

UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE (PARIS IV). MENTION MUSIQUE ET MUSICOLOGIE  
DOSSIER DE RECHERCHE DE MASTER 2

SOUS LA DIRECTION DE  
JEAN-PIERRE BARTOLI

**LES TRIOS À CORDES DE GAETANO  
BRUNETTI**

**CRÉATION MUSICALE ET RÉCEPTION EN ESPAGNE  
PENDANT LA SECONDE MOITIÉ DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**

LLUÍS BERTRAN

SEPTEMBRE 2011

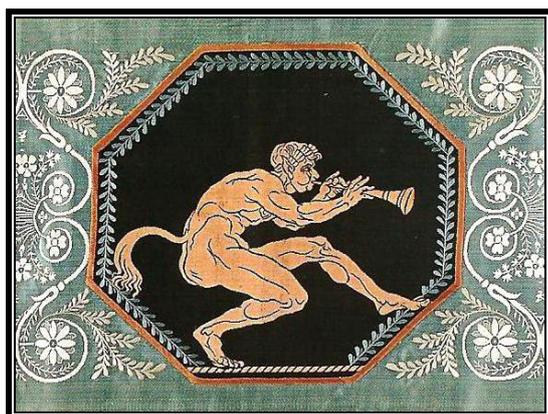


© 2014 by Lluís Bertran Xirau. *Les trios à cordes de Gaetano Brunetti: création musicale et réception en Espagne pendant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle* is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

# LES TRIOS À CORDES DE GAETANO BRUNETTI

CRÉATION MUSICALE ET RÉCEPTION EN ESPAGNE  
PENDANT LA SECONDE MOITIÉ DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE



*Détail d'une tenture pour le grand salon de la Real Casa del Labrador à Aranjuez, manufactures de Camille Pernon (Lyon) ou de Claudio Bodoy (València), 1797/1799.*

LLUÍS BERTRAN

SOUS LA DIRECTION DE  
JEAN-PIERRE BARTOLI



# Avant-propos à l'édition numérique

L'édition numérique est aujourd'hui le meilleur moyen de rendre accessible depuis tous les recoins du monde un travail dont la consultation serait bien difficile autrement. Le texte que j'avais présenté en septembre 2011 à l'Université de Paris-Sorbonne a été discrètement revu pour cette édition. J'ai cherché à rendre plus clairs des passages obscurs et j'en ai raccourci d'autres qui m'ont paru trop verbeux. Je suis pourtant resté fidèle à l'idée, que j'exposais dans l'introduction de la première version, d'un travail ouvert, d'exploration avant que d'exhaustivité. Dans le souci d'en rendre la consultation plus simple, j'ai élaboré un **Index des noms et des œuvres** et un **Index des sujets traités** également en version anglaise, **Index of contents**, et espagnole, **Índice de materias**, que l'on trouvera à la fin du travail.

Avec la perspective du temps je me rends compte que, lors de la première rédaction et devant telle ou telle trouvaille, j'ai parfois cédé à des enthousiasmes quelque peu ingénus. Certains raccourcis hâtifs devraient être sans doute repris et reconsidérés avec plus de rigueur. En même temps, il m'a semblé qu'une bonne partie des données, des perspectives et des conclusions recueillis dans ce mémoire pouvaient servir et stimuler de nouvelles recherches, que ce soit pour leur donner cours, pour les nuancer ou pour les contredire. C'est pour cette raison que je me suis décidé à le rendre accessible en ligne. Je remercie toute l'équipe du projet de recherche « Musique en Espagne à l'Époque moderne : composition, réception et interprétation », ses coordinateurs, Miguel Ángel Marín et Màrius Bernadó, ainsi que José María Domínguez, chargé de l'entretien du site, d'avoir bien voulu accueillir ce travail dans leur vitrine électronique<sup>1</sup>.

Depuis septembre 2011, moment de la soutenance de ce mémoire, on assiste à la consolidation du *revival* de Brunetti amorcé dès 2005 avec la monographie de Germán Labrador. Une version abrégée de mon propre travail paraîtra prochainement dans un livre accueillant également deux contributions remarquables sur d'autres corpus brunettiens : celui des sonates pour violon et basse, traité par Joseba Berrocal, et celui des duos, étudié par Ana Lombardía<sup>2</sup>. Dans un autre article j'ai tâché de développer davantage la question des rapports entre Brunetti et Boccherini, qui l'est insuffisamment dans le présent travail<sup>3</sup>. Il faut relever également le mémoire de master de Pere Joan Carrascosa sur les trios et celui de Joaquim Guerra sur l'ensemble des quintettes<sup>4</sup>. L'édition des trios des séries VI et VIII est parue en 2012, suivie d'une belle édition des

---

<sup>1</sup> Ce groupe de recherche travaille actuellement dans le cadre du projet « La música de cámara en España en el siglo XVIII : géneros, interpretación, recuperación » (HAR2011-22712) financé par le ministère espagnol de la science et de l'innovation pour la période 2012-2014 et siégeant à l'Université de La Rioja.

<sup>2</sup> *Instrumental music in late eighteenth-century Spain*, Miguel Ángel Marín et Màrius Bernadó (éd.), Kassel, Reichenberger, 2013, sous presse.

<sup>3</sup> Lluís BERTRAN, « L'imitation de l'originalité : témoignages de la réception madrilène de Luigi Boccherini dans la musique de Gaetano Brunetti », *Boccherini Studies* 5, sous presse.

<sup>4</sup> Pere Joan CARRASCOSA, « Gaetano Brunetti, un músico de cámara por conocer », Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2011, 99 p. ; Joaquim GUERRA, « 'Quintetti Di D.<sup>n</sup> Gaetano Brunetti'. Una nova revisió de la classificació i estudi documental dels Quintets de Gaetano Brunetti », Barcelona, Escola Superior de Música de Catalunya, 2012, 71 p., accompagné d'une édition critique des *Quintettes avec basson op. 2*.

seize derniers quatuors du compositeur, établie par Miguel Ángel Marín et Jorge Fonseca<sup>5</sup>. D'autres éditions d'une partie de ces derniers quatuors, ainsi que l'ouverture de *Jasón o La conquista del vellocino* et une nouvelle édition de la symphonie n° 33 *Il Maniatico* —toutes les deux commentées dans ce travail— sont également parues grâce au dévouement de Raúl Angulo<sup>6</sup>.

L'intérêt éveillé par Brunetti auprès des interprètes est tout aussi encourageant. Quelques excellents jeunes ensembles espagnols, tels Carmen Veneris, le Quatuor Qvixote et Proyecto Brunetti, animé par le violoncelliste Pere Joan Carrascosa, ont embrassé sa musique avec enthousiasme, rigueur et générosité. Tout comme des formations plus consolidées, comme Europa Galante, l'Orchestre Baroque de Séville, et, plus récemment, La Ritirata, le Quatuor Quiroga et le Quatuor Mosaïques, réunis pour un cycle monographique à la Fondation Juan March de Madrid en décembre 2013<sup>7</sup>. Deux beaux disques de Carmen Veneris consacrés, respectivement, à des quatuors et aux *divertimenti* de la série VII, rejoints par l'enregistrement de musique symphonique et vocale de l'Orchestre Baroque de Séville sous la direction de Christophe Coin, sont parus entre 2012 et début 2014.

\*\*\*

Je compléterai cet avant-propos par quelques mises à jour concernant des sujets traités dans ce mémoire. Du côté des sources, depuis 2011 le corpus des trios s'est vu augmenté de trois pièces d'attribution assez sûre et d'une d'attribution douteuse conservées dans le fonds Willem Noske du Nederlands Muziek Instituut de La Haye. Elles font partie d'un ensemble de cinq trios non numérotés portant tous le même titre : « Trio / A due Violini / E Basso / del Signore / Gaetano Brunetti »<sup>8</sup>. L'hésitation entre « Fine » et « Fin », entre « Minuetto » et « Minueto » et surtout l'annotation « en la fuga falta un compás » (« dans la fugue il manque une mesure ») sur la partie de basse de NMI. 152 pointent clairement vers une origine espagnole des manuscrits.

**Tableau I.** Caractéristiques générale des trios de La Haye.

Cote	Tonalité	1 <sup>r</sup> mouvement	2 <sup>d</sup> mouvement	3 <sup>e</sup> mouvement
NMI. 150	LA	Allegretto en 2/4	Minueto en 3/4	
NMI. 151	SIb	Allegro en 3/4	Minuetto en 3/4	
NMI. 152	LA	Andante en C/	Fuga Presto en 3/8	Minuetto Allegretto en 3/4
NMI. 153	SIb	Largo en 2/4	Fuga Presto en C/	Minuetto Allegro en 3/4
NMI. 154	DO	Allegro en C	Minueto en 3/4	

<sup>5</sup> *Gaetano Brunetti : Tríos para dos violines y violonchelo, series VI y VIII*, Lluís Bertran Xirau (éd.), Madrid, ICCMU, 2012, XXX + 283 p. ; *Gaetano Brunetti : Cuartetos de cuerda L. 184-199*, Miguel Ángel Marín et Jorge Fonseca (éd.), Madrid, ICCMU, 2012, XL + 392 p.

<sup>6</sup> *Cayetano Brunetti : Los seis cuartetos del Ms. 1636*, Raúl Angulo (éd.), Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno / Ars Hispana, 2011 ; *Los tres cuartetos del Ms. 1638 y Ms. 1639*, Raúl Angulo (éd.), Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno / Ars Hispana, 2012 ; *Obertura de la zarzuela "Jasón o el vellocino de oro"*, Raúl Angulo (éd.), Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno / Ars Hispana, 2012 ; *Sinfonía "Il Maniatico" L. 322*, Raúl Angulo (éd.), Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno / Ars Hispana, 2013 ; *Sinfonía L. 306*, Raúl Angulo (éd.), Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno / Ars Hispana, 2013 ; *Sinfonía L. 298*, Raúl Angulo (éd.), Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno / Ars Hispana, 2013.

<sup>7</sup> Les notes aux programmes de ce cycle, « Gaetano Brunetti, compositor de corte », tout comme les enregistrements, sont disponibles sur le site de la [Fondación Juan March](http://www.fundacionjuanmarch.com).

<sup>8</sup> La Haye, Nederlands Muziek Instituut, NMI. 150, 151, 152, 153 et 154.

On distingue deux groupes uniformes formés par trois trios avec deux mouvements d'une part, et deux trios avec trois mouvements de l'autre. Le premier groupe de trios, dans leur organisation comme dans leur langage, semble proche de la série « 0 », ce qui nous placerait dans les années 1760. Nous n'avons pas de raison de douter de leur attribution. En revanche, le premier trio du second groupe, le NMI. 152, bien qu'attribué ici à Brunetti, est en réalité une œuvre de Carlo Antonio Campioni publiée comme sixième sonate d'un op. 2 paru à Londres chez Walsh vers 1758. Je n'ai pas réussi à identifier une origine semblable pour NMI. 153. Il est pourtant très proche de NMI. 152 dans l'organisation des mouvements, avec la présence de la fugue centrale typique des premiers imprimés londoniens de Campioni. Qu'il s'agisse d'une œuvre inédite de Campioni absente des recueils imprimés diffusés en Europe ou d'une imitation faite par Brunetti, sa présence avec NMI. 152 dans ce groupe d'œuvres attribuées à Brunetti est révélatrice d'une proximité que semblent confirmer les autres cas de rapports entre la musique de Campioni et Brunetti analysés dans ce mémoire —ceux des trios I/3, II/6 et VI/3.

\*\*\*

À ces signaux répétés d'un lien entre Campioni et Brunetti s'en ajoute un autre qui peut devenir essentiel pour la définition du parcours vital de Brunetti avant son arrivé en Espagne. Il existe un modèle possible pour les *adagios glosados* de Brunetti dans les *VII Sonates pour violon et basse avec les adagio brodés* de Pietro Nardini publiées posthument à Paris vers 1800 mais écrites dans les années 1750-1760<sup>9</sup>. Ceci permet de donner davantage de crédibilité aux renseignements donnés par Fétis selon lesquels Brunetti aurait été l'élève de Nardini pour le violon. Or, comme je l'ai déjà indiqué dans le mémoire (p. 151), Campioni était, comme Nardini, employé à Livourne pendant la décennie de 1750. Les indices semblent donc s'accorder pour signaler vers Livourne comme lieu de formation de Brunetti. Partant de ceci, je me borne à noter quelques développements possibles du sujet : (1) l'inscription de Brunetti dans la tradition violonistique de Tartini recueillie et développée par Nardini, que Burney juge « le violon le plus complet » d'Italie par son style « délicat, judicieux et raffiné »<sup>10</sup> ; (2) le resserrement du lien avec Francesco Vaccari, également élève de Nardini, qui épousera la fille de Brunetti, Luisa, en 1797 ; (3) le poids sur Brunetti de l'héritage de Campioni, compositeur au langage singulier et intéressé par la musique ancienne, ayant réuni, selon Burney, une très importante collection dans laquelle brillaient particulièrement les madrigaux des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles<sup>11</sup> ; et (4) les possibles rapports avec Giuseppe Maria Cambini, violoniste et important compositeur de musique instrumentale fixé plus tard à Paris mais né à Livourne et à peine deux ans plus jeune que Brunetti.

\*\*\*

La découverte à Stockholm d'un fonds de musique ramené de Madrid par Carl Leuhusen (1724-1795), chargé d'affaires de l'ambassade suédoise à Madrid entre 1752 et 1755, apporte un éclairage nouveau sur l'enracinement du trio à Madrid juste avant

---

<sup>9</sup> Maria Teresa DELLABORRA, « Nardini, Pietro », *GMO* (15-XI-2013). Il existe une édition moderne des *VII sonates* enrichie de quatre sonates manuscrites et préparée par Enrico Gatti et Carlo Denti, *Pietro Nardini : VII Sonates pour violon et basse avec les adagio brodés*, Bologna, Arnaldo Forni, 2007. Dans *L'Art du violon* (Paris, Decombe, 1798) Jean-Baptiste Cartier reproduit des Adagios brodés d'un recueil de sonates de Nardini qu'il présente comme publié à Venise en 1760, ce qui placerait la composition de certains de ces mouvements avant cette date et donc au moment où Brunetti était encore en Italie. Philip G. DOWNS, *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Akal, 1998, p. 140-141.

