle Planterre et MM. Mullot et Douvry.

1540 [1515 d'après le compte rendu] – **La Bataille de Marignan**, chant triomphal en l'honneur de François I^{er}, à l'occasion de la victoire remportée sur les Suisses à la journée de Marignan, composé par Clément Jannequin, chanté en chœur.

1600.

1686 – **Enfin, il est en ma puissance**, grande scène d'**Armide**, de Lulli, chantée par Mlle Planterre, avec accompagnement d'orchestre.

1695 – **Pièces de clavecin** par François Couperin, exécutées par M. A. Méreaux. [*Sœur Monique* (1690), d'après le compte rendu.]

1674 – **Scène de Caron**, tirée de l'opéra d'**Alceste**, de Lulli, chantée par M. Douvry, avec chœurs.

1690 – **Consacrons nos chants**, cantique de François Couperin, chanté par Mlle Planterre, avec accompagnement d'orgue.

Deuxième partie. 1700.

1720 – **Grande Sonate**, [*Sonate fuguée*, d'après le compte rendu] de J.-S. Bach, pour piano et violon concertans, exécutée par MM. A. Méreaux et Mayer.

1741 – **Air du Messie**, de Hændel, chanté par Mlle Cundell, avec accompagnement d'orchestre.

1726 – **Pièces de clavecin**, par Rameau, exécutées par M. A. Méreaux. [*Les Soupîrs*, et *Gavotte variée*, d'après le compte rendu.]

1730 – **Scène d'Orphée**, de Pergolèse, chantée par M. Malliot, avec accompagnement d'orchestre.

1730 – **Tantum ergo**, à quatre voix, de J.-S. Bach, chanté en chœur, avec accompagnement d'orgue.

1700 – **Cantando un di**, duo madrigalesque de Clari, chanté par Mlle Planterre et M. Malliot.

1704 – **Cinquième concerto** (en fa), de Hændel, pour l'orgue, avec accompagnement d'orchestre, exécuté par M. A. Méreaux. [Comporte *Largo*, *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, final en fugue, d'après le compte rendu. Il s'agit du 5^e concerto de l'op. 4, HWV 293, dont le final n'est pourtant pas une fugue : *Larghetto-Adagio-Allegro*, *Alla siciliana-Adagio*, *Presto*.]

1741 – **Alleluia du Messie**, de Hændel, chanté en chœur, avec accompagnement d'orchestre.

L'orchestre sera dirigé par M. Bovéry. Les morceaux d'ensemble seront chantés par des artistes du théâtre et de la ville.

[Annonces : *Journal de Rouen*, 22, 28, 29, 30, 31 janvier, 1^{er}, 4, 5 février, *Le Colibri*, 2 et 5 février 1843. Compte rendu : *Journal de Rouen*, 6 février 1843.

Variantes du 22 janvier : titres en italiques, sans caractères gras ; Lully au lieu de Lulli.

II. PARIS

[10] 5 mai 1844, à deux heures, salle du Conservatoire de musique Concert historique

Programme « définitif » de mars 1844 :

[1^{re} partie]

1498. Prière de J. Mouton	Pastou.
1695. Chanson de Lambert avec quintette	Mme Gras.
1695. Pièces de Couperin	Méreaux.
1550. Choral de Claude Goudimel	Pastou.
1671. Scène de Caron d'Alceste. Lulli [y ajouté sur i]	Delsarte.
1530. La romanesca.	Batta.
1686. Air de Renaud d'Armide. Lulli [y ajouté sur i]	Dumas.
1540. Les cris de Paris	Pastou.

2^{me} Partie.

1737. Brisons tous nos fers. Rameau.	Pastou.
1726. Pièces de Rameau.	Méreaux.
1620. Romance de Guedron.	Mme Gras.
1683. Sonate de Corelli.	MM. Allard et Batta.
1700. Duo madrigalesque de Clari.	Mme Gras et Dumas.
1730. Fugue de Bach et air varié de Handel	Méreaux.

1774. Romance d'Orphée. Gluck.

Ponchard et Pastou.

1785. Concerto de Mozart (ré mineur)

Méreaux.

1741. Alleluia du Messie de Handel.

Pastou.

D'après le compte rendu de Berlioz, *op. cit.*, l'air *Tristes apprêts* de *Castor et Pollux* de Rameau et un duo de Clari étaient annoncés mais n'ont pas été exécutés.

