

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

MORTIER Roland, HASQUIN Hervé, eds., "Musiques et spectacles à Bruxelles au XVIIIe siècle" in *Etudes sur le XVIII^e siècle*, Volume XIX, Editions de l'Université de Bruxelles, 1992.

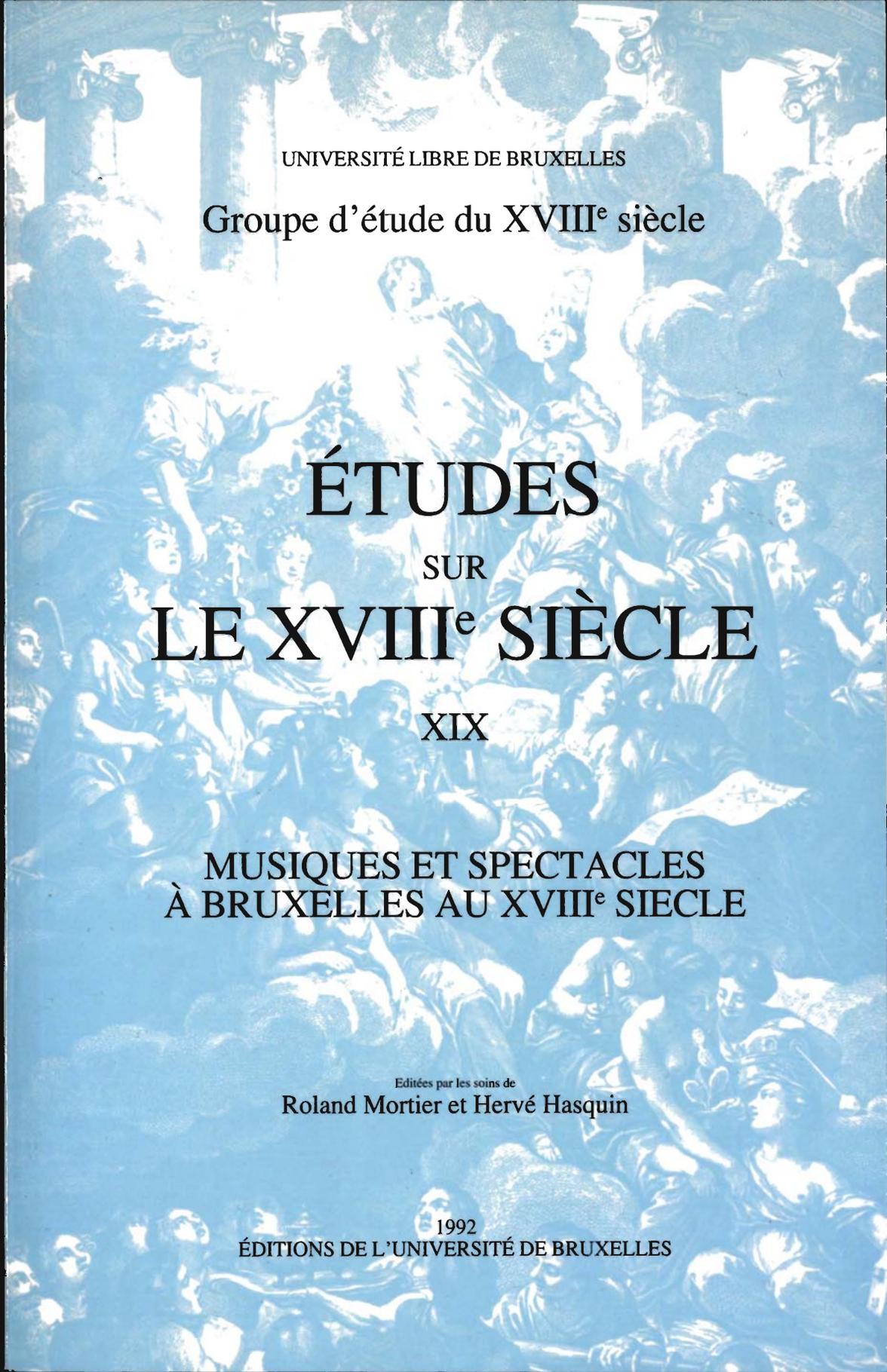
Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Les illustrations de cet ouvrage n'ont pu être reproduites afin de se conformer à la législation belge en vigueur.

L'œuvre a été publiée par les
Editions de l'Université de Bruxelles
<http://www.editions-universite-bruxelles.be/>

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site
<http://digitheque.ulb.ac.be/>



UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

Groupe d'étude du XVIII^e siècle

ÉTUDES
SUR
LE XVIII^e SIÈCLE

XIX

MUSIQUES ET SPECTACLES
À BRUXELLES AU XVIII^e SIECLE

Éditées par les soins de
Roland Mortier et Hervé Hasquin

1992
ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

GROUPE D'ÉTUDE DU XVIII^e SIÈCLE

Directeur : R. Mortier

Secrétaire : H. Hasquin

Pour tous renseignements, écrire à M. Hasquin

Faculté de Philosophie et Lettres

Université Libre de Bruxelles

Avenue F.D. Roosevelt 50 - 1050 Bruxelles

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

Avenue Paul Héger 26 - 1050 Bruxelles - Belgique

ÉTUDES
SUR
LE XVIII^e SIÈCLE

Dans la même collection

Les préoccupations économiques et sociales
des philosophes, littérateurs et artistes au XVIII^e siècle, 1976

Bruxelles au XVIII^e siècle, 1977

L'Europe et les révolutions (1770-1800), 1980

La noblesse belge au XVIII^e siècle, 1982

Idéologies de la noblesse, 1984

Une famille noble de hauts fonctionnaires : les Neny, 1985

Le livre à Liège et à Bruxelles au XVIII^e siècle, 1987

Unité et diversité de l'empire des Habsbourg à la fin du XVIII^e siècle, 1988

Deux aspects contestés de la politique révolutionnaire
en Belgique : langue et culte, 1989

Fêtes et musiques révolutionnaires : Grétry et Gossec, 1990

Rocaille. Rococo, 1991

Hors série

La tolérance civile, édité par Roland Crahay, 1982

Les origines françaises de l'antimaçonnisme, Jacques Lemaire, 1985

L'homme des lumières et la découverte de l'Autre, édité par Daniel Droixhe
et Pol-P. Gossiaux, 1985

Morale et vertu, édité par Henri Plard, 1986

Emmanuel de Croÿ (1718-1784). Itinéraire intellectuel et réussite nobiliaire
au siècle des Lumières, Marie-Pierre Dion, 1987

La Révolution liégeoise de 1789 vue par les historiens belges
(de 1805 à nos jours), Philippe Raxhon, 1989

Les savants et la politique à la fin du XVIII^e siècle,
édité par Gisèle Van de Vyver et Jacques Reisse, 1990

UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

Groupe d'étude du XVIII^e siècle

ÉTUDES
SUR
LE XVIII^e SIÈCLE

XIX

MUSIQUES ET SPECTACLES
À BRUXELLES AU XVIII^e SIECLE

Éditées par les soins de

Roland Mortier et Hervé Hasquin

1992

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

I.S.B.N. 2-8004-1043-4
D/1992/0171/6

© by Editions de l'Université de Bruxelles, 1992
Aven

Imprimé en Belgique

AVANT-PROPOS

Souhaitant s'associer aux commémorations du bicentenaire de la mort de Mozart, le Groupe d'Etude du XVIII^e siècle organisa les 1^{er} et 2 mars 1991 un colloque "Mozart à Bruxelles". Plutôt que l'étude minutieuse du séjour du jeune prodige en 1763*, ces deux journées d'étude s'étaient assigné pour but l'évocation de la vie quotidienne et de l'activité musicale dans la capitale des Pays-Bas autrichiens à cette époque.

Il était apparu que depuis les travaux fondamentaux de Liebrecht et de Faber, aucun ouvrage n'avait tenté de faire le point sur les découvertes les plus récentes dans ce domaine. C'est ce manque que ce volume s'efforce de combler. Si cet ensemble de six études particulières ne peut prétendre dresser un tableau général, il apporte de nombreux documents rares ou inédits et tente surtout d'ouvrir de nouvelles pistes de recherche.

N'ayant pas reçu les contributions de monsieur Paul Raspé, Bibliothécaire au Conservatoire royal de Bruxelles, sur l'activité des facteurs d'instruments et la pratique musicale dans les loges maçonniques, nous avons été contraint de publier ce volume sans ces études et avec un retard que nous prions de bien vouloir excuser.

A titre personnel, je tiens à remercier tout particulièrement le professeur Henri Vanhulst qui m'a aidé à composer et à publier ce numéro.

Manuel Couvreur

* Sur ce sujet, voir le bel ouvrage de Fons DE HAAS et Irène SMETS (éds.), *Mozart en Belgique: un enfant prodige traverse les Pays-Bas méridionaux (1763-1766)*, Anvers, Fonds Mercator, 1990.

LE THEATRE ET LA DANSE A BRUXELLES DE 1760 A 1765

par
Jean-Philippe VAN AELBROUCK

Evoquer six années de théâtre et de danse à Bruxelles, c'est découper une "tranche de vie", c'est pratiquer une brèche dans le temps qui, arbitrairement, rend compte d'une culture, d'une société, de son passé et de ses aspirations. C'est adopter la méthode du biologiste qui, sur sa plaquette, examine un univers qu'il découvre cellule par cellule. Cependant, cette tranche d'histoire se fonde dans un tout: seul le recul du temps permet d'en extraire les éléments saillants et d'en apprécier le long déroulement.

De la longue histoire artistique bruxelloise, nous avons extrait la période allant de 1760 à 1765. Deux éléments nous ont dicté ce choix: fin 1759, un nouveau maître de ballet est engagé au théâtre de la Monnaie; début 1766, la direction de ce théâtre change de main. Entre ces deux dates, se déroulent six années d'activités musicales, théâtrales ou chorégraphiques particulièrement fastes: sans doute l'événement le plus important est-il le séjour du jeune Mozart en 1763, mais chacun sait qu'il passa alors quasi inaperçu et qu'il n'eut aucune influence sur la vie de la capitale...

En outre, si nous avons pris le parti du théâtre comme d'un fil conducteur, nous avons souhaité en revanche particulièrement nous attarder sur les productions chorégraphiques: d'abord par propension délibérée, ensuite parce que les aspects qui concernent la danse sont nettement moins connus que ceux relatifs au théâtre. Si l'histoire du théâtre à Bruxelles a fait l'objet d'études approfondies et essentielles¹, en revanche, les informations relatives à la danse se rencontrent de manière dispersée et quasi fortuite, au hasard des recherches, dans des documents traitant, pour la plupart, de la vie théâtrale ou musicale. Cet art qui s'est accommodé de tous les autres, il nous a semblé important de le traiter à part égale et de lui céder la place qui lui revient.

I. Le théâtre

Depuis la construction du théâtre “sur la Monnoye” en 1700, toute la vie théâtrale et chorégraphique bruxelloise s’organise autour de cette scène, érigée à la demande de Maximilien de Bavière, alors gouverneur des Pays-Bas. Quelque temps après lui, l’impopulaire marquis de Prié est rappelé par l’empereur Charles VI et il cède la place à l’austère gouvernante qui règnera sur nos contrées de 1725 à 1741, l’archiduchesse Marie-Elisabeth, sœur de l’empereur. Elle ne dédaigne pas d’assister aux bals, aux comédies et aux opéras représentés au Grand Théâtre de Bruxelles et, bien que dévote, elle contribue au rétablissement d’une certaine vie artistique, comme en témoignent les nombreuses pièces imprimées à Bruxelles² et comme le relate la gazette du temps³. A la fin de son règne cependant, l’archiduchesse finit par se cloîtrer dans sa résidence et se désintéresse totalement des mondantés: la cour et la ville se confinent dans la morosité.

L’intérim assuré par les comtes de Harrach et de Königsegg-Erps n’arrange rien, pas plus que le court séjour de Charles de Lorraine, rappelé sous le drapeau autrichien dès son arrivée à Bruxelles en 1744. Moins d’un an plus tard, le maréchal de Saxe, vainqueur de la bataille de Fontenoy, envahit la Flandre et soumet Bruxelles le 25 février 1746.

On connaît assez mal cette période car l’imprimeur de la *Gazette de Bruxelles*, François Claudinot, a fui devant les troupes françaises de Louis XV. Quant à la *Gazette de France*, elle ne répercute de Bruxelles que les nouvelles du front. Toutefois le maréchal Maurice de Saxe n’arrive pas seul: il fait notamment venir à Bruxelles Charles-Simon Favart, célèbre comédien et auteur qui s’entoure d’une excellente troupe d’acteurs dans laquelle brille sa femme, connue sous le nom de mademoiselle Chantilly. Le théâtre de la Monnaie connaît une époque de gloire et son renom s’étend jusqu’à Paris.

Bien que la domination française n’ait pas trop éprouvé la population, Bruxelles aspire à retrouver une paix durable; aussi le retour de Charles de Lorraine, le 23 avril 1749, est-il salué par un enthousiasme et un soulagement non dissimulés. Parmi ses multiples inclinations, ce prince cultive un goût immodéré pour l’art en général, et pour le théâtre en particulier. Non seulement il redonne vigueur au théâtre de la Monnaie et au faste des bals, mais il encourage aussi la musique et la danse, au point d’imaginer lui-même les thèmes et les décors des mascarades qui se dérouleront durant le carnaval, de 1752 à 1779. Ce mécène éclairé sera le catalyseur des activités artistiques dont nous allons suivre la trace.

Depuis 1752, D’Hannetaire⁴ occupe la direction du Grand Théâtre, fonction qu’il partage tout à tour avec Durancy (de 1752 à 1754) et avec Gourville (de 1757 à 1759); ce dernier l’assume seul à partir du 20 août 1759. La plupart des pièces montées avec succès à Paris sont représentées à Bruxelles peu de temps après et plusieurs seront données ici avant de l’être à Paris. En plus du répertoire comique et tragique courant, certaines pièces retrouvent un second souffle, dû

en partie à l'excellente troupe de Bruxelles. Marivaux, Favart, Sedaine, Bret, Vadé, Nageon, Anseume, tous les grands noms du moment ont les honneurs du Grand Théâtre.

En janvier 1760, on représente l'opéra-comique de Sedaine et Philidor *Blaise le savetier*, soit quelques mois après Paris; l'*Hypocondre* de Jean-Baptiste Rousseau, comédie écrite en 1751, n'avait encore été jouée sur aucune scène lorsqu'elle paraît à Bruxelles le 15 janvier 1761.

Deux pièces de Diderot connaissent un succès inhabituel: le *Père de Famille* est représenté trois fois coup sur coup à dater du 3 septembre 1761 et le *Fils naturel* est joué le 29 décembre 1761 et en janvier 1762⁵.

Mais le répertoire qui a la faveur du public bruxellois est sans conteste la comédie jouée au Théâtre Italien de Paris; opéras-comiques et parodies se succèdent presque sans interruption, comme on peut en juger par la courte énumération suivante: le *Peintre amoureux de son modèle* d'Anseume, musique de Duni, la *Parisienne* de Dancourt, la *Coquette fixée* de Boissy, la *Surprise de l'amour* et le *Prince travesti* de Marivaux, le *Diable à quatre* de Sedaine, *Annette et Lubin* et la *Fête d'amour* de Mme Favart, l'*Ile des fous* d'Anseume, *On ne s'avise jamais de tout* de Sedaine, musique de Monsigny, etc.⁶. Une partie de ce répertoire donne lieu à la réimpression expresse de la pièce, principalement pas l'imprimeur Jean-Joseph Boucherie, qui en avait obtenu le privilège⁷. Une pièce comme *Ninette à la cour ou le Caprice amoureux* de Favart (Paris 1755) connut trois éditions bruxelloises successives, en 1756, 1757 et 1764.

Si la *Gazette des Pays-Bas* est l'organe officiel qui distille parcimonieusement quelques indications relatives à la scène théâtrale, il est un pamphlétaire qui ne s'embarrasse pas de louanges gratuites: François-Antoine Chevrier, écrivain banni de France, s'installe à La Haye pour observer de plus près les us et coutumes des Pays-Bas autrichiens. Il en tire des observations senties sur la scène bruxelloise et quelques livres qui lui vaudront une demande d'extradition de la part de la France⁸. Lorsqu'il meurt subitement en juin 1762, l'actrice parisienne Sophie Arnould eut ce bon mot: "Juste ciel, il aura sucé sa plume!" Mais ce n'est probablement pas d'un suicide qu'il meurt: un complot mettra fin à ses jours⁹.

Tout au long de ses écrits, Chevrier nous aura laissé un goût de critique acide; de Gourville, qu'il abhorre, il dira: "Le portrait du nommé G***, directeur expirant du spectacle mal ordonné de Bruxelles, étoit avec ces quatre vers qui font allusion à sa femme qui court le monde, à sa maîtresse qui l'a couru, et à un chirurgien habile, dont l'art bien faisant peut être utile à tous trois, en cas de réunion: *Dans ses yeux insolens qui font frémir l'Amour, On voit un infâme A***, Qui des bras de la Nonancourt, Va chercher chez Bouquet un secours salutaire*"¹⁰. Ailleurs il détaille la troupe des comédiens avec autant de verve et d'égratigne Gourville, Dubois ("toujours mauvais, mais toujours applaudi par les sots"), Neuville, D'Hannetaire, Desmarets, Montfleuri, Durancy et Caron, ainsi que Mesdames Dalilo, Rosalide, Valcour, Sophie ("elle partage par éco-

Le Père de famille (Gand, Rijksuniversiteit, 147 F 4/1).

Ninette à la cour – Réédition de 1764, (Bruxelles, Bibliothèque royale
Albert 1^{er}, II 15. 107 A 71, 7).

nomie le lit du sieur Durancy”), Eugénie D’Hannetaire, Rang, Nonancourt,...¹¹. Mais de 1760 à 1762, c’est un fidèle observateur de la scène bruxelloise et nous lui devons la plupart des critiques et des comptes rendus de spectacles que nous serions bien en peine de trouver ailleurs.

Après sa mort, la verve a perdu de sa vigueur, le jugement se fait plus tendre, la critique s’émousse. Il nous faut retourner à la très protocolaire *Gazette des Pays-Bas* qui ne s’étend guère sur les représentations théâtrales, si ce n’est pour encenser celles de *Tanocrède* (tragédie de Voltaire) et du *Jardinier et son seigneur* (opéra-comique de Sedaine, musique de Philidor), représentées le 4 novembre 1763¹², ou pour annoncer la vente, par les libraires Boucherie et Vanden Berghen, de partitions et de livrets de pièces jouées à Bruxelles¹³.

La nouvelle direction du Théâtre, intervenue en 1763 et composée de Charliers de Borgravenbroeck (intendant du canal de Bruxelles), Gamond (intendant des biens de Charles de Lorraine) et Van Maldere (premier valet de chambre du prince et violoniste réputé), compte bien gérer l’entreprise de manière moderne. Mal lui en prit: deux ans plus tard, c’est la banqueroute et il faudra toute l’imagination d’un D’Hannetaire pour sauver la situation.

II. La danse

Evoquer la vie chorégraphique à Bruxelles, c’est d’abord distinguer trois professions complémentaires, nées de statuts différents: celle de maître de ballet – que nous développerons dans les pages qui suivent –, celle de maître de danse de la cour – qui enseigne les pages – et celle de maître de danse public – qui donne au tout-venant les rudiments des bonnes manières. Bien que les autres aient une importance sociale indubitable, nous concentrerons nos propos sur les maîtres de ballet qui se sont succédés au théâtre de la Monnaie.

En 1760, le maître de ballet du Grand Théâtre est un certain Felicini, qui fut par deux fois maître de ballet à la Comédie Italienne de Paris. *L’Observateur des spectacles* dit de lui qu’il est “premier danseur, excellent chorégraphe et pantomime admirable”¹⁴. C’est assez pour qu’il obtienne toute la considération des Bruxellois durant son séjour, qui prend fin en 1762. Nous le rencontrons pour la première fois exécuter le ballet qui accompagne le *Déguisement pastoral* de Pierre Van Maldere, donné le 12 décembre 1759, jour anniversaire de Charles de Lorraine:

La musique de l’opéra étoit de la composition du sieur Van-Malder. Le ballet fut exécuté supérieurement par les sieurs Joubert et Felicini. La décoration étoit nouvelle, riche, et bien entendue, l’illumination bien ordonnée: les habits des danseurs et danseuses étoient neufs et galans avec magnificence. Le sieur d’Hannetaire, directeur, avoit joint le goût à la dépense. Tous les spectateurs furent contents, et L.A. Royales honorèrent la fête des marques de leur satisfaction particulière.¹⁵

Le 6 octobre 1760, à l’occasion du mariage de l’archiduc Joseph, Felicini donne *l’Impromptu du cœur*, ballet de sa composition qui “réunit les deux

genres¹⁶ comique et tragique. La danseuse Rosalide fit forte impression sur le public bruxellois, plus habitué aux intermèdes dansés qu'aux pièces de ballets autonomes. Nous verrons que les théories de Noverre, alors peu prisées à Paris mais bien connues à Lyon et à Londres, touchèrent la scène bruxelloise.

En décembre 1760 et janvier 1761, Felicini crée encore les *Perruquiers*, *l'Amour aux forges de Vulcain* et les *Pierrots*. Le 24 janvier 1761, il présente les *Chinois*, grand ballet inspiré des *Fêtes chinoises* de Noverre. Cette œuvre avait déjà été montée à Bruxelles le 17 juillet 1756 par Lescot, alors maître de ballet. "Les talens du sieur Felicini sont assez connus pour croire que les embellissemens qu'il a ajoutés à ce ballet ne le défigureront point, et qu'il en partagera la gloire avec le sieur Noverre" lit-on la veille de la première¹⁷. Entre deux représentations, le chroniqueur ne manque pas d'en louer les mérites: "On le reverra avec d'autant plus de plaisir, qu'il a été exécuté de la manière la plus précise et le plus brillante, et que sur un fond usé quoique magnifique, on a vu avec surprise paroître les grâces de la nouveauté"¹⁸.

A sa création à Londres, en novembre 1755, le ballet de Noverre provoqua un tollé d'indignation de la part des "anciens" et souleva l'enthousiasme des "modernes", en pleine guerre coloniale entre la France et l'Angleterre, de surcroît¹⁹. L'auteur y exposait déjà très clairement les arguments d'un ballet d'action dépoussiéré, où le corps est plus qu'un faire-valoir scénique, à l'opposé d'une danse "mécanique": il est un acteur à part entière, il doit exprimer les sentiments que lui dicte le sujet, les façonner et en extraire une vérité dépouillée de tout artifice tel que masque ou parure.

Le thème oriental est remis au goût du jour: après les comédies et ballets du xvii^e siècle peuplés de mandarins et d'empereurs asiatiques, Anseaume crée le *Chinois poli en France* en 1753, Favart une comédie intitulée les *Chinois* en 1756, suivie d'un ballet de Dehesse; le ballet de Noverre a connu plusieurs versions: d'abord créé à l'Opéra-Comique de Paris en 1751, il fut ajouté à la comédie d'Anseaume, puis remis à Londres en 1755. Cette version inspira successivement Lescot en 1756, Felicini en 1761 et Saint-Léger en 1767, tous trois maîtres de ballet au théâtre de la Monnaie.

Bruxelles se dispute les gloires parisiennes et la renommée du Grand Théâtre incite plus d'un artiste à contracter ici quelque engagement. Le directeur Gourville fait venir Mlle Ménassier en 1761, première danseuse à l'Opéra-Comique de Paris. Elle débute à Bruxelles le 29 mars dans un *pas de jalousie* dansé avec Duquesnoy, second maître de ballet:

Cette danseuse réunit à beaucoup de légèreté dans la jambe, une gaieté singulière dans l'expression qui lui a mérité avec raison tous les suffrages des connoisseurs: le sieur Duquesnoy n'a peut-être pas le visage aussi pantomime que le genre de danse l'exigeoit, mais il plaira toujours par le genre burlesque de ses attitudes, la vivacité de ses mouvements variés avec goût, la légèreté de ses pas, et par cet aimable désordre qui est supérieur à l'art et qui fait le premier mérite de la danse comique²⁰.

Après sa dernière représentation à Bruxelles le 10 juin, elle s'en retourne à Paris pour satisfaire au nouvel engagement qu'elle a contracté à l'Opéra-Comique.

Victoire Titinon lui succède: formée par Noverre, parente de D'Hannetaire, Mlle Victoire était déjà venue danser à Bruxelles en mai 1760, avant de faire ses débuts à l'Opéra de Paris le 12 février 1761, où elle remporta un vif succès dû à "la justesse de son oreille et la grâce de ses attitudes"²¹. Elle est ensuite engagée à Bruxelles et y fait ses débuts les 5 et 7 avril. Elle a "de la précision, des grâces et un développement de bras que Paris, si fertile en excellentes danseuses, a applaudis"²².

Le 16 juillet suivant, un nouveau danseur débute "par un pas anglais qui fit assez de plaisir". La circonspection est de rigueur tant qu'un artiste n'a pas fait ses preuves et le chroniqueur met en garde contre les jugements hâtifs: "Il faut bien se garder de comparer ce genre bizarre à la vraie danse, avec laquelle il [le pas anglais] n'a pas plus d'analogie que les *Kermesses* de Teniers en ont avec les *Batailles* de Le Brun"²³.

Ce nouveau danseur pourrait bien être Jean-Baptiste Hus qui acquiert le statut de maître de ballet et chorégraphe dès l'année suivante.

De retour de Londres, Noverre est engagé à Lyon où il crée les *Fêtes du Vauxhall* en 1760, empreintes de l'atmosphère des guinguettes londoniennes. C'est sans doute ce ballet qui a inspiré l'œuvre de Neuville présentée à Bruxelles le 20 juillet 1761 et dont voici la relation par Chevrier:

Les comédiens français donnèrent lundi pour la première fois un ballet sous le titre *Phaxal* qu'ils auroient dû écrire *Vauxhall*, espèce de guinguette nocturne située à une petite lieue de Londres dans le quartier de Lambeth. C'est là où l'on voit ce qu'on appelle *marchandise mêlée*, le Milord y folâtre avec la marchande de modes, le membre de la Chambre des Communes s'y enivre avec une actrice, l'austère *Kwaker*, que les Français appellent *Quaker*, y déride son front en se familiarisant avec le champagne, les ministres de la haute et de la basse Eglise, laissant à Londres la dignité de leur caractère, y viennent parler la morale de l'opéra avec une vestale du Hay-Market; la duchesse y paraît appuïée sur son chapelain, en minaudant avec un petit poète anodin qui lui fait tous les matins un petit madrigal innocent, un banquier juif qui auroit été pair de la Grande-Bretagne, si l'acte de naturalisation avoit subsisté, y vient montrer une maîtresse chargée de bijoux qui fait quelques fois envier le sort de l'Israélite, et les auteurs polémiques y cherchant une indigestion aux dépens de ceux qu'ils flatent, ne manquent pas de s'y rendre pedestrement tous les soirs pour y épier les anecdotes scandaleuses dont ils remplissent le lendemain les papiers publics. Quoique le Vauxhall de Bruxelles ne soit point tout-à-fait celui de Londres, il ne laisse pas que d'offrir un coup d'œil satisfaisant pour ceux qui aiment à descendre parmi le peuple et à être témoins de sa joye bruyante. Le tableau de cette guinguette a été assez bien saisi par le comédien qui en a dirigé l'ordonnance burlesque; ceux qui ont voulu plus de prétentions et d'idées dans ce ballet, nous ont paru trop difficile²⁴.

C'est encore d'une œuvre de Noverre que s'inspirent les *Caprices de Galatée*, ballet pantomime créé à Bruxelles le 18 octobre 1761 par Duquesnoy et représenté au moins trois fois à quelques jours de distance.

Le jour de la Saint-Charles – le 4 novembre – le haute-contre Compain Despierrières compose, en association avec Ignaz Vitzthumb pour la musique, une pièce de circonstance intitulée *l'Eloge de la vertu ou le Tribut des cœurs*²⁵. Ce dithyrambe à l'adresse de Charles de Lorraine est orné d'un ballet pastoral dont l'auteur ne peut être que Felicini ou Duquesnoy.

Le mois de novembre est particulièrement riche en ballets: plusieurs pièces se succèdent à un rythme soutenu, comme la *Fête du moulin* le 8, un ballet non titré le 10, les *Vendanges de Tempé* le 15 (repris le 31 janvier suivant), la *Halte des Croates ou les Pandours* le 17 (repris les 21 novembre, 8 décembre et 27 janvier suivants), et enfin *Nicodème* le 29, nouveau ballet pantomime de Felicini parodiant les *Caprices de Galatée*.

Pour le quarante-neuvième anniversaire de Charles de Lorraine, Felicini donne les *Fêtes de Paphos*, ballet allégorique nouveau, représenté quatre fois du 12 au 17 décembre 1761. Est-ce ou non un "ballet nouveau"? L'Académie royale de musique de Paris avait donné le 9 mai 1758 un ballet du même nom qui mettait en scène Vénus, Bacchus et l'Amour, et constitué de trois actes dus à la plume d'auteurs différents: les *Amours de Vénus et d'Adonis* (paroles de Collet), *Bacchus et Erigone* (paroles de Labruère) et *l'Amour de Psyché* (auteur anonyme); la musique était due à Mondonville. Ce ballet fut assez mal reçu et on composa à son sujet des vers d'une ironie mordante²⁶.

La version bruxelloise en diffère fondamentalement, non seulement par le prétexte (hommage au prince Charles), mais aussi par le propos: des bergères, Borée, la lune et le soleil en sont les personnages principaux. La description de Chevrier permet de s'en faire une idée succincte:

Le théâtre représente un verger riant dans lequel des bergères agréablement mises, dansent autour d'un vase dont les fleurs dessinent ces mots: *Vive Charles*; Borée avance en fureur pour troubler la fête; les bergères effraïées se rangent autour du vase pour le défendre, et l'emportent au fond du verger; Borée furieux est arrêté par des bergers qui lui présentent un écusson sur lequel on lit *Vive Charles*; frappé de ce nom auguste, il se retire consterné; le plaisir renaît, le calme rentre dans le sein des bergères, le théâtre change, et succède au verger un palais d'une architecture corinthienne où la lune paraît avec ces deux lettres au milieu de son orbite: V.C. et plus bas on lit *ad instar Solis*. Allégorie que je ne conçois point et dont je serois charmé d'apprendre le sens du sieur Felicini ou du sieur Accarias de Serionne qui lui a donné, nous dit-on, ces trois mots latins. Il me semble que le Soleil qui vivifie tout, auroit été mieux placé là que la Lune, avec d'autant plus de raison que rien ne vous avertit que la scène se passe pendant la nuit, mais il y a apparence que le maître de ballet, et le journaliste son fournisseur de latin, ont eu des motifs que nous apprendrons au premier jour dans une dissertation érudite²⁷.

Chevrier ne manque pas de maltraiter ensuite les ballets de Felicini représentés le 14 décembre 1761: les trois pantomimes intitulées *Colin Maillard*, le *Forgeron* et une parodie de *Ninette à la cour* sont exécutées par Felicini, mademoiselle Eugénie – "mise, je ne sais trop pourquoi, au rang des premières danseuses" commente Chevrier – et les danseurs du Grand Théâtre; elles sui-

vent la pièce de Favart traduite en vers par Cammaert et donnée par les comédiens flamands de Bruxelles²⁸.

De la pièce, Chevrier assure qu'«elle a été jouée à peu près aussi mal qu'elle auroit pu l'être sur l'autre théâtre», le théâtre français de Bruxelles. Quant aux ballets, la critique n'est pas moins vive: «Les danseurs de ce théâtre n'ont point dédaigné de prêter leurs jambes et de faire les beaux bras dans la salle flamande où ils n'ont pas mieux réussi que chez eux»²⁹.

Nous voilà bien loin des louanges et de la complaisance, mais peut-être plus proches de la réalité: si d'aucuns estiment que Bruxelles figure parmi les plus grandes scènes d'Europe, il en est d'autres qui nuancent davantage leurs appréciations, qu'il s'agisse du répertoire, des acteurs ou des danseurs. Quelle différence de ton entre la très officielle *Gazette des Pays-Bas* et le très caustique *Observateur des spectacles*... Ce dernier résume ainsi le niveau de la scène: «Joignez à cette troupe [d'acteurs] nombreuse trois premières danseuses, maître de ballets, premier danseur, une vingtaine de figurans et de surnuméraires dans plus d'un genre, vous avouerez que sans être bonne, elle coûte prodigieusement au directeur»³⁰.