<sup>10</sup> Charles BURNEY, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, traduit de l'anglais par Michel Noiray, [Paris], Flammarion, 1992, p. 160.

<sup>11</sup> *Id.*, p. 164.

l'arrivée de Brunetti<sup>12</sup>. Les trios de Sammartini, notamment, étaient déjà bien connus en 1754, date de l'un des manuscrits de ce fonds<sup>13</sup>. On y trouve aussi des trios de musiciens étrangers actifs à Madrid, comme Mathias Boshoff ou Cristiano Reynaldi. Il existe donc déjà pendant le règne de Ferdinand VI des cénacles où l'on goûte une musique instrumentale de coupe moderne et dont le répertoire est en consonance avec ce que je dessinais dans le **Chapitre 1** (p. 14-15). Brunetti débarque en 1760 sur un terrain fertile.

\*\*\*

Une contribution importante à la connaissance de la vie et l'œuvre de Pierre Lélou est venue récemment éclairer d'une lumière nouvelle les circonstances de la création, par cet artiste, du frontispice de l'imprimé de la série I de Brunetti en 1769<sup>14</sup>, question évoquée dans le **Chapitre 4** (p. 35-36). Selon les recherches d'Ophélie Lopez, entre mai 1769 et octobre 1770 Pierre Lélou a travaillé sur une commande de l'église Saint-Sauveur de Caen et sa présence est attestée à Paris à chacune de ses deux dates. Son épouse, par ailleurs, accouche d'un enfant en février 1770 et d'un autre en avril 1773, ce qui implique également une présence régulière de Lélou en France à cette époque<sup>15</sup>. En même temps, Lopez est consciente de l'existence du frontispice réalisé pour un « recueil de musique madrilène, daté de 1769 ». Elle émet alors l'hypothèse d'un séjour en Espagne au cours de l'année 1769, comme je le faisais ci-dessous.

Cependant, le seul témoignage d'un séjour de Lélou en Espagne date de 1773. Le 21 juin de cette année, dans une lettre à sa sœur, Frederick Robinson, frère et secrétaire de l'ambassadeur anglais à Madrid, Lord Grantham, explique que le marquis de Clermont d'Amboise se trouve à Aranjuez avec « M. L'Élu, peintre qui est avec eux ». Lélou fera dans les jours suivants les portraits de Frederick Robinson et de son frère l'ambassadeur, féru de peinture<sup>16</sup>. À mon avis, c'est dans les fréquents passages à Madrid du protecteur de Lélou, le marquis de Clermont d'Amboise, ambassadeur de France à Lisbonne de mars 1769 à octobre 1774, qu'il faut trouver l'explication de la commande du frontispice de la série I à Lélou de la part de l'Infant Don Luis. En effet, le 2 novembre 1774, lors de son départ définitif de Lisbonne, Clermont d'Amboise lui-même annonce dans une lettre son passage à l'Escorial où il compte séjourner une semaine, car il « regarde comme un devoir de faire ma cour au Roi d'Espagne qui m'a comblé de bontés toutes les fois que je me suis arrêté à sa cour »<sup>17</sup>. Ces mots dévoilent une familiarité avec la cour de Charles III qui serait le fruit de plusieurs passages à Madrid, dont témoignent ce « toutes les fois ». Or, on peut facilement faire remonter son premier passage dans cette ville au moment de la prise de possession du poste d'ambassadeur en mars 1769, le chemin par terre de Paris à Lisbonne menant infailliblement à Madrid —et il a voyagé par terre, car il arrive à Lisbonne par le chemin d'Elvas. Qu'à cette occasion, comme en juin 1773, il soit accompagné de Lélou ou non, on peut très bien imaginer que le marquis ait pris en charge de satisfaire un membre de la famille royale d'Espagne, dans ce cas l'Infant Don Luis, en lui offrant les services de son protégé Lélou. La commande du frontispice aurait

---

<sup>12</sup> Je remercie Raúl Angulo et Ana Lombardía pour les renseignements qu'ils m'ont fournis sur ce fonds musical de la Musik- och teaterbiblioteket de Stockholm. Il existe une édition des ouvertures orchestrales de Vicente Basset conservées dans ce fonds : *Vicente Basset : Oberturas y sinfonías*, Raúl Angulo (éd.), Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno / Ars Hispana, 2013.

<sup>13</sup> Les trios de Sammartini sont même parvenus jusqu'au Mexique, comme l'atteste une source de la Sistro Library, conservée à la California State Library, San Francisco. John KOEGEL, « New Sources of Music from Spain and Colonial Mexico at the Sistro Library », *Notes* 55/3 (mars 1999), p. 587.

<sup>14</sup> Ophélie LOPEZ, « Pierre Lélou, dessinateur (1741-1810) », mémoire de master 2, sous la direction d'Alain Merot, Université de Paris-Sorbonne, 2010, 3 vols.

<sup>15</sup> *Id.*, vol. 1, p. 29.

<sup>16</sup> *Id.*, p. 34-38.

<sup>17</sup> *Id.*, p. 38.

pu être alors satisfaite par Lélou tant depuis Paris, où l'on a également commandé à Marie Oger la gravure de la musique, que depuis Madrid, au cas où il s'y serait trouvé —ce qui semble tout de même peu probable, compte tenu qu'il concluait son marché avec l'église Saint-Sauveur de Caen à Paris le 27 mai de la même année. Bref, si la présence de Lélou à Madrid en 1769 n'est pas sûre, bien qu'il y ait effectivement été peu de temps après, il semble en revanche très probable que la commande du frontispice lui ait été faite par l'entremise de son mécène le marquis de Clermont d'Amboise.

\*\*\*

Quant à la question de la basse continue, soulevée dans le **Chapitre 6** (p. 74-77), je tiens à faire mention d'une source espagnole qui pourrait aller dans le sens d'une pratique enracinée de l'accompagnement polyphonique de la basse même chez les instrumentistes à cordes. Il s'agit du roman *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*, d'Antonio Eximeno (1802)<sup>18</sup>, un ouvrage rempli de précieux renseignements sur les pratiques musicales du temps. Je n'en retiendrai que le passage suivant, où l'on voit que l'enrichissement de la partie de basse de la part du violoncelliste —même avec des dissonances—, s'il est justifié et fait montre de bon goût, peut être considéré comme une preuve de l'adresse du musicien.

Comme le but principal de l'*academia* [concert] était d'assouvir la curiosité de Ribelles, qui souhaitait entendre Juanito jouer du violoncelle, Lazarillo avait fait apporter pour lui quelques trios de Boccherini, qu'on attaqua après le discours qu'avait été fait sur la musique instrumentale. Ribelles s'assit à côté de Juanito pour regarder la partie qu'il jouait ; et terminé le premier *allegro*, Bravo, dit-il, bravo, Juanito ; tu joues en respectant très bien la mesure, et tu tires de l'instrument des notes très justes et analogues à la voix humaine d'un baryton. Mais dis-moi, lui demanda, pourquoi en arrivant sur ce *ré* as-tu ajouté, sur le dernier quart de la mesure précédente, à l'accord de *sol* un *do* dièse ? Pour rendre la cadence, répondit Juanito, un peu plus parfaite et gracieuse, jouant au passage la septième majeure. Mais ne vois-tu pas, répliqua Ribelles, que cette septième n'a pas sa place dans l'accord de la quarte, et fait dissonance avec le *ré* du premier violon, et toi-même avec le violoncelle tu fais un saut de triton de *sol* à *do* dièse ? Ce *do*, répondit Juanito, serait mauvais s'il était dans le plein de l'harmonie de l'accord de *sol*, mais joué à toute vitesse sur le dernier coin de la mesure, entre l'harmonie de la quarte et celle du ton principal, il est comme ces légères touches d'ombre que le peintre met entre couleur et couleur pour rehausser l'une et l'autre. Ribelles demeura étonné des réponses qu'à celle-là et à d'autres objections lui donna Juanito ; et s'il était déjà charmé de son esprit et de ses mots amusants, il le fut encore plus de son adresse et bon goût dans le jeu du violoncelle<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Antonio EXIMENO, *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles / Rivadeneyra, 1872-1873, 2 vols. Ce roman, terminé en 1802 et resté manuscrit, ne fut publié qu'en 1872-1873 par les soins de la Sociedad de Bibliófilos Españoles, dans une édition préparée par Francisco Asenjo Barbieri. Le manuscrit est conservé à Oviedo, Biblioteca Universitaria, M-288. Francisco AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1983, t. 3, p. 231.

<sup>19</sup> « Como el fin principal de la academia era satisfacer la curiosidad de Ribelles, que deseaba oír tocar el violón a Juanito, había Lazarillo héchole traer a este algunos trios de Boccherini, a los cuales se puso mano después del discurso hecho sobre la música instrumental. Se sentó Ribelles al lado de Juanito para ver la parte que tocaba ; y concluido el primer *allegro*, Bravo, dijo, bravo, Juanito ; tocas muy a tiempo, y sacas al instrumento voces muy afinadas y análogas con la voz humana de un barítono. Mas dime, le preguntó, ¿por qué al caer en ese *D-la-sol-re*, has añadido en el último cuarto del antecedente compás, al acorde de *G-sol-re-ut* un *C-sol-fa-ut* sostenido ? Para hacer la cadencia, respondió Juanito, algo más perfecta y graciosa, tocando de paso la séptima mayor. Mas ¿no ves, replicó Ribelles, que esa séptima no tiene lugar en el acorde de la cuarta, y hace disonancia con el *D-la-sol-re* del un violín, y tú mismo con el violón haces un salto de tritono de *G-sol-re-ut* a *C-sol-fa-ut* sostenido ? Ese *C-sol-fa-ut*, respondió Juanito, estaría mal si estuviera en el lleno del acorde de *G-sol-re-ut* ; pero tocado volando en el último rinconcillo del compás, entre la armonía de la cuarta y la del tono, es como aquellos ligeros toques de sombra que pone el pintor entre color y color, para hacer resaltar uno y otro. Admirado quedó Ribelles de las respuestas que a estas y a otras dificultades le dio Juanito ; y si prendado estaba de su vivacidad y

La démonstration se fait avec rien moins qu'un trio de Boccherini : Juanito, jeune et talentueux violoncelliste, explique à Narciso Ribelles, un très bon maître de chapelle intéressé par sa manière de jouer, pourquoi il fait passer une note étrangère, la sensible *do* dièse, entre le *sol*, basse de l'accord de sous-dominante (*sol* majeur), et la tonique *ré* (*ré* majeur). C'est, dit-il, afin de rehausser par une touche piquante la couleur des deux harmonies. Brunetti, quant à lui, chiffre des notes de l'harmonie, mais justement celles ayant des qualités expressives dont le violoncelle pourrait souligner l'effet soit en les doublant soit dans la façon de jouer sa propre partie —une sixte augmentée, la tierce d'un accord mineur.

\*\*\*

Quant à la formation à Paris des fils de Brunetti, Juan et Francisco, entre 1782 et 1784, traitée dans les **Chapitres 8 et 9** (p. 120n, 131 et 136), l'accès au témoignage de Jean-Baptiste-Bonaventure Roquefort sur les élèves de Viotti, que je ne connaissais jusqu'ici que par l'intermédiaire d'un autre ouvrage, permet de confirmer mon hypothèse de la formation de Juan Brunetti avec le violoniste piémontais. Roquefort conteste l'affirmation de Choron et Fayolle selon laquelle le violoniste Jean-Pierre Vacher avait été disciple de Viotti et pour donner plus de force à ses arguments il cite la « liste chronologique des élèves qui ont été admis à l'école de ce grand maître », qu'il doit à la gentillesse d'« un des amis de Viotti ». La seconde entrée de cette liste est on ne peut plus claire sur les circonstances du passage de frères Brunetti à Paris. La précision des renseignements apportés qui nous sont déjà connus —pension du Prince des Asturies, situation de Brunetti à la cour, formation de Francisco Brunetti avec Jean-Louis Duport— ne donne pas lieu à douter de la véracité du reste —formation de Juan Brunetti avec Viotti.

2°. En 1782, Le Prince des Asturies voulant donner des marques de sa satisfaction à Brunetti, l'un des musiciens de la chapelle du roi, envoya les deux fils de cet artiste étudier à Paris ; le premier fut mis sous la direction de Viotti, et le second, se destinant au violoncelle, fut admis à l'école de Duport.<sup>20</sup>

\*\*\*

La musique de Brunetti s'évertue aujourd'hui à reconquérir un espace dans « l'air — musical— du temps », de notre temps. Si avec ce travail j'ai pu contribuer à le replacer dans le sien, dans le vaste univers musical du XVIII<sup>e</sup> siècle européen, et à préciser les contours de la constellation de repères dont il fut pendant trente ans le centre mouvant, je considérerai mon temps comme bien employé. Je ne peux que souhaiter humblement un bel et fécond avenir aux interprétations —musicales ou musicologiques— que l'on continuera à faire de son œuvre riche et exceptionnel.

Barcelone, 5 février 2014

Lluís BERTRAN XIRAU

---

graciosos dichos, lo quedó mucho más de su destreza y buen gusto en el manejo del violón ». EXIMENO, *op. cit.* vol. 2, p. 211-212.

<sup>20</sup> Jean-Baptiste-Bonaventure ROCHEFORT, recension du *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle, *Magasin encyclopédique ou journal des sciences, des lettres et des arts*, Paris, Jean-Baptiste Sajou, 1812, t. 1, p. 223 (GB).





En étendant le linge elle écrivait des consonnes pour faire sonner le monde. Elle dictait avec nos draps et nos chemises des phrases que le ciel seul comprenait. Je voyais par la fenêtre mes pantalons, comme des lettres, faire signe aux camions sur la route et aux feux inconnus des bergers.

Serge PEY, *Le Trésor de la guerre d'Espagne*, 2011.



# Introduction

*El nuestro quizá será distinguido en la posteridad por el siglo de la inquietud.*

José Nicolás de AZARA, « Noticias de la vida y obras de D. Antonio Rafael Mengs », 1780.