Œuvres exécutées, d'après le compte rendu d'Henri Blanchard publié dans la *Revue et gazette musicale de Paris* du 15 mai (par exécutant) :

Mlle Anna Zerr : - Air de Mozart, en allemand

Chœurs des élèves de M. Pastou :

- *Prière au tombeau du Christ* de Jean Mouton

- *Alleluia* du *Messie* de Hændel

- Les Cris de Paris de Clément Jannequin

Delsarte : - Air *Ah ! quel tourment d'aimer sans espérance !* du *Roland* de Lulli

- *Plus j'observe ces lieux*, de l'*Armide* de Lulli

- le songe d'*Iphigénie* de Gluck

- Air de Thoas, *De noirs pressentiments, mon âme intimidée*, de Gluck

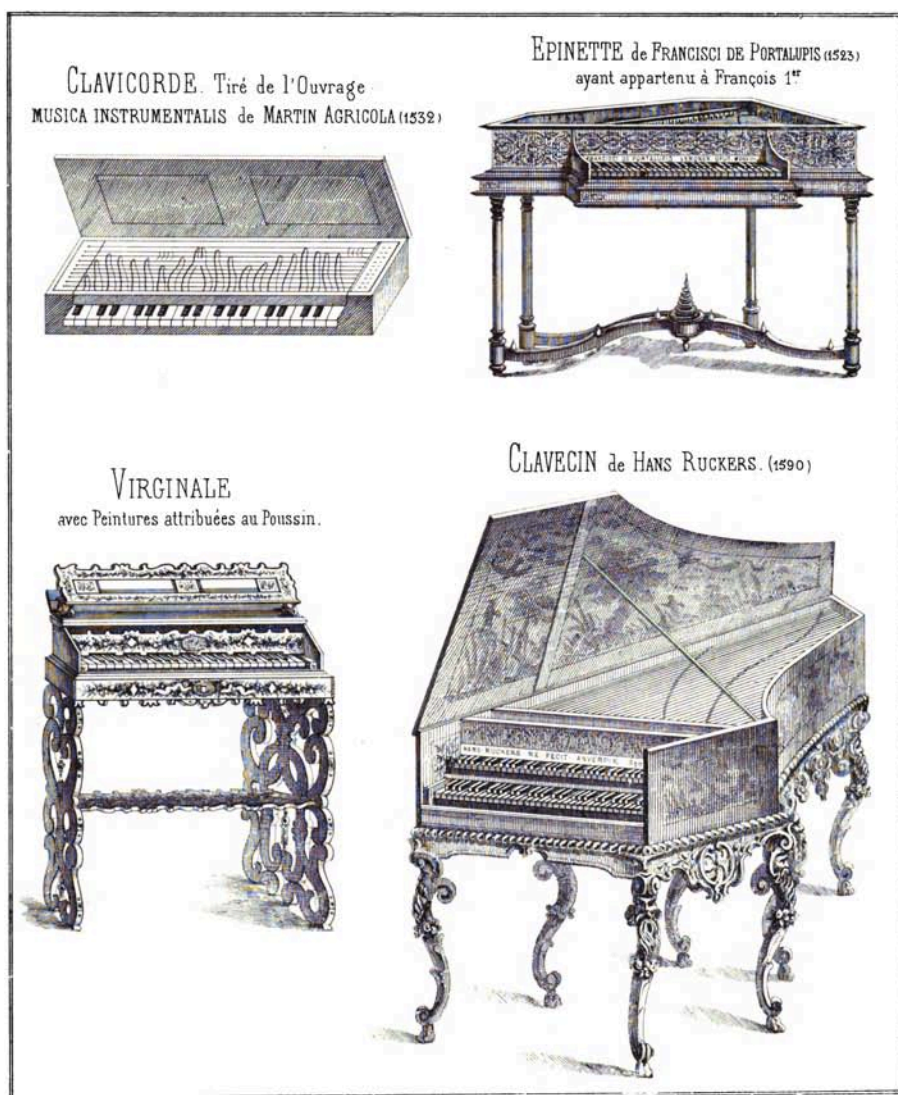
Méreaux : - François Couperin : *La Voluptueuse, Les Bergeries, Le Réveil-matin* (1695)

- Rameau : *Gavotte variée, Pastorale, Tambourin* (1720)

- Mozart, concerto en ré mineur

5. Planche « Conservatoire impérial de musique et de déclamation. Musée Clapisson »,
réalisée en 1865 pour *Les Clavecinistes*.

CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION
MUSÉE CLAPISSON



LES CLAVECINISTES DE 1637 à 1790.

ÉDITION - MÉREAU.

HEUGEL & C^{IE} ÉDITEURS.