Certains ballets trouvent cependant grâce à ses yeux, tel le *Triomphe de la Folie*, ballet que Felicini fait représenter quatre fois du 4 au 21 février 1762:

Le théâtre représente l'intérieur d'une grande cour d'où l'on apercevoit différentes loges dans lesquelles les foux étoient enfermés, le médecin arrive, on ouvre les loges, et chacun des foux donne quelques marques du genre de folie qui lui est particulier, le plus insensé de tous est observé par les gardes [...]. Le théâtre change au même moment et représente le *Temple de la Folie*, cette divinité y paroît sur son trône environné de différentes statues qui la caractérisent [...]. Le fou qui s'étoit échappé, reparoît et se jette aux pieds du trône de la Folie qui lui pardonne et le reçoit au nombre de ses suivans, tous les foux font alors une marche pendant laquelle on fait retentir tous les instrumens analogues à la folie; le ballet commence après la marche et finit par une grande contredanse.

On voit par ce léger extrait combien ce ballet a dû réussir, la dépense n'y étoit point épargnée, et la décoration relative au sujet du ballet a fait grand plaisir³¹.

La dernière œuvre que Felicini ait montée à Bruxelles est sans doute les *Amours du dieu Pan pour la nymphe Syrinx*, le 15 avril 1762. Syrinx y est changée en roseau, le berger rival de Pan en pierre et les roseaux eux-mêmes en flûtes³².

Quelques temps après, Felicini quitte le pays et se voit poursuivi jusqu'à Paris par ses créanciers. Il dit s'être entendu avec Gourville qui lui aurait avancé l'argent du voyage et lui aurait «loué une chaise chez M. Paul»; en contrepartie, Felicini lui aurait cédé trois mois d'appointements afin que Gourville annule les dettes du maître de danse. L'affaire se règlera l'année suivante devant le tribunal de la Cour³³.

La saison théâtrale qui s'ouvre le 20 avril 1762 est l'occasion pour le directeur de renouveler les effectifs et de prouver, une dernière fois encore, les qualités de sa troupe: La Rivière et Hus débute comme maîtres de ballet, madame Granier comme première danseuse³⁴.

Jean-Baptiste Hus paraît pour la première fois le 9 mai dans un ballet de sa composition, la *Mort d'Orphée*. Né vers 1735, élève avec Gaëtan Vestris du célèbre danseur Louis Dupré, il entre à l'Académie royale de musique de Paris en 1756, comme surnuméraire d'abord, puis comme premier danseur. C'est à ce titre qu'il monte en 1759 les *Muses* et la *Mort d'Orphée*³⁵. Il se rend à Lyon en 1760 et y retourne après une saison passée à Bruxelles³⁶, au cours de laquelle il donne également *Mars et Vénus surpris par Vulcain*, ballet représenté le 15 juin 1762, "dont la composition étoit aussi belle, et le spectacle plus brillant encore, qu'à son magnifique ballet de la *Mort d'Orphée*"³⁷.

La saison suivante débute avec une nouvelle direction, Gourville n'ayant pu maintenir à flot les finances du théâtre: Charliers, Gammond et Van Maldere s'associent et dirigent une troupe qui porte dorénavant le titre de "Comédiens ordinaires de S.A.R. le prince Charles de Lorraine". C'est Charles Bernardy qui prend la tête du ballet, après avoir dirigé le théâtre de Gand et parcouru les routes d'Europe en tant que premier danseur. Le 29 mai 1763, il donne *Rhoecus ou les Hamadryades*, grand ballet héroï-comique³⁸, dont il fera imprimer le livret en 1768, lorsqu'il deviendra directeur du théâtre de Liège³⁹. On le retrouvera

**LES COMEDIENS
ORDINAIRES DE S. A. R.**

Donneront aujourd'hui DIMANCHE 29, May 1763.

IMPORTANT DE COUR,

Comédie en cinq Actes & en Prose de BRUEYS, suivie
DE GEORGET ET GEORGETTE,

Opéra-Comique en un Acte.
Le Spectacle sera terminé par

RHOECUS OU LES AMADRYADES,

Grand Ballet Héroï-Comique.

Au premier jour MAZET, Opéra-Comique nouveau en deux Actes.

On prendra au Parquet 5. Egalins, au deuxième Rang 3. Egalins, au Parterre & troisième Rang 2. Egalins, & au Paradis un Egalin.
Il n'y a plus de place au Theatre.

• Le Receveur étant responable, l'on ne fera plus de credit à la porte.
Les P. meffmes ne pourront entrer qu'à la suite de leurs Maîtres.

Ceux qui souhaitent s'abonner, & retirer des Loges, pourront s'adresser au Sr FERY, Receveur de la Comédie, rue des Bouteux proche la Blancherie.
On commencera au coup de dix heures.

C'est au grand Theatre de la Monnoye.

Affichette de spectacle (A.G.R., Conseil privé autrichien, liasse 1052).

Rhoecus ou Les Amadriades, ballet de Bernardy (Liège, Bibliothèque des
Chiroux, Fonds Capitaine n° 5873).

également comme maître de ballet, directeur d'une troupe d'enfants ou directeur de théâtre à Amiens (1765), Arras, Gand (1766-1767), Liège (1767-1770, 1773-1774 et 1786), Maestricht (1771-1773), Rotterdam (1775)⁴⁰. Les 23 et 24 juin 1763, Bernardy donne *Circé ou la Délivrance des compagnons d'Ulysse*, grand ballet héroïque, à propos duquel la chronique ne tarit pas d'éloges:

Il s'est surpassé dans *Circé*, dont l'exécution a répondu à la composition. M. et Mme Frossart y ont dansé comme on sait qu'ils dansent; et la jeune Dlle Bernardy comme on n'imaginait pas qu'on pût danser à son âge. Le palais, formé en apparence par la baguette de *Circé*, étoit dans la vérité un de ces prodiges de l'art si familiers à M. Chamans⁴¹, le vrai enchanteur, dont l'imagination et le pinceau ont produit ce joli chef-d'œuvre⁴².

Bernardy donne encore *Circé amoureuse de Picus roi d'Italie*, ballet représenté le 4 novembre 1763 à l'occasion de la Saint-Charles; le spectacle est en outre composé de *Tancrède*, tragédie de Voltaire, et du *Jardinier et son seigneur*, opéra-comique de Sedaine⁴³. Enfin, à une date inconnue, Bernardy termine sa courte carrière bruxelloise par le grand ballet héroïque de *Jason et les Argonautes, ou la Conquête de la toison d'or*⁴⁴.

En pleine déroute financière des entrepreneurs du spectacle, Michel Billion dit Billioni, maître de ballet de la Comédie-Italienne de Paris, marquera son court passage à Bruxelles par le ballet *Pan et Syrinx*, représenté le 19 février 1765. La *Gazette*, habituellement peu disert à propos des pièces de théâtre, encense le nouveau maître de ballet:

Nous ne pouvons nous refuser de prodiguer au sieur Billionny les éloges qu'il a mérités: il vient de nous confirmer la haute idée que nous avons déjà conçue de ses talens par la réputation qu'il s'étoit acquise sur la scène italienne à Paris. Au reste tout a concouru à rendre ce ballet aussi complet qu'agréable et intéressant. On n'a rien ménagé pour le rendre aussi brillant qu'il pouvoit l'être, tant pas le goût des décorations et des habits, que par le choix des airs de musique, par la variété et la précision des pas, par les situations les plus touchantes et les tableaux les plus frappans, et enfin par l'ensemble du tout, cet ensemble si rare dans le corps du ballet⁴⁵.

La saison théâtrale qui commence le 20 avril 1766 est exceptionnelle à plus d'un égard: le nombre de productions nouvelles ne cesse de croître, et malgré des recettes confortables, la santé financière décline de plus belle, mettant davantage en cause les capacités d'organisation des directeurs que la qualité des spectacles qu'ils proposent. Aussi les trois associés présentent-ils leur démission en cours de saison, non sans avoir au préalable exploré toutes les possibilités de redressement, de cession de bail et après avoir multiplié les requêtes auprès de l'empereur Joseph II. Rien n'y fait: Bruxelles se retrouvera bientôt sans théâtre...

C'est D'Hannetaire qui sauve la situation en proposant une formule calquée sur le Théâtre Français de Paris: les Comédiens associés, au nombre de quinze, se partageront la direction à tour de rôle et pour quinze jours chacun. Cette "autogestion" précoce fonctionnera jusqu'en 1772, date à laquelle Ignaz

Vitzthumb, devenu entre-temps chef d'orchestre du théâtre, obtiendra la direction, par un octroi signé le 14 août 1771 et prenant cours la saison suivante.

Ecrire une "tranche de vie" de la scène chorégraphique bruxelloise est, on l'a vu, une entreprise hasardeuse: l'examen des documents d'époque ne peut engendrer que frustration, approximation et succession d'anecdotes. Les commentaires contemporains concentrent leurs descriptions sur les aspects visuels et sur les effets scéniques, sans aborder aucunement les questions techniques: on ne saura jamais ce que dansaient nos maîtres si extraordinaires, ni la troupe si excellente, encore moins comment ils exécuteraient ces pas, attitudes, pirouettes et autres figures si brillantes...

Comme seule consolation, nous savons qu'il en va de même à Paris, à Londres ou à Vienne. Alors que nous possédons des détails parfois très précis sur les ballets du xvii^e siècle et sur les œuvres chorégraphiques de Rameau – associé la plupart du temps à Cahusac –, la seconde moitié du xviii^e siècle est à ce point lacunaire qu'aucun des cent cinquante ballets de Noverre n'est parvenu jusqu'à nous: toute tentative de reconstitution est inutile. Il faut attendre le xix^e siècle et les théoriciens de la danse comme Blasis, ou ses exégètes comme Théophile Gautier, pour appréhender le vocabulaire, le style et les règles qui conduiront au développement du ballet romantique.

Si la danse est un art fugitif par essence, ne lui imposons pas de dévoiler ses secrets à tout prix. Contentons-nous d'en observer les contours et d'en préserver le mystère...

NOTES

¹ La somme de nos connaissances repose actuellement sur les ouvrages suivants: FABER, *Histoire du théâtre français en Belgique*, Bruxelles, 1878-1880 (5 volumes); LIEBRECHT, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Bruxelles 1923; RENEU, *Histoire des théâtres de Bruxelles*, Paris 1928 (2 volumes).

² Nous avons relevé les pièces suivantes: *Pirithoüs* et les *Profezie evangeliche di Isaia* (1725); les *Amours de Vénus*, *Armide*, *Marthésie* et la *Morte vinta sul calvario* (1726); *Absalon*, *Amor indovino*, l'*Arsace*, la *Costanza combattuta in amore*, *Faramondo*, *Orlando furioso* et la *Tempesta degli dolori* (1727); *Alba Cornelia*, l'*Amore della redentione*, *Archelao*, *Don Micco e Lesbina*, *Ernelinda*, *Griselda*, *Lucio Papirio*, il *Malato immaginario*, il *Pentimento d'Acabbo*, le *Portrait*, *Serpilla e Baiocco*, il *Transito di S. Giuseppe* et *Vespetta e Pimpinone* (1728); *Alessandro Severo*, *Arlequin Thémistocle*, *Armida abbandonata*, *Farnace*, la *Merope*, *Temistocle* et la *Trufaldina* (1729); *Attilo* (1730); *Arlequin Thémistocle* et le *Jugement comique* (1731); le *Saint déniché* (1732); *Gustave* (1733); *Samson* et la *Vie est un songe* (1734); *Cassius et Victorinus* (1735); la *Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ* et la *Princesse d'Elide* (1736); les *Sauvages* (1737); l'*Embaras des richesses*, l'*Enfant prodigue* et *Marius* (1738); *Une nuit de Paris* (1740); *Arlequin invisible* (1741).

³ Voir les *Relations véritables* et la *Gazette de Bruxelles*, années 1725 à 1741.

⁴ Voir à son sujet l'étude de LIEBRECHT: *Comédiens français d'autrefois à Bruxelles*, Paris, Bruxelles 1932, pp. 51-137.

⁵ *Mémoires du temps ou Recueil des Gazetins de Bruxelles* (par Maubert de Gouvest et Chevrier) des 27 décembre 1761 et 2 janvier 1762 notamment.

⁶ Répertoire relevé par Faber (vol. I, pp. 201-204) et Liebrecht (pp. 197-198) et complété par nos notes.

⁷ De 1760 à 1765, nous avons relevé les pièces suivantes: *Blaise le savetier*, la *Maison de campagne* et le *Maître en droit* (1760); le *Fils naturel* et le *Père de famille* (1761); *Annette et Lubin*, l'*Île des fous* et *On ne s'avise jamais de tout* (1762); les *Amours champêtres*, l'*Anglois à Bordeaux*, les *Deux chasseurs* et la *laitière*, *Georget et Georgette*, la *Gouvernante supposée* et le *Milicien* (1763); les *Bateliers de St-Cloud*, le *Bienfait rendu*, le *Comte de Warwick*, les *Deux cousines*, *Mazet*, *Ninette à la cour*, *Rose et Colas* et le *Sorcier* (1764); *Nanette et Lucas*, la *Quittance* et la *Rencontre imprévue* (1765).

⁸ CHEVRIER est l'auteur du *Colporteur* (La Haye 1762), de l'*Amusement des dames de B[ruxelles]* (La Haye 1762), des *Trois C.* (La Haye 1762), de *Je m'y attendois bien* (La Haye 1762) et, pour partie, des *Mémoires du temps* (Bruxelles 1760-1762) et de l'*Observateur des spectacles* (La Haye 1762-1763).

⁹ Voir CHEVRIER, *Le Colporteur, réimprimé sur l'édition publiée à Londres, en 1762, avec une préface, des notes, des documents inédits et suivi d'un supplément*, par Ad. Van Bever, Paris 1914, p. 230.

¹⁰ CHEVRIER, *Le Colporteur*, pp. 28-29.

¹¹ *L'Observateur des spectacles*, vol. I, pp. 251-254.

¹² *Gazette des Pays-Bas* du 7 novembre 1763.

¹³ *Gazette des Pays-Bas* des 14 juin, 16 août et 27 août 1764.

¹⁴ *L'Observateur des spectacles ou Anecdotes théâtrales* (par CHEVRIER). La Haye, 1762-1763. Vol. I, p. 251). Pour les ballets créés à Paris, voir D'ORIGNY, *Annales du théâtre italien*, Paris, 1768, vol. II, pp. 4 et 33.

¹⁵ *Gazette des Pays-Bas*, 14 décembre 1759.

- ¹⁶ *Gazette des Pays-Bas*, 9 octobre 1760; *Mémoires du temps ou Recueil des gazetins de Bruxelles* (par MAUBERT DE GOUVEST puis CHEVRIER), 11 octobre 1760.
- ¹⁷ *Annonces et avis divers des Pays-Bas*, 23 janvier 1761.
- ¹⁸ *Annonces et avis divers des Pays-Bas*, 27 janvier 1761.
- ¹⁹ Voir notamment la relation qui en est donnée par Thomas DAVIES, *Memoirs of the life of David Garrick*, London, 1781. Vol. I, pp. 186-192.
- ²⁰ *Mémoires du temps*, 4 avril 1761.
- ²¹ *Annonces et avis divers des Pays-Bas*, 24 mars 1761.
- ²² *Mémoires du temps*, 11 avril 1761.
- ²³ *Mémoires du temps*, 18 juillet 1761.
- ²⁴ *Mémoires du temps*, 25 juillet 1761.
- ²⁵ *Mémoires du temps*, 7 novembre 1761. C'est la première composition de Vitzthumb, qui deviendra par la suite directeur de l'orchestre du théâtre de la Monnaie.
- ²⁶ *Anecdotes dramatiques* (par CLEMENT et LAPORTE). Paris, 1775. Vol. I, p. 367. Voir aussi le *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres* (par LERIS). Paris, 1763, p. 196.
- ²⁷ *L'Observateur des spectacles*, vol. I, p. 85.
- ²⁸ Il en existe un livret: *Ninette in het hof, ofte de Verliefde eygen simeigheyt, blyspel in dry deelen, gemengt met sangen, uyt het Frans vertaelt ende in rym gestelt, door Joannes Franciscus Cannaert*. Brussel 1757 (réédité en 1761).
- ²⁹ *L'Observateur des spectacles*, vol. I, p. 122.
- ³⁰ *L'Observateur des spectacles*, vol. I, p. 156.
- ³¹ *L'Observateur des spectacles*, vol. I, p. 276.
- ³² *Gazette des Pays-Bas*, 15 avril 1762.
- ³³ A.G.R., Tribunaux auliques, liasse 13 bis intitulée *Gens de théâtre*.
- ³⁴ Chevrier rapporte sur son compte une anecdote piquante: "Nos dames qui portent l'austérité de la décence jusques dans leurs coups d'œil lui ont fait dire en dernier lieu qu'elle ouvroit trop les jambes en dansant, mais la demoiselle Grenier a répondu que dansant uniquement pour les hommes, elle n'avoit point de conseil à prendre des femmes" (*L'Observateur des spectacles*, vol. II, p. 251).
- ³⁵ La Bibliothèque Nationale de Paris en conserve le livret: *La Mort d'Orphée ou les Fêtes de Bacchus*, ballet héroïque (...) par M. Hus. Paris, Veuve Delormel et fils, 1759.
- ³⁶ Voir la notice nécrologique que lui consacre l'*Almanach des spectacles de Paris pour l'an 1815*, pp. 16-17, ainsi que la *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris 1840, tome 67 (supplément), p. 491.
- ³⁷ *Gazette des Pays-Bas* du 17 juin 1762.
- ³⁸ Voir la reproduction de l'affichette annonçant le spectacle dans LIEBRECHT, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVIII^e et au XIX^e siècle*, Bruxelles 1923, p. 209, provenant des A.G.R.
- ³⁹ La bibliothèque des Chiroux à Liège en conserve un exemplaire imprimé à Liège en 1768 (Fonds Capitaine n° 5873).
- ⁴⁰ Voir FABER, *Histoire du théâtre français en Belgique*, vol. I, pp. 147 et 153, vol. II, pp. 8-9 et 52; NEUVILLE, *Revue historique, chronologique et anecdotique du théâtre de Gand*, pp. 6-7; MARTINY, *Histoire du théâtre de Liège*, pp. 28, 32-33; HAMAL, *Annales de la musique et du théâtre à Liège*, pp. 78-79 et 160-161; FRANSEN, *Les Comédiens français en Hollande au XVIII^e et au XIX^e siècles*, pp. 379-381.
- ⁴¹ Jean-Joseph Chamant était peintre ordinaire et architecte théâtral de Sa Majesté Impériale et décorateur du théâtre de la Monnaie.

⁴² *Gazette des Pays-Bas* du 27 juin 1763.

⁴³ *Gazette des Pays-Bas* du 7 novembre 1763.

⁴⁴ Ce programme de ballet, imprimé en 1764, figurait dans la collection Jack Cole, mise en vente par Sotheby's en 1979.

⁴⁵ *Gazette des Pays-Bas* du 21 février 1765.

LA PORTE DE LAEKEN: UNE PRISON POUR LES COMEDIENS DANS LA SECONDE MOITIE DU XVIII^e SIECLE

par
Nicolas BAUCHAU
Université libre de Bruxelles

C'est dans le courant de la seconde moitié du XVIII^e siècle que, sous l'impulsion du gouvernement de Charles de Lorraine, le Théâtre de la Monnaie devint un des hauts lieux de l'activité culturelle et mondaine de Bruxelles. Une réglementation stricte régit progressivement la salle de spectacle et alla jusqu'à condamner d'incarcération les comédiens indisciplinés.

Avant l'arrivée de Charles de Lorraine, les comédiens relevaient de l'autorité du corps municipal qui dirigeait les affaires administratives et judiciaires. L'exercice en était confié à divers échevins sous la direction de l'ammann, représentant du souverain. Ce corps de fonctionnaires, appelé "Magistrat", accordait les octrois nécessaires à l'exploitation des spectacles dans la ville et réglait les questions litigieuses¹.

En 1752, la troupe du Grand-Théâtre fut déclarée "sujette au Maréchalat de la cour, pour toutes les difficultés et causes contentieuses qui se pourraient présenter"². Les comédiens furent dès lors considérés comme faisant partie du personnel de la cour, le Magistrat étant dépouillé de sa compétence regardant le théâtre. Ceci fut confirmé lorsque Charliers de Borghravenbroeck, trésorier de la ville et directeur du théâtre en 1763, obtint que la troupe soit autorisée à porter le nom de "Comédiens Ordinaires de Son Altesse Royale"³. Croyant bénéficier de tous les privilèges attachés aux membres du personnel de la cour et trouver une certaine indépendance ainsi qu'une source de profit, les comédiens se virent au contraire de plus en plus embrigadés dans des rouages contraignants⁴. En effet, si d'une part le gouverneur Charles de Lorraine, fervent amateur de spectacles, accordait sa "protection" et des subsides sous forme d'abonnements et de prise en charge du loyer du bâtiment théâtral, il s'arrogeait le droit d'édicter des règles afin d'assurer des spectacles de qualité dans la capitale des Pays-Bas. Le gouvernement, conscient du potentiel culturel et économique représenté par une telle activité, se montra soucieux de garantir la valeur des divertissements et le bon ordre dans la salle. Les autorités y appor-

tèrent le plus grand soin pour retenir les étrangers venus pour le commerce ou le loisir⁵. Se prévalant de sa générosité, le pouvoir central s'immisça progressivement dans l'administration théâtrale, laissant de moins en moins de liberté au directeur et à sa troupe.

Le 5 mai 1762 fut institué le tribunal aulique. Né de la fusion des attributions du grand-maréchalat et de l'acaldie de la Cour, à la suite de conflits de compétence, cet office devint la principale autorité administrative et judiciaire dont dépendait le Théâtre de la Monnaie⁶. Les injonctions étaient édictées soit dans les octrois, soit dans des règlements disciplinaires. Alors qu'à l'origine les octrois exclusifs avaient pour but de protéger des entrepreneurs privés⁷ contre la concurrence et de limiter leurs risques, ils devinrent de véritables contrats unilatéraux imposant aux bénéficiaires d'engager les meilleurs artistes, la troupe jouant pour les plaisirs et amusements du prince⁸. Notamment, l'octroi de 1771⁹ décidait du nombre de spectacles par semaine, interdisait l'augmentation du prix des entrées et des abonnements, exigeait de belles décorations et illuminations...

Véritable relais de la cour de Charles de Lorraine, le théâtre devenait un ornement prestigieux de son pouvoir et nécessitait à ses yeux une parfaite tenue. C'est surtout par le biais des règlements disciplinaires qu'on peut voir à quel point l'autorité s'ingéra dans l'administration du théâtre. Toujours très attentif au répertoire et à la qualité des prestations des acteurs, Charles de Lorraine commanda, en 1768, un mémoire analysant les possibilités d'améliorer la qualité du spectacle. Ayant ainsi appris le manque de soin apporté aux répétitions et le trop grand nombre de reprises, il adressa au tribunal aulique un décret précisant les obligations à faire respecter lors des répétitions¹⁰. Fortement influencé par les pratiques théâtrales et le répertoire parisiens (les membres de la troupe étaient généralement français) le Théâtre de la Monnaie se vit contraint par des règlements calqués sur ceux en vigueur à Paris¹¹. Le premier règlement complet fut publié le 15 avril 1778. Il comprenait 23 articles concernant les obligations des acteurs relatives aux rôles du répertoire, à la ponctualité du service, aux rapports des comédiens entre eux et avec le public, aux amendes qui frappaient les membres de la troupe à chaque manquement à la discipline et d'une façon générale au bon ordre dans les coulisses pendant les spectacles¹². Chaque année le règlement était repris, amplifié et affiché au foyer du théâtre.

Selon Duvignaud, le type de société le plus favorable au développement de l'acteur semble être la monarchie centralisée¹³. Mais si certains pensent qu'au XVIII^e siècle, "le comédien est un symbole de cette liberté humaine qui commence à percer sous différentes formes"¹⁴, il n'en reste pas moins vrai que cette liberté n'était pas aussi étendue qu'on voudrait l'imaginer. La condition de l'acteur dans la société monarchique peut être définie surtout par des traits à la fois défavorables et contradictoires¹⁵. Les moralistes le dédaignaient; la religion allait jusqu'à l'excommunier en France; la loi le condamnait. Le paradoxe voulait qu'à cette époque le goût du spectacle soit devenu dominant, mais que le préjugé défavorable attaché à la profession de comédien règne avec

force. La passion effrénée pour le théâtre engendra néanmoins des rapports constants entre les artistes et leur public. Critiqués par tous, ils étaient accueillis à de nombreuses tables en raison de la vivacité de leur esprit¹⁶. Les traitements rigoureux qu'avaient infligés aux acteurs l'Eglise et la société civile pendant le siècle des Lumières étaient entrés dans les mœurs. L'opinion leur était manifestement hostile. Il semble logique que de telles sentences fussent prononcées par l'Eglise puisqu'elle condamnait, non seulement les comédiens, mais le théâtre tout entier qui lui volait deux monopoles: la formation et l'information¹⁷. Mais que la société civile qui se plaisait aux spectacles agisse de même est plus étonnant. Dans la deuxième moitié du xviii^e siècle, la nécessité du théâtre dans une grande ville ne faisait plus aucun doute. Les spectacles n'étaient pas seulement un moyen d'empêcher de graves désordres, ils avaient aussi une certaine valeur récréative. Selon Rousseau, "les gouvernements ne sauraient trop multiplier ces sortes de plaisirs, ni s'occuper avec trop de soin des moyens de les rendre agréables, pour ôter aux particuliers la tentation d'en chercher de plus dangereux [...]. Deux ou trois heures par jour, dérobées à l'activité du vice, sauvent la douzième partie des crimes qui se commettraient"¹⁸.

Que reprochait-on au juste aux comédiens? La figure publique de l'acteur développait deux aspects de la courtisanerie: il était tributaire du prince et du public qu'il flattait, mais entretenu pour le plaisir qu'il procurait, lequel n'était pas reconnu comme une production mais comme une pure dépense. Un étrange mécanisme de compensation faisait que ce public qui payait l'acteur pour jouer les princes et les héros, voulait voir dans sa personne l'inverse de son personnage¹⁹. Les comédiens étant hors morale, les coulisses du théâtre devenaient un lieu tabou. On voyait se répandre dans cette école de libertinage autant d'intrigues amoureuses que de comportements amoraux. Il n'était pas rare qu'une comédienne soit qualifiée de prostituée. Ce sont justement ces intrigues et ces comportements qui amusaient tant le public et occupaient les chroniqueurs et pamphlétaires. Une fois le rideau tombé, la soirée n'était pas finie; le spectacle continuait, mais ailleurs. Par extension, le théâtre était devenu un lieu dangereux et malsain. Quant aux répétitions, qui se tenaient sans grand souci de la morale ni de la pudeur, elles provoquaient de grands débordements²⁰.

Bruxelles, comme Paris, disposait d'un endroit réservé à la punition des membres de la troupe et des musiciens qui avaient commis un acte indiscipliné quel qu'il soit. Dans la capitale française, il s'agissait du For l'Evêque; dans celle des Pays-Bas, une partie de la Porte de Laeken.

Comme au For l'Evêque, ce bâtiment servait de prison militaire²¹. Dès leur assujettissement au tribunal aulique en tant que domestiques de la Cour, les comédiens furent, comme les militaires, soumis au droit et aux ordonnances militaires. Ces dispositions s'appliquaient également en matière civile. Il y est fait directement allusion dans un procès du 31 mai 1756, mettant l'entrepreneur d'Hannetaire dans l'obligation de payer ses dettes vis-à-vis des propriétaires du théâtre, les demoiselles Meeûs: "Les comédiens sont traités comme suivant la cour, et par conséquent militaires"²².

La Porte de Laeken comportait un donjon central, sans tour, précédé vers l'extérieur d'une porterne à deux tournettes et percée du passage conduisant hors les murs. Des deux côtés du corps principal, deux autres corps flanquants: l'un était appelé la prison militaire, l'autre la tour de l'Evêque. Sous le premier passait la Senne, on avait donc dû lui donner la forme d'un rectangle dont la longueur atteignait la largeur de la rivière. C'est à l'étage de ce bâtiment et dans les chambres supérieures du donjon central qu'on enfermait les comédiens²³.

A la mort du directeur de prison Jacques Legrand en 1769²⁴, deux candidats se présentèrent pour prendre la place laissée vacante. Il s'agissait d'Antoine Fournier, domestique du baron de Blomberg et de François Walbrouck, domestique du colonel de place Castel Sanpiedro. Plus connu que Fournier, le second fut choisi et nommé, le 6 février 1770, par le duc d'Ursel, gouverneur de la ville de Bruxelles. Outre le fait qu'il était "jeune, de physionomie revenante, il savait le français, le flamand et l'allemand", ce qui fit pencher en sa faveur²⁵. Le nouveau geôlier, âgé de 40 ans, fut avisé, le 10 mars 1770, des conditions dans lesquelles il devait exercer sa tâche:

"1. Il doit loger à la dite Porte de Laeken, et répondre des prisonniers tant criminels qu'autres.

"2. Il fera toutes les semaines une liste des prisonniers y détenus, contenant leurs noms, qualités, régiments et compagnies et spécifiant depuis quel temps ils y sont, pourquoi et par qui ils y ont été mis.

"3. Il doit se munir à ses frais des fers nécessaires pour servir à ceux à qui ils seront ordonnés.

"4. Il sera obligé de servir et de porter le pain et l'eau aux prisonniers.

"5. Comme aussi d'empêcher tous désordres, bruits et querelles dans la prison, pour quel effet ainsi que pour la sûreté, l'on y met une garde.

"6. Il y aura une boîte pour les charités qu'on fera aux prisonniers, lesquelles il distribuera par parties égales à tous, ainsi que les autres aumônes de quelque espèce qu'elles soient.

"7. Il lui est défendu bien expressément de vendre ou acheter aucune chose des prisonniers, soit habits, linges, etc.

"8. Il devra nettoyer la prison tous les 15 jours et on lui fournira chaque mois la paille nécessaire en proportion du nombre de prisonniers.

"9. Il ne pourra prendre pour l'entrée d'un prisonnier qu'un escalin, soit sergent maréchal de logis, ou caporal.

"10. Il aura deux escalins pour chacun de ceux à qui il sera ordonné de mettre les fers.

"11. Outre ses gages de quatre sols par jour, il aura tous les deux ans un habit complet aux frais de sa majesté.

La Porte de Laeken, démolie en 1808, dessinée d'après nature par P. Vitzthumb, le 9 juillet 1793. (Copyright Bibliothèque royale Albert I^{er}, Bruxelles, Cabinet des estampes.

"12. Il lui sera livré le montant de 40 livres de houille par jour pendant les six mois d'hiver.

"13. Quant aux prisonniers non militaires, il en sera payé sur le même pied que le sont les geôliers des autres prisons de la ville²⁶.

"14. Finalement, il devra prêter serment de fidélité et observer exactement ce qui regarde son emploi"²⁷.

Walbrouck rédigea simultanément un *Etat de ce qu'il manque à la prison de la Porte de Laeken pour l'utilité des prisonniers tant militaires que civils*, à savoir: une douzaine de couvertures pour les six mois d'hiver, des bancs autour de la grande chambre de liberté et une table dans la même chambre pour y mettre le pain des prisonniers, des petits bancs à placer de distance en distance et une table dans le grand cachot où l'on enferme huit hommes, un banc dans le Trou de l'Ermite où l'on n'enferme qu'un seul homme. Suite à cette réclamation, seules les couvertures lui furent accordées²⁸.

Toujours zélé, Walbrouck demanda le 6 juin 1771 que des travaux soient effectués dans la prison. Il désirait une allée ou un passage couvert pour accéder de sa demeure à la prison. Il voulait également ajouter un escalier pour disposer du grenier. Mais le major et directeur des fortifications décréta que les ouvrages extraordinaires que demandait le geôlier étaient trop onéreux et serviraient plus à sa commodité qu'il n'était nécessaire au service de Sa Majesté²⁹.

Lorsque Walbrouck se plaignit en avril 1774 de ne pas recevoir assez de paille pour les prisonniers, la réponse qui lui fut adressée montre qu'il y avait un régime différent pour les civils et les militaires: "Les prisonniers civils de la Porte de Laeken se bornent aux comédiens qu'on y met pour plus ou moins le temps selon les fautes qu'ils ont commises, et à quelques enfants de famille que leurs parents obtiennent du duc d'Ursel d'y faire enfermer par forme de correction. Ces deux espèces de prisonniers civils, payeurs eux-mêmes de la paille dont ils ont besoin; et par conséquent il n'a pu être question de la leur livrer aux frais de la Caisse de Guerre"³⁰. Les différences de traitement se marquaient par un mode de détention particulier pour les comédiens. A une époque où la recherche d'une humanisation des peines amenait à discuter de la suppression de la torture et où le droit de grâce du gouverneur général se répandait plus souvent³¹, le bénéfice d'un régime d'incarcération différent des autres détenus se concevait³².