Un jour de janvier 2011 j'assistais exceptionnellement à un cours de Domingo Ródenas, professeur de littérature espagnole et contemporaine à l'Université Pompeu Fabra de Barcelone. L'explication tournait, ce jour-là, autour de T. S. Eliot et de son poème *The Waste Land* (*La terre vaine*, 1922). Deux fils conducteurs ont guidé ce cours passionnant : d'abord l'approche des influences —rapport à la tradition, filiations stylistiques, résonances des mêmes thèmes chez ses contemporains— puis, sur cette base, une suggestive analyse herméneutique de l'œuvre d'Eliot —l'Europe stérile de l'après-guerre, l'appel à ses racines chrétiennes, l'ordre simultané de l'histoire, la perte du sens. Nos interventions d'étudiants, touchant des questions formelles ou proposant des interprétations plus littérales des images du poème, faisaient émerger, simplement par contraste, toute la richesse de cet effort herméneutique en ce qu'il a d'audacieux et, en même temps, de nécessaire.

Le souvenir de ce cours m'a accompagné tout au long de la rédaction de ce mémoire. L'étude de la réception, des filiations, des citations n'est-elle pas aussi une ressource pour la musicologie ? Si l'on fait « dire » à la poésie hermétique et musicale de T. S. Eliot, peut-on faire « parler » cette musique instrumentale du XVIII<sup>e</sup> siècle pour laquelle on a reconnu « l'importance du *jeu* sur/avec les styles *familiers* et avec les gestes *conventionnels* comme source de l'affect, du caractère, et du *sens* d'une œuvre »<sup>1</sup> ? Par familier et conventionnel on entend connu, compréhensible ; par jeu on entend création ; par sens on entend effort herméneutique. Ce sont ces deux questions qui sont à la base de ce travail et ce sont elles qui ont motivé une partie importante de l'essai analytique que j'y présente.

Je me suis proposé d'étudier la production de trios à cordes de Gaetano Brunetti (1744-1798), violoniste et compositeur italien fixé à Madrid, en rapport avec la réception de la musique étrangère en Espagne. Les trios, 24 pour deux violons et violoncelle et 23 pour violon, alto et violoncelle représentent à peu près un septième de son œuvre, largement dominé par la musique instrumentale. L'écriture de ces trios s'étale sur 28 ans, de 1767 à 1795, période couvrant presque toute la carrière du compositeur. Étant le seul genre que Brunetti a cultivé pendant une période aussi longue, le trio m'a paru le terrain idéal pour étudier et tenter de cerner l'évolution de son langage musical.

Le désintérêt dont souffre le répertoire pour trio à cordes, aussi bien de la part des musiciens et des salles de concert que de la musicologie, m'a poussé définitivement à me pencher sur cette musique. À ces deux raisons j'en ajoute une troisième plus générale

---

<sup>1</sup> Kofi AGAWU, « Analyse contre herméneutique musicale », *Sens et signification en musique*, Marta Grabócz (dir.), Paris, Hermann, 2007, p. 103.

concernant le compositeur lui-même. Italien émigré pour les Italiens et considéré longtemps comme un étranger par les Espagnols, bien qu'il ait été naturalisé en 1791<sup>2</sup>, Gaetano Brunetti a très peu attiré l'attention des chercheurs pendant longtemps et reste virtuellement inconnu des musiciens et du public. Il n'en demeure pas moins, avec Luigi Boccherini, le plus important compositeur de musique instrumentale —en quantité si non en qualité— et le musicien le mieux rémunéré que connut l'Espagne à la fin de l'Ancien Régime<sup>3</sup>.

Les renseignements dont on dispose sur les premières années de Gaetano Brunetti sont très fragmentaires. Né en 1744 dans la petite ville adriatique de Fano, dans les états du Pape, on n'a aucune donnée fiable sur sa vie avant juin 1760 lorsqu'il est déjà installé en Espagne avec ses parents. Le 23 juin 1760, à seulement seize ou dix-sept ans, il tente sans succès —malgré les éloges du jury— l'entrée comme violoniste à la Chapelle Royale de Madrid. Deux ans après on le retrouve violoniste et compositeur de musique incidentale au Coliseo de la Cruz, l'un des plus importants théâtres madrilènes<sup>4</sup>. Qu'il ait ou non réalisé un voyage en Italie vers 1763, comme le suggère Olaf Krone<sup>5</sup>, on peut supposer que son entrée au service du duc d'Alba date de cette même période, coïncidant peut-être avec la mort de José Herrando (1763), grand violoniste lié également au service de cette maison. En tout cas le nom de Brunetti disparaît dès 1763 du registre du personnel du Coliseo de la Cruz. En 1767 il est déjà un proche de la maison d'Albe et rentre finalement à la Chapelle Royale, début d'une carrière ascendante au service de Charles IV, prince (1770-1788) et roi (1789-1798).

N'ayant publié que quelques recueils de jeunesse, Brunetti fut surtout connu et reconnu là où il déploya son activité, c'est-à-dire Madrid et ses environs. Parmi les mélomanes de la capitale espagnole le goût pour sa musique resta vivant même après sa mort en 1798, puis tomba dans l'oubli suite à la crise de 1808 et l'exil de Charles IV, son ancien patron. Vers 1830, après un long silence, la collection de manuscrits du compositeur se trouve en possession du biographe de Luigi Boccherini, Louis Picquot, qui l'a peut-être achetée au fils de Brunetti, Francisco. Picquot et, grâce à lui, Fétis sont alors les premiers à lui consacrer quelques lignes. Pour en faire l'éloge, certes, mais aussi pour répandre des affabulations qu'il a été difficile de démentir par la suite<sup>6</sup>.

Aucune nouvelle recherche sur le sujet n'est menée jusqu'à la période centrale du XX<sup>e</sup> siècle, lorsque le barcelonais José Subirá s'intéresse à l'histoire de la vie musicale espagnole et réussit à corriger quelques-uns des propos de ses prédécesseurs. Dès 1950 il y a également un regain d'intérêt pour Brunetti aux États-Unis, notamment de la part du chef d'orchestre et musicologue Newell Jenkins, sous les auspices duquel Alice Belgray consacre pour la première fois une thèse de doctorat au compositeur en 1970<sup>7</sup>. Les recherches de Jenkins et Belgray amènent une révision complète de la biographie de

---

<sup>2</sup> Alice BELGRAY, « Gaetano Brunetti : an Exploratory Bio-Bibliographical Study », Ph. Dissertation, University of Michigan, 1970, p. 71.

<sup>3</sup> Germán LABRADOR, « Luces y sombras de una biografía : Luigi Boccherini y la música en la corte de Carlos III y Carlos IV. Consideraciones socioeconómicas sobre su estancia en España », *Boccherini studies* 1 (2007), p. 3-29.

<sup>4</sup> Germán LABRADOR, *Gaetano Brunetti (1744-1798) : Catálogo crítico, temático y cronológico*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 2005, p. 342.

<sup>5</sup> Olaf KRONE, « Wer war Brunetti ? Neue Erkenntnisse über Leben, Werk und Künstlerisches Umfeld des Gaetano Brunetti (1744-1798) », *Concerto : Das Magazin für Alte Musik* 12/103 (mai 1995), p. 18-24. Rapporté par LABRADOR, *Gaetano Brunetti (1744-1798) : Catálogo... op. cit.*, p. 343.

<sup>6</sup> Louis PICQUOT, *Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini*, Philipp, Paris, 1851, p. 63 ; François-Joseph FÉTIS, « Brunetti (Gaétan) », *Biographie Universelle des Musiciens et bibliographie générale de la Musique*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1837, II, p. 336-337 (révisé dans la 2<sup>e</sup> édition ; Paris, Librairie de Firmin-Didot Frères, 1875, II, p. 98-99).

<sup>7</sup> BELGRAY, *op. cit.*, 264 p.

Brunetti, une première tentative de catalogage de l'œuvre et de nouveaux articles pour le *New Grove Dictionary* et *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Elles ont permis également une amorce de diffusion de ses symphonies avec plusieurs bons enregistrements et une édition de neuf symphonies venant enfin combler un vide absolu plus de 180 ans après la mort de leur auteur.

Outre-Atlantique ces initiatives ont été poursuivies par les importants travaux de Sion M. Honea et de René Mario Ramos<sup>8</sup>, toujours focalisés sur le répertoire symphonique. Malheureusement elles n'ont pas trouvé grand écho en Europe, où la recherche sur Brunetti reste dans une longue léthargie jusqu'à la parution en Allemagne de l'enregistrement symphonique du Concerto Köln en 1994, suivie de la rédaction des petits articles biographiques d'Olaf Krone<sup>9</sup>. Au même moment, l'essor de la musicologie universitaire en Espagne et le développement des recherches sur le patrimoine local amènent la publication de travaux sur les milieux où s'est développée la carrière du compositeur<sup>10</sup>, mais l'attention se focalise davantage sur les musiciens nés en Espagne et Brunetti souffre, tout comme Boccherini, d'une forme de marginalisation. Les recherches sur Brunetti lui-même ne débutent qu'à l'aube du siècle présent, inspirées par la nouvelle revendication de Boccherini comme principal musicien de l'Espagne des Lumières. En 2005 paraît ainsi l'ouvrage fondamental de Germán Labrador, *Gaetano Brunetti (1744-1798) : Catálogo crítico, temático y cronológico*, publication partielle d'une thèse de doctorat défendue trois ans auparavant<sup>11</sup>. Il comprend une courte biographie, un catalogue thématique avec 346 œuvres et l'étude de leur chronologie.

Malgré l'importance de ces contributions, beaucoup d'aspects de la vie et de l'œuvre de Gaetano Brunetti restent largement méconnus. Hormis le corpus symphonique, sa production n'a pratiquement pas fait l'objet d'études particulières<sup>12</sup> et à ce jour il est difficile d'avoir une vision d'ensemble de son parcours de compositeur. Les trios offrent pour cela une chronologie permettant d'embrasser toute sa carrière. Germán Labrador avait déjà souligné cette singularité et consacré en conséquence une partie plus importante de son analyse à ce répertoire<sup>13</sup>. Mon intention ici est donc d'élargir et de compléter ce travail sur trois niveaux : la réflexion sur les sources, l'étude de la réception et, en parallèle, l'analyse d'une partie des trios.

Le récent catalogue de Germán Labrador a bien évidemment rendu plus facile la localisation des sources des quarante-sept trios à cordes de Brunetti, mais d'autres recherches bibliographiques m'ont amené à découvrir des sources et des éditions anciennes non recueillies dans cet ouvrage. Pour ce qui est des trios il s'agit de trois nouvelles sources des trios de la série I et de l'exemplaire unique d'une édition du

---

<sup>8</sup> Sion M. HONEA, « The symphonies of Gaetano Brunetti and their relationship to the contemporary Viennese Classical Symphony of Haydn », M. A. Thesis, University of Rochester, 1980, 284 p. ; René Mario RAMOS, « The symphonies of Gaetano Brunetti (c.1744-1798) », Ph. Dissertation, Indiana University, 1997.

<sup>9</sup> KRONE, « Wer was Brunetti ? » *op. cit.*

<sup>10</sup> À titre d'exemple : Lothar SIEMENS HERNANDEZ, « Los violinistas compositores en la corte española durante el período central del siglo XVIII », *Revista de Musicología* XI/3 (1988), p. 657-765 ; Teresa CASCUDO, « La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV », *Artígrama* 12 (1997), p. 79-89 ; Malcolm BOYD et Juan José CARRERAS (éd.), *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 144-156 ; ou Judith ORTEGA, « La Real Capilla de Carlos III : los músicos instrumentistas y la provisión de sus plazas », *Revista de Musicología* XXIII/2 (2000), p. 395-442 ; et « La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808) : de la Real Capilla a la Real Cámara », tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2010, 2 vol.

<sup>11</sup> LABRADOR, *Catálogo... op. cit.*

<sup>12</sup> Germán Labrador a réalisé un effort important mais insuffisant dans ce sens en analysant brièvement un large éventail d'œuvres de Brunetti. Ses résultats restent d'ailleurs inédits. Germán LABRADOR, « Gaetano Brunetti : un músico en la corte de Carlos IV », tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2002, vol. 2.

<sup>13</sup> *Id.*, p. 593-631 et 832-845.

premier trio de la série V inconnue jusqu'ici<sup>14</sup>. Dans d'autres genres j'ai pu inventorier une édition non recensée par Labrador des quatre duos pour deux violons L. 79-82 (Paris, Hugard de Saint Guy, 1771)<sup>15</sup> et une autre de duos (six ?) pour violon et alto op. 2 (Paris, Sieber, 1782)<sup>16</sup>.

L'étude des sources et des œuvres m'a amené à plusieurs reprises à changer, nuancer ou réinterpréter la chronologie et l'ordre proposés par Labrador pour les différents recueils de trios —pour lesquels j'ai gardé l'anglicisme « série » afin d'éviter des confusions ultérieures, car le mot « recueil », pour la musique, n'a pas de traduction espagnole exacte. Je n'ai réalisé des modifications dans l'ordre des séries que lorsque la nouvelle chronologie était assez évidente pour les justifier. Dans des cas plus douteux ou de chronologie très proche, comme ceux des séries II, III et IV ou VI et VII, j'ai choisi de garder celui de Labrador. Je donne les équivalences dans le tableau 0.1, où tous les changements s'indiquent en caractères gras.