Comme dans la capitale française, au For l'Evêque, l'emprisonnement des comédiens n'avait pas pour effet de suspendre ou d'arrêter leur service théâtral. On venait les prendre en voiture en temps utile pour la représentation et dès que la pièce était jouée, ils étaient ramenés sous bonne escorte à la prison³³. L'article 8 du règlement disciplinaire édicté par le tribunal aulique y fait expressément allusion; il donnait au directeur le pouvoir de contraindre un comédien qui refusait un rôle en l'emprisonnant et en le laissant revenir à la Monnaie pour les répétitions et les représentations³⁴. Nous imaginons que les comédiens jouissaient à la Porte de Laeken, comme au For l'Evêque, d'une aisance relative. S'ils se chargeaient eux-mêmes de leur paille et donc de leur "confort", il semble que les visites étaient permises, de même que la livraison de nourritures extérieures. Ils en profitaient pour donner des festins auxquels leurs amis étaient admis. De telle sorte qu'à part la privation de liberté, la punition n'était pas des plus pénibles³⁵. Le temps d'incarcération ne dépassait jamais quelques jours, voire quelques semaines, le délit étant généralement sans gravité³⁶. Le paradoxe voulait qu'on les enferme, mais de manière libérale afin que le plaisir du théâtre n'en subisse pas les conséquences.

Au fur et à mesure que les règlements disciplinaires s'édicteraient et s'allongeaient³⁷, le nombre de comédiens incarcérés augmenta. Du 16 mars 1770 au 16 mars 1771, le nombre de prisonniers s'éleva à 92 dont 89 militaires³⁸. Lorsqu'en 1779, Walbrouck et sa femme, malades, demandèrent une augmentation destinée à payer les frais de médecin, ils firent remarquer que la plus grande partie des troupes militaires de Bruxelles avait quitté la ville, ce qui avait entraîné la perte de leur principal émolument³⁹. Si bien que les comédiens

devenaient pratiquement les seuls pensionnaires de la Porte de Laeken, lieu proche du théâtre, facilitant les allées et venues, et où un régime libéral pouvait être appliqué sans susciter de jalousie de la part d'autres détenus.

Chose curieuse, les comédiens pouvaient être envoyés en prison non seulement sur décision du tribunal aulique, mais aussi à la requête du directeur du théâtre. Les raisons pour lesquelles le directeur pouvait requérir l'emprisonnement de ses pensionnaires étaient déterminées par les règlements du théâtre: manquements au service, refus d'obéissance, absences injustifiées ou trop fréquentes aux répétitions, refus d'un rôle attribué, etc. Dans ce cas, si l'acteur n'était pas d'accord avec la décision du directeur, il devait se pourvoir devant le tribunal aulique qui statuait sommairement après avoir entendu le directeur⁴⁰. La direction difficile de la troupe provenait de l'extrême susceptibilité des acteurs qui ne voulaient jouer que les meilleurs rôles⁴¹. Dans le cas où le comédien se permettait des propos indécents ou quelque autre excès contraire au bon ordre et à la discipline, il pouvait être arrêté et emprisonné sur le champ à la requête du directeur qui devait en faire rapport incontinent au tribunal aulique, avec description du fait et des circonstances⁴². Il était aussi défendu à tout comédien ou comédienne, figurant ou figurante qui n'était point de service au spectacle du jour, ainsi qu'à tout autre suppôt du théâtre, qui ne devaient pas y être par état, de se tenir dans les coulisses pendant le spectacle, sous quelque prétexte que ce fût, sous peine d'être emprisonné pendant trois jours en cas de récidive⁴³. On peut comprendre que les directeurs n'abusaient pas de ce pouvoir, car cela gênait leur organisation et leur réputation et entraînait le risque de voir les comédiens quitter la troupe⁴⁴. Ils n'étaient d'ailleurs eux-mêmes pas à l'abri d'une telle décision puisque le règlement stipulait que, comme acteurs de la troupe, les directeurs étaient assujettis aux mêmes règles de discipline et de police. En cas de défaut ou de négligence à leurs devoirs, ils étaient sanctionnés et emprisonnés selon les circonstances⁴⁵. Un éventuel emprisonnement devenait une sonnette d'alarme, la crainte des directeurs étant parfois égale à celle des comédiens. Ainsi, lorsque le directeur Compain Despierrières séjournait à Paris, il écrivait régulièrement à son associé Vitzthumb. Il remarquait chaque fois la mauvaise qualité des spectacles parisiens, résumée en cette conclusion qu'il lui adressa: "Si nous donnions à Bruxelles des pièces aussi mal exécutées, on nous enverrait coucher à la Porte de Laeken". C'était surtout le tribunal aulique qui usait de son droit d'expédier les artistes à la Porte de Laeken lorsqu'ils avaient provoqué quelque scandale au spectacle, par exemple lors d'une incartade devant le public.

Donnons à présent quelques exemples d'incarcération. Le 21 septembre 1777, alors que le rideau venait de tomber sur le premier acte du *Barbier de Séville*, il y eut un tel raffut dans les coulisses qu'on crut un instant à une alerte d'incendie. Le spectacle fut interrompu pendant trois quarts d'heure. En fait, les acteurs Pin et Chevalier avaient suspendu, à leur entrée en scène, leur querelle quant aux émoluments que chacun méritait, et l'avaient reprise dès la fin de l'acte, se battant à coups de pieds et de poings. Il leur fut ordonné de

prendre les arrêts à la Porte de Laeken "pour avoir manqué de la sorte au public"⁴⁶.

Le 15 février 1781, le comédien Vanhove, chargé de l'annonce ce soir-là, se permit d'ajouter que la représentation du lendemain se donnerait au bénéfice de Mme Saint-Quentin et de M. Le Petit. Comme il ne lui était pas permis d'annoncer autre chose que ce qui se trouvait au répertoire, sans en avoir eu l'ordre exprès du directeur, il se retrouva à la Porte de Laeken⁴⁷.

Le jeudi 30 août de la même année, on jouait *Les Deux Avars*, opéra-comique, livret de Fenouillet de Falbaire et musique de Grétry. Une basse-taille avait dû être remplacée en dernière minute par un choriste-accessoiriste. Alors que le remplaçant interprétait un long et difficile morceau, le comédien Vallière, assis dans une loge réservée aux acteurs, s'étonna de le voir chanter si bien. Ce plaisir le fit applaudir, chose interdite à une personne de sa qualité⁴⁸. Monsieur d'Exelemont, officier de garnison, qui se tenait dans le parquet, se retourna et adressa à Vallière le mot "Paix!" sur un ton malhonnête et insultant. Vallière demanda alors à l'officier s'il était de la police des spectacles. Celui-ci lui répondit: "Non, mais je vous ferai taire!" Humilié, le comédien répondit: "Vous, Monsieur, vous ne m'imposerez jamais le silence!" Exelemont ayant porté plainte, Vallière fut escorté à la Porte de Laeken pour y séjourner 15 jours⁴⁹. Deux ans plus tard, il y passa encore la nuit de Noël, pour ne pas s'être rendu au théâtre la veille afin de jouer son rôle dans la pièce annoncée, qui par défaut n'avait pu être représentée⁵⁰.

Le 19 février 1784, les musiciens de l'orchestre, sous prétexte qu'on ne leur avait pas payé les six derniers bals, refusèrent ce soir-là de prendre place au pupitre. Les musiciens, s'étant réunis dans un cabaret, exigèrent qu'on leur y apporte leurs appointements. Sur ces entrefaites, l'heure de l'ouverture étant passée, les directeurs firent appréhender les récalcitrants et les firent amener au théâtre. Le soir, ils envoyèrent à la Porte de Laeken une dizaine de musiciens qui y furent bientôt rejoints par les directeurs eux-mêmes sur l'ordre du tribunal aulique. Chacun dut, le lendemain, implorer la grâce du gouverneur-général pour avoir ainsi gâché une soirée de carnaval⁵¹.

Chanteurs, figurants, danseurs, acteurs, musiciens, etc., tous connurent à l'une ou l'autre occasion cette prison qui leur était réservée. Même le maître de ballet Ballard y fut reclus, en août 1779, pour avoir donné un coup de pied à la danseuse Leemans⁵².

De son côté, le public bruxellois, bruyant et turbulent, nécessita à l'une ou l'autre reprise quelques interventions de l'autorité. Un amateur de spectacles rédigea en 1774 ces quelques lignes intéressantes sur ce public agité: "J'ai été choqué du tumulte qui y [au parterre] régnait et qu'augmentaient encore deux loges destinées aux comédiennes, autour desquelles s'attroupent des jeunes évaporés qui jouent les importants, sollicitent une œillade, chuchotent à mi-voix, singent les seigneurs et se donnent en public des ridicules que malheu-

reusement la fatuité de notre siècle range au nombre des qualités sémillantes. Les actrices oisives se prêtent complaisamment à ces indécences et en surchargent le tableau”⁵³. Et plus loin il ajoute: “Ainsi, le théâtre, loin de devenir à Bruxelles l’école du sentiment, n’est souvent rien qu’une assemblée tumultueuse d’une jeunesse oisive qui craint l’ennui, et qui ne peut juger des talents et des chefs-d’œuvre de nos grands maîtres, parce que la dissipation en exclut presque toujours la connaissance”⁵⁴.

Certains spectateurs avaient pris l’habitude de garder leur chapeau pendant la durée du spectacle. Charles de Lorraine fit édicter une ordonnance défendant “à toutes personnes de quelque qualité qu’elles soient d’être couvertes aux spectacles, sous peine de prison en cas de désobéissance”⁵⁵.

Plusieurs décrets de ce genre s’édicèrent réglementant les comportements du public jugés inconvenants. Le spectre de la prison ne brillait donc pas seulement sur la tête des comédiens. Lieu de fête et de rencontre, où les groupes sociaux se trouvaient bien localisés, le théâtre était rendu subversif par son public exprimant librement ses opinions, accords et désaccords⁵⁶.

La période de mutation culturelle, sous l’impulsion de Charles de Lorraine, nous a fourni l’occasion de retrouver l’esprit et les habitudes du monde théâtral bruxellois. La capitale se calquant alors sur les mœurs et les règlements parisiens, ne voyons-nous pas ici encore, dans les anecdotes, cette large influence que la France exerçait sur nos régions. En un quart de siècle, le gouverneur-général aura profondément modifié le rôle, l’importance et surtout l’indépendance du théâtre bruxellois, ses préoccupations s’étendant du directeur au public en passant par les comédiens.

NOTES

- ¹ F. RAPEDIUS DE BERG, *Mémoire sur les droits et les devoirs annexés à la charge d'ammann de la ville de Bruxelles*, 1787, manuscrit, A.V.B., n° 2904, pp. 67-68. Les abréviations employées dans cet article sont: A.V.B.: Archives de la Ville de Bruxelles; A.G.R.: Archives Générales du Royaume.
- ² Cette clause se trouve pour la première fois dans l'octroi accordé à Jean-François Durancy, le 1^{er} avril 1752 (A.G.R., Secrétairerie d'Etat et de guerre, *Carton 1478, Maréchalat de la cour*).
- ³ H. LIEBRECHT, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au xvii^e et au xviii^e siècle*, Paris, E. Champion, 1923, pp. 202-203.
- ⁴ H. LIEBRECHT, *Comédiens français d'autrefois à Bruxelles*, Paris-Bruxelles, Maison du livre français-Labor, 1932, pp. 108-109.
- ⁵ B. D'HAINAUT-ZVENY, "Fêtes, festivités et réjouissances sous le gouvernement de Charles de Lorraine", dans Cl. Lemaire (éd.), *Charles de Lorraine, gouverneur-général des Pays-Bas autrichiens*, catalogue d'exposition (Europalia Autriche 1987), Bruxelles, C. Coesens, 1987, p. 126.
- ⁶ Abbé MANN, *Abrégé de l'histoire ecclésiastique, civile et naturelle de la ville de Bruxelles et de ses environs [...]*, Bruxelles, Lemaire, 1785, t. 2. p. 232.
- ⁷ L'entrepreneur, celui qui réunissait le capital, assumait en général aussi la fonction de directeur; il dirigeait le théâtre et faisait partie de la troupe.
- ⁸ C'est notamment le cas dans l'octroi accordé à Charliers de Borghravenbroeck en 1763 (Fr. FABER, *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours*, Bruxelles-Paris, Olivier-Tresse, 1878, vol. 4, p. 44).
- ⁹ *Id.* vol. 4, p. 55.
- ¹⁰ B. D'HAINAUT-ZVENY, *op. cit.*, pp. 125-126.
- ¹¹ H. LIEBRECHT, *Histoire du théâtre*, pp. 320-321.
- ¹² *Id.*, p. 321. Le comédien arrivant en retard à une répétition devait payer deux escalins d'amende. Toute personne employée au spectacle usant de termes injurieux envers ses camarades se voyait taxée de deux couronnes d'amende. Aucun acteur ne pouvait complimenter le public ni ajouter quoi que ce soit au texte de la pièce...
- ¹³ J. DUVIGNAUD, *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard, 1965, p. 39.
- ¹⁴ G. Gurvitch cité par J. DUVIGNAUD, *ibid.*
- ¹⁵ J. DUVIGNAUD, *op. cit.*, pp. 39-40.
- ¹⁶ G. MAUGRAS, *Les comédiens hors la loi*, Paris, Calman Lévy, 2/1887, pp. 330-341.
- ¹⁷ M. DE ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au xviii^e siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, p. 220.
- ¹⁸ Cité dans *Essais sur l'étude du comédien, ou complainte sur le théâtre actuel de Bruxelles par un amateur*, s. l., 1774, p. 3.
- ¹⁹ M. DE ROUGEMONT, *op. cit.*, pp. 193-194.
- ²⁰ J. DUVIGNAUD, *op. cit.*, p. 108.
- ²¹ A.G.R., Conseil des finances, *Carton 4252, Service des prisons de Bruxelles*.
- ²² A.G.R., Tribunaux auliques, *Carton 2402, Procès civils devant le Grand-Maréchalat*.
- ²³ H. LIEBRECHT, *Histoire du théâtre*, p. 317.
- ²⁴ A.G.R., Conseil des finances, *Cartons 4251-4254, Service des prisons de Bruxelles*
- ²⁵ *Id.*, *Carton 4257*.

²⁶ La somme s'élève à deux fois 30 sols, à payer par le prisonnier lors de son entrée et de sa sortie de prison.

²⁷ A.G.R., Conseil des finances, *Carton 4257, Service des prisons de Bruxelles*.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Id.*, *Carton 4258*.

³¹ Poursuivi pour "crime de rapt de séduction" (enlèvement commis sans violence mais contre le gré des parents d'une jeune fille mineure, soit pour l'entraîner dans la débauche, soit pour consommer un mariage clandestin), le fameux comédien Fabre d'Eglantine fut grâcié en 1777 par Charles de Lorraine qui lui accorda en outre la remise des dépens du procès. La peine capitale avait été prononcée par le magistrat de Namur où le comédien avait séduit la demoiselle Catherine Deresmond, pourtant consentante. (G. DE FROIDCOURT, *Le procès de Fabre d'Eglantine devant le Magistrat de Namur en 1777*, Liège, Protin et Vuidar, 1941, pp. 90, 109-110).

³² E. KOVACS, "Charles de Lorraine et la Cour de Vienne", dans Cl. LEMAIRE (éd.), *op. cit.*, pp. 11-12.

³³ G. MAUGRAS, *op. cit.*, p. 223.

³⁴ A.V.B., *Liasse 621*.

³⁵ G. MAUGRAS, *op. cit.*, p. 223.

³⁶ Fr. FUNK-BRENTANO, *La Bastille des comédiens, le For l'Evêque*, Paris, Hachette, 7/1910, p. 152.

³⁷ Le nombre d'amendes et d'emprisonnements rendait ces règlements quasi inapplicables, dépouillant les comédiens de leurs revenus à chaque infraction et les privant de liberté à chaque scandale provoqué.

³⁸ A.G.R., Conseil des finances, *Carton 4257, Service des prisons de Bruxelles*

³⁹ *Id.*, *Carton 4260*.

⁴⁰ Art. 8 du règlement pour le maintien de la police et du bon ordre au théâtre de Bruxelles de 1781, A.V.B., *Liasse 621*.

⁴¹ H. LIEBRECHT, *Histoire du théâtre*, p. 317.

⁴² Art. 18 du règlement pour le maintien de la police et du bon ordre au théâtre de Bruxelles de 1781, A.V.B., *Liasse 621*.

⁴³ *Id.*, art. 29.

⁴⁴ Ce fut notamment le cas en 1788 lorsque M^{lle} Fleury refusa de jouer un rôle. Le directeur l'envoya passer la nuit à la prison où on lui fit savoir que son chef comptait sur elle le lendemain pour jouer un autre rôle. Après une telle injustice, l'actrice décida de casser son contrat. Le chantage fonctionna comme escompté puisque le directeur la relâcha après trois jours et la réintégra dans la troupe (H. LIEBRECHT, *Histoire du théâtre*, p. 318).

⁴⁵ Art. 20 du règlement pour le maintien de la police et du bon ordre au théâtre de Bruxelles de 1781, A.V.B., *Liasse 621*.

⁴⁶ A.G.R., Secrétairerie d'Etat et de guerre, *Carton 1479, Maréchalat de la cour*.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Le lendemain, le tribunal aulique fit publier deux articles additionnels au règlement. Le premier interdit aux comédiens d'assister aux représentations ailleurs que dans la loge du fond du parterre. Le second leur interdit, qu'ils se trouvent dans cette loge ou dans les coulisses, d'applaudir un collègue ou de faire aucune espèce de bruit ou de rumeur, à peine d'être châtiés sur le champ par la prison (A.G.R., Tribunaux auliques, *Carton 13, Police des théâtres*).

⁴⁹ A.G.R., Secrétairerie d'Etat et de guerre, *Carton 1479, Maréchalat de la cour*.

⁵⁰ A.G.R., Tribunaux auliques, *Carton 13, Gens de théâtre.*

⁵¹ A.G.R., Secrétairerie d'Etat et de guerre, *Carton 1479, Maréchalat de la cour.*

⁵² A.G.R., Tribunaux auliques, *Carton 13, Gens de théâtre.*

⁵³ *Essais sur l'étude du comédien*, p. 6.

⁵⁴ *Id.*, p. 11.

⁵⁵ H. LIEBRECHT, *Histoire du théâtre*, p. 315.

⁵⁶ M. DE ROUGEMONT, *op. cit.*, p. 232.

LA VIE MUSICALE A BRUXELLES ENTRE 1741 ET 1780 VUE PAR LE BIAIS DE LA GAZETTE DE BRUXELLES ET DE LA GAZETTE DES PAYS-BAS

par
Marie CORNAZ
Université libre de Bruxelles

Notre étude traite, par le biais d'extraits issus de la *Gazette de Bruxelles* et de la *Gazette des Pays-Bas*, de différents aspects de la vie musicale bruxelloise entre 1741 et 1780¹.

Le dépouillement des journaux débute avec le premier numéro de la *Gazette de Bruxelles* qui date du 13 octobre 1741, remplaçant l'ancienne gazette des *Relations véritables*. Il s'achève avec la mort de Charles de Lorraine, annoncée dans le supplément de la *Gazette des Pays-Bas* du jeudi 6 juillet 1780. En 1759, la *Gazette de Bruxelles* devient la *Gazette des Pays-Bas*.

Les informations récoltées dans ces journaux touchent à des aspects très divers de la vie musicale bruxelloise. Nous trouvons en effet à la fois un aperçu de la vogue des opéras-comiques venus de France, de problèmes rencontrés par les facteurs d'instruments, des publications disponibles chez les marchands-libraires, de la musique de circonstance, de la naissance de sociétés de concerts, etc.

I. La musique au théâtre

La *Gazette de Bruxelles* et la *Gazette des Pays-Bas* indiquent les représentations auxquelles la Cour assiste dans les théâtres bruxellois. Le théâtre de la Monnaie, lieu de spectacle qui domine alors la scène bruxelloise, est très souvent fréquenté lors d'un jour de fête. Le répertoire d'opéras-comiques et de pièces mêlées d'ariettes obtient alors un franc succès. Les représentations d'opéras-comiques à Bruxelles ont généralement lieu quelques mois après leur première représentation à Paris. La gazette cite le titre de l'œuvre jouée mais très rarement le nom du compositeur.

D'après les annonces de la gazette, on a pu assister aux œuvres lyriques suivantes:

- en 1753: l'opéra-comique *Cythère assiégée* de Favart;
- en 1754: les opéras-comiques *Les Trocqueurs* de Dauvergne, *Le Devin du Village* de Rousseau et *Titon et l'Aurore* de Mondonville.
- en 1756: la pièce en prose mêlée d'ariettes *Le Triomphe de la Musique Italienne ou les Génies rivaux*;
- en 1761: *Le Soldat magicien* de Philidor, opéra bouffon; *L'éloge de la vertu des cœurs*, fête pastorale avec la musique d'Ignace Vitzthumb, pièce de circonstance écrite pour le 4 novembre, fête de la Saint-Charles; l'opéra-comique *La Fête d'amour ou Lucas et Colinette* de Favart;
- en 1762: l'opéra bouffon *L'Isle des fous* avec une musique du Napolitain Duni; *On ne s'avise jamais de tout* de Monsigny; *Le Maréchal ferrant*, opéra bouffon de Philidor;
- en 1766: la première représentation bruxelloise de *La Fée Urgèle ou Ce qui plaît aux dames* avec une musique de Duni.

Le théâtre de la Monnaie est également un lieu où sont organisés de nombreux ballets. A partir de l'ouverture de ce théâtre, les ballets se déroulent exclusivement à cet endroit. D'après la gazette, on a pu admirer les ballets suivants:

- en 1755: *Le Ballet turc* du maître de ballet Gherardi; *La Fête des bergers* du maître de ballet Lescot; *Le Retour du Printemps* de Gherardi;
- en 1756: *Le Ballet chinois* de Lescot;
- en 1760: *L'Impromptu du cœur* de Felicini, premier danseur de la troupe de la Monnaie;
- en 1761: *Les Fêtes de Paphos* de Felicini;
- en 1762: *Les Amours du dieu Pan pour la nymphe Syrinx* de Felicini; *La Mort d'Orphée ou les Fêtes de Bacchus* de Hus; *Mars et Venus surpris par Vulcain*, de Hus; *Circé ou la Délivrance des Compagnons d'Ulysse* de Bernardy;
- en 1765: le ballet héroïque *Pan & Syrinx* de Bellionny;
- en 1767: plusieurs ballets du maître de ballet Saint-Léger, *Les Iroquois*, *Le Pantomime du Marché-aux-Herbes*, *Les Peintres*, *Le Ballet des Chasseurs*, et *L'Arlequin fait magicien*.

Des concerts de musique instrumentale se tiennent également au Théâtre de la Monnaie. Ainsi, les hautboistes Besozzi, musiciens de la chambre du roi de Pologne, y donnent un concert en 1757. En 1767, quatre musiciens vénitiens viennent se faire entendre à Bruxelles.

Les extraits des gazettes dépouillées concernant la musique au théâtre nous font ressentir l'abondance et la diversité des spectacles qui se déroulaient à la Monnaie. Ce théâtre, malgré de nombreux problèmes financiers, rivalise alors avec la scène parisienne.

II. Les instruments et les facteurs

Les gazettes nous informent à la fois des instruments disponibles chez un facteur et des ventes d'instruments.

Plusieurs annonces concernent la famille Rottenburgh, luthiers et facteurs d'instruments à vent en bois bruxellois. En 1743, on peut lire une annonce concernant Jean-Hyacinthe I Rottenburgh (1672-1756) vivant à la Puterie et mentionné comme facteur d'instruments et marchand de bois exotiques. En 1752, il est à nouveau question de lui. Rottenburgh met en garde le public en annonçant que certains de ses instruments ont fait l'objet de contrefaçons; il déclare que seuls les instruments qu'il vend lui-même sont authentiques. Une annonce de 1756 nous met en présence de son fils Jean-Hyacinthe II Rottenburgh qui, lui aussi, semble confronté aux problèmes des faux. La même année, une annonce prévient d'une vente d'instruments ayant appartenu à feu Jean-Hyacinthe I Rottenburgh. Cette annonce ne laisse donc pas de doute quant à l'année du décès de ce facteur. En 1758, les héritiers de Jean-Hyacinthe I Rottenburgh obtiennent un octroi impérial pour constituer une loterie avec les instruments ayant appartenu au facteur décédé. Les billets sont vendus à 6 florins, argent de Brabant. Les héritiers ont probablement pensé qu'ils obtiendraient plus d'argent en vendant 2462 billets à 6 florins et en distribuant 369 prix plutôt qu'en vendant directement les instruments. En 1763, Jean-Hyacinthe Rottenburgh profite de la gazette pour annoncer qu'il vend un violon de Stainer.

On trouve aussi mention d'autres facteurs d'instruments. Ainsi, en 1750, on apprend qu'un certain Parsons réalise des orgues hydrauliques et qu'il demeure à la Chancellerie à Bruxelles.

Un facteur d'instruments qui a beaucoup suscité d'annonces dans les gazettes est Henri Van Casteel. En 1770, la gazette nous annonce que ce facteur de clavecins et de pianoforte vient de s'installer à Bruxelles à son retour de Lisbonne et qu'il vient de terminer un pianoforte avec une caisse en bois des Indes en marqueterie. Van Casteel répare également les clavecins et fait du commerce d'oranges et de citrons venant du Portugal. En 1774, le facteur a achevé un clavecin à plumes jouant forte et piano et muni de pédales; il a également terminé un pianoforte de facture anglaise dont les changements de jeu s'opèrent par des genouillères. Van Casteel semble être à la base de l'introduction du pianoforte à Bruxelles.

Les gazettes sont également très fournies en annonces de ventes d'instruments. En 1752, le marchand-libraire Boucherie vend un violon de Stainer datant de 1667. Les instruments de musique apparaissent également lors des ventes après décès au milieu de meubles et d'objets divers. A la mort du président du conseil privé Augustin de Steenhault, on vend un double clavecin de Daniel Dulken. En 1765, la veuve de Rousselet, maître de danse et graveur de musique, vend un violon d'"Hoffman", une basse de "Pierez de Paris" et une basse de "Bossu". Le violon de "Hoffman" est-il un violon d'un des luthiers Hoffman

ou un violon du luthier anversoïis Mathieu Hofman? La basse de "Pierez" est-elle un instrument du luthier Claude Pierray, maître-luthier du début du xviii^e siècle, qui habitait à Saint-Germain-des-Prés? L'instrument de "Bossu" est probablement l'œuvre du luthier Benoît-Joseph Boussu, actif à Bruxelles dans la deuxième moitié du xviii^e siècle. En 1767, suite à la mort de Jacques Pletinckx, receveur de la ville, on vend les clavecins qui lui appartenaient.

Les annonces sont révélatrices du changement qui s'opère alors dans le domaine commercial. La bourgeoisie s'empare d'activités réservées auparavant à la noblesse: cette classe veut notamment jouer d'un instrument. Ainsi, elle devient cliente des facteurs d'instruments qui, pour faire connaître leur stock, diffusent une annonce dans la gazette. La présence d'instruments de musique dans les familles bourgeoises est confirmée par les ventes après décès qui révèlent que ces familles en possédaient. Le clavecin est alors l'instrument le plus diffusé.

III. Les marchands, imprimeurs et graveurs de musique

Dans la seconde moitié du xviii^e siècle, de nombreux marchands-libraires bruxellois vendent non seulement des livres littéraires, religieux, économiques, historiques mais aussi de nombreuses partitions ainsi que des livres concernant la musique. Il n'existe pas encore de magasins spécialisés dans la vente des partitions. Pour satisfaire leur clientèle, ces commerçants diffusent des opéras-comiques, des comédies mêlées d'ariettes à la mode, des sélections d'airs connus, des recueils de musique instrumentale, des méthodes pour jouer d'un instrument, etc. Nous remarquons que les partitions d'opéras joués à Paris sont disponibles à Bruxelles très rapidement après la première représentation, notamment à cause de la concurrence entre marchands-libraires, qui ont intérêt à être les premiers à vendre un opéra à la mode. Les annonces des gazettes concernant la diffusion des œuvres musicales sont très précieuses car elles sont une des seules sources de renseignements à ce sujet, les catalogues de ces marchands restant jusqu'à présent introuvables.

Un des principaux marchands de musique à Bruxelles entre 1745 et 1770 est Jean-Joseph Boucherie. Lorsqu'on examine les annonces des gazettes, on s'aperçoit que le répertoire qu'il vend est très diversifié. Boucherie, vend des partitions de musique instrumentale, des airs d'opéras-comiques en vogue, des recueils de pièces variées, des méthodes d'apprentissage d'un instrument, et même un écrit plus théorique, le *Dictionnaire de musique* de Rousseau. En ce qui concerne les partitions de musique instrumentale, on trouve notamment des sonates de Tessarini, de Schwindel, de Kennis. Les airs des opéras-comiques joués à la Monnaie sont disponibles également: *Ninette à la Cour* de Favart, *Le Bûcheron* de Philidor, *Rose et Colas* de Monsigny, etc. Les recueils de pièces variées, publiés en livraisons comme les recueils de Granier qui rassemblent des pièces françaises et italiennes, ont un vif succès. Les marchands-libraires,

dont Boucherie, ont également dans leur stock les almanachs chantants qui, en plus d'un calendrier et de diverses informations sur la vie des principaux souverains et de l'arrivée des postes, contiennent des airs tirés des opéras-comiques et des pièces mêlées d'ariettes célèbres.

L'autre marchand important durant la deuxième moitié du xviii^e siècle est Josse Vanden Berghen. Dès 1764, nous trouvons sa présence dans la gazette. Comme Boucherie, il vend les opéras-comiques à la mode, de la musique instrumentale, des almanachs chantants. Le répertoire lyrique rassemble les œuvres de Grétry avec *Le Tableau parlant*, *La Rosière de Salenci*, *L'Amitié à l'épreuve*, *Les Deux Avars*, *Zémire et Azor*, *La Fausse Magie*, *Les Mariages samnites*, *Les Fausse Apparences ou l'Amant jaloux*, *Aucassin et Nicolette ou les Mœurs du bon vieux temps*. Les autres opéras sont de Philidor, Vadé, Dezède, Monsigny. La musique italienne est également présente avec notamment une parodie française de *La Buona Figliola* de Piccini.

Jean-Louis de Boubers, né à Lille, vient s'installer à Bruxelles en 1768. Il monte une imprimerie au marché aux herbes ainsi qu'un fonderie de caractères. Il est donc à la fois libraire et imprimeur. On peut obtenir chez lui les opéras-comiques à la mode mais aussi les partitions de certaines musiques de circonstance comme celles écrites à l'occasion de l'inauguration de la statue de Charles de Lorraine en 1775. En 1779, de Boubers édite un recueil présentant les caractères d'imprimerie qu'il fabrique: parmi ceux-ci, on trouve quatre caractères destinés à la musique.

On trouve mention dans la gazette d'autres marchands-libraires vendant des œuvres musicales: François Claudinot, également imprimeur de la gazette de 1741 à 1752, la veuve de Pierre Vasse et Emmanuel Flon.

Dans le domaine des caractères d'imprimerie en musique, il faut insister sur le personnage de Jacques-François Rosart qui publie en 1761 un recueil de caractères dédié à Charles de Lorraine. Ces caractères de musique étaient renommés. Jean-Louis de Boubers s'associa avec le fils de Rosart, Mathias.

IV. Les sociétés de concerts

Dans la deuxième moitié du xviii^e siècle, on assiste à la naissance de sociétés qui, parallèlement aux institutions officielles, organisent de nombreux concerts. Nous trouvons trace dans la gazette de deux sociétés de concerts, le Concert Bourgeois et le Concert Noble. La salle du Concert Bourgeois est inaugurée en 1756 sous la protection de Charles de Lorraine, mais l'association organisait des concerts dès 1754. Lors de l'inauguration, on a pu entendre des œuvres de Pierre Van Maldere, violoniste et directeur de l'association. En 1761, pour le retour de Charles de Lorraine à Bruxelles, le Concert Bourgeois donne *Le Temple des Arts*, prologue dont la musique est de Vitzthumb. En 1775, lors de l'inauguration de la statue de Charles de Lorraine, de nombreuses œuvres de

circonstance sont jouées au Concert Bourgeois. Le Concert Noble organise des concerts dans la Maison du Roi lors d'événements, notamment lors de la convalescence du prince en 1767.

V. La musique religieuse et la musique de circonstance

Les cérémonies religieuses en tout genre font partie de la vie quasi quotidienne des personnalités de la cour. Les renseignements fournis par la gazette quant à la musique exécutée lors des offices sont très succincts. Dans cette deuxième moitié du xviii^e siècle, le civil et le religieux sont souvent liés. Tous les événements, qu'ils soient politiques, religieux, qu'ils concernent les naissances, les mariages, les maladies, les deuils des souverains font l'objet d'une messe et d'un Te Deum à Sainte-Gudule.

La musique apparaît aussi en plein air, lors de cortèges notamment, par la présence des trompettes et des timbales qui annoncent en tous lieux l'arrivée des souverains. La musique célèbre aussi le pouvoir en la personne de Charles de Lorraine: on compose pour son rétablissement suite à une maladie en 1767 ou pour l'inauguration de sa statue en 1775.

Les extraits de la *Gazette de Bruxelles* et de la *Gazette des Pays-Bas* permettent d'aborder des aspects très diversifiés de la vie musicale bruxelloise entre 1741 et 1780. Mais la vision que l'on a de celle-ci est déformée: ainsi, les informations concernant la musique religieuse sont très limitées, il n'est pas fait mention de l'activité de la Chapelle royale et certains événements musicaux sont passés sous silence (comme la venue du jeune Mozart en 1763).

Noyée au milieu d'informations diverses touchant essentiellement aux affaires politiques, la musique a néanmoins une place de choix et le dépouillement des gazettes nous révèle rapidement la place importante des activités qui font intervenir la musique. La culture se concentre autour de la figure de Charles de Lorraine qui suscite la création de nombreuses œuvres musicales d'hommage. La période envisagée, imprégnée de la Philosophie des Lumières, s'inscrit dans le mouvement d'une indépendance de plus en plus grande face à l'influence ecclésiastique. Certes, les événements importants débutent par une messe et un Te Deum, mais l'auteur de la gazette nous décrit davantage les spectacles civils, les représentations à l'opéra et les concerts, que ce qui se passe à Sainte-Gudule. Si la part du civil est si importante dans les gazettes, c'est également parce qu'en décrivant ces manifestations, elles parlent aussi des gens qui y participent, c'est-à-dire des lecteurs eux-mêmes. Le commerce impose donc ses lois à la presse qui doit ménager ses lecteurs pour que les annonces publicitaires de partitions ou d'instruments les touchent. Enfin, en se faisant l'écho du faste des manifestations musicales, la gazette glorifie également le pouvoir.

NOTE

¹ Cet article est la synthèse d'un mémoire de licence présenté en 1990 à l'Université libre de Bruxelles. Intitulée *La Vie musicale à Bruxelles entre 1741 et 1780 vue par le biais de la Gazette de Bruxelles et de la Gazette des Pays-Bas*, cette étude repose sur un dépouillement complet et systématique de cette publication périodique.

**LES ŒUVRES DE JOSEPH HECTOR FIOCCO (1703-1741)
DANS LA BIBLIOTHEQUE DU CHANOINE
VANDEN BOOM (1688-1769)***

par
Lewis Reece BARATZ
(Cleveland, Ohio)

Sans la munificence de Joannes Bernardus Vanden Boom, chanoine et maître de chapelle à la collégiale des Saints Michel et Gudule de Bruxelles, actuellement cathédrale, la splendide collection de plus de cinq cent vingt-cinq manuscrits musicaux du xviii^e siècle qui constitue aujourd'hui la majeure partie du fonds Sainte-Gudule n'aurait jamais été rassemblée¹. La générosité du chanoine, et son goût insatiable pour la musique, se sont manifestés en particulier par l'achat et la copie de manuscrits d'œuvres de compositeurs vivant à Bruxelles, Anvers et Liège, ou en Italie et en Allemagne. Plus tard, Vanden Boom légua sa bibliothèque musicale à la collégiale où elle continua de s'enrichir jusqu'à la fin du xix^e siècle. Parmi les compositeurs les plus prolifiques figurant dans ce legs, on retrouve les trois chefs de chœurs (*zangmeesters*) qui ont travaillé à Sainte-Gudule sous sa direction: Petrus Hercules Brehy (né en 1673, *zangmeester* de 1705 à sa mort en 1737), Joseph Hector Fiocco (*zangmeester* de 1737 à 1741), et Charles Joseph Van Helmont (1715-1790, *zangmeester* de 1741 à 1777)².

L'acquisition des manuscrits de Fiocco revêtait manifestement une importance particulière aux yeux de Vanden Boom, car celui-ci en établit – avec l'aide de Van Helmont – un index thématique, seul inventaire relatif à un corpus spécifique de manuscrits à figurer dans ce fonds. Cet inventaire est aujourd'hui conservé aux Archives générales du royaume à Bruxelles dans le fonds pré-révolutionnaire de Sainte-Gudule³. Cet article se propose d'étudier les spécificités historiographiques et bibliographiques de ces œuvres de Fiocco acquises et inventoriées par Vanden Boom et toujours conservées à Bruxelles.

La piété de Joannes Bernardus Vanden Boom n'avait d'égal que sa générosité et son instruction. Son père, Sebastiaan, membre du Conseil de Brabant, lui fit donner une solide éducation classique au collège jésuite de Bruxelles et, en 1705, l'envoya à Louvain étudier la philosophie et la théologie. En mai 1711, les chanoines de Sainte-Gudule lui accordèrent un bénéfice – une prébende –

qu'ils l'autorisèrent à conserver *in absentia* pendant ses études universitaires. Après une formation complémentaire en droits civil et canon, il séjourna en 1714 à Paris où il fut ordonné et célébra sa première messe. On ignore où et quand naquit son amour profond pour la musique. Ce n'est en effet qu'en septembre 1736 qu'il devint maître de chapelle de Sainte-Gudule, poste qu'il conserva jusqu'à sa mort le 30 décembre 1769⁴.

Au cours de cette longue carrière, Vanden Boom fit don de plus de 30.000 florins à la fabrique de Sainte-Gudule. Il paya le magnifique lutrin qui orne toujours la collégiale, participa à l'achat de nombreux instruments de musique⁵, à la restauration de l'orgue et du carillon, au placement du sol en marbre de la tribune destinée à l'orgue et au chœur (jubé, doxal). Il institua plusieurs messes et chapellenies et procura les fonds nécessaires à l'engagement d'un hautboïste à temps plein. Cependant, son don le plus important fut un legs de 10.000 florins pour l'achat et l'entretien perpétuel des manuscrits musicaux, une donation qu'il fit dans l'espoir de reconstituer la bibliothèque musicale de l'église, quasi réduite à néant à l'époque où il avait reçu sa première prébende. Son éloge posthume par le collège des chanoines rapporte que Vanden Boom leur avait fait présent de "honderde nieuwe stucken van missen, motthetten, concerten, sonates alle van italiaensche meesters..."⁶

Vanden Boom avait commencé à rassembler des manuscrits musicaux bien avant de songer à son projet de conservation. A la fin des années 1740, il avait engagé des copistes professionnels pour réaliser des parties supplémentaires et pour en remplacer d'autres, souillées ou abîmées. Chaque œuvre de sa collection était protégée par une chemise de carton dont la couverture était ornée d'un encadrement oval gravé de feuilles exotiques: de gauche à droite, dans la partie supérieure, se nichent parmi les feuillages un hautbois, un violon, un violoncelle, un *walthorn* – derrière lequel s'entrecroisent deux flûtes traversières –, une petite harpe, un autre violon et un autre hautbois. Ces motifs ornementaux sont traversés par l'incipit de la partie de premier violon de chaque œuvre. L'appartenance liturgique (par exemple, "Missa" ou "Mot."), suivie du titre, de l'effectif, du nom du compositeur et du nombre de parties apparaissent à l'intérieur du cadre. Au-dessous, se trouve un cartouche oblong touchant au bord inférieur de la figure centrale. Au centre des justifications horizontales, deux masques grotesques entourent l'inscription A.R.D./VAN DEN BOOM/CANT. Le numéro original inscrit par Van Helmont apparaît au bas de nombreuses couvertures.

Le fonds Sainte-Gudule survécut à l'occupation française et à la révolution belge de 1830. Une importante collection de partitions imprimées s'y ajouta au cours du XIX^e siècle et jusqu'à des copies d'ouvrages de Salieri, Berlioz ou Wagner trouvèrent place dans les rayons du jubé. Cependant le fonds fut divisé au début du XX^e siècle, au moment où la musique fut rendue obsolète par le *Motu proprio* que Pie X promulgua en 1903. Quatre cent trente-sept manuscrits, la plupart du XVIII^e siècle, et dix-neuf imprimés restèrent dans le jubé, tandis que deux cents autres manuscrits – parmi lesquels quatre-vingt-seize

œuvres provenant de la bibliothèque de Vanden Boom – furent placés dans un coffre qui se retrouva emmuré lorsque l’escalier du jubé fut reconstruit au tournant du siècle. L’essentiel de la collection de partitions imprimées et de manuscrits de la fin du XIX^e siècle fut mis en caisse et déposé à la Bibliothèque royale en 1984. La bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles acheta la majeure partie des manuscrits en 1929, tandis que les autres – redécouverts seulement en 1986 quand les marches furent enlevées lors de la restauration de Sainte-Gudule – furent acquis par la Bibliothèque royale. Ces deux collections contiennent des compositions répertoriées dans l’inventaire de Vanden Boom.

Mais pour quelle raison Vanden Boom a-t-il tiré un index thématique du seul corpus des compositions de Fiocco? En fait, les deux hommes se connaissaient de longue date. Natif de Venise, le père de Fiocco, Pietro Antonio, organiste-compositeur (vers 1650-1714) avait été engagé à Bruxelles au service de l’église Saint-Nicolas et de la Chapelle royale. Son demi-frère, Jean Joseph (1686-1746) avait été *maître* à l’église du Sablon et à la Chapelle royale, où Fiocco lui-même avait été son *sous-maître*. Joseph Hector Fiocco avait d’abord été *zangmeester* à Notre-Dame d’Anvers, six ans avant de succéder à Brehy le 10 mars 1737⁷. Maîtrisant bien le latin et le grec, il possédait un solide bagage humaniste et il semble avoir été facteur de violon⁸. Aussi, sa candidature à ce poste devait paraître plus acceptable aux yeux de Vanden Boom que celle de Van Helmont qui dut attendre encore quatre ans avant d’entamer sa longue carrière⁹. Hélas, Fiocco ne jouit pas longtemps de son poste à Sainte-Gudule. Il mourut subitement et prématurément le 28 ou 29 mars 1741, laissant sa veuve, Marie Caroline Du Jardin, dans une situation financière désespérée. La perte des revenus et l’ordre de quitter la *Choraelhuys* (“maîtrise”), l’avait laissée, elle et son seul enfant survivant – également prénommé Joseph Hector, sans toit et pratiquement dans l’indigence. Peut-être Vanden Boom acheta-t-il les manuscrits de Fiocco pour sauver Marie Caroline de la ruine. Les autres chanoines fournirent également une assistance financière qui lui permit de louer une petite maison¹⁰.

Il nous reste un portrait de Fiocco, conservé dans une collection privée¹¹. Digne mais amical, il paraît bien plus âgé que les trente-cinq ans qu’il pouvait avoir alors. Il est debout et regarde le spectateur. Il porte une courte perruque poudrée, avec une grande boucle de chaque côté, juste au-dessus du lobe. Le visage est rebondi, le nez et les lèvres larges, tout comme les yeux, soulignés cependant de grandes poches qui pourraient être déjà les signes avant-coureurs de la maladie. Habillé de façon simple mais soignée, il porte un collet modeste et un plastron sans parure, qui a été soigneusement rentré dans le gilet en partie déboutonné. Seul un pouce des manchettes froncées sort de la veste cintrée. Un petit livre – une bible peut être ou un bréviaire – tient dans sa main gauche, tandis que la main droite, tournée vers le haut de l’index allongé, effleure le clavier d’un clavecin ou d’un petit orgue de chambre placé à l’avant-plan.

Vanden Boom donna à son inventaire le titre de "Liste des Musicques/qui appartient à Monsieur Vanden/Boom Chantre de l'Eglise Collégiale/des SS. Michel et Gudile/Composées/par M^r. Joseph Hector Fiocco Maître/de Musique de la ditte Eglise". Tout comme la page de titre, les intitulés des compositions, à l'exception de deux, sont de sa main et de sa belle écriture ornée. Le chanoine traça également les portées sur lesquelles Van Helmont ajouta les incipit musicaux et indiqua le nombre de parties de chaque œuvre. Le papier et son filigrane (un lion brabançon ou flamand, entouré de différents blasons et symboles du souverain), de même que l'écriture de Van Helmont, laissent à penser que l'inventaire fut établi au cours de la décennie qui suivit la mort de Fiocco.

L'inventaire mentionne quarante-deux œuvres, dont quatre messes, sept motets "à plein chœur", un *Ecce panis*, trois *Homo quidam* (plus un incipit du texte et une portée vierge pour un quatrième biffé), huit motets "à voix seul", deux motets à deux voix et instruments, six antiennes mariales, deux *Libera me pro defunctis* et trois Lamentations pour la semaine sainte¹². Un motet, *Non me movet*, disparut manifestement entre l'acquisition et la compilation de l'inventaire, car l'incipit musical manque¹³. Une messe à quatre voix et instruments et cinq autres motets supplémentaires repris dans l'inventaire ont également disparu. Les motets *Sacra trophæa* et *Festiva lux* ne subsistent que dans la réduction pour quatre voix et orgue réalisée, respectivement en 1800 et 1803, peut-être par Franciscus Haseleer¹⁴. Des doubles des motets *Confitebor tibi Domine* et *Laudate pueri* sont conservés à la Bibliothèque nationale de Paris¹⁵. Curieusement, le motet pour le temps de Noël *Exultandi tempus est* n'est pas repris dans l'inventaire. C'est également la seule œuvre du corpus Fiocco entièrement de la main de Van Helmont. Le dessin des clefs ressemble à celui des œuvres postérieures de Van Helmont, ce qui laisse à penser que ce motet était plutôt une acquisition séparée ou était mal classé à l'époque de l'inventaire.

Vingt-deux écritures différentes peuvent être décelées dans le corpus Fiocco, dont celles de Vanden Boom, Van Helmont, Haseleer (?) et Adrien Joseph Van Helmont (1747-1830) qui succéda à son père en 1777 dans la charge de *zangmeester* qu'il occupa jusqu'en 1818 avec une interruption de six ans due à l'occupation française. Peut-être y a-t-il une vingt-troisième écriture, mais ceci n'est pas clair. En effet, l'identification des différentes mains associées aux œuvres est une tâche particulièrement ardue, étant donné que l'écriture musicale de Fiocco n'a pu encore être identifiée. De plus, il n'existe pas de catalogue critique du fonds Sainte-Gudule répertoriant les nombreuses écritures du XVIII^e siècle. Par exemple, le corpus Brehy contient trente et une écritures différentes dont plusieurs concordent, entre autres, avec celles de Fiocco et Van Helmont; les quatre manuscrits du fonds datant du XVII^e siècle révèlent plusieurs types d'écritures couvrant pratiquement 80 ans. La difficulté d'identifier les diverses mains réside aussi dans le fait que les copistes professionnels engagés par Vanden Boom travaillèrent à Sainte-Gudule durant de nombreuses années et que leur écriture variait légèrement au cours de leur carrière, reflétant diverses influences telles que la mode, le tempérament individuel, la maladie, le délai accordé pour chaque travail, etc. En outre, deux des principaux copistes

travaillèrent ensemble une bonne partie de leur carrière, collaborant à l'occasion sur la même partie, voire même imitant leurs caractéristiques réciproques. Lorsque le copiste copie un autre copiste, il est pratiquement impossible d'établir une attribution définitive, surtout en l'absence d'autres indices. C'est le cas du copiste 1A, dont l'écriture combine les caractéristiques des copistes 1 et 2 à l'apogée de leur carrière, mais aussi des copistes 3, 9 et 12, dont le travail présente un degré variable d'affinités, même si le type de papier et d'encre est complètement différent¹⁶.

On peut désigner par différentes lettres et de manière chronologique les quatre copistes de Fiocco effectivement identifiés: Vanden Boom est désigné par la lettre A, Van Helmont senior par B, Adrien Joseph Van Helmont par C et Haselceer – ou celui qui avait préparé pour lui les deux motets dont il a déjà été question – par D. En attendant qu'un jour on puisse le faire par leur nom, les dix-huit ou dix-neuf autres copistes peuvent provisoirement être désignés par des chiffres. Quatre d'entre eux font manifestement partie des six ou sept copistes professionnels engagés par Vanden Boom. L'étude du papier, ainsi que d'autres indices tels que les corrections apportées par Brehy, Vanden Boom et Van Helmont, indiquent que le copiste 1 fut actif de ca. 1729 à ca. 1745 et le copiste 2, – dont l'écriture est la plus fréquente dans le fonds – de ca. 1740 à ca. 1750. Les copistes 3 et 4 travaillèrent avec Van Helmont de ca. 1750 à ca. 1770¹⁷. Le copiste 1A est considéré comme l'un des autres copistes engagés par Vanden Boom, quoiqu'il ne soit pas certain qu'en réalité il ne fasse pas une seule et même personne avec les copistes 1 ou 2. Parmi les autres mains, on peut sans doute retrouver celle des copistes professionnels attachés à la Chapelle royale, en particulier les copistes 5 et 6. Les copistes 9, 12 et 15 comptent peut-être parmi ceux qui avaient été engagés par Vanden Boom, tandis que l'écriture du copiste 14 se révèle plus allemande que flamande. Le copiste 18 travailla avec Adrien Joseph Van Helmont durant les années 1780 ou au début de la décennie suivante. Les autres mains sont celles de musiciens professionnels de l'église, de clercs et d'enfants de chœur. Il existe encore un certain nombre d'exemples isolés dans le corpus, pour lesquels ni dates ni provenances n'ont pu être établies, même s'ils datent vraisemblablement de la vingtaine d'années qui suivit la mort de Fiocco. Des études paléographiques ultérieures sur d'autres groupes de manuscrits du fonds Sainte-Gudule nécessiteront des tables de concordance jusqu'à ce que soit mené à terme un catalogue révisé de toute la collection¹⁸.

En appendice 1, nous donnons les titres de l'inventaire de Fiocco, selon l'ordre de présentation dans l'index thématique. Le sigle du lieu de conservation et la cote sont repris, de même qu'une liste des deux cent cinquante-cinq parties séparées et des dix partitions, avec l'identification des mains et la classification par filigranes. Les six types de filigranes et de contremarques se retrouvent fréquemment dans les manuscrits musicaux et les archives de Sainte-Gudule et prouvent que le corpus a bien été constitué à Bruxelles. Ils sont identifiés dans l'appendice 1 comme suit:

1. Bonnet de fou (courant à Bruxelles avant 1720, généralement avec la contremarque HP ou P[ieter] V[ander] L[ey]; l'utilisation de ce papier dans le corpus Fiocco avec l'énigmatique contremarque PF est une anomalie)
2. Provinces-Unies (courant à Bruxelles vers 1715-1725, généralement avec la contremarque L[ubertus] V[an] G[errevink])
3. Vryheit (supplanta la marque Provinces-Unies à Bruxelles après 1725 avec la contremarque C HONIG après 1740)
4. Lion des Flandres ou de Brabant (apparaît dans le fonds Sainte-Gudule après 1737, toujours avec la contremarque PIB)
5. Lion des Flandres ou de Brabant orné (apparaît dans les archives de Sainte-Gudule, ainsi que dans les documents judiciaires et notariés après 1733; filigrane de l'inventaire de Fiocco, il ne se trouve que rarement dans le fonds Sainte-Gudule)
6. Blason ovale couronné, dans lequel apparaissent les lettres GEO (ou CAR, car la marque est loin d'être claire) REX¹⁹.

Dans la table, les contremarques sont indiquées après une simple barre (par exemple, "3/LVG" = Vryheit, avec LVG pour contremarque; une feuille séparée in-4° est mentionnée par "/LVG").

Un certain nombre de problèmes sont soulevés par les lacunes par rapport à l'inventaire (c'est-à-dire les œuvres perdues, les parties manquantes), l'anonymat et les unica de la plupart des copistes de Fiocco, ainsi que l'adjonction de parties supplémentaires de violon et de continuo dues généralement à des mains différentes du reste du manuscrit. A celles-ci s'en ajoutent d'autres encore: quand – et pour quelle église – ces œuvres ont-elles été composées? quel rôle – pour autant qu'il en ait joué un – fut celui de Fiocco dans la copie et la conservation de ses œuvres? pour quelle raison n'existe-t-il plus de partitions autographes? quand les copies furent-elles établies?

La réponse à certaines de ces interrogations se trouve dans les manuscrits eux-mêmes. Par exemple, les parties instrumentales supplémentaires laissent à penser que la musique de Fiocco continua d'être jouée après sa mort et par des effectifs un peu plus fournis que ceux qu'il avait envisagés. Dans le *Ite gemmæ ite hores*, l'une des deux parties de violon ajoutées porte une curieuse indication – peut-être du violoniste lui-même – mentionnant que cette partie était doublée par une flûte allemande: ces doublures de flûte, violon et hautbois n'ont rien d'in vraisemblable quand on sait que les frères Rottenburgh étaient alors actifs à Bruxelles²⁰. La provenance et la datation de ce répertoire est beaucoup plus difficile à établir que les particularités des pratiques d'exécution: en effet, seuls les Lamentations (1733), *Exaudiat* (16 février 1728), *Sacra trophæa*, et *Tandem fulget* (1734), antérieurs à l'arrivée de Fiocco à Sainte-Gudule, peuvent être datés avec certitude. Ces compositions ne nous sont connues que par les copies établies à l'église collégiale, parfois aussi tardivement que 1790 pour les Lamentations. La provenance bruxelloise de toutes ces œuvres peut partiellement s'expliquer par l'habitude qu'avaient les *zangmeesters*, dans les Pays-Bas du sud, de conserver chez eux leurs manuscrits, à l'exception de

quelques œuvres spécifiques acquises par la fabrique. Aussi est-il possible que Fiocco, ou les copistes, aient conservé les autographes une fois les copies terminées. Peut-être quelque collection privée conserve-t-elle des partitions autographes non encore identifiées²¹. Ces questions resteront sans réponse un certain temps encore, en particulier tant que n'auront pas été retrouvés les six ordinaires de messe, le requiem et les huit motets signalés dans les inventaires d'Anvers de 1752, 1753 et 1755²². Peut-être une analyse stylistique détaillée pourrait-elle permettre d'établir une chronologie plus complète ou du moins de déterminer quelles compositions ont été écrites à Anvers ou à Bruxelles.

Les questions soulevées ne peuvent être résolues définitivement dans cet article et des recherches doivent encore être poursuivies sur Joseph Hector Fiocco et sur le fonds Sainte-Gudule en général. Une étude plus poussée des types de papiers employés, une analyse codicologique et paléographique sont indispensables à l'établissement d'une chronologie plus précise et à une meilleure compréhension de la structure originale de la bibliothèque musicale du chanoine Vanden Boom. Sans aucun doute, les nouvelles acquisitions de la Bibliothèque royale et le récent re-catalogage des archives complètes de Sainte-Gudule, garantissent et rendent possibles de nouveaux travaux sur l'historiographie de la collection, sur la biographie de plusieurs compositeurs, et, en général, sur la tradition de la musique sacrée à Bruxelles sous les régimes autrichien et hollandais. Mais une chose est certaine: Vanden Boom a distingué les œuvres de Fiocco par un index thématique parce qu'il admirait son jeune subordonné et que sa musique lui paraissait être d'un niveau extraordinairement élevé. Près de 250 ans plus tard, la réhabilitation de Fiocco et l'exécution musicologiquement fiable de sa musique lui donnent assurément raison.

Post Scriptum

Alors que cet article était déjà sous presse, plusieurs sources nouvelles pour la musique de Joseph Hector Fiocco ont été découvertes. Un manuscrit de 501 pages contenant des œuvres de Brehy, Fiocco et Van Helmont l'aîné, a été récemment légué à la Bibliothèque royale par Jan Van Helmont, de Louvain. Bien que le public ne puisse pas encore consulter ce manuscrit, j'ai appris que la majeure partie du volume, sinon la totalité, est de la main de Charles Joseph Van Helmont. Peut-être le fascicule attribué à Fiocco nous fournira-t-il un autographe et apportera-t-il un jour nouveau sur l'étendue de l'œuvre de cet important compositeur.

Eugène Schreurs du Centre international pour l'étude de la musique des Pays-Bas, m'a aimablement signalé que la *Missa Sanctæ Cæciliæ* et la *Missa pro defunctis* sont maintenant accessibles au public. Elles sont désormais déposées à la bibliothèque de l'U.F.S.I.A. (Anvers), où elles m'ont été montrées par J. Van den Nicuwenhuizen, conservateur des archives de la cathédrale Notre-Dame d'Anvers.

Bien qu'écrites toutes deux pendant que Fiocco occupait sa charge à Anvers, seule la messe de Requiem est datée (1732). Le papier et l'écriture de celle-ci

sont indubitablement différents de ceux du corpus bruxellois. Pourtant, la *Missa Sanctæ Cæciliæ* est sans aucun doute la *Messe solennel. Parties 13* mentionnée en tête de l'inventaire de Vanden Boom. Que l'incipit donné par celui-ci comporte deux ornements absents du manuscrit anversoïis suggère que Van Helmont avait en sa possession encore une autre source. Si ceci s'avère, on peut avancer qu'il existait des doubles pour au moins une œuvre figurant dans l'inventaire. A l'instar des manuscrits bruxellois, différents copistes ont travaillé à la préparation de la partition de cette messe et des différentes parties destinées à son exécution. Mais un aspect de la *Missa Sanctæ Cæciliæ* est particulièrement frappant: les copistes 3 et 9 ont prêté leur concours à l'établissement de celles-ci. Que des relations étroites aient existé entre eux, laisse penser soit qu'ils travaillaient pour Fiocco et le suivirent à Bruxelles où ils continuèrent à copier des manuscrits pour Vanden Boom, soit qu'ils restèrent attachés à la cathédrale d'Anvers et envoyèrent au chanoine des copies de la musique de Fiocco. Dans ce cas comme dans l'autre, la question de savoir où, quand et pourquoi les manuscrits de Fiocco ont été rassemblés demeure pendante. En revanche, nous pouvons enfin supprimer la mention "perdue" d'une autre œuvre de Fiocco et nous réjouir que des recherches d'une telle importance soient encore à entreprendre.

* Cette étude a été rendue possible grâce à la générosité de la Belgian American Education Foundation et de la Commission for Educational Exchange liant les Etats-Unis, la Belgique et le Luxembourg. Ce m'est également un plaisir de remercier, pour leur aide et leur soutien considérables, la bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles et la section Musique de la Bibliothèque royale Albert 1^{er}, ainsi que Frank Daelemans des Archives générales du royaume et Henri Vanhulst, chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles

NOTES

¹ Le fonds Sainte-Gudule est le sujet du mémoire de licence inédit de J. BACQ, *Le fonds Sainte-Gudule, son origine, sa composition, son importance* (Université catholique de Louvain, 3 vol., 1953) et de l'article de B. HUYS, "De Sint-Goedeleverzameling in de Koninklijke Bibliotheek Albert I en haar muziekhistorisch belang", *Tijdschrift voor Brusselse geschiedenis*, 1986, t. 4, n° 1-2, pp. 135-142.

² Voir, par exemple, ma thèse *Petrus Hercules Brehy (1673-1737), Zangmeester of SS. Michael and Goedele*, in *Brussels: his Life and Concerted Motets*, Case Western Reserve University, en cours; C. STELLFELD, *Les Fiocco: une famille de musiciens belges aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Bruxelles, Académie royale de Belgique (classe des Beaux-Arts) mémoires in-4°, sér. 2, t. 6, fasc. 4, 1941; et R. WANGERMÉE, *Les maîtres de chant des XVII^e et XVIII^e siècles à la collégiale des SS. Michel et Gudule à Bruxelles*, Bruxelles, Académie royale de Belgique (classe des Beaux-Arts), mémoires in-8°, t. 6, fasc. 1, 1950.

- ³ Archives de Sainte-Gudule (ASG) 10.126. Pour l'étude de ces archives immenses qui comptent plus de 12.000 numéros d'inventaire, il est indispensable de se reporter à P. DE RIDDER, *Inventaris van het oud archief der kapittelkerk van Sint-Michiel en Sint-Goedele te Brussel*, Bruxelles, 1987-1988, 3 vol.
- ⁴ Voir P. DE RIDDER, "Jan Bernard Vanden Boom (1688-1769), Mæcenas van de kapittelkerk Sint-Michiel en Sint-Goedele te Brussel", *Handelingen der koninklijke zuidnederlandse maatschappij voor taal- en letterkunde en geschiedenis*, 1983, t. 37, pp. 67-83.
- ⁵ ASG 10.125: "Staet ende Liste van den musicale instrumenten gegeven aende Fabrycke van Sinter Goedele Kercke door wijlen der Eerw. Heere Canoninck ende Cantor Vanden Boom, Liggende op het Oxael inde cassen, aldaer, dewelcke door de Fabrycken moeten onderhouden worden ingevolghen sijne fondatie vanden 14 April 1769 staende in den resolutie boeck fol. 256. Liggende Lada 14: Ierst seven Violen waer van een van Bossu; vier violoncellen waer van een van Bossu, twee Alto violen; twee dobbel Bassen waer van eenen van Bossu; twee houtboien ende twee fluyten traversier- orgel thoon, van Rottenbourgh; twee Walthorens ex F; twee Serpentes". Il existe un double de la liste d'instruments de la main de Van Helmont senior.
- ⁶ ASG 10.120.
- ⁷ ASG 931, *Acta capitularia*, f. 227v [Dominica, 10 mars 1737]: "Domini extraordinarie convocati et congregati ad eligendum novam Ecclesie suæ Phonascum in locum defuncti Petri Brehy elegerunt sub beneplacito Reverendi Domini alsentuum Josephum Hectorum Fiocco sub conditionibus præscriptis et præscribendis."
- ⁸ C. STELLFELD, *op. cit.*, p. 88.
- ⁹ ASG 931, f. 357r, [Feria 6, 28 juillet 1741]: "Domini resolverunt procedere ad electionem novi Phonasci in locum defuncti Josephi Hectoris Fiocco et elegerunt Magrum Carolum Hellemont sub conditionibus ipsi præscribendis..."
- ¹⁰ Maria Caroline décrit sa condition comme "deplorable" dans la requête qu'elle adresse aux chanoines afin d'obtenir une aide financière en août 1741 (ASG 6532). De même, Maria Catherina Plevoets, la veuve de Brehy, laissée aussi à la mort de son époux dans une situation financière très difficile, annonça la vente de ses manuscrits dans les *Relations véritables* du 14 mai 1737. Vanden Boom acquit probablement la musique sacrée et les sonates pour violons de Brehy.
- ¹¹ Reproduit dans C. STELLFELD, *op. cit.*, p. 78 et S. CLERCX, "L'épanouissement au XVIII^e siècle", dans E. CLOSSON et C. VAN DEN BORREN (éds.), *La musique en Belgique*, Bruxelles, 1950, p. 204.
- ¹² Les Lamentations posent un curieux problème. Dans l'inventaire, Vanden Boom les cite comme "Feria 5^a in Cæna Domini", "Feria 6^a in Paraseve", et "Sabbato Sancto". Cependant, le chanoine inscrit sur leur couverture respective Feria Quarta, Feria Quinta et Feria Sexta. En plus, les copistes indiquèrent les œuvres comme destinées aux mercredi, jeudi et vendredi saints.
- ¹³ Le titre donné par Vanden Boom au motet *Non me movet/Basso Solo*, indique qu'il était composé pour basse, deux violons et continuo conformément à la disposition traditionnelle des autres motets pour soliste.
- ¹⁴ Le rapport entre Franciscus Haseleer et Sainte-Gudule est obscur, mais durant l'occupation française, il copia et retravailla vraisemblablement différentes pièces du répertoire du XVIII^e siècle. Il est peut-être celui qui s'est débarrassé des œuvres originales en question. L'incertitude concernant la contribution de Haseleer au fonds résulte d'une discordance dans l'orthographe. La réduction pour orgue du *Sacra trophæa* porte l'inscription "quatour anno 1800", suivie de "ad usum F. Haezeleer", écrit d'une main différente, alors que le *Festiva lux* porte la mention "Ad usum F. Haseleer, 1803", d'une main qui concorde avec celle du "Quatour" de la première

pièce. En tout cas, ces versions permettent de se faire une idée des partitions originales.