**Tableau 0.1.** Les séries de trios de Brunetti. Équivalences avec la proposition de G. Labrador.

Réf. catalogue	Effectif	Série selon G. Labrador	Numérotation nouvelle	Chronologie G. Labrador	Chronologie nouvelle
–	2 vls, b	–	0	1767	1767
L. 109-114	2 vls, b [vlc]	II	<b>I</b>	1771	<b>1769</b>
L. 127-132	vl, vla, vlc	III	<b>II</b>	1772	<b>1774-1775</b>
L. 133-138	vl, vla, vlc	IV	<b>III</b>	1773	1773
L. 139-144	vl, vla, vlc	V	<b>IV</b>	1774	1774
L. 103-108	2 vls, vlc	I	<b>V</b>	1767-1771	<b>1775</b>
L. 115-120	2 vls, vlc	VI	VI	1780-1785	<b>1784-1785</b>
L. 145-149	vl, vla, vlc	VII	VII	1784	1784
L. 121-126	2 vls, vlc	VIII	VIII	1794-1795	1795

En parallèle avec le travail sur les sources j'ai entrepris une étude de la réception, création et pratique du trio à cordes dans l'environnement de Brunetti. Le développement de ce type d'étude est très récent en Espagne et les précédents sont peu nombreux<sup>17</sup>. J'ai donc dû réaliser un travail de synthèse, complété par des recherches en archive, notamment en rapport avec la datation de filigranes aux archives du Palais Royal de Madrid. Le récit résultant est à ma connaissance le premier relatant l'évolution d'un genre musical dans l'Espagne des Lumières qui tienne compte à la fois de l'étude de l'écriture et des sources, des fonds de bibliothèque, des annonces de presse, des inventaires et du discours théorique de l'époque. Ce récit, qui se déroule de façon chronologique, est ponctué par l'analyse des différentes séries de trios de Brunetti, dont

<sup>14</sup> D-Mbs, 4 Mus.pr. 1357-19. RISM B/II.

<sup>15</sup> Anik DEVRIES-LESURE, *L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIII<sup>e</sup> siècle : catalogue des annonces*, s.l., CNRS éditions, 2005.

<sup>16</sup> Cari JOHANSSON, *French music publishers' Catalogues of the second half of the Eighteenth Century, Facsimiles*, Stockholm, Publications of the Royal Swedish Academy of Music, 1955.

<sup>17</sup> Je signalerais notamment les travaux de Miguel Ángel MARIN, « Music-selling in Boccherini's Madrid », *Early Music* xxxiii/2 (2005), p. 165-177 ; et « La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680-ca. 1810) », *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica : nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350<sup>o</sup> anniversario della nascita : atti del Congresso internazionale di studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003)*, Gregory Barnett, Stefano la Via, Antonella de Ovidio (coord.), Firenze, Olschki, 2007, vol. 2, p. 573-637. Voir aussi Germán LABRADOR, « Música y vida cotidiana en la corte española (1760-1808) : la afición musical de Carlos IV », *Ad Parnassum* 3/6 (octobre 2005), p. 66-98.

la composition prend ainsi un certain sens. Le travail a été donc conçu en deux parties, l'une consacrée à l'étude de la réception et l'autre à celle des œuvres, mais au lieu de les séparer en blocs, je les ai mises en dialogue, alternant les chapitres au rythme de la chronologie.

Deux concepts, longuement brodés au cours de ce travail, peuvent être désormais évoqués : celui, classique, de l'évolution de l'« horizon d'attente », développé il y a presque un demi-siècle par Hans Robert Jauss, et celui, plus moderne et spécifiquement conçu pour l'analyse musicale, de « relational meaning », introduit par James Hepokoski dans le cadre de son plaidoyer pour le principe méthodologique qu'il a appelé « dialogic form »<sup>18</sup>. L'un et l'autre demandent à dépasser ce lieu commun qui n'est au fond qu'une réponse trop facile : « ne vous fatiguez pas à chercher des modèles, c'est dans l'air du temps ». Certes, telle mélodie, telle tournure, telle manière d'agencer une section ou une forme musicale flottent dans « l'air du temps », mais il convient de se rappeler que cet « air » peut être très différent non seulement à distance de siècles et de pays, mais aussi à distance de semaines et de salons, et surtout qu'il change, qu'il évolue : il est certain que l'air —musical— du temps dans le Madrid de 1767, année de composition de la série « 0 », n'avait pas grand-chose à voir avec celui de 1795, lorsque vit le jour la série VIII.

L'étude de la réception a été essentielle dans le sens où elle apporte aussi la connaissance du contexte —du contexte sonore— nécessaire pour se soustraire aux interprétations trop téléologiques de la « vie créative » du compositeur<sup>19</sup>. Les témoignages de son rapport aux autres, de l'existence, pour le compositeur, non seulement d'un *lieu* de vie mais d'un *milieu* de vie fait éclater la bulle hermétique dans laquelle on a pu analyser l'évolution de son langage musical, ainsi que la notion de « progrès » unidirectionnel. À la déclaration d'intentions de Labrador (c'est moi qui souligne) —« parvenir à présenter *le processus* ayant mené Brunetti de ses premières œuvres, de coupe *traditionnelle et archaïsante*, à une *personnelle interprétation* du style classique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle »<sup>20</sup>— je préfère la question que Floyd et Margaret Grave se sont posée face aux premiers quatuors de Haydn :

Are we justified in attributing the flaw of stylistic immaturity to music that may well have delighted contemporary listeners and performers with that they have perceived to be its fashionable up-tu-date character and fluent technique ? Or in consigning certain works to a kind of stylistic limbo as tokens of transition —shedding the past, looking to the future, but all the while deprived of their own present ?<sup>21</sup>

Ils y répondent « by adressing the individual opus groups on their own terms, so to speak, rather than obliging them to represent specific stages of advancement »<sup>22</sup>. C'est dans cette direction que j'ai tenté de diriger l'effort analytique, malgré l'inertie des habitudes et la résistance d'un discours analytique pensé pour être au service d'un récit linéaire.

---

<sup>18</sup> Hans Robert JAUSS, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, p. 23-88 ; et James HEPOKOSKI, « Sonata Theory and Dialogic Form », *Musical Form, Forms & Formenlehre, Three Methodological Reflections*, Pieter Bergé (éd.), Leuven, Leuven Univeristy Press, 2009, p. 87.

<sup>19</sup> Pour l'étude « contextualisée » d'un autre genre à la même époque, voir la contribution de W. Dean SUTCLIFFE, « Haydn, Mozart and their contemporaries », *The Cambridge Companion to the String Quartet*, Robin Stowell (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 185-208.

<sup>20</sup> « Con la pretensión de poder llegar a presentar el proceso que llevó a Brunetti desde sus primeras producciones, de corte más bien tradicional y arcaizante, hasta una personal interpretación del estilo clásico de finales del siglo XVIII, nos pareció lo más adecuado escoger obras con una datación dispar ». LABRADOR, « Gaetano Brunetti : un músico... » *op. cit.*, vol. 2, p. 609.

<sup>21</sup> Floyd et Margaret GRAVE, *The String Quartets of J. Haydn*, New York, Oxford University Press, 2006, p. 4.

<sup>22</sup> *Ibid.*

Avec l'envie de répondre aussi justement que possible aux questions posées par chaque série, œuvre ou mouvement précis, j'ai choisi d'adhérer au principe méthodologique du « multivalent analysis », tel que développé notamment par James Webster dans son ouvrage sur la symphonie *Les adieux* de Haydn<sup>23</sup>. C'est aussi, bien qu'en moindre mesure, la démarche de Floyd et Margaret Grave dans leur synthèse sur les quatuors. Ce travail s'inscrit bien sûr dans l'enrichissante dialectique entre les propositions de Charles Rosen et de Leonard G. Ratner. J'ai pris en compte le premier essentiellement dans les rapprochements de Brunetti avec Haydn tandis que j'ai suivi le second dans l'exploration des topiques et des textures —champ, ce dernier, dans lequel j'ai retenu la contribution de sa disciple Janet Levy. Les analyses formelles partent à son tour du répertoire de sigles de Jan LaRue. Je n'ai pu profiter de la contribution à la théorie de la forme de James Hepokoski et Warren Darcy que dans une phase très avancée de ce travail, raison pour laquelle je n'ai pas introduit leur vocabulaire analytique. À des points précis, notamment pour les premières séries, j'ai pu profiter des très performants outils d'analyse phraséologique développés par Eugen K. Wolf pour la musique de Johann Stamitz. L'usage des mots « motif », « phrase », « période » et « double période » suit donc son modèle. Je me suis servi aussi du récent et fondamental ouvrage de Robert O. Gjerdingen en rapport avec le répertoire de *schemata*, terme traduit ici par « schème ». L'analyse de ces schèmes promet des résultats extrêmement intéressants que je n'ai pu qu'esquisser dans ce travail. Ils rejoignent sur ce premier plan affectif et « signifiant » de l'œuvre<sup>24</sup> les topiques, les différents procédés de travail motivique ou de dramaturgie formelle, ainsi que les références à d'autres écoles, œuvres et auteurs, comme nous aurons l'occasion de le voir<sup>25</sup>.

J'exprime aussi ma dette envers l'analyse rhétorique de type Meyer-Bartoli. Les séminaires de Jean-Pierre Bartoli à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) m'ont permis de me familiariser avec le vocabulaire de la rhétorique générale du Groupe  $\mu$ , notamment les notions d'« isotopie » et d'« allotopie », adaptées à la musique par Jean-Pierre Bartoli, ou celui de la « création d'attente », « rupture » et « résolution » hérité de Leonard B. Meyer, un lexique que j'ai ponctuellement utilisé au cours de ce travail. Enfin je me suis servi, maladroitement sans doute, mais peut-être avec fruit, de la méthode de réduction schenkérienne pour mettre en lumière, plus qu'une « ligne fondamentale », des résolutions à distance ou des échos structurels dans certains mouvements.

Tout cela soulève presque plus de questions que ne donne de réponses. On pourra m'accuser de dispersion —lorsque j'aborde, par exemple, le discours sur la musique instrumentale dans l'Espagne éclairée, les rapports de Brunetti avec Boccherini ou l'« affaire » Nonnini—, mais mon but était d'apprendre, de comprendre surtout. J'ai testé des outils et soulevé des questions qui demanderaient chacune une étude à part : sur la réception, sur le discours de la réception, sur l'esthétique, sur les genres ; sur la circulation de la musique, sur les réseaux, sur des questions de sociologie de la musique ; sur les instruments, sur les sources, sur l'imprimerie, sur le papier, sur les différentes méthodes d'analyse, etc. J'ai vécu ce Master « Recherche » plus dans une démarche d'exploration, de découverte, d'ouverture donc, que de travail clos.

Je ne peux pas finir sans mentionner les partitions. Il a fallu bien sûr transcrire en conducteur une large majorité des trios analysés, travail auquel j'ai consacré beaucoup

<sup>23</sup> James WEBSTER, *Haydn's « Farewell » Symphony and the Idea of Classical Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 4. Voir aussi, du même auteur, « *Formenlehre* in Theory and Practice », *Musical Form, Forms & Formenlehre...* *op. cit.*, p. 123-139.

<sup>24</sup> « Le premier plan est peut-être bien le cœur de la chose ». AGAWU, « Analyse... » *op. cit.*, p. 105.

<sup>25</sup> Pour tous les noms cités, voir la bibliographie, à la fin de ce travail.

de temps au cours des deux années de master. Le volume de partitions que je joins au présent travail n'est pourtant pas un état définitif. Le travail de révision et d'édition critique en cours n'a pas pu être introduit dans ces partitions mais, grâce à l'aimable proposition de Miguel Ángel Marín et Màrius Bernadó, verra partiellement le jour fin 2011 dans l'édition imprimée des séries VI et VIII publiée par l'Instituto Complutense de Ciencias Musicales, la première de trios de Brunetti depuis la mort du compositeur. Le dernier but de ce travail, qui n'est autre que d'encourager un regard nouveau sur la musique de Brunetti, de la faire connaître et de la faire jouer, sera ainsi accompli.

Enfin, j'avertis que lorsque je n'indique pas le contraire, je suis responsable de toutes les traductions en français. J'ai choisi de considérer le *do* moyen le *do*<sub>3</sub> et toutes les mentions de hauteurs précises se font en fonction de ce repère et sous cette forme graphique. Les tonalités, notamment dans les schémas formels, s'indiquent en majuscules pour les tons majeurs et en minuscules pour les mineurs, principe que je suis aussi pour les chiffrages de degrés.

### ***Remerciements***

Je tiens à remercier pour son suivi du travail et ses conseils, pour l'expérience apportée, mon directeur de recherche, le P<sup>f</sup> Jean-Pierre Bartoli.

Je voudrais aussi exprimer ma gratitude au P<sup>f</sup> Miguel Ángel Marín pour m'avoir éclairé de ses conseils et pour son invitation au séminaire « Música instrumental en España (1750-1800) : estilo, género, mercado » (Universidad de La Rioja, septembre 2009), pendant lequel est née l'idée de ce travail, et au second séminaire du même nom qui s'est tenu à La Seu d'Urgell en juillet 2011. À lui et au P<sup>f</sup> Màrius Bernadó de m'avoir donné en plus l'occasion de publier une partie des trios de Brunetti.

Je remercie chaleureusement Judith Ortega, Loukia Drosopoulou, Germán Labrador et Joseba Berrocal pour leurs recommandations bibliographiques et pour les précieux renseignements qu'ils m'ont fournis ; Raúl Angulo pour m'avoir signalé la mise en vente de l'imprimé de la série I sur Ebay et José Carlos Gosálvez, qui a été décisif lors de son acquisition par la Biblioteca Nacional de España. Ma reconnaissance aussi pour Veronika Giglberger, de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, et pour Olivia Wahnon de Oliveira, de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles, en remerciement des consultations qu'elles ont eu la bonté de faire à ma place. Une mention très spéciale à Elena Pons pour son aide dans la traduction de l'article de Klaus Fischer sur les quatuors de Brunetti. Sans elle je n'aurais jamais pu accéder à la Staatsbibliothek de Berlin. Pour leur intérêt, leur aide ponctuelle ou leurs encouragements, merci à Victòria Llord, Thomas Leconte, Michel Noiray, Christian Speck, Pascale Jeandroz et les trois musiciennes du Trio Anpapié.

Enfin un grand merci à mes parents, Bea et Joan, pour leur soutien, à Caroline Joré, Rémy Garrigues et Rosa Duró d'avoir bien voulu lire ce texte en y apportant des corrections et des suggestions, ainsi qu'à Bertran Romero, Carla Roviroso, Maria Alonso et tous les musiciens de l'ensemble *Atys* qui m'ont permis de jouer les trios de Gaetano Brunetti et tout un pan de répertoire inédit lors de nos « académies » barcelonaises particulières.

### ***Abréviations***

b.	basse
<i>DMEH</i>	Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana
ex.	exemple
fig.	figure
m.	mesure
<i>GMO</i>	Grove Music Online
<i>RISM</i>	Répertoire International des Sources Musicales
tab.	tableau
vl.	violon
vla.	alto
vlc.	violoncelle
vle.	viole de gambe

### ***Bibliothèques et archives***

D-Mbs	Allemagne, Munich, Bayerische Staatsbibliothek
D-Bsb	Allemagne, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz
E-BUa	Espagne, Burgos, Archivo de la Catedral
E-LPAu	Espagne, Las Palmas de Gran Canaria, Biblioteca de la Universidad
E-Magp	Espagne, Madrid, Archivo General de Palacio
E-Mn	Espagne, Madrid, Biblioteca Nacional
F-Pn	France, Paris, Bibliothèque Nationale
GB-Ctc	Royaume Uni, Cambridge, Trinity College, Library
GB-Lbl	Royaume Uni, Londres, British Library
I-Gl	Italie, Gênes, Conservatorio di Musica Nicolò Paganini, Biblioteca

### ***Ressources électroniques***

A	Archive.org
CV	Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
GA	Gallica
GB	Google Books
IMSLP	International Music Score Library Project.
PQ	Proquest (thèses)
TL	Thèses de doctorat espagnoles en ligne

# 1. Avant l'arrivée de Boccherini (1760-1767)

## *La musique dans l'espace privé en Espagne vers 1760*

La musique n'a jamais trouvé beaucoup de place dans les principaux ouvrages retraçant l'histoire culturelle espagnole du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce que l'on en sait montre pourtant à quel point le développement de la vie musicale a accompagné et nourri l'évolution de la société et des pratiques de sociabilité dans l'Espagne de cette période.

Au cours du siècle la hausse des revenus terriens a permis à l'aristocratie espagnole de mener un train de vie encore plus fastueux qu'auparavant —et cela malgré les réformes du gouvernement visant à mettre fin à la cumulation de terres par les grands propriétaires et à améliorer la situation des paysans<sup>26</sup>. Les étrangers qui visitaient le pays s'étonnaient souvent de l'opulence extraordinaire des principales maisons de la noblesse<sup>27</sup>. En même temps, et suivant une pratique d'inspiration française, depuis l'accession de Philippe de Bourbon au trône en 1700 les rois successifs avaient soigneusement écarté les grands titres de la vie politique, tout en privilégiant le talent des administrateurs issus de la petite noblesse et de la bourgeoisie. La monarchie, craignant le pouvoir des grands, les avait ainsi relégués à une vie oisive et à la fréquentation passive de la Cour<sup>28</sup>. Ces circonstances ont naturellement favorisé les dépenses somptuaires de la noblesse et un puissant développement du mécénat artistique selon le modèle de Paris et des cours italiennes.

Bien que la formation musicale des enfants fût courante dans les principales familles depuis bien longtemps<sup>29</sup>, au XVIII<sup>e</sup> siècle cette pratique se généralise parmi les nouvelles élites administratives et la bourgeoisie émergente des grandes villes soucieuses d'imiter les usages de l'aristocratie. Comme ailleurs en Europe, les moralistes vont désormais blâmer ces professeurs de musique et de danse —très souvent français ou italiens— qui fréquentent toutes les maisons riches<sup>30</sup>. Dans sa *Notice sur le goût espagnol en musique, selon son état actuel* de 1777, très rarement citée, le maître de chapelle Antonio Rodríguez de Hita nous a légué un témoignage intéressant de ce phénomène.

En Espagne les gens honnêtes ont généralement beaucoup de goût pour la Musique. Rares sont les fils d'hommes de fortune moyenne à qui l'on n'enseigne pas un peu de musique pendant leur plus jeune âge ; et nombreux sont les messieurs distingués aussi bons connaisseurs et interprètes que

---

<sup>26</sup> John LYNCH, *La España del siglo XVIII*, traduit de l'anglais par Juan Faci, Barcelona, Crítica, 1991, p. 207. Voir aussi Richard HERR, *España y la revolución del siglo XVIII*, traduit de l'anglais par Elena Fernández Mel, Madrid, Aguilar, 1964, p. 98-99.

<sup>27</sup> LYNCH, *op. cit.*, p. 207-208.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Au moins depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle dans les maisons d'Osuna et d'Arcos-Gandía. Voir Juan Pablo FERNANDEZ-CORTES, *La música en las casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical en la alta nobleza española*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, p. 89-98 et 113-124. Fernández-Cortés s'appuie en partie sur la thèse de doctorat inédite de Roberta Freund SCHWARTZ, *En busca de la liberalidad: music and musicians in the courts of the Spanish nobility, 1470-1640*, University of Illinois at Urbana-Campaign, 2001.

<sup>30</sup> *Id.*, p. 126-127.

s'ils l'avaient étudiée pour la professer ; cela non seulement à Madrid mais aussi dans les villes de province.<sup>31</sup>

L'apprentissage de la musique faisait aussi partie intégrante de la formation des dames. En 1786, selon le poète Alejo Dueñas, « les femmes de mérite et de bonne maison, / utiles à l'État et talentueuses, / doivent, selon de l'usage le décret / savoir chanter, jouer d'un instrument »<sup>32</sup>.

Grâce à cette mode on a vu émerger dans les grandes villes une vie musicale de plus en plus active. Déjà en 1743, avant même la mort de Philippe V, l'excentrique Diego de Torres Villarroel critiquait violemment le succès et la conséquente élévation économique et sociale de la communauté de musiciens de Madrid. Cette nouvelle situation, à ces yeux, ne pouvait pas s'accorder à un groupe professionnel qu'il associait à des formes de folie, au vice et à l'intérêt le plus bas. Lors de ses promenades littéraires dans la capitale en compagnie du fantôme de l'écrivain du Siècle d'Or Francisco de Quevedo, il fait cette remarque :

Quant à gaieté, jamais il n'y en eût autant dans la ville : ici on ne fait autre chose que danser et jouer de la musique ; aujourd'hui Madrid a quatre mille musiciens de plus que ceux que l'on payait au temps où tu vivais ; maintenant à celui qui sait scier sur un rebec on donne mille ducats de salaire ; et à ceux qui chantent ce que l'on ne comprend pas, deux mille ; abondent dans les rues, les maisons et les églises les chalémies, violons, flûtes, cors, trompettes et timbales, instruments dont tu n'auras jamais entendu le nom.<sup>33</sup>

Il ajoute avec acidité que « les hommes riches de Madrid » sont (dans cet ordre) « les musiciens, les médecins, les apothicaires et les tailleurs », les premiers étant, avec un double sens ironique, « ceux qui font le plus de bruit dans la ville »<sup>34</sup>. Par la suite, après l'âge d'or de l'opéra et des musiciens de cour qu'a amené le règne de Ferdinand VI (1746-1759), cette situation ne semble plus surprendre personne. Les principaux musiciens de la cour —Farinelli, Scarlatti, Porretti, etc.— ont proprement intégré la bourgeoisie la plus aisée, comme l'a montré Nicolás Morales<sup>35</sup>. Au contraire, la nouveauté au cours des décennies suivant 1760 sera l'arrivée à l'âge adulte de générations encore plus largement formées à la musique que celles de l'époque de Torres Villarroel.

---

<sup>31</sup> « Las gentes decentes en España son por lo general muy aficionadas á la Música. Apenas hay hijo de hombre de medianas combeniencias a quien en sus primeros años no se le enseñe algo de Música ; y hay entre los señores distinguidos muchos tan inteligentes y executores como si la huviesen estudiado para profesarla : esto no solo en la Corte sino en las Ciudades de Provincia ». Antonio RODRIGUEZ DE HITA, *Noticia del gusto español en la Música, según está en el día, 1777*, f. 5v. E-Mn, Ms. 21393/7.

<sup>32</sup> « Las mujeres de mérito y crianza, / útiles al Estado y de talento, / deben, según del uso la ordenanza / saber cantar, tocar un instrumento ». Alejo DUEÑAS, *La crianza mujeril al uso*, Pamplona, [s.l.], 1786, p. 9. Cité dans Carmen MARTIN GAITE, *Usos amorosos del siglo XVIII en España*, Madrid, Siglo XXI, 1972, p. 36-37.

<sup>33</sup> « En cuanto a alegría, jamás hubo tanta en la Corte : aquí no se hace otra cosa que bailar y tañer ; cuatro mil músicos más tiene hoy Madrid que los que pagaban en la era que tú eras viviente ; ahora al que sabe serrar en un rabel le dan mil ducados de salario ; y a los que cantan lo que no se les entiende, dos mil ; abundan las calles, las casas y los templos en chirimías, violines, flautas, cuernos, clarines y timbales, instrumentos que ni los habrás oído nombrar ». Diego de TORRES VILLARROEL, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, « Segundas noches / Visión y visita tercera », édition numérique d'après l'édition de Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, 1743 (<http://bib.cervantesvirtual.com>).

<sup>34</sup> « Los hombres ricos de Madrid son los músicos, los médicos, los boticarios y los sastres; pero éstos son los que hacen más ruido en la Corte ». *Id.*, « Primeras noches / Visión y visita duodécima ».

<sup>35</sup> « Cette consommation de luxe, souvent très coûteuse, n'était plus l'apanage exclusif des demeures nobiliaires, mais trouvait également place dans les intérieurs des musiciens du roi. Une poignée d'entre eux, généralement proches de la famille royale, sera même animée d'un besoin impérieux de paraître, comme signe annonciateur d'émancipation sociale ». Nicolás MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle : étude sur la communauté de musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Paris, Casa de Velázquez, 2007, p. 399.

Une nouvelle classe de mélomanes et de *dilettanti* conquiert ainsi salons et cénacles, et avec eux les « académies », concerts mi-publics mi-privés où professionnels et amateurs peuvent se produire ensemble. Comme l'a très bien dit Thierry Favier :

Si l'état aristocratique imposait traditionnellement de contribuer à la promotion des arts, les concerts privés témoignent d'une nouvelle sociabilité dans laquelle la notion de rang s'efface au profit d'une distinction supérieure fondée sur le goût et la sensibilité, à laquelle peut prétendre l'élite des musiciens<sup>36</sup>.

Contrairement à la tradition du concert aristocratique antérieur, la partie la plus avide de nouveautés de cette « urbana sociedad aficionada », la société mélomane des villes, telle que l'appelle l'écrivain Tomás de Iriarte en 1779<sup>37</sup>, affiche un goût particulièrement prononcé pour la musique instrumentale au détriment de la musique vocale. Aux fastes de l'opéra et aux artifices du chant italien, elle préfère souvent ce langage universel qui, parce qu'il n'a pas de paroles, « ne dépend pas de l'interprétation des nations, d'un caprice, d'un usage, d'une convention », « parle au cœur plus qu'à l'esprit » et « resserre l'union des mortels »<sup>38</sup>.



**Figure 1.1.** Anton Raphael Mengs (1728-1779), *Fernando de Silva y Álvarez de Toledo, XII duc d'Alba* (ca. 1770).

### ***La bibliothèque musicale du XII duc d'Alba***

Parmi les premiers à avoir soutenu la pratique et la création de musique instrumentale dans la sphère privée il faut compter Fernando de Silva y Álvarez de Toledo (1714-

<sup>36</sup> Thierry FAVIER, « Nouvelles sociabilités, nouvelles pratiques : les concerts sous le règne de Louis XV », *Versailles en dentelles au temps du Louis XV*, s.l., Centre de Musique Baroque de Versailles, 2007, p. 125.

<sup>37</sup> Tomás de IRIARTE, *La Música*, « Canto V » (1779), édition de Bruce A. Boggs, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2007, p. 224.

<sup>38</sup> « Tú de la dulce música te vales / para estrechar la unión de los mortales. / [...] el compás y acentos musicales, / cuál signos naturales, / tienen por sí virtud que no depende / de la interpretación de las naciones, / de un capricho, de un uso, de un convenio ; / pues su valor se sabe, y no se aprende, / y hablan al corazón más que al ingenio ». IRIARTE, *La Música... op. cit.*, p. 222 et 225.

1776), XII duc d'Alba, personnage puissant, proche du gouvernement jusqu'à l'avènement de Charles III en 1760, admirateur de Rousseau et directeur de la Real Academia Española (fig. 1.1). Inspiré peut-être par ce qu'il avait connu à Paris lorsqu'il y fut ambassadeur entre 1746 et 1749, il a constitué une énorme bibliothèque musicale parfaitement à jour des dernières nouveautés européennes et promu la production instrumentale de compositeurs autochtones ou d'étrangers établis en Espagne. Gaetano Brunetti en faisait partie<sup>39</sup>.

Le premier témoignage de la présence de Brunetti auprès du duc d'Alba date de 1767. On sait qu'au mois d'août de cette année il l'accompagne à San Ildefonso, lieu de séjour de la Cour, et part ensuite avec lui vers Piedrahíta, résidence des Alba au pied de la Sierra de Gredos<sup>40</sup>. C'est également en 1767 que Brunetti compose le premier recueil de musique de chambre qu'on lui connaisse : une série de six trios qu'il dédie au duc. Cela prouve qu'au milieu des années 1760, juste avant l'arrivée à Madrid de Luigi Boccherini, le trio à deux violons et basse restait, avec la sonate pour instrument seul et basse, l'un des genres privilégiés de la musique de chambre espagnole. J'ai attribué à cette première série de trios de Brunetti le chiffre « 0 », parce qu'elle est aujourd'hui presque entièrement perdue et qu'elle n'a pas été numérotée par Germán Labrador dans son catalogue publié<sup>41</sup>. Il s'agissait d'œuvres courtes, en deux mouvements, privilégiant les métriques ternaires, toutes en majeur sauf une.