- ¹⁵ Respectivement, VM¹, 1428-29 et 1455-56.
- ¹⁶ L'exquise signature qui se trouve à la fin de la partie de premier violon du FG 33.781 (copiste 7) n'est pas un autographe de Fiocco.
- ¹⁷ Il est intéressant de noter que sur chaque partie de violon du copiste 4 dans le fonds Sainte-Gudule, le haut des feuillets a été rogné d'un peu plus d'un centimètre. Ceci est particulièrement étrange puisque le papier qu'il utilise n'est pas différent de celui des autres copistes.
- ¹⁸ Le mémoire de J. Bacq jette les bases d'un tel catalogue, bien qu'elle ne traite pas des questions paléographiques. Les concordances d'écritures entre les corpus Fiocco et Brehy que j'ai identifiés dans ma dissertation feront l'objet de l'appendice 2. Les photographies de l'appendice 3 reproduisent plusieurs exemples d'écriture.
- ¹⁹ Pour les filigranes 1, 2 et 3, voir les exemples et le commentaire donnés par W. A. CHURCHILL, *Watermarks in Paper in Holland, England and France, etc., in the xviith and xviiith Centuries*, Gouda 1935, rééd. Amsterdam, 1965. Bizarrement, on ne trouve ni commentaire ni facsimile des filigranes 4, 5 et 6 dans CHURCHILL et E. HEAWOOD, *Watermarks, Mainly of the 17th and 18th Centuries*, ni dans H. VOORN, *De Papiemolens in de provincie Zuid-Holland*, Wormerveer, 1973.
- ²⁰ L'inscription sur la couverture cartonnée de ce motet – "Mot. Solem. / Ite Gemmæ / à/4. voc./1 Flaut. et 4 instr:/nec non/2corn. ad libet/Auct. J.H. Fiocco/Parts 15" – indique que ni la doublure de flûte ni les parties de cors (?) n'étaient originalement prévues par le compositeur.
- ²¹ Comme c'est le cas pour les œuvres de Brehy et des Van Helmont. Par parenthèse, Brehy se défaisait de pratiquement toutes ses partitions une fois qu'il en avait copié les parties séparées.
- ²² La liste suivante est un condensé tiré de C. STELLFELD, "Œuvres disparues", dans *Les Fiocco*, pp. 96-97:

1. Messes

Missa Solemnis (cinq voix, cordes et continuo)

Missa Solemnis (4 voix, cordes et continuo)

Missa brevis (4 voix, cordes et continuo)

Missa (Partes - 9)

Missa (Partes - 10)

Requiem (quatre voix, cors, deux violons et continuo)

2. Motets

Ascendit fumus

Ave Regina

Ave Regina

Nobis gaudia

Sacra trophæa (conservé dans l'arrangement de Haseleer)

2 Litanîæ de venerabili Sacramento

Te Deum Laudamus

Fugit

APPENDICE 1

Liste des Musicques
 qui appartient a Monsieur Vanden
 Boom Chantre de l'Église Collégiale
 des SS. Michel et Gudile
 Composées
 par Mr. Joseph Hector Fiocco Maître
 de Musique de la ditte Église

TITRE et "PARTES" Sigles et cote	MAIN	FILIGRANE
-------------------------------------	------	-----------

Messes

Messe Solemnel, Partes – 13
 UFSIA

Messe Solemnel, Partes – 11
 Bc, FG 33.782 [olim FG 108]

Parties conservées dans une farde en papier gris-bleu avec une inscription
 du chanoine Vanden Boom

[Couverture d'origine, Br, Mus. Ms. 1630/1]
 [Les parties Canto et Basso manquent]

Alto	2	3/LVG
Tenore	2	3/LVG
Basso Ripieno	2	4/PIB
Violino Primo	2	3/LVG
Violino Primo	2	3/LVG
Violino Secundo	2	3/LVG
Alto Viola	2	3/LVG
Organo	2	3/LVG
Basso Continuo	2	3/LVG

Messe Solemnel, Partes – 11
 Bc, FG 33.781 [olim FG 107]
 Violino primo, Br, Mus. Ms. 1630/2

Parties protégées par des fardes violettes, avec les titres inscrits par
 Vanden Boom

Canto	2	3/LVG
Alto	2	3/LVG
Tenore	2	3/LVG
Basso	2	3/LVG
Violino Primo (Bc)	7	2/LVG
Violino Primo (Br)	2	3/LVG
Violino Secundo	2	3/LVG
Organo	1	4/PIB
Basso Continuo	2	3/LVG

Messe Solemnel, "dont le Crucifixus est à trois basses," Partes – 18

Bc, FG 33.780 [olim FG 106]

Parties conservées dans une farde en papier blanc avec le filigrane 1/F

Cantus Primus [correction par B]	8	2/LVG
Cantus Secundo [correction par B]	8	2/LVG
Altus	8	2/LVG
Tenore	8	2/LVG
Basso Première	8	2/LVG
Basso Secundo	8	2/LVG
Basso Troisième	8	2/LVG
Clarino Primo	8	2/LVG
Clarino Secundo	8	2/LVG
Violino Primo	8	2/LVG
Violino Primo [couverture = 5/PIB; Titres inscrits par A et 2]	8 (tardif)	3/LVG
Violino Secundo	8	2/LVG
Violino Secundo [couverture = 5/PIB; Titres inscrits par A et 2]	8	3/LVG
Alto Viola	8	2/LVG
Basso Viola	8	2/LVG
Violoncello Obligato	8	2/LVG
Fagotto	8	2/LVG
Basso Continuo	8	2/LVG

Motets a plein Chœur

Sacra trophæa, Partes – 12

Br, Mus. Ms. 1428

Canto, Alto, Tenor, Basso, réduction pour orgue par
Franciscus Haseleer [?], 1800

Tandem fulget, Partes – 12 [1734]

Br, Mus Ms 1631

Canto Primo	2	3/LVG
Canto Secundo	2	3/LVG
Alto	2	3/LVG
Tenore	2	3/LVG
Basso	2	3/LVG
Violino Primo	2	3/LVG
Violino Primo	2	3/LVG
Violino Secundo	2	3/LVG
Violino Secundo	2	3/LVG
Alto Viola	2	3/LVG
Violoncello	3	3/LVG
Organo	2	3/LVG

O beatissima vel dilectissime Jesu, Partes – 10

Bc, FG 33.798 [olim FG 124]

Canto	3	—
Alto	3	4/PIB

Tenor	9	—
Basso	3	—
Violino Primo	3	4/PIB
Violino Primo	2	3/LVG
Violino Secundo	3	4/PIB
Alto Viola	2 (tardif)	3/LVG
Basso Viola	2	3/LVG
Organo	10	3/LVG
Proferte cantica de Sancto vel Sancta, Partes - 11		
Bc, Fg 33.800 [olim FG 126]		
Cantus	2	/LVG
Cantus	2	3
Altus	2	3
Altus	2	/LVG
Tenor	2	3
Tenor	2	/LVG
Basso	2	3
Basso	2	/LVG
Violino Primo	2	3/LVG
Violino Primo	2	3/LVG
Violino Secundo	2	3/LVG
Violino Secundo	2	3/LVG
Alto Viola	2	3/LVG
Organo	2	3/LVG
Basso Continuo	2	3/LVG
Ite Gemmæ ite Hores, Partes - 15		
Bc, FG 33.794 [olim FG 120]		
Canto	2	4/PIB
Alto Concertato	2	/PIB
Alto Ripieno	2	4
Tenor Concertato	2	4/PIB
Basso	2	/PIB
Violino Primo	2	4/PIB
Violino Primo	5	3/LVG
Violino Primo	5	4/PIB
Violino Secundo	2	4/PIB
Violino Secundo	5	4/PIB
Alto Viola	2	3/LVG
Clarino Primo	2	6
Clarino Secundo	2	6
Basso Violino	5	3/LVG
Organo	2	4/PIB

Festiva Lux. *Pastorelle pour Noël*, Partes – 8
Br, Mus. Ms. 1399

Canto, Alto, Tenor, Basso, réduction pour orgue par Franciscus Haseleer
[?], 1803

Ave Maria, Partes - 11

Bc, FG 33.785 [olim FG 111]

[Manquent Alto, Tenor, Basso Viola, Organo]

Canto	2	3
Bassus	2	3
Violino Primo	2	/LVG
Violino Secundo	11	4
Violino Secundo Ripieno	2	/LVG
Alto Viola	2	—

[Exultandi tempus est]

Bc, FG 33.791 [olim FG 117]

Cantus	B	3
Altus	B	/C HONIG
Tenor	B	3
Bassus	B	/C HONIG
Canto Viola	B	3
Violino Secundo vel Altus Viola	B	/C HONIG
Basso Viola	B	/C HONIG
Organo	B	3

("Numero 13 Organo, Loco Ave Maria tempore Nativitatis Domini Exultandi Tempus Est a 4 voc. è Strom: Auctore JH Fiocco, ad usum CJV Helmont".)

Homo quidam

Ecce panis, partes – 10

Bc, FG 33.789 [olim FG 115]

Canto	1	4/PIB
Alto	1	4/PIB
Tenore	1	/PIB
Basso	1	4
Violino Primo	1	4/PIB
Violino Primo	5	3/LVG
Violino Secundo	1	4/PIB
Alto Viola	12	3/LVG
Basso Violino	5	3/LVG
Basso Continuo	13	4/PIB

Homo quidam, Partes – 10

Bc, FG 33.792 [FG 118]

Cantus	2	3/LVG
Altus	2	3/LVG
Tenor	2	3/LVG
Basso	2	4/PIB
Violino Primo	2	4/PIB
Violino Primo	5	3/LVG
Violino Secundo	2	3/LVG
Alto Viola	2	3/LVG
Basso Violino	5	3/LVG
Basso Continuo	1/2	4/PIB

Homo quidam, Partes – 11

Bc, FG 33.793 [olim FG 119]

Canto Primo	1A	4/PIB
Canto Secundo	1A	4/PIB
Alto	1A	4/PIB
Tenore	1A	4/PIB
Basso	2	4/PIB
Violino Primo	2	4/PIB
Violino Primo	5	3/LVG
Violino Secundo	2	4/PIB
Alto Viola	1A	4/PIB
Bass. Viol.	5	4/PIB
Organo	1	4/PIB

Homo quidam, Partes – 9

perdu

Motets à Voix Seul

Laudate Pueri Dominum, Canto Solo, Partes – 6

Bc, FG 33.796 [olim FG 122]

Copie à Paris, Vm¹, 1455-56

Canto Solo	14	4/PIB
Canto Solo	2	3/LVG
Violino Primo	2	3/LVG
Violino Secundo	2	3/LVG
Alto Viola	2	3/LVG
Organo	2	4/PIB
Basso Continuo	2	3/LVG

Beatus Vir, Canto Solo, Partes – 7

Bc, FG 33.786 [olim FG 112]

Canto Solo	2	3/LVG
Violino Primo	2	4/PIB
Violino Primo	5	3/LVG
Violino Secundo	2	4/PIB
Alto Viola	2	3/LVG
Basso Violino	5	3/LVG
Basso Cont[inuo]	2	4/PIB

Ave Maria, Canto Solo, Partes – 7

Bc, FG 33.784 [olim FG 110]

Canto Solo	2	3/LVG
Violino Primo	2	/LVG
Violino Primo	5	/LVG
Violino Secundo	2	3
Violoncello	2	3
Organo	2	3
Organo	5	3

Confitebor tibi Domino, Canto Solo, Partes – 5

Bc, FG 33.788 [olim FG 114]
Copie à Paris, Vm¹, 1428-1429

[Manque Canto]

Violino Secundo	1	5/PIB
Violino Secundo	1	5/PIB
Basso Continuo	1	5/PIB
Basso Continuo	A	3/LVG

Jubilate Deo, Alto Solo, Partes – 5

Bc, FG 33.795 [olim FG 121]

Alto Solo	6	4/PIB
Violino Primo	6	4/PIB
Violino Secundo	6	4/PIB
Violoncello	6	4/PIB
Organo	6	4/PIB

Non me movet, Basso Solo, Partes –

Perdu, vers le milieu du xviii^e siècle

Ad te Domine, Basso Solo, Partes – 5

Perdu

O Salutaris Hostia, Canto Solo, Partes – 5

Bc, FG 33.799 [olim FG 125]

Canto Solo	15	3/LVG
Violino Primo	6	4/PIB
Violino Secundo	6	4/PIB
Violoncello	6	4/PIB
Basso Continuo	5/6	4/PIB

[Motets pour deux voix, cordes et basse continue, inscrits par Van Helmont]

Exaudiat à 2 Tenore ò 2 Canti, Partes – 5 [1728]

Bc, FG 33.790 [olim 116]

Canto vel Tenore Primo	2	3/LVG
Canto vel Tenore Secundo	2	3/LVG
Violino Primo	2	/LVG
Violino Secundo	2	/LVG
Basso Continuo	2	3/LVG

Benedicam Dñe à 2, C [anti] è B[assi], Partes – 6

Bc, FG 33.787 [olim FG 113]

Canto	2	3/LVG
Basso	2	3/LVG
Violino Primo	2	3/LVG
Violino Secundo	2	3/LVG
Organo	2	3/LVG
Basso Continuo	2	3/LVG

Antiphonæ D.V. Mariæ

Alma Redemptoris, Partes – 9
Bc, FG 33.783 [olim FG 109]

Canto	1A	4/PIB
Alto	1A	4/PIB
Tenore	1A	4/PIB
Basso	1A	4/PIB
Violino Primo	2	4/PIB
Violino Secundo	2	4/PIB
Alto Viola	1	4/PIB
Basso Continuo	1A	4/PIB
Basso Continuo	A	3/LVG

Ave Regina C, Partes – 11
Perdu

Regina Cæli, Partes – 10
Perdu

Salve Regina, Partes – 10
Bc, FG 33.802 [olim FG 128]

Canto Primo	2	3/LVG
Canto Secundo	2	3/LVG
Alto	2	3/LVG
Tenore	2	3/LVG
Basso	2	3/LVG
Basso Ripieno	2	4/PIB
Violino Primo	2	—
Violino Primo	4	—
Violino Secundo	2	3/LVG
Alto Viola Obligata [sic]	2	3/LVG
Organo	2	3/LVG
Basso Continuo	A	3/LVG

Salve Regina, Partes – 9 [1739]
Bc, FG 33.803 [olim FG 129]

Cantus	2	3/LVG
Altus	2	3/LVG
Tenor	2	3/LVG
Bassus	2	3/LVG
Violino Primo	2	4/PIB
Violino Primo	4	—
Violino Secundo	2	4/PIB
Alto Viola	1A	4/PIB
Violloncello [sic]	16	3/LVG
Basso Continuo	1A?	4/PIB

Salve Regina, Partes – 9

Bc, FG 33.801 [olim FG 127]

Canto	2	3/LVG
Alto	2	4/PIB
Tenor	2	3/LVG
Basso	2	4/PIB
Violino Primo	2	4/PIB
Violino Primo	4	4/PIB
Violino Secundo	2	4/PIB
Alto Viola	2	3/LVG
Organo	2	4/PIB
Basso Continuuus	A	3/LVG

Libera me pro Defunctis

Libera me Solemnel, Partes – 11

Bc, FG 33.797 [olim FG 123]

Canto	2	3
Alto	2	/LVG
Tenore	2	/LVG
Basso	2	3
Violino Primo	2	3
Violino Primo	2	/LVG
Violino Secundo	2	3
Violino Secundo	17	/PIB
Alto Viola	2	/LVG
Organo	17	/PIB
Basso Viola	2	3/LVG

Libera me, Partes 8

Perdu

Lamentationes, Hedommadæ Sanctæ à 1, 2, vel 3, Basse Viole

Feria 5^a in Cæna Domini [1733]

Bc, FG 33.804 [olim FG 130]

[sur la couverture: Lamentation: Hebdomad, sanctæ quæ fiunt fer. quartâ;
sur les parties: Premiere Lamentation du Mercredi Saint]

1. Incipit Lamentatio Canto, Partes – 4

Partition	2	3/LVG
Canto	18	—
Violoncello	2	3/LVG
Basso Continuo	2	3/LVG

2. Vau et egressus, Canto Solo, Partes – 3

Partition	2	3/LVG
Canto	2	—
Basso [Viola]	2	3/LVG

3. Jod Manum Suam, Canto Solo, Parties – 3		
Partition	2	3/LVG
Canto	2	—
Basso [Viola]	2	3/LVG
Feria 6 ^a in Paraseve		
Bc, FG 33.805 [olim FG 131]		
[sur la couverture... fer. quinta; parties, Leçon du jeudi]		
1. De Lament[atione] Heth Cogitavi, Canto Solo, Parties – 5		
Partition	2	3/LVG
Canto	18	—
Violoncello primo	2	3/LVG
Violoncello Secundo	2	3/LVG
Basso Continuo	2	3/LVG
2. Lamed Matribus, Canto Solo, Parties – 4		
Partition	2	3/LVG
Canto	C	—
Violoncello	2	3/LVG
Basso [Viola]	2	3/LVG
3. Aleph, Ero vir, Canto Solo, Parties – 3		
Partition (2 copies)	2	3/LVG
Canto	C	—
Organo	4	1/PF
Sabbato Sancto		
Bc, FG 33.806 [FG 132]		
[sur la couverture... fer. sexta; parties, Leçon du Samedi]		
1. De Lament[atione] Heth Misericordiæ, Canto Solo, Parties – 3		
Partition	2	3/LVG
Canto	2?; C?	3/LVG
Basso [Viola]	2	3/LVG
2. Aleph, Quo modo, Canto Solo, Parties – 4		
Partition	2	3/LVG
Canto	4	1/PF
Violoncello	2	3/LVG
Basso [Viola]	2	3/LVG
3. Incipt Oratio, Recordare, Basso Solo, Parties – 4		
Partition	2	3/LVG
Basso [Solo]	2	4/PIB
Violoncello [Obligato]	2	4/PIB
Basso Continuo	2	4/PIB

APPENDICE 2

Liste provisoire des concordances dans le fonds Sainte-Gudule
entre les copistes des corpus Fiocco et Brehy

Les lettres employées dans le corpus Brehy représentent des copistes dont le nom a pu être identifié ou qui ont contribué à au moins deux manuscrits particuliers. Les chiffres correspondent aux unica. Il convient de noter que, dans le corpus Brehy, les lettres B et M désignent plutôt des groupes de gens étroitement associés que des individus, ce qui explique qu'ils puissent être en concordance avec les deux copistes 3 et 9 du corpus Fiocco. Les approches différentes entre ma thèse et cet article prouvent davantage encore la nécessité d'un catalogue critique du fonds et d'une présentation unifiée des identifications de mains.

Corpus Fiocco

Corpus Brehy

A	D
B	C
C	-
D	-
1	E
2	F
3	M
4	G
5	-
6	-
7	-
8	-
9	M
10	-
11	B
12	15
13	-
14	-
15	-
16	-
17	-
18	-

**LES COLLECTIONS PRIVÉES DE LIVRES
ET D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE AU TRAVERS
DES CATALOGUES DE VENTE BRUXELLOIS, DURANT
LES RÈGNES DE MARIE-THÉRÈSE ET
JOSEPH II D'AUTRICHE (1740-1790)**

par
Anne FRANÇOIS

Parmi les témoins des activités qui se déroulent au sein d'une ville, les catalogues de vente sont une source précieuse et inestimable de connaissance. Ces petits livres sans luxe, qui répertorient les objets et ouvrages de la vente aux enchères qu'ils annoncent, nous ouvrent en effet le milieu des collectionneurs. Ils nous permettent d'entrer dans l'univers des livres et sont en quelque sorte le miroir qui reflète la société d'un endroit donné à un moment donné, avec ses intérêts, ses interdits, ses goûts...

Il s'avère intéressant et fructueux pour l'historien qui désire une information inédite sur un domaine d'intérêt bien particulier, de partir à travers eux à la recherche des mentions et références s'y rapportant. Nous avons mené l'enquête dans les catalogues bruxellois, à la recherche des amateurs de musique.

A la tête des 65 bibliothèques bruxelloises visitées par le biais d'autant de catalogues¹, se trouvent principalement des citoyens de classes socialement élevées : des nobles (barons, seigneurs, comtes, ducs,...), des bourgeois (échevins, libraires, imprimeurs,...) et des membres du clergé et de congrégations religieuses². C'est dans cette élite bruxelloise que nous avons découvert 47 personnes possédant des livres de musique.

A la vente des livres succède, s'il y a lieu, celle des instruments de musique. Mais à notre connaissance, les seuls instruments vendus à Bruxelles au terme d'une vente de livres furent ceux du chanoine Jan Bernard Vanden Boom, cantor à SS. Michel et Gudule³ : un accord de 17 flûtes à bec et 2 flûtes traversières "de bois de Moris" garnies d'argent, par Rottenburgh⁴.

Vanden Boom est le seul musicien de formation rencontré lors des ventes bruxelloises. Le catalogue de vente de sa bibliothèque ne reflète cependant pas son activité de cantor, les quelques livres de musique qui y figurent ne le distinguant pas de la tendance générale. En effet, la majeure partie des amateurs possède moins de 10 ouvrages musicaux. Il faut cependant mentionner la

présence de trois personnes possédant chacune une importante collection de 50 à 80 ouvrages.

Essayons donc, dans un premier temps, de dégager la nature du contenu musical minimum de la bibliothèque de l'amateur moyen. Dans un second temps, nous verrons ce que nous réservent les trois grandes collections musicales⁵.

Les recueils imprimés rencontrent le plus de succès. Ils sont de trois types. Par ordre décroissant de fréquence :

- les recueils de pièces, parodies, comédies et opéras, très prisés, principalement *Le nouveau théâtre italien ou Recueil général des comédies* et *Le théâtre de la Foire ou L'opéra-comique*. Tous deux sont édités à Paris dans la première moitié du siècle;
- les recueils de chansons profanes avec un “best seller” de taille : le *Nouveau recueil de chansons choisies* en 10 volumes édités à partir de 1723, mais rarement vendu au complet;
- les recueils liturgiques sont à mentionner, bien qu'ils ne fassent pas le poids des deux catégories précédentes : graduels, antiphonaires, psautiers, chants de louange et chansons spirituelles sont le reflet des pratiques religieuses en usage.

Nombre de bibliothèques possèdent un ou plusieurs recueils de ce genre. Liturgie mise à part, ils traduisent le goût de la société de l'époque pour le théâtre lyrique français et tout ce qui en découle : parodies, chansons, airs... De toute évidence, ce divertissement suscite un intérêt dont l'importance nécessite des explications. Nous y reviendrons.

Le besoin de jouissance artistique qui existe chez tout amateur de musique peut être doublé d'un besoin de culture et de connaissance immédiate. Il se concrétise ici par divers ouvrages dont le nombre et les sujets dépendent uniquement du ou des centres d'intérêt ou besoins du possesseur. Ces ouvrages peuvent être parfois très anciens, mais restent toujours d'actualité. Au delà de l'information purement bibliographique, les références aux écrits musicaux nous renseignent sur la nature et l'importance des intérêts accordés à différents domaines de connaissance. A Bruxelles, la théorie musicale, le théâtre et l'opéra sont les sujets sur lesquels portent le plus d'ouvrages différents. Cependant, chacun d'eux ne se trouve que rarement dans plus de deux bibliothèques à la fois.

Deux ouvrages sont cependant assez fréquents :

- le *Dictionnaire de musique* de Sébastien de Brossard, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français, et un catalogue de 900 auteurs “ayant écrit sur la musique”;
- le *Traitez des cloches* de Jean-Baptiste Thiers.

Les trois grandes collections ne nous réservent ni surprises ni nouveautés, mais confirment en l'étoffant une réalité déjà bien affirmée au travers de toutes les autres bibliothèques : l'amour du théâtre lyrique. Il a visiblement déclenché ici des ardeurs passionnées dans la collection de livrets!

Nous avons en effet relevé dans le catalogue de Gabriel del Marmol 14 lots de 8 comédies, 9 lots de 8 opéras et 2 lots de 10⁶. A lui seul, il possédait donc 204 pièces citées chronologiquement, qui illustrent un répertoire principalement français s'étendant sur une période de 40 ans (1741-1783).

Pierre de La Haye⁷ possédait quant à lui 47 opéras et tragédies illustrant le répertoire français de Lully à Rameau.

Ces collections ne sont pas étonnantes dans la mesure où elles suivent pas à pas les activités de la scène bruxelloise principale : le théâtre de la Monnaie. Depuis son ouverture en 1700 et jusqu'en 1745, on y représente des ballets, des tragédies de Lully et autres œuvres françaises. De 1744 à 1748, l'occupation française du maréchal de Saxe, accompagné d'une troupe de comédiens, donne un élan vigoureux au théâtre lyrique dans notre pays. C'est pendant la nouvelle période du régime autrichien, de 1750 à 1780, que cet élan porte ses fruits avec l'installation définitive du théâtre lyrique et le début de l'opéra-comique. Celui-ci occupera une place de plus en plus importante dans le répertoire de la scène bruxelloise, à côté des œuvres de Grétry⁸.

Par l'intermédiaire de leur théâtre, l'aristocratie et la bourgeoisie bruxelloises ont donc les yeux tournés vers Paris et toutes les nouveautés qui y paraissent. Charles de Lorraine⁹ n'échappe pas à cette tendance puisqu'il possédait une collection de tragédies de Lully et d'opéras-comiques.

S'il est attesté que la vie musicale bruxelloise a connu un épanouissement remarquable durant le gouvernement de Charles de Lorraine, tant dans la composition de musique instrumentale que dans celle de musique religieuse, il apparaît, au terme de notre étude, que ce sont néanmoins les spectacles et les divertissements lyriques qui eurent la plus grande répercussion dans l'esprit des mélomanes. Le contenu de leur bibliothèque le prouve. Nous n'avons trouvé nulle part de référence directe à de la musique instrumentale ou vocale autre que dramatique¹⁰.

En revanche, nous avons constaté que, d'une part, les grandes collections musicales sont surtout constituées de livrets et que, d'autre part, les recueils d'opéras échappent rarement au bagage musical minimum de l'amateur moyen.

NOTES

¹ Catalogues consultés à la Bibliothèque royale Albert I^{er} à Bruxelles et à la Bibliothèque de la Rijksuniversiteit te Gent.

² Les détails des noms, titres et dates de vente sont rassemblés dans : A. FRANÇOIS, *Mentions et références musicales dans les catalogues de vente de livres imprimés : catalogues belges entre 1740 et 1790*. Mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie (musicologie), Université libre de Bruxelles, 1991, vol. II, annexe II, pp.17-22.

³ Vente le 5 décembre 1772.

⁴ Jean-Hyacinthe Rottenburgh (1672-1756), luthier et facteur d'instruments à vent actif à Bruxelles.

⁵ La totalité des références musicales des catalogues consultés est reprise dans : A. FRANÇOIS, *op. cit.*, vol. II, annexe III.

⁶ Vente du 1^{er} au 15 octobre 1784.

⁷ Vente le 15 mai 1786.

⁸ E. CLOSSON et C. VAN DEN BORREN (éds.), *La musique en Belgique*, Bruxelles, 1990 (rééd.), pp. 371-373.

⁹ Vente en 1781.

¹⁰ On trouve en effet plusieurs fois dans les catalogues la mention "un paquet de musique" qui ne laisse rien deviner du contenu.

LA DIFFUSION DE LA MUSIQUE DE MOZART A BRUXELLES D'APRES LE DERNIER CATALOGUE DE WEISSENBRUCH (1813)

par
Henri VANHULST
Université libre de Bruxelles

Plusieurs types de sources permettent de préciser comment la musique de Mozart s'est diffusée dans nos régions à la fin du XVIII^e et au cours des premières années du XIX^e siècle. Le premier est constitué par l'ensemble des informations disponibles sur les activités des sociétés de concerts et des théâtres lyriques et ce sont évidemment les programmes qui fournissent les renseignements les plus précieux. Il en subsiste notamment une collection assez importante qui concerne quelques sociétés de concerts bruxelloises et il en ressort que ces dernières présentent à partir de 1799 régulièrement des œuvres de Mozart à leur public¹. S'il va de soi que les marchands de musique ont également dû jouer un rôle, cet aspect de la *Rezeptionsgeschichte* n'a pas encore retenu l'attention des musicologues qui se sont jusqu'à présent assez peu intéressés à l'édition musicale et au commerce des partitions dans nos grandes villes autour des années 1800².

A l'opposé des maisons d'édition actives dans plusieurs autres pays, les belges³ n'ont avant 1830 guère fait de place à Mozart dans leurs publications, de sorte qu'aucune d'entre elles n'est mentionnée dans le *Köchel Verzeichnis*⁴ parmi les premiers éditeurs du compositeur. Une telle constatation n'implique nullement que sa musique n'était pas disponible chez nous, mais suggère plutôt que les partitions étaient importées de l'étranger. Faute de documents d'archives, les détails de ce commerce sont encore mal connus et en général nous ne savons guère mieux comment l'information circulait entre les marchands de musique locaux et leur clientèle. Dans le cas de la firme qui est fondée peu après 1795 à Bruxelles par Charles Weissenbruch (1740-1826) et dont la gestion semble avoir été assurée par son fils Louis (1772-1851), la situation est néanmoins totalement différente puisqu'il nous en reste une série de quatre catalogues. Ceux-ci fournissent une documentation tellement abondante que, même en nous limitant à Mozart, nous ne pouvons étudier dans un seul article les étapes successives de la diffusion de sa musique. Aussi avons-nous décidé

d'exploiter ici uniquement le dernier catalogue non seulement parce que son contenu est le plus riche, mais également à cause des circonstances particulières dans lesquelles il a été réalisé.

Le 28 mai 1813, la publicité suivante paraît dans les *Affiches, annonces et avis divers de Bruxelles*⁵:

Superbe magasin de musique à vendre de gré à gré.

Le soussigné imprimeur-libraire breveté, voulant se livrer exclusivement aux soins de son état, et à ceux qu'exigent de lui ses deux journaux littéraire et d'annonces qui lui ont été conservés,

Offre de céder, aux conditions les plus avantageuses, son magasin de musique, composé de plus de vingt mille articles, tous de bonne vente, et venant des meilleurs magasins de Paris et de l'Allemagne, ainsi que la plus belle et la plus rare collection de partitions imprimées et manuscrites.

Sa musique de fonds et d'assortiment, ses manuscrits, planches, propriétés de près de cent articles, représentent un capital considérable.

Il remettra également une nombreuse correspondance, tant avec les maisons avec lesquelles il est en relation, qu'avec beaucoup d'amateurs, professeurs, etc.

Les catalogues se trouvent, gratis, chez le soussigné, rue du Musée, n°. 1085. Cette offre n'étant occasionnée par aucune autre raison que par le désir de circonscrire ses occupations, le soussigné observe,

1°. Que l'on trouvera toujours son magasin aussi complet que par le passé, et que rien ne ralentira [*sic*] son zèle à servir promptement toutes les personnes qui voudront bien s'adresser à lui, jusqu'au moment où son fonds passera en d'autres mains.

2°. Qu'il donnera toutes les facilités possibles, et même de de [*sic*] longs délais aux personnes qui s'arrangeraient avec lui.

WEISSENBRUCH, imprimeur-libraire,
propriétaire éditeur de l'*Esprit des Journaux*,
et de cette feuille.

Cet avis contient de précieux renseignements, dont le plus impressionnant est sans doute le nombre d'articles que l'on évalue à plus de vingt mille. Ce sont avant tout des partitions importées de l'étranger, mais l'offre ne se limite pas à la musique imprimée ou manuscrite. Comment ne pas s'étonner d'ailleurs que Weissenbruch mette en vente la correspondance qu'il a entretenue avec ses fournisseurs et sa clientèle, qu'il dit être faite de professeurs et d'amateurs! A peine moins surprenant est le passage relatif aux éditions musicales de la firme même qui ne souhaite en conserver ni les manuscrits ni le matériel typographique. Alors que Weissenbruch est disposé à s'accommoder d'un arrangement sur le délai de paiement, sans doute dans l'espoir de limiter au maximum le

nombre de transactions, il ne semble nullement pressé de conclure l'affaire. Il affirme, au contraire, qu'il continuera avec le même zèle ses activités de marchand de musique aussi longtemps qu'il le faudra. En insistant sur le caractère purement professionnel des motifs de sa décision, il cherche visiblement à éviter que l'on le soupçonne d'avoir des problèmes de trésorerie ou que l'on s'interroge sur l'avenir du commerce des partitions et de l'édition musicale à Bruxelles. Une dernière information, qui dans l'optique de notre étude est certainement la plus utile, a trait au catalogue que Weissenbruch a imprimé à l'occasion de la vente.