Grâce à José Subirá et George Truett-Hollis on connaît avec beaucoup de détails l'état de la bibliothèque musicale du XII duc d'Alba à sa mort en 1776<sup>42</sup>. Parmi plus de 940 pièces de musique instrumentale comprenant quintettes, quatuors, trios, duos, sonates, concertos, symphonies, ouvertures, danses pour diverses formations et arrangements de musique vocale, les trios s'y comptent au nombre de 261, un quart du total, ce qui témoigne encore une fois de la vogue du genre à l'époque. On ne peut pas savoir avec certitude quelle partie de cet ensemble était déjà à disposition de Brunetti lors de la composition de la série « 0 », mais en mettant de côté les recueils parus juste avant 1767 et après en dehors de l'Espagne, la liste obtenue est probablement assez proche du corpus qu'il a pu connaître.

On trouve d'abord des œuvres achetées probablement à Paris lorsque le duc y était ambassadeur, à la fin des années 1740 : des sonates en trio de Jean-Pierre Guignon (op. 4 et 5, ca. 1742) et les *Pièces de clavecin en concerts* de Jean-Philippe Rameau (1741). À ces recueils viennent s'ajouter les sonates en trio op. 1 de Johann Adolph Hasse (1736) et les op. 2 de Nicola Antonio Porpora (1736). Puis on trouve de nombreux trios écrits expressément pour le duc d'Alba, soit par des espagnols soit par des italiens demeurant en Espagne. Ainsi les 12 trios de Francesco Montali (1751) et les 12 ou 24 de José Herrando (1751) dont parle Subirá<sup>43</sup>, et une partie des 60 trios de Manuel Mencía et des 18 trios de Francesco Corselli inventoriés à la mort du XII duc en 1776. Ensuite on voit apparaître des recueils publiés entre 1755 et 1765 par des compositeurs d'une génération

---

<sup>39</sup> Antonio MARTIN MORENO, *Historia de la música española, 4. siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 2006, p. 265-275 et George TRUETT-HOLLIS, « 'Inventario y tasación de los instrum.<sup>tos</sup> y papeles de música, de la testamentaria del Excmo. S.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Fern.<sup>do</sup> de Silba Álvarez de Toledo, duque que fue de Alba' (1777) », *Anuario Musical* 59 (2004), p. 151-172.

<sup>40</sup> LABRADOR, *Catálogo... op. cit.*, p. 343.

<sup>41</sup> *Id.*, p. 439. Curieusement il a agi différemment dans sa thèse inédite en quatre tomes, où il a compté neuf séries en incluant la série « 0 ». Voir Germán LABRADOR, « Gaetano Brunetti : un músico... », p. 593-609.

<sup>42</sup> JOSÉ SUBIRA, *La Música en la Casa de Alba*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1927, 374 p. ; TRUETT-HOLLIS, *op. cit.*

<sup>43</sup> Ces œuvres étaient dédiées au duc de Huéscar, titre détenu par les aînés de la maison d'Albe et donc par le futur XII duc d'Albe jusqu'en 1755, date de la mort de sa mère. Ce titre passa ensuite à son fils, Francisco de Paula, mort en 1770. TRUETT-HOLLIS, *op. cit.*, p. 152.

plus jeune alors à la tête du renouveau stylistique de la musique instrumentale. Les plus représentés sont les frères Besozzi avec 26 trios (1747-1765) et Carlo Antonio Campioni, avec 15 trios (1756-1765), suivis par le suisse Gaspard Fritz, avec six trios (1756-1759) et Giovanni Battista Sammartini, avec six trios, peut-être les *Sonate nocturne* de 1761<sup>44</sup>. C'est à la musique de ce dernier groupe<sup>45</sup> et à celle des compositeurs locaux que Brunetti a pu rencontrer chez les Alba (Herrando, Montali ou Corselli) qu'il faut donc rattacher les trios de la série « 0 ».

Les importantes archives musicales du sanctuaire d'Aránzazu, près d'Oñate (Guipuscoa), conservent d'autres témoignages de ce que pouvait être le répertoire pour trio à Madrid à la fin des années 1760. À cette époque, les moines d'Aránzazu, et notamment le maître de chapelle du monastère, José de Larrañaga, étaient très liés avec l'élite basque éclairée au sein de laquelle est née en 1764 la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, la première en son genre. Grâce au travail de Jon Bagüés on connaît l'importance capitale de la pratique et de la formation musicale dans les activités de la Société jusqu'à l'invasion française de 1794. Les réseaux de relations de ses membres ont permis de réunir un fonds important de musique instrumentale de provenance souvent parisienne, parfois aussi madrilène, une partie duquel a fini son périple à Aránzazu<sup>46</sup>.

Parmi ces partitions, on compte deux trios de Salvador Rexach (*ca.* 1725-1780), dont un copié précédant un trio de Giovanni Battista Sammartini. Les archives conservent également un autre trio, une ouverture et un concerto de Sammartini et la partie de violon d'une grande sonate de Rexach qu'il a lui-même joué lors du concours d'accès à la Real Capilla de 1767<sup>47</sup>. L'association d'un trio de Rexach avec un autre de Sammartini, connu à Madrid au moins depuis 1761<sup>48</sup>, suggère pour ces œuvres une chronologie centrée dans les années 1760. Les trios de Rexach et de Sammartini révèlent une proximité qui ne se borne pas au fait qu'ils soient copiés sur la même source : sur le plan stylistique ce sont toutes des œuvres en deux mouvements, avec une basse très stable et régulière et une partie de premier violon construite à base de motifs courts, d'une grande variété rythmique et au caractère changeant, presque arlequinnesque<sup>49</sup>.

---

<sup>44</sup> TRUETT-HOLLIS, *op. cit.*, p. 166.

<sup>45</sup> J'ai découvert avec surprise que Jürg Stenzl, dans l'article « Gaspard Fritz » du *GMO* (10-III-2013), rapprochait stylistiquement les trios de trois de ces quatre auteurs : « the simpler op.4 trios [de Fritz] (in fact trio sonatas) show similarities with the works of Antonio Campioni and Alessandro Besozzi in their clear formal layout and frequent short sections of imitation in all parts ».

<sup>46</sup> Jon BAGÜÉS ERRIONDO, *Ilustración musical en el País Vasco ; I. La música en la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, Donostia-San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, 1990, p. 247-248.

<sup>47</sup> Jon BAGÜÉS ERRIONDO, *Catálogo del antiguo archivo musical del santuario de Aránzazu*, s.l., Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979, p. 308-309.

<sup>48</sup> Dans une lettre du 21 juin 1761, le marquis de Jacobi, Reggion di Lombardia, annonçait au duc de Medina-Sidonia, beau-frère du duc d'Albe, l'envoi de « unos Tríos nuevos de San-Martini », sans doute les *Sonate nocturne op. 7 (ca. 1760)* seule publication italienne parue du vivant du compositeur ; TRUETT-HOLLIS, *op. cit.*, p. 166. Au sujet de ces œuvres, cf. Bathia CHURGIN, « Introduction », *Giovanni Battista Sammartini : Sonate a tre stromenti. Six Notturnos for String Trio op. 7*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1981.

<sup>49</sup> Christopher Hogwood considère la primauté du premier violon, la « courte phrase expressive s'achevant si souvent par un soupir » et la basse « paresseuse » comme marqueurs d'un nouveau style galant, qu'il exemplifie justement par Sammartini. Christopher HOGWOOD, *La sonate en trio*, traduit de l'anglais par Dennis Collins, Paris, Actes Sud, 1987, p. 129-130.



## 2. La série « 0 » (1767)

### *Sources et chronologie*

On ne connaît que peu de choses sur cette série aujourd'hui perdue. Seule la partie de premier violon manuscrite des trios de la série « 0 » existait encore au moment où José Subirá étudia les archives musicales de la maison d'Alba dans les années 1920. Ensuite même cette partie séparée disparût lors du bombardement qui détruisit la résidence madrilène des Alba en 1936. Subirá eût cependant le temps de publier une brève description de ce recueil accompagnée de deux précieuses photographies de la couverture et d'une page de premier violon nous permettant d'approcher l'aspect et le langage de ces trios de jeunesse malgré la disparition des originaux<sup>50</sup> (fig. 2.1 et 2.2).



**Figure 2.1.** Page de titre de la série « 0 » (photographie de José Subirá vers 1927).

S'agissant des premières compositions instrumentales connues de Brunetti, ces quelques informations, quoique succinctes, méritent d'être prises en compte. En les négligeant, par exemple, Labrador a pu proposer la période 1767-1770 comme chronologie stylistique pour un groupe de trios dont le style n'a, de toute évidence, rien à voir avec cette série<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> José SUBIRA, *La Música en la Casa de Alba*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1927, 374 p.

<sup>51</sup> Il s'agit des trios L.103-108, série I pour Labrador et série V dans ce travail, écrits probablement en 1775. Voir le chapitre consacré à cette série pour une discussion de la chronologie de ses œuvres, cf. LABRADOR, *Catálogo... op. cit.*, p. 402.



**Figure 2.2.** Page de la partie de premier violon, correspondant à 0/2/i (photographie de José Subirá vers 1927). Numération des mesures ajoutée.

Subirá nous renseigne d’abord sur la source elle-même, la partie isolée de premier violon. Sur le manuscrit il a trouvé cette note : « Offert par D<sup>a</sup>. Emilia Gayangos de Riaño – le 23 mai 1900 – En provenance de la Bibliothèque de D. Pascual Gayangos »<sup>52</sup>. Pascual Gayangos (1809-1897) fut un érudit spécialiste de l’Espagne musulmane et bibliophile passionné. Voici ce que nous en dit l’hispaniste James Fitzmaurice-Kelly dans la nécrologie qu’il lui consacra en 1897 :

He had an unsurpassable instinct for the acquisition of bibliographical rarities, and the ruling passion with him was the collector's. The chance that a given work was scarce inclined him somewhat to overrate its literary importance and to sing its praises a little out of due season.<sup>53</sup>

Il s’intéressait aussi aux manuscrits musicaux et était en rapport étroit avec le compositeur et musicographe Francisco Asenjo Barbieri, à qui Gayangos servait d’agent pour les achats de partitions lors de ses fréquents voyages à l’étranger<sup>54</sup>. On peut donc supposer que la partition de Brunetti a été achetée à un certain moment par Pascual Gayangos et, en raison de la dédicace, réservée par Emilia Gayangos de Riaño pour être offerte au XVI duc d’Alba, Carlos María Fitz-James Stuart, lorsque la collection de son beau-père est entrée à la Biblioteca Nacional de España en 1899.

Cette origine établit une différence importante entre la partition de Brunetti et les autres manuscrits consultés par Subirá, car celle-ci serait sortie de la collection des ducs d’Alba pour n’y retourner qu’en mai 1900. Serait-elle une lointaine survivante de la possible vente de la collection musicale du XII duc d’Alba en 1777, vente qui aurait motivé la rédaction de l’inventaire cité plus haut ?

<sup>52</sup> « Regalado por D<sup>a</sup>. Emilia Gayangos de Riaño – el 23 de mayo de 1900 – Procedente de la B<sup>a</sup>. de D. Pascual Gayangos », SUBIRA, *La Música... op. cit.*, p. 164.

<sup>53</sup> *Revue Hispanique* 4 (1897), p. 341.

<sup>54</sup> Manuel CARRION GUTIEZ, « D. Pascual de Gayangos y los libros », *Documentación de las Ciencias de la Información* 8 (1984), p. 75.

Il n'y a pas de doute, en tout cas, quant à l'appartenance de cette partition aux milieux fréquentés par le compositeur à cette époque, car l'année suivante, en 1768, on retrouve l'écriture très particulière du même copiste dans certaines parties séparées de la zarzuela de Brunetti *Jasón o La conquista del Vellocino* (fig. 2.3). Elle semble correspondre aussi à celle que présente la source du premier trio de Boccherini, l'op.1/1 (G. 77) conservée à la Bibliothèque du Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (fig. 2.4). Il s'agit de la plus ancienne source espagnole de Boccherini et a dû être copiée juste avant ou juste après l'arrivée du compositeur à Madrid, soit autour de 1768<sup>55</sup>.



**Figure 2.3.** Page de titre et première page du premier violon de la zarzuela *Jasón* (1768).



**Figure 2.4.** Détail d'une page du violoncelle du trio op. 1/1 (G. 77) de Luigi Boccherini (ca. 1768).

D'autre part le luxe dans la présentation et le détail des renseignements fournis par la page de titre confirmerait qu'il s'agit vraiment d'une source en provenance directe de la collection du XII duc d'Alba. Elle aurait ainsi fait partie des partitions listées dans l'inventaire de 1777, dans lequel n'apparaît pas le reste d'œuvres retrouvées par Subirá

<sup>55</sup> José Carlos GOSALVEZ LARA et Germán LABRADOR LOPEZ DE AZCONA, « Fuentes españolas para el estudio de la obra de L. Boccherini (1743-1805) : los fondos manuscritos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid », *Revista de Musicología* XXVIII/2 (2004), p. 746-747.

—dont les trios de Montali et d’Herrando, pourtant dédiés au même personnage. Les trios de Brunetti mentionnés dans l’inventaire sont d’abord présentés comme « Sept recueils de trios de M. Brunetti »<sup>56</sup> et détaillés ensuite dans la taxation :

Six trios de Brunetti à cinq réaux	0030 [réaux]
[...] Six [trios] de Brunetti à six réaux	0036
[...] Dix-huit <i>divertimentos</i> de Brunetti	0072
Six trios reliés en cuir	0036
Autres six reliés en cuir	0036 <sup>57</sup>

Les dix-huit *divertimenti*, prisés à trois réaux chacun, peuvent d’ores et déjà être associés avec les séries II à IV de Brunetti, un ensemble de dix-huit trios avec alto en deux mouvements encore aujourd’hui reliés ensemble<sup>58</sup>. La série « 0 », parce qu’elle était également composée d’œuvres en deux mouvements, un format de recueil que Boccherini appelait à l’époque « opera piccola », pourrait correspondre au recueil le moins prisé, le premier. D’autant plus que Subirá ne dit rien d’une possible reliure en cuir. Signalons néanmoins que les prix dans cette taxation sont très variés et que les évaluations devaient répondre à des critères que l’on ne connaît plus aujourd’hui, la collection ayant presque complètement disparu.