La section Musique de la Bibliothèque royale à Bruxelles possède un exemplaire, apparemment unique, du *Catalogue des trois mille lots, ou vingt-un mille articles, composant le magasin de musique de Weissenbruch*, qui n'a ni page de titre ni couverture et qui n'est pas davantage daté. Il ne fait pourtant aucun doute que cet inventaire correspond à celui dont parle l'annonce. Bien qu'il compte 140 pages, on peut se demander si l'exemplaire est complet car le nombre des lots, dont la quasi-totalité comprend plusieurs œuvres, n'est pas aussi élevé qu'il n'est dit dans le titre, puisqu'il s'arrête à 2039. D'autre part, la numérotation présente quelques irrégularités: les lots 1370 et 1371, 1115 à 1220, 1765 et 1766, et aussi 1796 à 1817 sont intercalés respectivement entre les lots 981 et 982, 1068 et 1069, 1618 et 1619 et entre 1748 et 1749. Ces modifications visent tantôt à rajouter des lots au groupe auquel ils appartiennent par leur répertoire et tantôt elles changent l'ordre initial des rubriques. L'inventaire était donc entièrement achevé lorsqu'il a été imprimé, de sorte que la divergence entre le nombre réel de lots et celui donné dans le titre ne peut s'expliquer par une évaluation forcément approximative de l'importance de la collection à laquelle l'on se serait livré en commençant la rédaction du *Catalogue*. Cette constatation plaide déjà en faveur de l'existence d'au moins un fascicule supplémentaire, qui serait nécessairement venu après ceux qui sont conservés. En effet, tel que nous le connaissons le *Catalogue* est divisé en quatre parties dont chacune débute par la mention "Superbe magasin de musique, à vendre en entier ou partiellement", figurant en haut des pages 1, 37, 69 et 89. Etant donné que la pagination est continue et qu'il est précisé "Suite du catalogue" au début des deuxième, troisième et quatrième fascicules, et "Fin du 4^{me}. catalogue"⁶ à la dernière page, nous sommes sûr que les quatre premières sections sont complètes et qu'elles ont été conçues comme indépendantes les unes des autres, ainsi que le confirment l'absence de couverture et de page de titre et le pluriel du mot "catalogues" dans la publicité. En outre, les quatre fascicules traitent exclusivement de partitions, sans préciser toutefois si elles sont imprimées ou manuscrites, alors que l'annonce mentionne d'autres types de documents. Si tant l'aspect matériel que le contenu du *Catalogue* incitent à croire à la réalité d'une suite qui serait perdue, on doit néanmoins se demander si la correspondance et les planches, qui n'étaient quand même pas de nature à susciter le même engouement que la musique, ont vraiment donné lieu à un inventaire imprimé. D'autre part, Weissenbruch pourrait avoir renoncé à la publication d'une cinquième livraison du *Catalogue* pour la simple raison qu'au

moment d'en entamer l'impression il avait déjà trouvé un acquéreur pour cette partie de son fonds. N'a-t-il pas de la même manière cédé la totalité de son répertoire de clavier au pianiste et compositeur bruxellois Henri Messemaekers (1778-1864) qui fait paraître l'avis suivant le 13 février 1814 dans le journal *L'Oracle*⁷:

Magasin de musique.

H. Messemaeckers à l'honneur d'informer le public qu'on peut se procurer chez lui toutes sortes de musiques pour le piano, avec diminution d'un tiers du prix marqué, sans qu'on soit obligé de prendre plusieurs morceaux ensemble. Le sieur Weissenbruch lui ayant cédé la totalité de musique de piano qui se trouvait dans son magasin, lui donne l'avantage de pouvoir offrir au public plus de 3000 articles différents. On y trouve également une grande collection de musiques de violon, rue du Lozum, n°. 308, pcès [*sic*] celle de la Montagne.

Puisque Messemaekers donne à ce moment une nouvelle orientation à ses activités professionnelles, il n'a évidemment aucune raison de chercher à vendre les partitions par lots, comme Weissenbruch avait voulu le faire dans l'espoir de s'en débarrasser plus rapidement. Quant au rabais, dont nous ignorons s'il n'est pas simplement une manœuvre commerciale, il permet de penser que Messemaekers est pressé d'écouler les partitions. Il souhaite peut-être disposer rapidement de liquidités afin d'honorer ses engagements vis-à-vis de Weissenbruch et il a probablement aussi besoin de fonds pour lancer ses activités en tant que marchand et éditeur de musique.

*

La richesse même de la collection de Weissenbruch suffit déjà à expliquer le caractère succinct de la description dans le *Catalogue*, qui n'a évidemment d'autre fonction que d'attirer l'attention du client potentiel sur un nom et un titre. Le travail du bibliographe s'en trouve aujourd'hui singulièrement compliqué, mais malgré toutes les difficultés auxquelles on se heurte, l'inventaire n'est nullement dénué d'intérêt car il est le seul à nous révéler l'extrême diversité du répertoire que l'on pouvait acquérir dans la capitale au début du XIX^e siècle. Nous ne nous intéresserons ici qu'à un seul aspect du fonds de Weissenbruch, mais il va de soi que l'on y trouve des renseignements tout aussi précieux à propos de nombreux autres compositeurs tant belges qu'étrangers et Haydn ou Beethoven mériteraient assurément une étude au même titre que Mozart. Si la plupart des lots réunissent des œuvres de compositeurs différents, nous ignorons quels critères – à l'exception de celui de l'effectif – ont guidé le marchand bruxellois dans ses choix qui nous semblent en fait totalement arbitraires.

La quasi-totalité des entrées résumant le titre en quelques mots, qui ne sont pas nécessairement repris textuellement à la partition et omettent tant le lieu de publication que le nom de l'éditeur. Comme les mêmes compositions ont été imprimées par plusieurs firmes situées dans des villes différentes, l'identification des œuvres et des éditions se révèle dans plusieurs cas impossible. Même

La mention du numéro d'opus ne fournit pas nécessairement la clé, puisque de telles indications changent d'une maison d'édition à l'autre. La division en rubriques n'aide pas davantage car dans celle consacrée au piano, par exemple, la *Catalogue* réunit à la fois les compositions pour l'instrument seul et celles dans lesquelles il est associé avec un ou plusieurs autres dont ni le nombre ni le type ne sont précisés. Aux œuvres originales viennent encore se mêler les nombreuses compositions pour les effectifs les plus divers dont Weissenbruch propose un arrangement pour le piano seul ou intégré dans un ensemble à propos duquel il ne donne la plupart du temps aucun détail. De telles pièces sont une initiative d'éditeurs qui veulent tirer un maximum de profit de la musique d'un compositeur connu. Puisque le nom de l'auteur de l'adaptation importe peu, il manque souvent dans le *Catalogue*, alors qu'un renseignement de ce type aurait considérablement facilité notre travail. Suite à l'ensemble de ces conditions, il n'est guère étonnant que nous ne soyons pas parvenu à proposer une identification pour chaque entrée et nous reconnaissons volontiers le caractère quelque peu hypothétique de certaines concordances que nous suggérons dans l'Annexe, notamment en ce qui concerne la musique de chambre. Citons, à titre d'exemple, les problèmes que posent dans la rubrique "Piano" les sonates et les ouvertures d'opéras, à propos desquelles il est impossible d'établir si ce sont des œuvres pour clavier seul ou non. Des recherches plus poussées, pour lesquelles nous n'avons pas les outils et qui auraient demandé de nombreuses vérifications dans différentes bibliothèques étrangères, auraient sans doute permis de résoudre encore l'une ou l'autre énigme que nous ne sommes pas parvenu à élucider à l'aide des ouvrages de référence cités au début de l'Annexe. Il ne fait néanmoins aucun doute qu'un certain nombre de problèmes resteront toujours sans solution. Si l'intérêt du *Catalogue* s'en trouve diminué au point de vue purement bibliographique, la diffusion de la musique de Mozart revêt encore d'autres aspects à propos desquels le document se révèle une source d'une valeur exceptionnelle.

Sans prendre en considération ici le domaine particulier constitué par les fantaisies et variations sur des thèmes mozartiens dont les auteurs sont le plus souvent des pianistes virtuoses⁸, nous reproduisons dans l'Annexe toutes les entrées relatives au maître de Salzbourg. Elles correspondent à un total de deux cent quatre lots, de sorte que le compositeur apparaît en moyenne dans un lot sur dix. Dans plusieurs cas il est même concerné par plus d'un titre figurant dans le même numéro. Il serait incontestablement utile de pouvoir évaluer sa position par rapport à celle d'autres compositeurs dont les noms apparaissent également avec une certaine régularité, mais une telle approche nécessite une étude complète de l'inventaire. Dans le cas de Mozart, il se dégage clairement du *Catalogue* un certain nombre de particularités dont la première est sa présence dans presque toutes les grandes rubriques. Que l'on joue du piano – seul, avec un autre instrumentiste ou dans un ensemble de musique de chambre – du violon, du violoncelle, de la flûte, de la clarinette, du cor ou du flageolet, que l'on soit chanteur ou directeur d'un orchestre symphonique ou d'une harmonie, on peut se procurer chez Weissenbruch une édition dont la page de titre men-

tionne le nom du compositeur. L'œuvre n'est cependant pas originale pour autant et le nombre d'arrangements est particulièrement élevé. Il va de soi que le répertoire lyrique s'y prête le mieux et le *Catalogue* en présente des extraits pour les effectifs les plus divers. *Le Nozze di Figaro* (K. 492) et *Die Zauberflöte* (K. 620) viennent largement en tête avec respectivement vingt et douze mentions. Notons néanmoins que le "teutsche Oper", pour reprendre la terminologie du compositeur, est désigné quatre fois par le titre de son adaptation française et l'on sait combien la musique des *Mystères d'Isis* s'éloigne de son modèle⁹. Les partitions de *Don Giovanni* (K. 527), *La Clemenza di Tito* (K. 621), *Così fan tutte* (K. 588), *Die Entführung aus dem Serail* (K. 384) et aussi – quoique dans une moindre mesure – *Idomeneo* (K. 366) sont également exploitées, si bien que le *Catalogue* présente Mozart avant tout sinon comme un auteur d'opéras, du moins comme le compositeur dont les pages les plus célèbres se trouvent dans ses œuvres lyriques.

Les autres aspects de la production vocale mozartienne se rencontrent plus rarement. A côté d'un "trio religieux", à propos duquel le *Catalogue* reste vague (lot 1737), et de l'*Ave verum corpus* à l'incipit littéraire apparemment plus explicite, alors qu'il s'agit peut-être du travestissement d'un air de *Don Giovanni* (lot 1735) au lieu du véritable motet de Mozart (K. 618), nous retrouvons ici encore des pièces proches de l'opéra, comme les scènes pour soprano *Ch'io mi scordi* (K. 505) et *Bella mia fiamma* (K. 528), ou encore l'air *No, no, che non sei capace* (K. 419), qui était d'ailleurs destiné à un opéra d'Anfossi. En somme, le répertoire vocal est essentiellement fait d'extraits d'opéras et de pièces analogues. D'après les incipit cités, les textes disponibles sont tantôt les originaux italiens, éventuellement doublés par une version française, et tantôt des adaptations en italien et/ou en français, les paroles allemandes étant totalement absentes. Faut-il ajouter encore que la mention du seul texte français n'est pas de nature à faciliter l'identification des pièces?

Tout aussi significative que l'importance de l'opéra, est la place qu'occupent les dernières symphonies du compositeur (K. 385, 425, 504, 543, 550, 551). A l'opposé de ses réalisations antérieures dans ce domaine dont il n'est guère question (K. 201, 297 et 338), elles reviennent chacune deux ou trois fois dans le *Catalogue* grâce à la version pour orchestre et à des arrangements pour un petit ensemble, tel qu'un septuor ou un trio comprenant le piano accompagné par un violon et un violoncelle, ou encore pour le seul instrument à clavier. Les auteurs des adaptations sont toujours mentionnés et c'est même l'un des rares points sur lesquels le document se montre précis. Si Cimador et Zulehner sont des noms relativement connus, il n'en va certainement pas de même pour Wouzet (lot 437), que nous n'avons pas pu identifier. Le répertoire pour orchestre comprend par ailleurs non seulement l'ouverture de cinq opéras (lots 1040-41, 1047, 1061, 1063) mais aussi la Fantaisie pour clavier (K. 475) dans une adaptation de Stegmann, la Sérénade "Haffner" (K. 250) avec la marche qui l'accompagne (K. 249) et un recueil de marches (lot 1067), parmi lesquelles (K. Anh. 184a) il y a encore des fragments d'*Idomeneo* (K. 366/8, 14 et 25), des *Nozze di Figaro* (K. 588/8) et de *La Clemenza di Tito* (K. 621/4). En ce

qui concerne le répertoire des orchestres d'harmonie, six des huit lots renvoient aux opéras (lots 1090-91, 1103-04, 1108, 1111), tandis que les autres entrées (lots 1072, 1089) renvoient à des arrangements de la Sérénade (K. 361) et à des œuvres d'attribution douteuse (K. Anh. 226-28). Si J. Gebauer est l'auteur de pièces que l'éditeur J.-G. Sieber joint à la musique de notre compositeur, J.C. Stumpf est responsable de quelques-unes de ces adaptations.

Les concertos de Mozart ne sont guère présents dans le *Catalogue*. Il est assez significatif d'en trouver une mention dans les rubriques qui sont consacrées à la clarinette (K. 622) et à la flûte (lot 1315) car le répertoire de ces instruments n'est pas très riche en œuvres de ce type. Il n'en va pas de même pour les autres domaines, le genre apparaissant par ailleurs uniquement dans la section relative au piano. Certes, l'on y mentionne le concerto en *ut majeur* (K. 503), à côté de deux exemplaires de la série "Concerts pour le pianoforte" qui fait partie de la collection des œuvres complètes éditée par Breitkopf & Härtel (lots 532, 533). Dans le cas de Mozart, il n'y a néanmoins aucun autre genre qui figure dans le *Catalogue* quasiment par ce seul type de publication dont on reconnaîtra sans peine le caractère particulier, ne fût-ce qu'à cause de la dépense considérable que constitue l'achat de l'un de ces lots exclusivement consacrés aux concertos de Mozart. Etant donné le prix de vente presque identique pour les deux – 98 et 99 francs –, l'on peut supposer que le second ne comprend pas plus de numéros que le premier dont il est précisé qu'il en a quatorze, alors que la collection complète en fait vingt. Weissenbruch en aurait-il précédemment vendu six fascicules ou aurait-il renoncé à acquérir les derniers devant le manque d'intérêt manifesté par ses clients? S'il est impossible de répondre à la question, le regroupement de tous les numéros dans le même lot suggère en tout cas que l'acheteur visé est un passionné de Mozart plutôt que l'un des innombrables virtuoses de l'époque.

Les différents ensembles de musique de chambre, qui vont du duo au sextuor, sont souvent cités en relation avec Mozart. Malgré l'imprécision de quelques entrées qui interdit tout commentaire (lots 673, 680, 684), il est clair que le quatuor et le quintette à cordes sont les effectifs que l'on rencontre le plus fréquemment. Le premier groupe est représenté à la fois par quinze compositions de ce genre (K. 157, 160, 168-73, 387, 421, 428, 458, 464-65, 499) et par les adaptations de cinq opéras (lots 806-07, 809-10, 812, 831), à côté de huit arrangements de sonates ou autres œuvres de musique de chambre écrites soit pour le clavier seul, soit pour celui-ci associé à un ou deux autres instruments (K. 481, 497-98, 502, 521, 526, 564, 570). Parmi les nombreuses éditions de quatuors à cordes qu'il met en vente, Weissenbruch propose les deux premiers des quatre cahiers que la firme Breitkopf & Härtel consacre aux compositions de ce type dans son édition des œuvres complètes de Mozart. Personne ne niera que la situation diffère ici totalement de celle des concertos pour piano: dans le cas du quatuor à cordes, le *Catalogue* mentionne encore d'autres éditions et le lot ne se singularise ni par son prix – 40 francs – ni par le répertoire qu'il propose car il comprend de la musique de quatre auteurs (lot 883).

La situation est assez semblable en ce qui concerne le quintette à cordes à propos duquel le *Catalogue* cite les six grandes créations mozartiennes (K. 174, 406, 515-16, 593, 614) en même temps que des adaptations de pièces aussi diverses que les Variations pour le piano sur *Ein Weib* (K. 613), le Divertimento pour cors et cordes (K. 287), la Sérénade pour instruments à vent (K. 375), le Quatuor pour clavier et cordes (K. 478) et le Quintette pour cor et cordes (K. 407). La première et la dernière de ces adaptations sont l'œuvre de Hoffmeister et c'est en fait l'une des rares fois où un tel renseignement figure dans le *Catalogue* à propos de la musique de chambre. Les trois œuvres citées en dernier lieu y apparaissent même avec deux ou trois versions différentes pour quintette à cordes!

Une seule mention a trait à une composition pour violon, alto et violoncelle; il s'agit du Divertimento (K. 563) pour lequel plusieurs éditeurs de l'époque ont préféré le titre de Trio que l'on retrouve dans l'inventaire bruxellois. Tout aussi exceptionnels se révèlent le duo pour violons, qui est l'adaptation de sonates pour clavier et ce dernier instrument (K. 376, 378-79) ou d'autres œuvres de musique de chambre (lot 785), et le sextuor (lot 626), qui désigne apparemment l'un des divertimenti pour cordes et cors. Quant à la rubrique du violoncelle, elle ne mentionne que des extraits d'opéras arrangés en duo par F. Danzi (lot 1187).

Lorsque le clavier fait partie de l'ensemble de musique de chambre, il est surtout question du groupe de trois instruments. A côté de quatre trios pour clavier, violon et violoncelle (K. 496, 502, 542, 548), il y a l'arrangement pour ce même effectif du Quatuor à cordes (K. 387) et aussi le Trio pour clavier, clarinette et alto (K. 498). En ce qui concerne les adaptations, nous avons déjà évoqué les versions pour piano avec accompagnement de violon et violoncelle que Zulehner a faites de plusieurs symphonies et il faut y ajouter celle d'une Sérénade pour orchestre (K. 320) que cet auteur destine au même effectif. Pour ce qui est de l'ensemble comprenant le piano et trois instruments à cordes, les entrées correspondent au premier Quatuor que Mozart ait écrit pour un tel ensemble (K. 478), et à un arrangement du Quintette pour clavier et vents (K. 452).

Le répertoire pour piano seul, à quatre mains ou en duo avec le violon est l'un des aspects les plus frustrants du *Catalogue*. Les mentions relatives à Mozart y sont nombreuses, mais l'on y cherche la plupart du temps en vain une indication un tant soit peu précise. Le problème se pose notamment pour les airs et ariettes variés (lots 313-14, 316, 320-23, 326, 328-29, 331, 336), parce que la mélodie de départ n'est citée que pour *Je suis Lindor* (K. 354), et surtout pour les sonates, à propos desquelles tout espoir de retrouver la composition semble vain chaque fois que l'entrée se limite au seul nombre de pièces. Même l'ajout d'un adjectif qualificatif ou d'un numéro de livre ou d'opus, ce dernier changeant d'une firme à l'autre, n'apporte aucune aide (lots 303-06, 310-11, 330, 339, 344). Outre le cas exceptionnel de la Fantaisie et de la Sonate (K. 475, 457), que plusieurs éditeurs ont réunies dans un même volume, les rares indications plus fiables renvoient tantôt à des sonates pour piano seul

(K. 279-81, 330-32) et tantôt à des sonates pour piano et violon. Celles-ci peuvent être aussi bien des œuvres originales (K. 481) que des arrangements de compositions conçues pour le seul instrument à clavier (K. 457, Anh. 135) ou appartenant au domaine de la musique de chambre (K. 452, 478, 498). Toujours dans le domaine des adaptations, citons celles d'ouvertures d'opéras (lots 473-74, 477, 497, 499, 508), parmi lesquelles on fait la distinction entre celle des *Mystères d'Isis* et celle de la *Flûte enchantée*. Deux entrées concernent les œuvres complètes pour piano dans les éditions de Breitkopf & Härtel et de Pleyel, qui constituent à elles seules chacune un lot (lots 526, 531). S'il manque trois des dix-sept volumes de la publication de Leipzig, celle de Paris est complète et cette particularité explique sans doute que la seconde coûte 156 francs, alors que l'autre en vaut 126. Pour aucun autre lot du *Catalogue* on ne demande, en fait, un prix aussi élevé que pour l'édition de Pleyel! Quant à la musique pour piano à quatre mains, elle est représentée par l'arrangement qu'Ebers a fait du Quatuor pour piano et cordes (K. 478) et par deux sonates, dont l'une a été identifiée (K. 497) tandis que l'autre pose problème (lot 272).

Il est évident que le *Catalogue* présente Mozart plutôt comme un compositeur de musique de chambre que comme l'auteur d'œuvres pour le piano. En vérité, les deux domaines se recoupent dans une certaine mesure à cause des arrangements. Parfois, le nombre de versions différentes de la même composition ne peut que surprendre, d'autant que l'originale n'est pas nécessairement présente. C'est manifestement le Quatuor pour piano et cordes (K. 478) qui l'emporte à cet égard: outre une édition pour l'effectif prévu par le compositeur (lot 296), Weissenbruch en propose non seulement des arrangements pour piano à quatre mains (lot 274) et pour piano et violon (lot 346), mais aussi deux pour quintette à cordes (lots 666, 670).

Le répertoire destiné aux instruments à vent se signale par différentes tendances. En ce qui concerne la flûte et la clarinette, les opéras de Mozart occupent de nouveau une place dominante. Les arrangements sont conçus soit pour un duo, soit pour un quatuor avec flûte, et ils se limitent en général à un choix d'airs (lots 1288, 1291, 1303, 1305, 1394, 1396-97, 1413); il n'est qu'une seule fois question d'une ouverture (lot 1366) et les entrées omettant le mot "airs" sont à peine plus nombreuses (lots 1243, 1297-98). Cette prédilection pour l'aspect le plus accessible des œuvres lyriques est confirmée par d'autres mentions relatives à des duos. Il s'agit tantôt de valse (K. 536, 567, 600, 602, 605) et tantôt de pièces de caractère varié (K. 487), mais l'adaptateur a aussi pu se servir de mouvements de sonates (lot 1221). La musique de chambre est par ailleurs représentée par quelques autres entrées: ce sont les cinq *Divertimenti* pour trio à vent (K. 439b), auxquels on a pu adjoindre des extraits d'opéras (lot 1450), deux quintettes non identifiés dont l'un a une partie de flûte (lot 1330) et l'autre une partie de cor (lot 1497), et, enfin, la version pour flûte et cordes que F. Hoffmeister a tirée du Quatuor pour hautbois et cordes (K. 370).

Pour terminer le résumé des œuvres de Mozart auxquelles renvoie le *Catalogue*, nous devons encore mentionner une série de canons (K. 233-34, 553-60,

562), et cette entrée démontre que les aspects les plus variés de sa production étaient censés susciter l'intérêt des clients de Weissenbruch.

*

A l'exception du Zurichois Nägeli (lot 1187), que l'on cite néanmoins à propos d'une publication n'ayant qu'un rapport indirect avec Mozart, de l'Amstellodamois Steup, qui arrange pour quintette à cordes une composition pour instruments à vents et la publie (lot 668), et de la Liégeoise J. Andrez, dont il sera question plus loin, les éditeurs qu'il a été possible de retrouver, se divisent en deux groupes: conformément à l'avis paru dans les *Affiches, annonces et avis divers...*, les uns sont actifs en Allemagne et les autres à Paris. Parmi les premiers, la firme que l'on rencontre le plus fréquemment est celle de N. Simrock de Bonn, dont la production se diffuse d'autant plus facilement à l'étranger que son frère Henri ouvre en 1802 un magasin à Paris¹⁰. Le nom est mentionné pour une grande variété de compositions, allant de canons (lot 1826) à des trios à clavier (lots 275-78) et des œuvres de musique de chambre pour instruments à vent (lots 1396, 1450), en passant par un concerto (lot 93) et des arrangements (lots 274, 1022). Il est d'ailleurs vraisemblable que la part de Simrock dans les éditions de Mozart disponibles chez Weissenbruch était beaucoup plus importante car nous le retrouvons dans la plupart des cas où deux ou plusieurs maisons ont publié la même œuvre. La place des autres firmes allemandes est bien plus modeste et semble liée à l'une ou l'autre particularité du répertoire. Ainsi Zulehner (lots 421-22, 427-28, 430-31) et Hoffmeister (lots 681-82, 1292) sont cités à propos d'arrangements dont ils sont chacun à la fois l'auteur et l'éditeur, tandis que Kühnel (lot 1022) et, surtout, André apparaissent dans le *Catalogue* grâce à leurs éditions de symphonies (lots 1011, 1016, 1022) et autres compositions ou arrangements pour orchestre (lots 1067, 1091). De même, les maisons Breitkopf & Härtel et Gombart sont associées respectivement aux œuvres complètes (lots 526, 532, 883) auxquelles s'ajoute néanmoins une publication pour orchestre d'harmonie (lot 1072), et à l'un des divertimenti (lot 626).

Des cinq maisons d'édition parisiennes dont Weissenbruch propose des partitions de Mozart, celle de Leduc se révèle assez secondaire étant donné qu'elle n'est associée qu'à des collections de duos. L'apport d'Imbault est plus diversifié et comprend non seulement des valses et autres pièces pour deux instruments (lots 1339, 1455, 1519, 1524), mais aussi des symphonies arrangées pour septuor par Cimarosa (lots 632-33), des adaptations de deux opéras (lots 1090, 1366) et trois compositions transcrites pour quatuor à cordes (lot 810). Les relations entre Weissenbruch et Imbault semblent assez suivies car il nous reste un exemplaire d'une édition de ce dernier sur la page de titre de laquelle le Bruxellois a collé une étiquette mentionnant son nom et adresse¹¹. J.-G. Sieber est représenté par l'ouverture des *Mystères d'Isis* (lot 474), par des quatuors et des quintettes à cordes (lots 663, 666, 806, 808, 832) dont certains sont des adaptations, et par une publication au contenu non déterminé qui est destiné à un orchestre d'harmonie (lot 1089). A l'opposé de son père, J.-G. Sieber est

peu cité dans les identifications; on peut probablement lui attribuer la publication de sonates (lots 346, 348), d'au moins une symphonie (lot 1022) et d'arrangements pour quintette à cordes de deux compositions de musique de chambre (lot 674). Pleyel, enfin, est représenté par des duos pour instruments à vent tirés d'opéras (lots 1288, 1291, 1394, 1413), par un trio, des quatuors et des quintettes à cordes (lots 670-71, 679, 789, 811, 813-14), par de la musique pour clavier seul ou non (lots 292, 306, 332), et par sa publication des œuvres complètes pour piano (lot 531).

Qu'elle soit éditée pour voix et piano ou avec accompagnement d'orchestre, la musique vocale de Mozart est le plus souvent disponible chez Weissenbruch par l'intermédiaire de numéros de périodiques musicaux. Quelques pièces semblent avoir une autre origine, mais le *Catalogue* nous laisse ici encore dans l'incertitude en omettant toute indication relative à leur provenance. Parmi les publications périodiques citées, deux méritent l'attention. L'une est le *Journal de musique vocale*, intitulé ensuite *Journal vocal*, dont la page de titre donne le lieu et le nom de l'éditeur – Liège, M^{re} J. Andrez – mais ne mentionne pas l'année de parution¹². Ce bimensuel a manifestement été lancé dans les toutes premières années du XIX^e siècle car un avis publié dans la *Gazette de Liège* annonce le début de sa parution pour le 1^{er} frimaire de l'an IX [22 novembre 1800]¹³. Il s'agit probablement d'une initiative de Joséphine, la dernière fille – et la seule dont le prénom commence par l'initiale J – de Benoît Andrez, l'éditeur liégeois bien connu dont la période d'activité se situe approximativement entre 1745 et 1775. Née en 1758, elle relance l'entreprise de son père par la publication du *Journal vocal*, qui est même sa seule réalisation d'envergure. Weissenbruch semble entretenir d'étroits contacts avec elle car il a collé une étiquette mentionnant son nom et adresse sur la page de titre de la partie de premier violon des *Deux ouvertures à grand orchestre* de J.-J. Renier, qui est l'une des rares éditions de J. Andrez¹⁴. En outre, le premier numéro de la cinquième année du *Journal* indique que celui-ci est en vente à Bruxelles chez Weissenbruch. C'est dans ce périodique que paraît pour la première fois dans nos régions de la musique de Mozart (lot 1657). Il s'agit de *Trop coupable Isménor*, un extrait des *Mystères d'Isis*, qui correspond en partie au récitatif et rondo de Vitellia, *Ecco il punto* et *Non più di fiori*, de *La Clemenza di Tito* (K. 621/22-23). Le *Journal* liégeois en donne une adaptation pour voix et piano dont l'auteur est un certain Thomas. Les indications qu'une main anonyme a ajoutées dans l'exemplaire de la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, prouvent que l'on s'en est servi lors d'une exécution qui a dû présenter une conception assez romantique de cette page car les ajouts concernent exclusivement des aspects dynamiques tels que le *crescendo*, le *decrescendo* et le *pianissimo*. Les autres numéros du *Journal* dont le *Catalogue* nous apprend qu'ils contenaient des fragments de Mozart, n'ont pas été conservés.

La "Collection d'Olivier et Godefroid, pour piano" désigne évidemment la *Collection de morceaux de chant... extraits des œuvres des plus célèbres auteurs*, que F.-H. Olivier et H.J. Godefroy lancent en 1804¹⁵. Nous n'avons pu consulter

qu'une série incomplète de cette publication hebdomadaire¹⁶ dont Weissenbruch semble avoir possédé tous les numéros. En ce qui concerne les extraits empruntés aux œuvres de Mozart, les éditeurs respectent généralement la musique originelle. Fidèles à leur habitude de remplacer tout texte allemand, ils donnent uniquement des paroles françaises pour *Die Entführung* et des paroles françaises et italiennes pour *Die Zauberflöte*. Alors qu'ils se contentent dans de nombreux cas de reproduire le livret pour les opéras sur un texte italien, les vers de Da Ponte sont toujours doublés en français pour *Le Nozze*, *Don Giovanni* et *Cosi*.

Vers la fin de la rubrique, Weissenbruch cite d'autres périodiques comme le *Journal des Troubadours* (lots 1732-35, 1739-42) ou le *Nouveau journal d'Apollon* (lot 1744) dont plusieurs numéros, voire des années complètes, sont mis en vente. Comme nous n'avons pas eu l'occasion d'examiner ces publications, dont la *Catalogue* omet de détailler le contenu, nous ignorons si elles font une place à Mozart.

*

En identifiant les éditions, nous avons en général pu déterminer sinon l'année même de parution, du moins une période bien circonscrite au cours de laquelle le volume en question est sorti de presse. Si les publications récentes ne sont pas entièrement absentes du *Catalogue*, comme en témoignent les lots 1396 et 1450, la grande majorité d'entre elles datent néanmoins de la période située entre 1800 et 1805. Il y a même quelques cas d'éditions antérieures à 1800, qui ont, à l'exception d'un concerto publié par Simrock en 1797 (lot 93), toutes paru à Paris entre 1793 et 1799 (lots 292, 663, 666, 808, 810, 814, 1090, 1366, 1413) et dont il reste parfois encore deux ou même trois exemplaires. Il semble donc que les premiers contacts de Weissenbruch avec d'autres maisons d'édition aient concerné des firmes de Paris, dont les rapports avec les marchands de musique bruxellois sont d'ailleurs attestés depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ces éditions relativement anciennes sont-elles pour autant une preuve du manque d'intérêt que le public aurait manifesté à l'égard des œuvres en question? Avant de répondre à cette question, il faudrait connaître le nombre d'exemplaires que Weissenbruch avait initialement acquis et déterminer si les firmes auprès desquelles il se fournit en musique, ont produit des éditions plus récentes des mêmes compositions. L'analyse des catalogues antérieurs et leur comparaison avec celui de 1813 apporteront sans doute quelques éclaircissements à ce sujet, de même qu'elles permettront de déterminer quelles œuvres de Mozart Weissenbruch a vendues au fil des années. A cet égard, une certaine prudence s'impose malgré tout, parce que nous ignorons quand il a décidé de renoncer à ses activités dans le domaine de la musique. A-t-il à partir du même moment sinon cessé de commander de nouvelles partitions, du moins réduit le nombre d'exemplaires? Bien qu'il s'en défende dans l'avis paru dans la presse, on est tenté de l'admettre mais une telle réduction n'a pas dû se faire de manière uniforme, car il est évident que le genre même joue un rôle déterminant dans toute acquisition que fait un marchand de musique. Il n'est donc pas surprenant de rencontrer avant tout dans la rubrique Piano la même édition en

plusieurs exemplaires, alors que cela n'arrive jamais pour les versions "à grand orchestre" des symphonies. Il va de soi que les sonates pour clavier dont certaines se retrouvent jusqu'à cinq ou six fois (lots 304, 332), et d'autres pièces pour cet instrument, qu'il soit intégré ou non dans un ensemble (lots 278, 497), sont demandées davantage que des morceaux exigeant un effectif considérable.

Si Weissenbruch ne s'explique nullement sur les critères en fonction desquels il a déterminé le prix des lots, il est au moins sûr que le genre n'est pas le seul facteur. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les partitions d'orchestre ne sont pas les plus chères, puisque six symphonies se paient 52,50 francs (lot 1016) et cette somme est bien inférieure aux 71,50 francs que l'on demande pour un arrangement de trois œuvres de ce genre pour septuor (lot 632). Etant donné que les deux lots comprennent encore de la musique d'autres compositeurs, la comparaison n'est peut-être pas entièrement convaincante. Comme le souci de variété semble avoir guidé la composition de presque tous les lots, l'interprétation des données exige incontestablement une grande prudence. Il est pourtant clair que la musique de Mozart ne coûte ni plus ni moins que celle d'un autre et que les prix présentent des différences en fonction de l'effectif et de l'éditeur. Le répertoire de clavier reste souvent sous les 40 francs et ce prix augmente d'un quart lorsque le piano se voit adjoindre un ou plusieurs autres instruments. Une somme du même ordre est également demandée pour les duos qui sont mentionnés dans la plupart des autres rubriques. Les œuvres écrites à l'origine pour un quatuor ou un quintette à cordes se paient souvent plus de 50 francs, à l'exception cependant de quelques éditions de quatuors antérieures à 1800, pour lesquelles Weissenbruch – peut-être en désespoir de cause – ne demande même pas 40 francs (lots 807-08, 814). Les arrangements d'opéras pour tout type de quatuor ne coûtent pas davantage, mais ce répertoire attire certainement plus que le précédent. Dans le domaine de la musique pour orchestre d'harmonie, l'écart considérable entre les prix, qui vont de 35,75 francs (lot 1108) à 59,50 francs (lot 1090), semble lié aux différences d'effectifs. Bref, celui qui veut acheter de la musique de Mozart chez Weissenbruch dépensera au moins 20,35 francs, qui est le prix du lot comprenant un arrangement pour deux flûtes de l'ouverture des *Nozze* (lot 1366), et au plus 156 francs, pour lesquels il acquerra l'édition de Pleyel de ses œuvres complètes pour piano (lot 531). Ce dernier prix est du même ordre que ceux auxquels sont mises en vente des publications analogues consacrées à la musique pour piano de Haydn¹⁷ ou de Clementi¹⁸.

Malgré le manque de précision de certaines entrées, le *Catalogue* publié en 1813 par Weissenbruch est une source très intéressante parce qu'il nous révèle dans quelle mesure la musique de Mozart était à ce moment disponible à Bruxelles. S'il n'est pas toujours possible de préciser les œuvres ou les éditions, il est en tout cas évident que l'on pouvait se procurer alors dans le plus important magasin de musique de la ville tant ses grandes symphonies et ses opéras les plus connus que plusieurs de ses compositions de musique de chambre et ses sonates pour piano seul ou avec accompagnement de violon. La diversité du répertoire démontre que toute la clientèle était susceptible de s'in-

téresser à l'ensemble de ces aspects. Le nombre même de sonates et d'arrangements de pièces diverses pour un petit ensemble suggère combien la musique de Mozart a dû être en vogue à cette époque auprès des interprètes amateurs, qu'ils soient débutants ou non. Afin de corroborer cette hypothèse, il reste maintenant à trouver des documents sur cet aspect encore inexploré de notre vie musicale. Il est tout aussi indispensable d'exploiter les catalogues antérieurs de Weissenbruch, afin de préciser les étapes successives par lesquelles la musique de Mozart s'est diffusée à Bruxelles.

NOTES

¹ "La diffusion de la musique de Mozart à Bruxelles avant 1816", communication au colloque international *L'Europe des communications à l'époque de Mozart* (Strasbourg, 14-16 octobre 1991). Actes à paraître.

² On trouvera une excellente synthèse du sujet dans le chapitre que P. Raspé a consacré à l'édition musicale dans R. WANGERMÉE – Ph. MERCIER, *La musique en Wallonie et à Bruxelles*, tome II, Bruxelles, 1982, pp. 207-13.

³ Bien que les termes "Belgique" et dérivés soient anachroniques, ils offrent le double avantage de la clarté et de la concision.

⁴ L. VON KÖCHEL, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, 6^e édition revue par F. GIEGLING, A. WEINMANN et G. SIEVERS, Wiesbaden, 1964, l'annexe E. Cet ouvrage est désigné ci-après par l'abréviation K.

⁵ Numéro 438, pp. 382-83.

⁶ En réalité le deuxième fascicule se termine au milieu de la p. 66 et le troisième commence à la p. 69, mais il est manifeste que rien ne manque. Quant à l'avis figurant au bas de la dernière page, l'on y a ajouté à la main le mot "dernier", mais cette indication, dont nous n'avons pas pu déterminer l'origine, ne vaut peut-être que pour l'exemplaire de la Bibliothèque royale.

⁷ *L'Oracle*, 13 février 1814, p. 4. Nous devons cette information à notre ami Paul Raspé, bibliothécaire du Conservatoire royal de musique à Bruxelles.

⁸ On en trouvera la liste dans notre article cité dans la note 1. Etant donné que les partitions ne sont pas nécessairement disponibles, nous avons pris comme critère la présence dans l'entrée d'un mot renvoyant explicitement à l'idée de variation(s) sur un thème de Mozart. Les arrangements qui sont, en principe, seulement des adaptations pour des effectifs différant de ceux auxquels le compositeur avait destiné l'œuvre, sont repris ici.

⁹ Le lot 1657, "Trop coupable Ismenor" en est un exemple: la musique de ce fragment provient de *La Clemenza di Tito* et correspond au récitatif et rondo de Vitellia, *Ecco il punto* et *Non più* (K. 621/22-23).

¹⁰ A. DEVRIÈS – F. LESURE, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. I, Genève, 1979, p. 148.

¹¹ Il s'agit de l'arrangement pour deux flûtes de l'ouverture d'*Arnîl* de Dalayrac (RISM D 84).

¹² Nos renseignements se fondent sur l'exemplaire incomplet qui fait partie des collections de la Bibliothèque du Conservatoire royal de musique à Bruxelles. Il en subsiste manifestement quelques numéros au Conservatorio "Giuseppe Verdi" à Milan (voir RISM D 319, 324 et peut-être aussi C 2367 et K 2082).

¹³ L'avis paraît dans le numéro 17 de l'an IX. Cette information nous a été communiquée par Monsieur José Quitin, l'éminent spécialiste de la vie musicale liégeoise, que nous tenons à remercier vivement pour son aide.

¹⁴ Nous n'avons pu étudier que l'exemplaire de la Bibliothèque du Conservatoire royal de musique à Bruxelles.

¹⁵ A. DEVRIÈS – F. LESURE, *op. cit.*, p. 125, signalent que l'adresse bibliographique figurant dans le premier numéro apparaît dès 1804. Les mêmes auteurs, p. 78, attribuent à tort la publication de la *Collection* au seul Godefroy et la font commencer en 1805.

¹⁶ Les numéros font partie des collections de la Bibliothèque du Conservatoire royal de musique à Bruxelles et de la Bibliothèque nationale à Paris.

¹⁷ *Lot 519* (72 fr.). "Collection complète des sonates d'Haydn, 4 livraisons (édition de Pleyel)."

= lot 520

Lot 527 (81 fr.). "Collect. des œuvres de Haydn, Leypzig, 9 n°."

= lot 528

¹⁸ *Lot 529* (48 fr.). "Collect. des œuvres de Clémenti, Leypzig, 4 n°."

= lot 530

Ces citations sont extraites du *Catalogue*. De même que dans l'Annexe, elles sont reproduites textuellement, comme l'indique la présence des guillemets.

ANNEXE

Sigles et abréviations

D = O.E. DEUTSCH, *Musikverlags Nummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710-1900*, Berlin, 1961 (2^e édition)

DL = A. DEVRIÈS – F. LESURE, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. I, Genève, 1979

J = C. JOHANSSON, *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, Stockholm, 1955

K. = L. VON KÖCHEL, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, Wiesbaden, 1964 (6^e édition par F. GIEGLING, A. WEINMANN et G. SIEVERS)

p. = page

pl. = planche

RISM = K. SCHLAGER (éd.), *Répertoire International des Sources Musicales*, vol. 6, Kassel, 1976

p. 1

PIANO (lots 1 à 544)

Lot 93 (45 fr. 25 c.). "Conc., Mozart, op. posthume, n^o. 1."

Il s'agit du Concerto pour clavier et orchestre en *ut majeur*, K. 503; édition: Bonn, Simrock [D, p. 26: 1797] (RISM 5842, 5879, mais voir aussi 5844 pour une édition parisienne non datée).

Lot 272 (35 fr. 60 c.). "1^{re} Son. à 4 mains, Mozart."

Œuvre non identifiée. Cf. RISM 6683, 6719, 6725.
= lot 273

Lot 274 (39 fr. 50 c.). "Gr. son. à 4 mains, Ebers, Mozart, op. 88. [*lot 302*: n^o. 1.]"

Il s'agit de l'arrangement pour piano à quatre mains par C.F. Ebers du Quatuor pour clavier et cordes en *sol mineur*, K. 478; édition: Bonn, Simrock [D, p. 26: 1808-09] (RISM 6415).
= lot 302

Lot 275 (40 fr. 20 c.). "Trio, Mozart, op. 14, n^o. 1."

Il s'agit du Trio pour clavier, violon et violoncelle en *sol majeur*, K. 496; édition: Bonn, Simrock [D, p. 26: 1803] (RISM 6362).

Lot 276 (39 fr. 50 c.). "Trois trio, Mozart, op. 15."

Il s'agit des Trios pour clavier, violon et violoncelle en *si bémol majeur*, K. 502, en *mi majeur*, K. 542, et en *ut majeur*, K. 548; édition: Bonn, Simrock [D, p. 26: 1803] (RISM 6383).

Lot 277 (43 fr.). "Trois trio, Mozart, op. 86, liv. 1."

Il s'agit de l'arrangement pour trio à clavier du Quatuor à cordes en *sol majeur*, K. 387; édition: Paris, aux adresses ordinaires - Bonn, Simrock [D, p. 26:1802] (RISM 6209).

Lot 278 (36 fr.). "Trio, Mozart, op. 14, n^o. 2."

Il s'agit du Trio pour clavier, clarinette et alto en *mi bémol majeur*, K. 498; édition: Bonn, Simrock [D, p. 26:1803] (RISM 6372, mais voir aussi 6370).
= lots 279, 280, 301

- Lot 292* (35 fr. 75 c.). "Quat., Mozart, op. 38."
Etant donné qu'il s'agit d'une œuvre avec clavier, on peut penser à l'arrangement pour quatuor du Quintette pour clavier et instruments à vent en *mi bémol majeur*, K. 452; édition: Paris, Pleyel [DL, p. 129: 1799] (cf. K., p. 786; DL, pl. 177: "Mozart, 38.e, quatuor piano, viol[on], alto et basse").
- Lot 296* (36 fr. 20 c.). "Quat., Mozart, n° 1."
Il s'agit probablement du Quatuor pour clavier et cordes en *sol mineur*, K. 478; plusieurs éditions possibles (RISM 6313-14, 6319-20).
- Lot 303* (42 fr.). "Trois son., Mozart, 2^e liv."
Œuvres non identifiées. Voir aussi les lots 304 et 311.
- Lot 304* (26 fr. 25 c.). "Trois son., Mozart, 1^{er} liv. [*lot 312*: n° 1.]"
Œuvres non identifiées. Voir aussi les lots 303 et 311.
= lot 305, 308-09, 312, 350
- Lot 305* (38 fr. 50 c.). "Gr. son., Mozart."
Œuvre non identifiée.
- Lot 306* (36 fr. 75 c.). "Trois son. facil[.], Mozart, liv. 1."
Œuvres non identifiées. Il s'agit peut-être d'une édition de Pleyel. Voir aussi le lot 332.
= lot 307
- Lot 310* (39 fr. 25 c.). "Son., Mozart."
Œuvre(s) non identifiée(s).
- Lot 311* (36 fr. 25 c.). "Trois son., Mozart, liv. 4."
Œuvres non identifiées. Voir aussi les lots 303 et 304.
- Lot 313* (35 fr.). "N° 4, air var., Mozart."
Œuvre non identifiée.
- Lot 314* (31 fr. 35 c.). "N° 12, airs var., Mozart."
Œuvre non identifiée.
= lots 315
- Lot 316* (36 fr. 40 c.). "Airs var., Mozart."
Œuvre non identifiée.
- Lot 317* (37 fr.). "*Je suis Lindor*, var., Mozart, n° 2."
Il s'agit des Douze variations pour clavier en *mi bémol majeur* sur la romance *Je suis Lindor* de Baudron, K. 354; édition non identifiée. S'il était possible de déterminer quel éditeur a donné le numéro 2 à ces variations, nous connaîtrions celui qui a publié les autres ariettes variées car l'ordre change d'une firme à l'autre.
= lots 318-19
- Lot 320* (36 fr. 50 c.). "Ariet. var., n° 7, Mozart."
Œuvre non identifiée. Voir le commentaire ajouté au lot 317.
- Lot 321* (34 fr.). "Ariet. var., n° 6, Mozart."
Œuvre non identifiée. Voir le commentaire ajouté au lot 317.
- Lot 322* (35 fr.). "Ariette var., Mozart, n° 5."
Œuvre non identifiée. Voir le commentaire ajouté au lot 317.
- Lot 323* (37 fr.). "Ariet. var., n° 4, Mozart."
Œuvre non identifiée. Voir le commentaire ajouté au lot 317.
= lots 324, 327

- Lot 326* (39 fr. 10 c.). "Ariet. var., Mozart, n° 11."
Œuvre non identifiée. Voir le commentaire ajouté au lot 317.
- Lot 328* (40 fr.). "Ariet. var., Mozart, n° 10."
Œuvre non identifiée. Voir le commentaire ajouté au lot 317.
- Lot 329* (42 fr. 50 c.). "Ariet. var., n° 9, Mozart."
Œuvre non identifiée. Voir le commentaire ajouté au lot 317.
- Lot 330* (41 fr.). "Deux gr. son., Mozart, op. 3."
Œuvres non identifiées. Cf. RISM 6678-81.
- Lot 331* (37 fr. 50 c.). "Ariet. var., Mozart, n° 8."
Œuvre non identifiée. Voir le commentaire ajouté au lot 317.
- Lot 332* (39 fr. 50 c.). "Trois son. facil[.], Mozart, liv. 2."
Il s'agit peut-être des Sonates pour clavier en *si bémol majeur*, K. 281, en *fa majeur*, K. 280, et en *ut majeur*, K. 279; édition: Paris, Pleyel [DL, p. 129: 1804-05] (RISM 6743, mais voir aussi 6295).
= lots 333-335, 339
- Lot 336* (35 fr. 60 c.). "Ariet. var., Mozart, n° 1."
Œuvre non identifiée. Voir le commentaire ajouté au lot 317.
- Lot 337* (36 fr. 50 c.). "Fant. et son. Mozart."
Il s'agit de la Fantaisie en *ut mineur*, K. 475, et de la Sonate en *ut mineur*, K. 457; plusieurs éditions possibles (RISM 6811-25).
= lot 338
- Lot 339* (44 fr. 50 c.). "Trois son., Mozart, op. 7"
Œuvres non identifiées. Cf. RISM 6798 à 6802.
- Lot 340* (43 fr. 75 c.). "Son. à 4 mains, Mozart, n° 12."
Il s'agit de la Sonate en *fa majeur*, K. 497; plusieurs éditions possibles (RISM 6690-91, 6694, 6698-99).
= lots 341-42
- Lot 343* (42 fr. 10 c.). "Trois son., Mozart, op. 6"
Il s'agit des Sonates en *ut majeur*, K. 330, en *la majeur*, K. 331, et en *fa majeur*, K. 332; plusieurs éditions possibles (RISM 6780-81, 6785-86).
- Lot 344* (49 fr.). "Trois son., Mozart, op[.] 2, liv. 2"
Œuvres non identifiées. Cf. RISM 6469, 6472, 6474, 6493-94, 6499, 6503, 6515, 6518, 6526, 6593, 6616, 7273.
= lot 345
- Lot 346* (48 fr. 50 c.). "Trois son., Mozart, op. 40."
Il s'agit de l'arrangement pour clavier avec accompagnement de violon ou flûte du Quintette pour clavier et instruments à vent en *mi bémol majeur*, K. 452, du Quatuor pour clavier et cordes en *sol mineur*, K. 478, et du Trio pour clavier, clarinette et alto en *mi bémol majeur*, K. 498; édition: Paris, Sieber [DL, p. 147: 1803-06] (cf. K., p. 786; DL, pl. 195).
= lot 347
- Lot 348* (47 fr.). "Trois son., Mozart, op. 30."
Il s'agit probablement des Sonates pour piano avec accompagnement de violon en *mi bémol majeur*, K. 481, en *fa majeur* (partie de violon de Lachnith), K. Anh. 135, et en *ut mineur* (partie de violon de Lachnith), K. 457; édition: Paris, Sieber [DL, p. 147: 1803] (RISM 6549, mais voir aussi 6487).
= lot 349

- Lot 421* (38 fr. 20 c.). "Symph. de Mozart (Zulehner), n° 2."
Il s'agit de l'arrangement pour clavier, violon et violoncelle que Ch. Zulehner a fait de la Symphonie en *ut majeur*, K. 425; édition: Mainz, Zulehner (RISM 5594)
- Lot 422* (45 [fr.] 20 c.). "Symph. de Mozart (Zulehner), n° 1."
Il s'agit de l'arrangement pour clavier, violon et violoncelle que Ch. Zulehner a fait de la Symphonie en *sol mineur*, K. 550; édition: Mainz, Zulehner (RISM 5628) .
- Lot 427* (48 fr. 95 c.). "Symph. de Mozart, n° 8. Zulehner."
Il s'agit de l'arrangement pour clavier, violon et violoncelle que Ch. Zulehner a fait de la Symphonie en *ré majeur*, K. 504; édition: Mainz, Zulehner (RISM 5606).
- Lot 428* (49 fr. 20 c.). "Symph., Mozart, n° 7, Zulehner."
Il s'agit de l'arrangement pour clavier, violon et violoncelle que Ch. Zulehner a fait de la Symphonie en *ut majeur*, K. 551; édition: Mainz, Zulehner (exemplaire: London, British Library).
- Lot 430* (42 fr. 90 c.). "Symph., Mozart, n° 6, Zulehner."
Il s'agit de l'arrangement pour clavier, violon et violoncelle que Ch. Zulehner a fait de trois mouvements de la Sérénade en *ré majeur*, K. 320; édition: Mainz, Zulehner (exemplaire: Wien, Oesterreichische Nationalbibliothek).
- Lot 431* (46 fr. 30 c.). "Symph., Mozart, n° 5, Zulehner."
Il s'agit de l'arrangement pour clavier, violon en violon que Ch. Zulehner a fait de la Symphonie en *mi bémol majeur*, K. 543; édition: Mainz, Zulehner (RISM 5618).
= lot 432
- Lot 437* (43 fr. 35 c.). "Symph., Mozart (Wouzet)".
Il s'agit probablement de l'arrangement non identifié d'une symphonie.

p. 32

Ouvertures (lots 447 à 512)

- Lot 473* (31 fr. 50 c.). "*Flûte enchantée*."
Il s'agit de l'arrangement pour clavier de l'ouverture de *Die Zauberflöte*, K. 620; plusieurs éditions possibles (RISM 4811-22, 4824-28; DL, pl. 177: édition de Pleyel).
= lot 476
- Lot 474* (30 fr. 60 c.). "*Mystères d'Isis*."
Il s'agit de l'arrangement pour clavier de l'ouverture de l'adaptation française de *Die Zauberflöte*, K. 620; édition: Paris, Sieber [1803?] (RISM 4829).
= lots 475, 477
- Lot 477* (30 fr.). "*Noces de Figaro*."
Il s'agit de l'arrangement pour clavier de l'ouverture des *Nozze di Figaro*, K. 492; plusieurs éditions possibles (RISM 4360-66, 4368; DL, pl. 114: édition d'Imbault - pl. 183: édition de Pleyel).
= lot 479
- Lot 497* (39 fr. 10 c.). "*Don* [dans les autres lots: *Dom*] *Juan*."
Il s'agit de l'arrangement pour clavier de l'ouverture de *Don Giovanni*,

- K. 527; plusieurs éditions possibles (RISM 4539-50; DL, pl. 177: édition de Pleyel).
= lots 498, 507, 509-10
- Lot 499* (31 fr. 10 c.). "*Clémence de Titus*."
Il s'agit de l'arrangement pour clavier de l'ouverture de *La Clemenza di Tito*, K. 621; plusieurs éditions possibles (RISM 5123-39).
= lots 511-12
- Lot 508* (30 fr. 50 c.). "*Così fan tutti*."
Il s'agit de l'arrangement pour clavier de l'ouverture de *Così fan tutte*, K. 588; plusieurs éditions possibles (RISM 4709-15; DL, pl. 177: édition de Pleyel).
= lots 509-10
- Lot 526* (126 fr.). "Collection des œuv. de Mozart, Leypzig, 14 n^{os}."
Breitkopf & Härtel publient à Leipzig les *Œuvres complètes* de Mozart dont la série "Musique pour le Pianoforte" comprend dix-sept volumes [K., p. 916: 1798-1806] (RISM 7301).
- Lot 531* (156 fr.). "Collect. des œuvres de Mozart, édition de Pleyel, 13 n^{os}."
Il s'agit des treize volumes de la *Collection complète des œuvres de piano par W. A. Mozart*, qu'I. Pleyel publie à Paris (RISM 7453, 7455-66).
- Lot 532* (98 fr.). "Collect. des conc. de Mozart, Leypzig, 14 n^{os}."
Breitkopf & Härtel publient à Leipzig les *Œuvres complètes* de Mozart dont la série "Concerts pour le Pianoforte" comprend vingt volumes [K., p. 917: 1798-1804] (RISM 7343).
= lot 533 (99 fr.)

p. 37

VIOLON (lots 545 à 997, 1370 et 1371)

- Lot 626* (61 fr.). "Gr. sextuor, Mozart."
Œuvre non identifiée. Cf. RISM 5920, 5923-24. Il s'agit apparemment d'une édition publiée à Augsbourg par Gombart.
= lot 627
- Lot 632* (71 fr. 50 c.). "Symph., Mozart, septuor (*Cimador*) 2^e s."
Il s'agit de l'arrangement pour septuor que J.-B. Cimador a fait des Symphonies en *ré majeur*, K. 385, en *mi bémol majeur*, K. 543, et en *ut majeur*, K. 551; édition: Paris, Imbault [DL, pl. 111: 1802-03] (RISM 5590).
- Lot 633* (71 fr. 50 c.). "Symph., Mozart, septuor (*Cimador*) 1^{re} s."
Il s'agit de l'arrangement pour septuor que J.-B. Cimador a fait des Symphonies en *ut majeur*, K. 425, en *ré majeur*, K. 504, et en *sol mineur*, K. 550; édition: Paris, Imbault [DL, pl. 111: 1802-03] (RISM 5599).
- Lot 663* (63 fr.). "Deux quint., Mozart, op. 21, 1^{re} part."
Il s'agit du Quintette à cordes en *ut majeur*, K. 515, édition: Paris, Sieber [DL, p. 145: 1794-95] (RISM 6416).
= lots 664-65
- Lot 666* (58 fr. 50 c.). "Deux quint., Mozart, op. 21, 2^e part."
Il s'agit d'un arrangement pour quintette à cordes du Quatuor avec clavier en

sol mineur, K. 478; édition: Paris, Sieber [DL, p. 145: 1794-95] (RISM 6416; cf. J, pl. 117: "Mozart 21 2 Liv.").

= lot 667

Lot 668 (55 fr. 50 c.). "Sérén., Mozart, quint., Steup."

Il s'agit de l'arrangement pour quintette à cordes de la Sérénade pour instruments à vent en *mi bémol majeur*, K. 375; édition: Amsterdam, Steup (RISM 5914).

= lots 669, 675

Lot 670 (59 fr. 50 c.). "Trois quint., Mozart, liv. 2"

Il s'agit des Quintettes à cordes en *sol mineur*, qui est un arrangement du Quatuor à clavier, K. 478, en *ut majeur*, K. 515, et en *si bémol majeur*, qui est un arrangement du Divertimento pour cors et cordes, K. 287; édition: Paris, Pleyel [DL, p. 129: 1802] (RISM 6016). Voir aussi les lots 671 et 679.

= lot 678

Lot 671 (61 fr.). "Trois quint., Mozart, liv. 1"

Il s'agit des Quintettes à cordes en *ré majeur*, K. 593, en *mi bémol majeur*, K. 614, et en *ut mineur*, K. 406; édition: Paris, Pleyel [DL, p. 129: 1802] (RISM 6015, 6016). Voir aussi les lots 670 et 679.

= lot 672

Lot 673 (58 fr. 50 c.). "Deux quint., Mozart"

Œuvres non identifiées. Voir aussi le lot 674.

Lot 674 (58 fr. 50 c.). "Deux quint., Mozart, op. 28, liv. 4."

Il s'agit de l'arrangement pour quintette à cordes de la Sérénade pour instruments à vent en *mi bémol majeur*, K. 375, et du Quintette avec cor également en *mi bémol majeur*, K. 407; édition: Paris, Sieber [DL, p. 147: 1801] (RISM 5916).

Lot 679 (59 fr. 50 c.). "Trois quint., Mozart, liv. 3"

Il s'agit des Quintettes à cordes en *si bémol majeur*, K. 174, en *mi bémol majeur* (adaptation de la Sérénade pour instruments en vent, K. 375), et en *sol mineur*, K. 516; édition: Paris, Pleyel [DL, p. 129: 1803] (RISM 5947, 6016). Voir aussi les lots 670 et 671.

Lot 680 (54 fr. 50 c.). "Quint., Mozart, n° 1."

Œuvre non identifiée. Cf. RISM 5954, 5973-79, 6413. Voir aussi le lot 682.

Lot 681 (55 fr. 50 c.). "Quint., Mozart (Hoffmeister), n° 2."

Il s'agit de l'arrangement pour quintette à cordes que F.A. Hoffmeister a fait des Variations pour clavier sur *Ein Weib ist das herrlichste Ding*, K. 613; édition: Wien, Hoffmeister - Leipzig, Bureau de musique [D, p. 14: 1801] (RISM 7117).

= lot 683

Lot 682 (55 fr. 50 c.). "Quint., Mozart (Hoffmeister), n° 1."

Il s'agit de l'arrangement pour quintette à cordes que F.A. Hoffmeister a fait du Quintette avec cor en *mi bémol majeur*, K. 407; édition: Wien, Hoffmeister-Leipzig, Bureau de musique [D, p. 14: 1801] (RISM 6076). Voir aussi le lot 680.

Lot 684 (55 fr. 50 c.). "Gr. quint., Mozart."

Quintette à cordes non identifié.

= lot 685

Lot 784 (40 fr. 75 c.). "Six duos, Mozart, 1^{er} liv."

Il s'agit de l'arrangement pour deux violons des Sonates pour clavier et violon en *fa majeur*, K. 376, en *si bémol majeur*, K. 378, et en *sol majeur*, K. 379; édition: Paris, Leduc [DL, p. 129: 1801] (RISM 6595).

Lot 785 (49 fr. 70 c.). "Six duos, Mozart, liv. 2."

Œuvres non identifiées; édition: Paris, Leduc (RISM 6445, 6606, 6634).
= lot 786

Lot 789 (41 fr.). "Gr. trio, Mozart, op. 10."

Il s'agit du Divertimento pour violon, alto et violoncelle en *mi bémol majeur*, K. 563; édition: Paris, Pleyel [DL, p. 129: 1803] (RISM 6259).

Lot 806 (37 fr. 50 c.). "Six quat., Mozart, op. 94, 2^e part."

Pour autant que les six quatuors soient répartis sur deux fascicules, on peut penser aux Quatuors à cordes en *mi bémol majeur*, K. 171, en *si bémol majeur*, K. 172, et en *ré mineur*, K. 173; édition: Paris, Sieber [DL, p. 145: 1803-05] (RISM 7474, mais voir aussi 6108). Cf. lot 832.

"*Dom Juan*, quat., liv. 2[.]"

Il s'agit d'un arrangement (en deux livres) pour quatuor à cordes de *Don Giovanni*, K. 527; plusieurs éditions possibles (RISM 4631, 4638; DL, pl. 183: édition de Pleyel).

Lot 807 (33 fr. 50 c.). "Trois quat., Mozart, op. 10, liv. 2."

Il s'agit de trois des six Quatuors à cordes dédiés à Haydn, K. 387, 421, 428, 458, 464, 465; plusieurs éditions possibles (RISM 6119, 6139, 7471 et éventuellement aussi 6114, 6118, 6130, 6132).

"*La Clémence de Titus* en quat."

Il s'agit d'un arrangement pour quatuor à cordes de *La Clemenza di Tito*, K. 621; deux éditions possibles (RISM 5194, 5198).

= lots 832, 833

Lot 808 (34 fr. 20 c.). "Trois quat., Mozart, op. 24, 1^{re} part."

Il s'agit de l'arrangement pour quatuor à cordes du Trio pour clavier, clarinette et alto en *mi bémol majeur*, K. 498, du Trio à clavier en *si bémol majeur*, K. 502, et du Quatuor à cordes en *ré majeur*, K. 499; édition: Paris, Sieber [DL, p. 145: 1796] (RISM 6443, 7473).

Lot 809 (52 fr. 50 c.). "*Idoménée* en quat."

Il s'agit d'un arrangement pour quatuor à cordes d'*Idomeneo, Rè di Creta*, K. 366; plusieurs éditions possibles (RISM 4222-23, 4225).

Lot 810 (41 fr.). "Trois quat., Mozart, op. 32, liv. 4."

Il s'agit de l'arrangement pour quatuor à cordes du Trio à clavier en *sol majeur*, K. 564, et des Sonates pour clavier à quatre mains en *ut majeur*, K. 521, et en *fa majeur*, K. 497; édition: Paris, Imbault [J, pl. app. 14: 1793-96] (RISM 6455).

"*Noces de Figaro*, quat., liv. 1."

Il s'agit d'un arrangement (en deux livres) pour quatuor à cordes des *Nozze di Figaro*, K. 492; deux éditions possibles (RISM 4441; DL, pl. 183: édition de Pleyel).

Lot 811 (33 fr.). "Quat., Mozart, op. 35."

Il s'agit du Quatuor à cordes en *ré majeur*, K. 499; plusieurs éditions possibles mais le rapprochement avec les lots 813 et 814 suggère l'une de celles publiées Paris par Pleyel [DL, p. 129: 1798, 1803] (RISM 6165-66; voir aussi 6155, 6157, 6164).

- Lot 812* (35 fr. 50 c.). “*Noces de Figaro*, quat., liv. 2.”
Il s’agit de la suite du lot 810.
- Lot 813* (35 fr. 70 c.). “Trois quat., Mozart, op. 36.”
Il s’agit des Quatuors à cordes en *ut majeur*, K. 157, en *mi bémol majeur*, K. 160, et en *ré mineur*, K. 173; édition: Paris, Pleyel [DL, p. 129: 1798, 1803] (RISM 6102-04).
- Lot 814* (38 fr. 50 c.). “Trois quat., Mozart, op. 37.”
Il s’agit de l’arrangement pour quatuor à cordes de la Sonate pour clavier en *si bémol majeur*, K. 570, et des Sonates pour clavier avec accompagnement de violon en *mi bémol majeur*, K. 481, et en *la majeur*, K. 526; édition: Paris, Pleyel [DL, p.129: 1798] (RISM 6922).
- Lot 831* (39 fr.). “*Enlèvement du sérail*, en quat.”
Il s’agit d’un arrangement pour quatuor à cordes de *Die Entführung aus dem Serail*, K. 384; deux éditions possibles (RISM 4291, 4297).
- Lot 832* (41 fr.). “Six quat., Mozart, op. 94, part. 1.”
Pour autant que les six quatuors soient répartis sur deux fascicules, on peut penser aux Quatuors à cordes en *fa majeur*, K. 168, en *la majeur*, K. 169, et en *ut majeur*, K. 170; édition: Paris, Sieber [DL, p. 145: 1803-05] (RISM 7474, mais voir aussi 6105). Cf. le lot 806.
= lot 833
- Lot 883* (40 fr.). “Quat. de Mozart 1^{er}. et 2^e. cahier., n^o. 1 à 6, collect. de Leypzig.”
Il s’agit des Quatuors à cordes en *sol majeur*, K. 387, en *ré mineur*, K. 421, en *si bémol majeur*, K. 458, pour le premier cahier, et des Quatuors à cordes en *mi bémol majeur*, K. 428, en *la majeur*, K. 464, et en *ut majeur*, K. 465, pour le second; édition: Leipzig, Breitkopf & Härtel [K., p. 917:1801] (RISM 7364-65).
= lot 884

p. 58

Ouvertures (lots 982 a 997)

Nihil

p. 59

MUSIQUE A GRAND ORCHESTRE (lots 998 à 1068)
Symphonies (lots 998 à 1031)

- Lot 1011* (50 fr.). “Mozart, op. 88.”
Il s’agit de la Symphonie en *ré majeur*, K. 297; édition: Offenbach, André [D, p. 6: 1800] (RISM 5510).
- Lot 1016* (52 fr. 50 c.). “Mozart, op. 34, 38, 25, 57 et 58. Dito, op. 45.”
Op. 25 = Sérénade en *ré majeur*, K. 249-250; édition: Offenbach, André [D, p. 6: 1792, 1809-11] (RISM 5648-49).
Op. 34 = Symphonie en *ut majeur*, K. 425; édition: Offenbach, André [D, p. 6: 1793, 1807] (RISM 5524-25).
Op. 38 = Symphonie en *ut majeur*, K. 551; édition: Offenbach, André [D, p. 6: 1793, 1806] (RISM 5573-74).
Op. 45 = Symphonie en *sol mineur*, K. 550; édition: Offenbach,

André [D, p. 6: 1794, 1805] (RISM 5562-63).