### *Les autres trios perdus*

Sur le reste des recueils mentionnés dans l’inventaire on peut seulement émettre des conjectures. Composés avant la date de cet inventaire on connaît seulement deux autres recueils de Brunetti : la série I (1769), formée de trios en quatre mouvements, et la V (ca. 1775), réunissant des œuvres en trois mouvements. La première, imprimée à Madrid et ayant connu un certain succès en son temps, aurait pu aisément faire partie de la collection du duc d’Alba<sup>59</sup>, mais peut-être sous forme de manuscrit, car la taxation fait généralement mention des imprimés. En revanche, la série V, écrite pour l’usage du prince des Asturies et publiée à Paris par Venier au printemps 1776, aurait plus difficilement pu rejoindre cette collection avant la mort du XII duc d’Alba le 15 novembre 1776 —le *Diario de Madrid* annonçait sa vente pour la première fois le 12 novembre<sup>60</sup>.

Il y aurait donc une série perdue et peut-être deux ou trois, mais assurément pas sept, en plus de la série « 0 », comme le suggérait Germán Labrador<sup>61</sup>. Pour mieux évaluer le nombre de trios perdus de Brunetti il faut également prendre en compte un autre inventaire, celui de la vente de la collection musicale du frère du prince des Asturies, l’infant Gabriel, à son décès en 1788. Y sont mentionnés, entre autres :

6 trios de violons et basse, son auteur Brunetti	40 [réaux]
[...] 6 trios imprimés, son auteur Brunetti	40
6 trios de violons et basse, son auteur Brunetti	40
6 trios imprimés en oblong, son auteur Brunetti	40 <sup>62</sup>

<sup>56</sup> « Siete Juegos de Trios de el Sr. Brun[etti] », TRUETT-HOLLIS, *op. cit.*, p. 156.

<sup>57</sup> « Seis trios de Bruneti a cinco r.<sup>s</sup> », « Seis [trios] de Bruneti a seis r.<sup>s</sup> », « Dies y ocho divertimientos de Bruneti », « Seis trios encuadernados en pasta a seis r.<sup>s</sup> », « Otros seis encuadernados en pasta ». *Id.*, p. 166-167.

<sup>58</sup> Voir pour plus de détail, dans le chapitre concernant les séries II à IV, « Sources et chronologie ».

<sup>59</sup> Voir pour plus de détail, dans le chapitre concernant la série I, « Sources et chronologie ».

<sup>60</sup> « En la librería de Antonio del Castillo [...] se venden seis trios compuestos por D. Cayetano Brunetti, para el Príncipe nuestro señor », *Gazeta de Madrid*, 12-XI-1776, p. 404.

<sup>61</sup> LABRADOR, *Catálogo... op. cit.*, p. 337-338.

<sup>62</sup> « 6 trios de violines y bajo, su autor Brunetti », « 6 trios ingresos [impresos], su autor Brunetti », « 6 trios de violines y bajo, su autor Brunetti », « 6 trios impresos a lo largo, su autor Brunetti » ; Juan MARTINEZ CUESTA

Ici, les deux séries de trios éditées de Brunetti sont représentées. L'imprimé en oblong correspond sans aucun doute à la série I ; l'autre, par élimination, à l'édition parisienne de la série V. Un des deux autres recueils pouvait correspondre à la série VI, écrite pour le prince, frère de l'infant Gabriel, vers 1784. Le dernier doit être considéré comme perdu, sauf s'il était la seconde copie manuscrite d'un recueil déjà cité. Cet argument ne pourrait pas s'appliquer à l'inventaire du duc d'Alba, où les seconds exemplaires sont, en principe, signalés par le mot « duplicado ».

La prise en compte de toutes ces variables m'amène à proposer un nombre de séries perdues pouvant osciller entre une et cinq, c'est-à-dire entre six et trente trios. Dans le cas où toutes mes hypothèses seraient correctes, seul un recueil de chaque inventaire resterait à identifier, qui de plus pourrait être le même dans les deux inventaires. Dans le cas contraire, où seules les identifications les plus évidentes seraient correctes —« 0 » et II-IV pour l'inventaire de 1777 ; I et V pour l'inventaire de 1788— et où il n'y aurait aucune coïncidence entre les deux inventaires, les recueils perdus s'élèveraient à trois pour le premier inventaire et deux pour le second. Le nombre réel de trios perdus de Gaetano Brunetti se situe probablement entre ces deux propositions extrêmes —sans compter, bien sûr, ceux qui n'auraient laissé aucune trace documentaire. Il faut y rajouter les six trios de la série « 0 » eux-mêmes ainsi que le *divertimento* manquant dans la série VII<sup>63</sup>. Ces chiffres, allant de treize à trente-sept œuvres, représentent malheureusement entre un et trois quarts de la production conservée.

D'après les équivalences des prix fournis par les inventaires par rapport aux séries identifiables, les recueils perdus correspondraient probablement à des séries relativement importantes, en trois ou quatre mouvements, ce que Boccherini appellerait des « opere grande », plus prisées. Dans le cas de celles de l'inventaire de 1788, on sait en plus qu'il s'agirait d'œuvres avec deux violons, non pas avec violon et alto. Dans l'inventaire de 1777, une majorité des œuvres devaient être également avec deux violons, formation qui reste très largement dominante parmi les trios de la collection du duc d'Alba, d'autant plus que Brunetti semble préférer le titre *divertimento* pour les œuvres avec alto et que cet inventaire transcrit fidèlement cette dénomination pour les séries II, III et IV.

### ***Présentation générale***

Au-delà des considérations sur les sources, Subirá nous a laissé quelques lignes sur la musique elle-même :

Chacune de ces compositions comprend seulement deux mouvements. En elles jaillit, fluide, la ligne mélodique et la succession constructive se déploie avec une grande aisance, tel que l'on peut le déduire en lisant la partie assignée au premier violon.<sup>64</sup>

Il donne ensuite une table avec les dénominations des trios et des mouvements et leurs tonalités (tab. 2.1). Faute d'études systématiques sur le nombre de mouvements dans la musique instrumentale du XVIII<sup>e</sup> siècle, mes hypothèses sur le sujet ne peuvent être que partielles. Stanley Sadie situe l'apogée de l'usage du cycle en deux mouvements dans les années 1770-1790, mais ne dit rien de son origine<sup>65</sup>. Bathia Churgin, plus précise, considère ce modèle un « Classic [movement] cycle », c'est-à-dire quelque chose de

---

et Beryl KENYON DE PASCUAL, « El Infante don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música », *Revista de Musicología* XI/3 (1988), p. 799.

<sup>63</sup> Au sujet de cette œuvre, voir, dans le chapitre consacré à la série VII, « Sources et chronologie ».

<sup>64</sup> « Cada una de estas composiciones contiene dos tiempos tan sólo. En ellas mana fluida la línea melódica y se despliega con gran soltura la sucesión constructiva, según se deduce leyendo la parte destinada al primer violín ». José SUBIRA, *La Música... op. cit.*, p. 164.

<sup>65</sup> Stanley SADIE, « Movement », *GMO* (18-IV-2011).

nouveau par rapport à la tradition du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce modèle fait son apparition dans l'œuvre précoce de Giovanni Battista Sammartini, par exemple dans certains trios des années 1730, et s'affirme de plus en plus clairement dès la publication en 1744 de ses trios op. 5<sup>66</sup>. Ce n'est pas un hasard si deux des principaux cultivateurs du cycle en deux mouvements, Johann Christian Bach et Luigi Boccherini dans ses *opere piccole*, ont séjourné à Milan et se rattachent stylistiquement, bien que de manières différentes, à l'école de Sammartini. Les deux mouvements se généralisent ensuite dans les symphonies concertantes et quatuors parisiens de la décennie de 1770.

**Tableau 2.1.** Caractéristiques générales de la série « 0 ».

Titre	Tonalité	1 <sup>r</sup> mouvement	2 <sup>d</sup> mouvement
Trio Primo	SIb	Moderato en 6/8	Allegretto en 3/8
Secondo Trio	RÉ	Allegro en C/	Andantino non molto en 3/8
Trio Terzo	sol	Andantino en C/	Allegretto en 6/8
Trio Quarto	FA	Allegro en 2/4	Tempo di Minué
Trio Quinto	MI	Larghetto en 3/8	Tempo di Minuete
Trio Sesto	MIb	Moderato en 2/3	Tempo di Minuet

En choisissant ce modèle en 1767, Brunetti semble revendiquer un trait caractéristique de la tradition milanaise que je n'ai pas retrouvé chez des auteurs comme Campioni ou les frères Besozzi, très bien représentés dans la collection d'Alba<sup>67</sup>. Notons toutefois que l'entourage madrilène de Brunetti connaissait depuis un certain temps l'organisation en deux mouvements, car elle apparaissait, en combinaison avec des cycles en trois mouvements, dans les trios de José Herrando écrits en 1751<sup>68</sup>. Dans la série « 0 », néanmoins, c'est l'ordre des mouvements qui peut également être rattaché au modèle de Sammartini. On trouve, d'une part, une préférence pour les mesures ternaires dans les seconds mouvements, ce qui les rapproche du menuet même quand ils n'en portent pas le nom. D'autre part les premiers mouvements sont lents ou modérés, plus rarement des mouvements rapides. Dans la série « 0 » il faut précisément signaler la présence des deux mouvements rapides ouvrant le deuxième et le quatrième trio. Dans le premier cas l'*Allegro* est compensé par un mouvement final plus lent (*Andantino non molto*), ce qui reste peu courant, aussi bien dans la production de Sammartini que dans les autres utilisations des deux mouvements par Brunetti lui-même<sup>69</sup>.

Plus surprenante me semble la mesure à 3/2 du *Moderato* du dernier trio, un type de mesure archaïsant qui disparaît ensuite de la musique de chambre du compositeur. Signalons aussi, comme le fit Subirá en 1927, les variantes orthographiques du mot « menuet » : « Minué », « Minuete » et « Minuet »<sup>70</sup>. L'indécision persistera dans la série I de 1769 entre « Minuet » et le standard italien de « Minuetto », qui l'emportera définitivement dès 1772. Ce n'est peut-être pas par hasard si cette « normalisation » linguistique intervient à l'orée d'une décennie qui connaîtra un fort renouveau par la voie de l'internationalisation de la vie musicale madrilène.

<sup>66</sup> CHURGIN, « Introduction »... *op. cit.*, p. 8-9 et 22.

<sup>67</sup> Je n'ai pas mené des recherches systématiques à ce sujet, mais les *Sei trio* des frères Besozzi dédiés au Roi de Sardaigne (Paris, Boivin) et les op. 4 (Paris, La Chevadière) et op. 7 (Paris, Leclerc) de Campioni sont tous en trois mouvements.

<sup>68</sup> José SUBIRA, *La Música...* *op. cit.*, p. 153-154.

<sup>69</sup> Voir à ce sujet, dans le chapitre concernant les séries II à IV, « Présentation générale ».

<sup>70</sup> José SUBIRA, *La Música...* *op. cit.*, p. 164.

### *Le seul survivant de la série « 0 » : 0/2/i*

Comme précédemment évoqué, le seul fragment rescapé de la série « 0 » nous est parvenu grâce à une photographie de Subirá. Elle correspond à la partie de violon premier de l'*Allegro* initial du deuxième trio, écrit en *ré* majeur. D'après ce que l'on peut déduire de cette partie unique, il présente une forme binaire avec reprises et un double retour du ton principal et du matériau du début (m. 64). Cependant, la dernière partie ne peut pas être considérée, à proprement parler, comme une réexposition, mais plutôt comme une « zone de retour » où l'on retrouve des éléments familiers après les digressions libres de la partie centrale. L'importance de cette dernière section ne doit pas être sous-estimée dans sa fonction de conclusion de la forme, bien qu'elle ne représente que le dernier 20% du mouvement. Au contraire, le matériau du début, qui était resté ouvert sur la dominante dans la première partie (m. 9), est ici conclu sur la tonique comme si le procédé constructif de l'antécédent-conséquent était utilisé non pas à l'échelle de la phrase mais à celle du mouvement (tab. 2.2). Il est important d'être sensible à ce type de résolution « à distance », que l'on retrouvera sous d'autres formes tout au long de la production de Brunetti et qui joue un rôle déterminant dans la dramaturgie du morceau.

**Tableau 2.2.** Brunetti, trio en *ré* majeur 0/2/i. Schéma formel.

1	10	15	23	27 [?]	37 [?]	49	55	64	72
P <sub>1</sub>	T	1S	2S	K	1N	2N	3N	P <sub>2</sub>	K
<i>RÉ</i>	~ LA				~ mi	<i>ré</i>		<i>RÉ</i>	
	½C	[CP]	[CP]					[CP]	

Ce jeu avec le matériau principal est rendu possible par l'introduction d'un premier stade de hiérarchisation entre les différents passages du mouvement. La succession de cellules motiviques très courtes accompagnée d'une accélération du rythme harmonique implique normalement une fonction T, de transition (m. 12-14), et plus souvent une fonction K, de conclusion, soit à petite échelle (m. 7-8), soit à l'échelle d'une partie du mouvement (m. 30-36) ou du mouvement en entier (m. 72-79). Ainsi les huit dernières mesures, avec une suite de petits motifs autonomes et un accompagnement harmonique que l'on peut imaginer grâce au dessin du violon plus actif qu'auparavant, remplit essentiellement une fonction de terminaison, de ponctuation finale. Le « conséquent » des m. 64-72 peut devenir ainsi le dernier et le plus important événement du mouvement. Tout cela sans préjudice au fait que le passage de conclusion est aussi en rapport avec des matériaux anciens, avec la reprise de la petite formule caractéristique de la fin de la première partie en diminution (m. 76), de la descente en doubles croches (m. 77) et de la batterie de doubles croches rappelant les m. 21-22 (m. 78).