Op. 57 = Symphonie en *ut majeur*, K. 338; édition: Offenbach, André [D, p. 6: 1797, 1809] (RISM 5514-15).

Op. 58 = Symphonie en *mi bémol majeur*, K. 543; édition: Offenbach, André [D, p. 6: 1797, 1808-09] (RISM 5543-44).

Lot 1022 (46 fr.). "Mozart, op. 87. Mozart, Stegman. Dito, n°. 1, posthume. N°. 10. 5^e et 6^e."

Op. 87 = Symphonie en *ré majeur*, K. 504; édition: Offenbach, André [D, p. 6: 1800] (RISM 5535).

Mozart, Stegman = l'arrangement pour orchestre par C. D. Stegmann de la Fantaisie pour clavier en *ut mineur mineur*, K. 475; édition: Bonn, Simrock [D, p. 26: 1812-13] (RISM 6912).

Dito, n°. 1, posthume = Symphonie en *la majeur*, K. 201; édition: Leipzig, Kühnel [D, p. 14: 1811] (RISM 5506).

N°. 10 = Symphonie en *ré majeur*, K. 385; édition: Offenbach, André [D, p. 6: 1805] (RISM 5520).

5^e: œuvre non identifiée; il s'agit peut-être d'une édition de Sieber.

6^e: il s'agit de la Symphonie en *ré majeur*, K. 504; édition: Paris, Sieber [DL, p. 147: 1803-06] (RISM 5538).

p. 60

Ouvertures (lots 1032 à 1068)

Lot 1040 (45 fr. 50 c.). "*Così fan tutti*."

Il s'agit de l'ouverture pour orchestre de *Così fan tutte*, K. 588; plusieurs éditions possibles (RISM 4706-08).

Lot 1041 (41 fr.). "*Nozze di Figaro*."

Il s'agit de l'ouverture pour orchestre des *Nozze di Figaro*, K. 492; plusieurs éditions possibles (RISM 4357-59; DL, pl. 109: Paris, Imbault).

Lot 1047 (45 fr.). "*Flûte enchantée*."

Il s'agit de l'ouverture pour orchestre de *Die Zauberflöte*, K. 620; plusieurs éditions possibles (RISM 4808-10 et éventuellement aussi 4804-06).

= lot 1048

Lot 1061 (41 fr. 50 c.). "*Dom Juan*."

Il s'agit de l'ouverture pour orchestre de *Don Giovanni*, K. 527; plusieurs éditions possibles (RISM 4535-38).

Lot 1063 (42 fr. 50 c.). "*Clémence de Titus*."

Il s'agit de l'ouverture pour orchestre de *La Clemenza di Tito*, K. 621; plusieurs éditions possibles (RISM 5120-22).

Lot 1067 (57 fr. 90 c.). "*Recueil de marches*, Mozart, op. 95, liv. 1, 2 et 3."

Il s'agit de dix Marches (K. Anh. 184a; voir p. 807); édition: Offenbach, André [D, p. 6: 1801-03] (RISM 5714, 5716 (et 5655), 5717 (et 4217)).

= lot 1068

p. 62

VIOLONCELLE (lots 1115 à 1195)

Lot 1187 (36 fr. 50 c.). "Vingt-quatre duos, Mozart, Danzi."
= F. Danzi, *Vingt-quatre petits duos pour deux violoncelles tirés des divers opéras de Mozart*, Zürich, Nägeli (RISM D 1031).

p. 65

ALTO (lots 1196 à 1220)

Nihil

p. 69

HARMONIES (lots 1069 à 1114)

Lot 1072 (40 fr. 20 c.). "[*Lot 1077*: Deux] Pièces d'Harm., Mozart, liv. 1 et 2."
Il s'agit peut-être d'un arrangement pour huit instruments à vent de deux mouvements de la Sérénade en *si bémol majeur*, K. 361, et des Divertimenti en *mi bémol majeur*, en *si bémol majeur* et en *mi bémol majeur* pour le même ensemble, K. Anh. 226-28; édition: Leipzig, Breitkopf & Härtel [D, p. 9: 1801] (RISM 5905 (et 5918), 5919).
= lot 1077

Lot 1089 (40 fr. 50 c.). "109 et 118, douze nouv. suit. d'harmonie de Stumpf et Mozart (Guebauer)."
109 = *Douze nouvelles suites d'harmonie... suivies de marches... par J. Guebauer... suite 109...* (arrangement de la Sérénade pour instruments à vent en *si bémol majeur*, K. 361), Paris, Sieber [DL, p. 145: 1801-03] (RISM 5904)
118: œuvre non identifiée.

Lot 1090 (59 fr. 50 c.). "*Flûte enchantée*, n°. 1, 2 et 3."
= *Recueil [1-3] de pièces d'harmonie... La flûte enchantée... arrangé par I. Stumpf* (arrangement de fragments de *Die Zauberflöte*, K. 620), Paris, Imbault [DL, p. 85: 1796] (RISM 5063).
= lot 1091

Lot 1091 (51 fr.). "Zauber Flöte, 1^{er} et 3^e rec."
= *Pièces d'harmonie... arrangées par I. Stumpf. Premier recueil et Troisième recueil* (arrangement de fragments de *Die Zauberflöte*, K. 620), Offenbach, André [D, p. 6: 1795, 1809] (RISM 5052, 5055-56)

p. 70

Ouvertures (lots 1096 à 1114)

Lot 1103 (49 fr. 50 c.). "*Mariage de Figaro*, 1^{re} et 3^e s."
Il s'agit d'un arrangement non identifié pour ensemble d'instruments à vent de l'ouverture et probablement aussi d'autres fragments des *Nozze di Figaro*, K. 492. Cf. RISM 4451.

Lot 1104 (45 fr.). "*Flûte enchantée*, liv. 1 et 2."
Il s'agit d'un arrangement non identifié pour ensemble d'instruments à vent de l'ouverture et probablement aussi d'autres fragments de *Die Zauberflöte*, K. 620. Cf. RISM 5066.

Lot 1108 (35 fr. 75 c.). "*Dom Juan*."

Il s'agit d'un arrangement pour ensemble d'instruments à vent de l'ouverture de *Don Giovanni*, K. 527; édition non identifiée.

Lot 1111 (37 fr. 25 c.). "*Mystères d'Isis*."

Il s'agit d'un arrangement pour ensemble d'instruments à vent de l'ouverture de *Die Zauberflöte*, K. 620; édition française non identifiée. Cf. RISM 5035.

p. 71

FLUTE (lots 1221 à 1369)

Lot 1221 (45 fr.). "Six duo, Mozart, liv. 2."

Œuvres non identifiées; édition: Paris, Leduc (DL, pl. 135, rubrique: Duo pour flûtes). Voir RISM 6633 pour le Premier livre.

Lot 1243 (46 fr.). "*Noces de Figaro*, 2 actes."

Il s'agit d'un arrangement pour un duo, ou un ensemble comprenant une flûte, de fragments des *Nozze di Figaro*, K. 492; plusieurs éditions possibles (RISM 4439-40, 4477, 4480-81).

Lot 1288 (36 fr.). "Douze airs, flûte enchantée[.]"

Il s'agit d'un arrangement pour deux flûtes d'airs de *Die Zauberflöte*, K. 620; édition: Paris, Pleyel (RISM 5068).

Lot 1291 (40 fr. 80 c.). "Airs de Figaro."

Il s'agit probablement d'un arrangement pour flûtes d'airs des *Nozze di Figaro*, K. 492; édition: Paris, Pleyel [DL, pl. 176: avant 1803-04]. Voir aussi les lots 1303 et 1305.

Lot 1292 (34 fr. 90 c.). "Quart., Mozart (Hoffmeister)."

Il s'agit de la version pour quatuor avec flûte traversière que Hoffmeister a faite du Quatuor pour hautbois et cordes en *fa majeur*, K. 370; édition: Wien, Hoffmeister - Leipzig, Bureau de musique [D, p. 14: 1801] (RISM 6245, mais voir aussi 6892, 6897, 6918 pour des quatuors ayant néanmoins reçu un numéro d'ordre).

= lot 1293

Lot 1297 (40 fr.). "*Dom Juan*, quat."

Il s'agit d'un arrangement pour quatuor avec flûte de *Don Giovanni*, K. 527; deux éditions possibles (RISM 4623, 4632).

Lot 1298 (46 fr.). "*L'enlèvement du sérail*, quatuor."

Il s'agit d'un arrangement pour quatuor avec flûte de *Die Entführung aus dem Serail*, K. 384; deux éditions possibles (RISM 4292 et K., p. 782).

Lot 1303 (29 fr. 75 c.). "1^{er} Recu. d'airs, de Figaro."

Il s'agit d'un arrangement non identifié (en deux recueils) pour un duo, ou un ensemble comprenant une flûte, d'airs des *Nozze di Figaro*, K. 492. Cf. RISM 4478-79. Voir aussi le lot 1305.

Lot 1305 (37 fr. 20 c.). "2^e Recu. d'airs, de Figaro."

Il s'agit de la suite du lot 1305.

Lot 1315 (37 fr. 80 c.). "Conc., Mozart."

Œuvre non identifiée. Cf. RISM 5749 et peut-être aussi 5750; K., pp. 295, 802.

= lot 1316

Lot 1330 (34 fr. 80 c.). "Quint., Mozart."

Œuvre non identifiée. Cf. RISM 6088, 6092, 6344-45.
= lot 1357

Lot 1339 (31 fr. 50 c.). "Walzes, Mozart, 1^{re} suite."

Il s'agit d'un arrangement pour deux flûtes des *Deutsche Tänze*, K., 536 et 567; édition: Paris: Imbault [J, pl. 41: 1796-1800/1] (RISM 5724).

p. 79

Ouvertures (lots 1358 à 1369)

Lot 1366 (20 fr. 35 c.). "*Mariage de Figaro*."

Il s'agit d'un arrangement pour deux flûtes de l'ouverture des *Nozze di Figaro*, K. 492; édition: Paris, Imbault [J, pl. app. 19: 1793-96]. Voir aussi RISM 4452, 4455-57.

CLARINETTE (lots 1372 à 1450)

Lot 1392 (33 fr.). "Conc., Mozart."

Il s'agit du Concerto en *la majeur*, K. 622; plusieurs éditions possibles (RISM 5763-65; DL, pl. 175: édition de Pleyel).
= lots 1393-95

Lot 1394 (36 fr. 50 c.). "Douze airs, *Dom Juan*."

Il s'agit d'un arrangement pour clarinettes d'airs de *Don Giovanni*, K. 527; édition: Paris, Pleyel [DL, pl. 176: 1798-1803/4].
= lot 1395

Lot 1396 (26 fr. 90 c.). "Trois sérén., Mozart, liv. 1, trio."

Il s'agit de trois Divertimenti pour trois instruments à vent de K. 439b; édition: Bonn, Simrock [D, p. 26: 1812-13] (RISM 6265). Voir aussi le lot 1450.
"1^{er} Recu. d'airs de *Figaro*."

Il s'agit d'un arrangement non identifié (en deux recueils) pour un duo, ou un ensemble comprenant une clarinette, d'airs des *Nozze di Figaro*, K. 492. Voir aussi le lot 1303.

Lot 1397 (26 fr. 90 c.). "2^e Recu. d'airs de *Figaro*."

Il s'agit d'un arrangement non identifié (en deux recueils) pour un duo, ou un ensemble comprenant une clarinette, d'airs des *Nozze di Figaro*, K. 492. Voir aussi le lot 1305.

Lot 1413 (29 fr. 10 c.). "Douze airs, *flûte enchantée*."

Il s'agit d'un arrangement pour clarinettes d'airs de *Die Zauberflöte*, K. 620; édition: Paris, Pleyel [DL, pl. 174: 1796-98]. Voir aussi RISM 5057.
= lot 1422

p. 82

Ouvertures (lots 1423 à 1432)

Lot 1450 (33 fr. 30 c.). "Trois sérén., Mozart, liv. 2."

Il s'agit de deux Divertimenti pour trois instruments à vent de K. 439b; édition: Bonn, Simrock [D, p. 26: 1812-13] (RISM 6266). Voir aussi le lot 1396. K., p. 474, précise que le dernier numéro est fait d'extraits des *Nozze di Figaro*, K. 492. et de *Don Giovanni*, K. 527.

p. 83

COR (lots 1451 à 1499)

Lot 1455 (34 fr.). "Duos, Mozart. op. 46."

Il s'agit des Douze duos pour instruments à vent, K. 487; édition: Paris, Imbault (RISM 6283).

Lot 1497 (24 fr. 50 c.). "Quint., Mozart."

Œuvre non identifiée. Voir RISM 6029, 6032, 6338-41, 6343.

p. 85

BASSON (lots 1500 à 1510)

Nihil

p. 86

HAUTBOIS (lots 1511 à 1518)

Nihil

FLAGEOLET (lots 1519 a 1527)

Lot 1519 (37 fr.). "Douze walzes, Mozart, 2^e s."

Il s'agit de l'arrangement pour deux flageolets des *Deutsche Tänze*, K. 600, 602 et 605; édition: Paris, Imbault [DL, pl. 108: 1800/1-02] (RISM 5739).
= lots 1520-21

Lot 1524 (26 fr. 40 c.). "Douze walzes, Mozart, 1^{re} suite."

Il s'agit de l'arrangement pour deux flageolets des *Deutsche Tänze*, K. 536 et 567; édition: Paris, Imbault [DL, pl. 108: 1800/1-02] (RISM 5722).
= lots 1526-27

p. 89

HARPE (lots 1528 à 1598)

Nihil

p. 93

GUITARE [sic] (lots 1599 à 1618, 1765 et 1766)

Nihil

-

p. 95

**TRAITES et Journaux de Chant à grand orchestre et pour piano;
Musique religieuse; Airs pour piano et à grand orchestre, français et
italiens; Recueils de romances, etc. (lots 1619 à 2039)**

Journal de Liège, à grand orchestre (lots 1654 à 1661)

Lot 1657 (55 fr.). "Mystères d'Isis. Trop coupable Isménor."

Ce fragment des *Mystères d'Isis* (Acte III, scène 2), qui est tiré de *La Clemenza di Tito* (K. 621/22-23), est publié dans le *Journal vocal*, Liège, J. Andrez, 3^e année, numéro 8.

Lot 1659 (50 fr.). "Mariage de Figaro. Mon enfant."

Le numéro du *Journal vocal*, dans lequel figure ce fragment, est perdu.

Lot 1660 (52 fr. 50 c.). "Mariage de Figaro. E Susanna non vien sono. – L'heure s'avance."

Le numéro du *Journal vocal*, dans lequel figure ce fragment (K. 492/19), est perdu.

"Mariage de Figaro. Le tourment qui m'opresse."

Le numéro du *Journal vocal*, dans lequel figure ce fragment, est perdu.

Lot 1661 (100 fr.). "Mariage de Figaro. Le tourment qui m'opresse."

Voir le lot 1660.

"Mariage de Figaro. L'heure s'avance."

Voir le lot 1660.

"Dito. Où peut être Suzon?"

Le numéro du *Journal vocal*, dans lequel figure ce fragment, est perdu.

p. 97

Collection d'Erard, à grand orchestre (lots 1662 à 1677)

Nihil

p. 99

Collection de Bailleul, à grand orchestre (lots 1678 à 1716)

Nihil

p. 103

Collection d'Olivier et Godefroid, pour piano (lots 1717 à 1728?)

Lot 1717 (50 fr.). "Air, Que mon front se décore de roses [Mozart]."

Il s'agit d'un air de *Die Entführung aus dem Serail*, K. 384/1. Ce fragment est publié dans le numéro 15 de la *Collection*.

"Romance, Pâles Argus, ouvrez les yeux, Mozart."

Il s'agit de la romance de *Die Entführung aus dem Serail*, K. 384/18. Ce fragment est publié dans le numéro 19-20 de la *Collection*.

- Lot 1718** (50 fr.). "Air, *Cherchez, cherchez à plaire*, Mozart."
 Il s'agit d'un air de *Die Entführung aus dem Serail*, K. 384/8. Ce fragment est publié dans le numéro 21 de la *Collection*.
 "Duetto, *Crudel perchè fin*, Mozart."
 Il s'agit d'un duo des *Nozze di Figaro*, K. 492/16. Ce fragment est publié dans le numéro 24 de la *Collection*.
 "Duo, *Plus de bonheur, plus d'espérance*, Mozart."
 Il s'agit d'un duo de *Die Entführung aus dem Serail*, K. 384/20. Ce fragment est publié dans le numéro 26 de la *Collection*.
 "Aria, *Della sua pace*, Mozart."
 Il s'agit d'un air de *Don Giovanni*, K. 527/11. Ce fragment est publié dans le numéro 27 de la *Collection*.
 "Duetto, *Se ben tu m'ami, o caro*, Mozart."
 Il s'agit d'un duo de *Die Zauberflöte*, K. 620/7. Ce fragment est publié dans le numéro 30 de la *Collection*.
 "Romance, *Deh, vieni alla finestra*, Mozart."
 Il s'agit de la Canzonetta de *Don Giovanni*, K. 527/17. Ce fragment est publié dans le numéro 34 de la *Collection*.
- Lot 1719** (50 fr.). "Duetto, *Il coro vi dono*, Mozart."
 Il s'agit d'un duo de *Così fan tutte*, K. 588/23. Ce fragment est publié dans le numéro 53 de la *Collection*.
 "Duetto, *Prenderò quel brunettino*, Mozart."
 Il s'agit d'un duo de *Così fan tutte*, K. 588/20. Ce fragment est publié dans le numéro 56 de la *Collection*.
- Lot 1720** (50 fr.). "Aria, *Donne mie la fate*, Mozart."
 Il s'agit d'un air de *Così fan tutte*, K. 588/26. Ce fragment est publié dans le numéro 61 de la *Collection*.
- Lot 1721** (40 fr.). "Aria, *Batti, batti, o bel Masetto* [Mozart]."
 Il s'agit d'un air de *Don Giovanni*, K. 527/13. Ce fragment est publié dans le numéro 96 de la *Collection*.
- Lot 1723** (37 fr. 50 c.). "*Plus de bonheur! plus d'espérance*, Mozart."
 Voir le lot 1718.
 "*Crudel, perche fin nra* [= *ora*], Mozart."
 Voir le lot 1718.
- Lot 1724** (40 fr.). "*Il cor vi dono*, Mozart."
 Voir le lot 1719.
- Lot 1735** (23 fr. 30 c.). "*Ave verum corpus*, Mozart."
 Il s'agit du motet en *ré majeur*, K. 618, ou d'une adaptation d'un air de *Don Giovanni*, K. 527/11. Il est possible que cette entrée et les deux suivantes concernent encore des publications d'Ollivier et Godefroy.
- Lot 1737** (21 fr. 50 c.). "Trio religieux, Mozart."
 Œuvre non identifiée.
 = lot 1738
- Lot 1798** (45 fr.). "Scène, Mozart, *chi omi* [= *Ch'io mi*] *scordi*."
 Il s'agit de la Scène pour soprano avec accompagnement de piano et ensemble instrumental, K. 505.

p. 107

Airs à grand orchestre (lots 1801 à 1817)

Lot 1810 (41 fr.). "Air, Mozart, *se all' impero*. Air, dito, *non piu*. Rondo, Mozart, *deh per questo*. Air, dito, *chio mi scordi*. Duo, Mozart, *se ben tu mamio*."

Il s'agit d'un air de *La Clemenza di Tito*, K. 621/20, d'un air des *Nozze di Figaro*, K. 492/9, d'un rondo de *La Clemenza di Tito*, K. 621/19, de la Scène pour soprano avec accompagnement de piano et ensemble instrumental, K. 505 (cf. le lot 1798), et d'un duo de *Die Zauberflöte*, K. 620/7 (cf. le lot 1718). Editions non identifiées.

Lot 1811 (42 fr. 50 c.). "Air Mozart, *zeffiretti*. Air, dito, *no no chenon sei*. Air, dito, *bella mia fiamma*. Air, dito, *qual mi conturbai*. Air, dito, *ecco il punto*."

Il s'agit d'un air d'*Idomeneo*, K. 366/19, d'un Air pour soprano et orchestre, K. 419, d'une Scène pour soprano et orchestre, K. 528, d'une pièce non identifiée et d'un récitatif de *La Clemenza di Tito*, K. 621/22. Editions non identifiées.

p. 108

Chant piano (lots 1749 à 1795, 1818, 1866)

Lot 1768 (36 fr. 90 c.). "Rond., Mozart, *fin chandal [finch' han dal] vino*."

Il s'agit d'un air de *Don Giovanni*, K. 527/12; édition non identifiée.

Lot 1823 (46 fr. 60 c.). "Duo, *Crudel per che fin ora*, Mozart."

Il s'agit d'un duo des *Nozze di Figaro*, K. 492/16; édition non identifiée.
= lot 1824

Lot 1826 (47 fr. 50 c.). "Onze canons, Mozart."

Il s'agit des canons K. 233-34, 553-60 et 562; édition: Bonn: Simrock [D, p. 26: 1803-04] (RISM 5498).

p. 114

Romances avec accompagnement de piano (lots 1867 à 2039)

Nihil

Œuvres citées dans les identifications

- K. 157 (lot 813)
- K. 160 (lot 813)
- K. 168 (lot 832)
- K. 169 (lot 832)
- K. 170 (lot 832)
- K. 171 (lot 806)
- K. 172 (lot 806)
- K. 173 (lots 806, 813)
- K. 174 (lot 679)
- K. 201 (lot 1022)
- K. 233 (lot 1826)
- K. 234 (lot 1826)
- K. 249-250 (lot 1016)
- K. 279 (lot 332)

- K. 280 (lot 332)
- K. 281 (lot 332)
- K. 287 (lot 670)
- K. 297 (lot 1011)
- K. 320 (lot 430)
- K. 330 (lot 343)
- K. 331 (lot 343)
- K. 332 (lot 343)
- K. 338 (lot 1016)
- K. 354 (lot 317)
- K. 361 (lots 1072, 1089)
- K. 366 (lot 809, 1811)
- K. 370 (lot 1292)
- K. 375 (lots 668, 674, 679)
- K. 376 (lot 784)
- K. 378 (lot 784)
- K. 379 (lot 784)
- K. 384 (lots 831, 1298, 1717-18)
- K. 385 (lots 632, 1022)
- K. 387 (lots 277, 883)
- K. 406 (lot 671)
- K. 407 (lots 674, 682)
- K. 419 (lot 1811)
- K. 421 (lot 883)
- K. 425 (lots 421, 633, 1016)
- K. 428 (lot 883)
- K. 439b (lots 1396, 1450)
- K. 452 (lots 292, 346)
- K. 457 (lots 337, 348)
- K. 458 (lot 883)
- K. 464 (lot 883)
- K. 465 (lot 883)
- K. 475 (lots 337, 1022)
- K. 478 (lots 274, 296, 346, 666, 670)
- K. 481 (lots 348, 814)
- K. 487 (lot 1455)
- K. 492 (lots 477, 810, 812, 1041, 1103, 1243, 1291, 1303, 1305, 1366, 1396-97, 1450, 1659-61, 1718, 1723, 1810, 1823)
- K. 496 (lot 275)
- K. 497 (lots 340, 810)
- K. 498 (lots 278, 346, 808)
- K. 499 (lots 808, 811)
- K. 502 (lots 276, 808)
- K. 503 (lot 93)
- K. 504 (lots 427, 633, 1022)
- K. 505 (lots 1798, 1810)
- K. 515 (lots 663, 670)
- K. 516 (lot 679)
- K. 521 (lot 810)
- K. 526 (lot 814)
- K. 527 (lots 497, 806, 1061, 1108, 1297, 1394, 1450, 1718, 1721, 1735, 1768)

K. 528 (lot 1811)
 K. 536 (lots 1339, 1524)
 K. 542 (lot 276)
 K. 543 (lots 431, 632, 1016)
 K. 548 (lot 276)
 K. 550 (lots 422, 633, 1016)
 K. 551 (lots 428, 632, 1016)
 K. 553 à 560 (lot 1826)
 K. 562 (lot 1826)
 K. 563 (lot 789)
 K. 564 (lot 810)
 K. 567 (lots 1339, 1524)
 K. 570 (lot 814)
 K. 588 (lots 508, 1040, 1719-20, 1724)
 K. 593 (lot 671)
 K. 600 (lot 1519)
 K. 602 (lot 1519)
 K. 605 (lot 1519)
 K. 613 (lot 681)
 K. 614 (lot 671)
 K. 618 (lot 1735)
 K. 620 (lots 473-74, 1047, 1090-91, 1104, 1111, 1288, 1413, 1657, 1718, 1810)
 K. 621 (lots 499, 807, 1063, 1657, 1810-11)
 K. 622 (lot 1392)
 K. Anh. 135 (lot 348)
 K. Anh. 184a (lot 1067)
 K. Anh. 226-28 (lot 1072)
 Œuvres complètes: lots 526, 531, 532, 883

Numéros d'opus cités dans le *Catalogue*

op. 2, liv. 2 (lot 344)
 op. 6 (lot 343)
 op. 7 (lot 339)
 op. 10: Paris, Pleyel (lot 789)
 op. 10, liv. 2 (lot 807)
 op. 14, n° 1: Bonn, Simrock (lot 275)
 op. 14, n° 2: Bonn, Simrock (lot 278)
 op. 15: Bonn, Simrock (lot 276)
 op. 21, 1^{re} part.: Paris, Sieber (lot 663)
 op. 21, 2^e part.: Paris, Sieber (lot 666)
 op. 24, 1^{re} part.: Paris, Sieber (lot 808)
 op. 25: Offenbach, André (lot 1016)
 op. 28, liv. 4: Paris, Sieber (lot 674)
 op. 30: Paris, Sieber (lot 348)
 op. 32, liv. 4: Paris, Imbault (lot 810)
 op. 34: Offenbach, André (lot 1016)
 op. 35 (lot 811)
 op. 36: Paris, Pleyel (lot 813)
 op. 37: Paris, Pleyel (lot 814)
 op. 38: Paris, Pleyel (lot 292)

- op. 38: Offenbach, André (lot 1016)
 op. 40: Paris, Sieber (lot 346)
 op. 45: Offenbach, André (lot 1016)
 op. 46: Paris, Imbault (lot 1455)
 op. 57: Offenbach, André (lot 1016)
 op. 58: Offenbach, André (lot 1016)
 op. 86, liv. 1: Bonn, Simrock - Paris, aux adresses ordinaires (lot 277)
 op. 87: Offenbach, André (lot 1022)
 op. 88: Offenbach, André (lot 1011)
 op. 88, n° 1: Bonn, Simrock (lot 274)
 op. 94, 1^e part.: Paris, Sieber (lot 832)
 op. 94, 2^e part.: Paris, Sieber (lot 806)
 op. 95, liv. 1, 2, 3: Offenbach, André (lot 1067)
 op. posthume, n° 1 (concerto): Bonn, Simrock (lot 93)
 op. posthume, n° 1 (symphonie): Leipzig, Kühnel (lot 1022)

Editeurs cités dans les identifications

- André, J. (Offenbach): lots 1011, 1016, 1022, 1067, 1091
 Andrez, J. (Liège): lots 1657, 1659-61
 Breitkopf & Härtel (Leipzig): lots 526, 532, 883, 1072
 Godefroy, H.-J (Paris): voir Ollivier
 Gombart (Augsburg): lot 626
 Hoffmeister, F.A. (Wien - Leipzig): lots 681-82, 1292
 Imbault, J.-J. (Paris): lots 632-33, 810, 1090, 1339, 1366, 1455, 1519, 1524
 Kühnel, A. (Leipzig): lot 1022
 Leduc, A. (Paris): lots 784-85, 1221
 Nägeli, J.G. (Zürich): lot 1187
 Ollivier, F.-H. et Godefroy, H.-J. (Paris): lots 1717-21, 1723-24, 1735 (?), 1737
 (?), 1798 (?)
 Pleyel, I. (Paris): lots 292, 306, 332, 531, 670-71, 679, 789, 811, 813-14, 1288,
 1291, 1394, 1413
 Sieber, J.-G. (Paris): lots 474, 663, 666, 806, 808, 832, 1089
 Sieber, G.-J. (Paris): lots 346, 348, 674, 1022
 Simrock, N. (Bonn - Paris): lots 93, 274-78, 1022, 1396, 1450, 1826
 Steup, H.C. (Amsterdam): lot 668
 Zulehner, Ch. (Mainz): lots 421-22, 427-28, 430-31

Auteurs d'adaptations cités dans le *Catalogue*

- Cimador, J.-B.: lots 632-33
 Danzi, F.: lot 1187
 Ebers, C.F.: lot 274
 Hoffmeister, F.A.: lots 681-82, 1292
 Stegmann, C.D.: lot 1022
 Stemp, H.C.: lot 668
 Stumpf, J.C.: lot 1089-91
 Wouzet: lot 437
 Zulehner, Ch.: lots 421-22, 427-28, 430-31

TABLE DES MATIERES

Avant-propos Manuel COUVREUR	7
Le théâtre et la danse à Bruxelles de 1760 à 1765 Jean-Philippe VAN AELBROUCK	9
La Porte de Laeken: une prison pour les comédiens dans la seconde moitié du XVIII ^e siècle Nicolas BAUCHAU	27
La vie musicale à Bruxelles entre 1741 et 1780 vue par le biais de la <i>Gazette de Bruxelles</i> et de la <i>Gazette des Pays-Bas</i> Marie CORNAZ	39
Les œuvres de Joseph Hector Fiocco (1703-1741) dans la bibliothèque du chanoine Vanden Boom (1688-1769) Lewis Reece BARATZ	47
Les collections privées de livres et d'instruments de musique au travers des catalogues de vente bruxellois, durant les règnes de Marie-Thérèse et Joseph II d'Autriche (1740-1790) Anne FRANÇOIS	79
La diffusion de la musique de Mozart à Bruxelles d'après le dernier <i>Catalogue</i> de Weissenbruch (1813) Henri VANHUSLT	83

Table des matières

Avant-propos
Manuel COUVREUR

Le théâtre et la danse à Bruxelles de 1760 à 1765
Jean-Philippe VAN AELBROUCK

La Porte de Laeken : une prison pour les comédiens dans la seconde moitié du XVIII^e siècle
Nicolas BAUCHAU

La vie musicale à Bruxelles entre 1714 et 1780 vue par le biais de la *Gazette de Bruxelles* et de la *Gazette des Pays-Bas*
Marie CORNAZ

Les œuvres de Joseph Hector Fiocco (1703-1741) dans la bibliothèque du chanoine Vanden Boom (1688-1769)
Lewis REECE BARATZ

Les collections privées de livres et d'instruments de musique au travers des catalogues de vente bruxellois, durant les règnes de Marie-Thérèse et Joseph II d'Autriche (1740-1790)
Anne FRANÇOIS

La diffusion de la musique de Mozart à Bruxelles d'après le dernier catalogue de Weissenbruch (1813)
Henri VANHULST

ISBN 2-8004-1043-4



Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles, ci-après dénommées EUB, et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique publiée par les EUB et mises en ligne par les Bibliothèques. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire. La mise à disposition par les Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique a fait l'objet d'un accord avec les EUB, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Pour les œuvres soumises à la législation belge en matière de droit d'auteur, les EUB auront pris le soin de conclure un accord avec leurs ayants droits afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les EUB et les Bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les EUB et les Bibliothèques de l'ULB ne pourront être mis en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des EUB et des 'Bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. *Gratuité*

Les EUB et les Bibliothèques de l'ULB mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires sélectionnées par les EUB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. *Buts poursuivis*

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux EUB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s). Demande à adresser aux Editions de l'Université de Bruxelles (editions@admin.ulb.ac.be).

6. *Citation*

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université libre de Bruxelles – Editions de l'Université de Bruxelles et Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. *Liens profonds*

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. *Sous format électronique*

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. *Sur support papier*

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. *Références*

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux EUB et aux Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.