Les motifs ont dans cette musique de 1767 une importance centrale. Ils sont travaillés et combinés avec un soin qui va prendre une autre direction lorsque les mouvements atteindront d'autres dimensions et la hiérarchie des phrases deviendra plus complexe, car dès la série I de 1769, les premiers mouvements doublent les dimensions de celui-ci. C'est en reprenant les outils développés par Eugene K. Wolf dans son travail sur l'œuvre symphonique de Johann Stamitz<sup>71</sup> que l'on peut approcher les différentes strates phraséologiques et leurs rapports. Si je me penche sur 1S, passage significatif du point

<sup>71</sup> Voir notamment le chapitre « Structure at the phrase level : an evolutionary theory », Eugene K. WOLF, *The Symphonies of Johann Stamitz : a Study in the Formation of the Classic Style*, Utrecht / Antwerp, Bohn, Scheltema & Holkema, 1981, p. 95 et suivantes.

de vue de la forme, étant la plus longue section que l'on trouve sur la partie du premier violon, l'analyse motivique se présente de la façon suivante (ex. 2.1).

Un motif *m* de quatre croches est transposé et suivi d'un motif-désinence *n*. L'ensemble, une période *a* de deux mesures est répétée à l'identique ensuite. Sans la partie de basse on ne peut pas savoir si la première arrivée sur le *la* à la m. 17 coïncide avec une harmonie de *vi* degré, résolue avec la tonique à la m. 19, ou si les deux cadences étaient identiques<sup>72</sup>. Les deux options sont possibles mais dans la première la complétion harmonique se situerait au niveau de la période —quatre mesures, *a + a'*— et dans la seconde à celui de la phrase —deux mesures, *a*. De toute façon les m. 15 à 18 forment une période A, suivie d'une période B en deux phrases de deux mesures, très hétérogènes. La première, *b*, réunit deux gammes descendantes en doubles croches, motif *o*, suivies d'une désinence *p* en valeurs plus longues. Cette terminaison qui pourrait déjà correspondre à une cadence parfaite est ensuite allongée de deux mesures de batterie conclusive juxtaposant des motifs *q*.

**Exemple 2.1.** Brunetti, trio en *ré* majeur 0/2/i, 1S, *Allegro*, m. 15-23.

La hiérarchie motivique monte donc jusqu'à atteindre une double période A + B, mais celle-ci présente une forte faiblesse structurelle. L'hétérogénéité des motifs de base, au nombre de cinq et très différents les uns des autres, ainsi que l'existence de quatre processus cadentiels au niveau des phrases (de deux mesures), rend difficilement reconnaissable le niveau supérieur de la structure. Le plus fort de la hiérarchie se place donc au niveau du motif et de la phrase, non pas de la période, trop faiblement bâtie pour assumer un rôle actif dans le travail d'écriture. La répétition des motifs et la juxtaposition de phrases contrastantes deviennent ainsi les principaux moteurs pour le développement de la forme.

Le trait le plus saillant de ces petites phrases d'une ou deux mesures est en fait leur parcours harmonique fermé. Une très large majorité des motifs que l'on voit sur la partie du premier violon impliquent des harmonies I-V-I ou V-I. Dans les limites de ce que l'on peut déduire de la partie de violon, soulignons également l'absence presque totale de marches harmoniques et la pratique de processus de modulation expéditifs. Le plus complexe, au passage de *mi* mineur à *ré* mineur (m. 44-48), semble prendre à peine trois mesures.

Ce déroulement harmonique simplifié à l'extrême, où l'arrivée d'une dominante secondaire devient un événement notable (m. 23), limite les possibilités d'une phraséologie plus large mais permet en même temps la juxtaposition très serrée de courts motifs au caractère contrastant qui font toute la couleur de ce mouvement. Est ainsi

<sup>72</sup> L'*inganno* ou cadence rompue entraînant une rédite de la phrase afin d'être résolue à la tonique est très commune dans les passages S de Brunetti des années 1770 et se retrouve aussi dans 1S de I/3/i (1769).

rompue l'unité de ton baroque que l'on trouve encore dans les sonates en trio des frères Besozzi. Par le procédé de juxtaposer des motifs concis et individualisés, Brunetti se rapproche d'auteurs plus modernes comme Stefano Galeotti —ayant publié des trios en 1763 et représenté par trois œuvres dans la collection d'Alba— et surtout, une fois encore, de Sammartini.

Avec une grande économie de moyens, le petit motif en *ré* mineur des m. 49-51 (ex. 2.2) introduit, avec sa seconde mineure plaintive, *la-si* bémol-*la*, un fugace ton mélancolique en fort contraste avec, par exemple, l'enjouement tourbillonnant de 1S (m. 15-23). Des changements de caractère comme celui-ci ne sont pas sans rappeler des passages équivalents chez Sammartini, qui combine également la sobriété et la concision harmoniques avec une même variété de caractères. Je songe par exemple au passage en *do* mineur de l'*Allegro* de sa sonate op. 7 n° 3 (m. 39-45, ex. 2.3). Certes, la scansion des phrases et le traitement du chromatisme sont plus raffinés chez Sammartini, mais le principe est analogue, ainsi que ce procédé tellement particulier de juxtaposer de tout petits motifs. N'oublions pas que les *Sonate notturne* de Sammartini sont l'œuvre d'un compositeur avec une très longue expérience, tandis que la série « 0 » de Brunetti est une des toutes premières créations d'un jeune compositeur de vingt-trois ans.

**Exemple 2.2.** Brunetti, trio en *ré* majeur 0/2/i, m. 49-51.

**Exemple 2.3.** Sammartini, *notturmo* en *do* majeur op. 7/3/i (1761), *Allegro*, m. 39-45<sup>73</sup>.

Avec la série « 0 » on est donc déjà loin de la continuité rythmique et motivique de la sonate en trio du dernier baroque comme l'ont pratiquée longtemps les frères Besozzi, malgré, par exemple, la présence du trait violonistique très « début de siècle » que l'on peut trouver à la mesure 43. Brunetti fait au contraire primer le travail sur la variété des motifs, sur leur combinatoire dans la construction des phrases ; il cherche à opposer effets, affects contrastants. La voie vers la variété topique est ainsi suggérée. L'analyse a permis de voir comment s'imposent des paramètres musicaux nouveaux, appelés par la suite à se développer. Variété, mesure, légèreté, voici les nouveaux mots d'ordre que convoque cette musique et qui font penser aux termes avec lesquels ce concitoyen de Sammartini, Pietro Verri, se réfère en 1764 à la *nouvelle cuisine réformée* selon le « goût du siècle » :

La table est délicate autant qu'il est possible de l'être ; les nutriments sont tous sains et de digestion facile ; il n'y a point de fastueuse abondance mais tout ce qui est nécessaire à satisfaire :

<sup>73</sup> D'après Giovanni Battista SAMMARTINI, *Sonate a tre stromenti. Six Notturnos for String Trio op. 7*, édition de Bathia Churgin, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1981.

les chairs lourdes ou visqueuses, l'ail, les oignons, les drogues fortes, les mets salés, les truffes et autres poisons de la nature humaine sont totalement proscrits de cette table où prennent place essentiellement les viandes des volatiles et des poulets, les herbes, les oranges et leur jus.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Pietro VERRI, *Articoli tratti dal « Caffé »*, dans *Opere varie*, éd. N. Vari, Florence, Le Monnier, 1947, p. 50-51 ; cité dans Piero CAMPORESI, *Le goût du chocolat. L'art de vivre au Siècle des Lumières*, s. l., Grasset et Fasquelle, 1992, p. 83-84.

### 3. Découverte de la « moderne musique allemande » (1768-1769)

#### *Jasón de Brunetti et la réception de Johann Stamitz*

La période 1767-1768 marque un tournant dans la carrière de Brunetti. En 1767 il obtient finalement un poste de violoniste à la Chapelle Royale de Charles III et bientôt il sera appelé à participer aux fréquents divertissements musicaux des jeunes fils du roi, les infants Carlos, Gabriel et Antonio Pascual. En même temps il se voit commander une zarzuela héroïque dans la lignée de *La Briseida* d'Antonio Rodríguez de Hita, *Jasón o La conquista del vellocino*, livret du célèbre Ramón de la Cruz, qui sera créé avec faste au Teatro del Príncipe en octobre 1768<sup>75</sup>. Voici donc ce jeune violoniste et compositeur de vingt-quatre ans devenu, avec le soutien du puissant patronage du duc d'Alba, l'un des musiciens les plus en vue parmi la société mélomane de Madrid avant l'installation dans la ville de Luigi Boccherini.

Malheureusement, les parties vocales de *Jasón* sont perdues et, sans doute à cause de cela, personne n'a prêté jusqu'à ce jour beaucoup d'attention à cette ambitieuse œuvre scénique. Les parties d'orchestre peuvent cependant fournir beaucoup de renseignements et permettent de reconstituer dans leur totalité, en plus de la plupart des récitatifs —parce qu'écrits sur les parties instrumentales—, les deux fragments purement orchestraux de la pièce : l'ouverture et la « Bataille » suivie d'une « Marche » au second acte. L'ouverture revêt pour nous une importance capitale, car il s'agit du seul jalon unissant la série « 0 » de 1767 à la série I de 1769 et pouvant combler le fossé qui sépare l'écriture musicale de ces deux recueils.

Elle est écrite en trois mouvements —*Allegro assai*, *Andante* et *Allegro Presto*— et demande un orchestre bien fourni —trompettes, hautbois ou flûtes et cors par paires, basson, deux violons, alto et une partie de basse fréquemment divisée entre violoncelle et contrebasse. Bien que négligée jusqu'ici, cette pièce me semble fondamentale pour comprendre l'évolution du langage musical et de l'écriture orchestrale de Brunetti, car elle précède de quatre ans la composition des six ouvertures de 1772, considérées habituellement comme son premier essai dans le genre symphonique.

Intéressons-nous au premier mouvement. Il est écrit en *ré* majeur, comme le seul trio survivant de la série « 0 ». J'y remarque trois accomplissements fondamentaux. Il affiche, tout d'abord, un nouveau souci d'unité motivique. Pour la première fois on peut parler d'une forme de développement pour la partie centrale qui était absente de l'assemblage de matériaux nouveaux repéré dans 0/2/i. Mais plus intéressante encore est la complexification progressive de la « zone de retour » dont il a été question au chapitre précédent. On retrouve le même principe d'un matériau P ouvert sur une demi-cadence dans l'exposition et repris à la fin avec une nouvelle conclusion à la tonique. Ce schéma, qui n'est pas sans rappeler le modèle rhétorique de l'*exordio* (exposition d'une

<sup>75</sup> Albert RECASENS, « Le comte d'Aranda et la zarzuela burlesca : stratégie culturelle éclairée et répertoire lyrique en Espagne vers 1770 », *Revue Belge de Musicologie* 58 (2004), p. 58.

problématique) et la *confirmatio* (sa résolution), semble être décisif dans la conception formelle du jeune Brunetti. Ainsi, en toute logique, lorsque pour la première fois des matériaux S sont réexposés dans la deuxième partie, ils prennent place *avant* la reprise du thème principal et non pas *après*.

**Tableau 3.1.** Brunetti, ouverture de *Jasónli* (L. 341, 1768), *Allegro assai*. Schéma formel.

1	9	22	27	35	43	47	50	67	71	77	83	88	101
P <sub>1</sub>	T	1S	2S	3S	4SK	K	Dév. (1S)	1S	Tb	1S	3S	P <sub>2</sub>	K
RÉ	~ LA			(la)	LA			~ RÉ		(ré)	RÉ		
½C	CP		CP	V		CP		CP		½C	CP		

Cette préséance de P dans le déclenchement et dans la conclusion du discours et, par conséquent, sa supériorité hiérarchique par rapport aux autres parties, sous-tend toujours les propos sur la musique instrumentale du marquis d'Ureña une quinzaine d'années plus tard :

Le motif ou thème par lequel débute un morceau est comme un exorde qui précède d'autres idées subalternes, qui sont comme des épisodes, et doivent avoir un rapport avec lui, gardant unité et étant comme une sorte de confirmation du thème lui-même.<sup>76</sup>

L'étrangeté de la réexposition de l'ouverture de *Jasón*, inversée selon notre critère moderne mais très logique en regard du trio de 1767, permet de mieux cerner l'évolution de la pensée formelle du jeune Brunetti dans une période essentielle pour son avenir en tant que compositeur de musique instrumentale. Parler ici de « réexposition inversée » serait de toute évidence une faute de langage, car dans la logique de l'œuvre elle-même il n'y a rien qui ait changé de position par rapport à un ordre donné. On ne peut la considérer « inversée » que dans un contexte où la forme sonate académique du XIX<sup>e</sup> siècle serait devenue hégémonique, ce qui n'est pas le cas en Espagne —ni en Europe— en 1768.

Le trait le plus immédiatement évident de cette ouverture reste cependant l'influence décisive de l'école de Mannheim sur son langage orchestral. À ma connaissance on est devant le premier témoignage clair de la réception de cette école en Espagne. On peut facilement imaginer que Brunetti ait pu fréquenter les « six recueils de symphonies » et « six ouvertures » de Stamitz que l'on trouve dans l'inventaire d'Alba en 1777 et qui correspondent, en fait, à tous les recueils de Johann Stamitz publiés à Paris entre 1755 et ca. 1771 et, pour le dernier recueil détaché, peut-être aux *VI Sinfonias or Overtures in Eight Parts* publiés par Walsh vers 1765<sup>77</sup>.

Dans l'ouverture de Brunetti on trouve toutes les innovations repérées par Eugene K. Wolf pour la période centrale de la production symphonique de Johann Stamitz, concernant des compositions du début des années 1750 mais diffusées surtout après 1755 et largement imitées au cours des années 1760. Je citerai l'apparition du crescendo orchestral typiquement associé à l'école de Mannheim, capable de jouer un rôle important dans l'articulation de la forme et exemplairement utilisé ici par Brunetti dans

<sup>76</sup> « El motivo, o tema por donde la pieza despunta, es como un exordio que antecede a otras ideas subalternas, que son como episodios, y deben tener relación con él, guardando unidad, y siendo como una confirmación del mismo tema ». Marqués de UREÑA, « Discurso sobre la Música del Templo », *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1785, p. 404 (GB).

<sup>77</sup> TRUETT-HOLLIS, *op. cit.*, p. 161-162.

la transition vers S à l'exposition et dans la préparation de la réexposition<sup>78</sup> (ex. 3.1). Wolf constate par ailleurs un élargissement des unités motiviques de base conduisant à une expansion de toute la hiérarchie phraséologique. Il souligne cependant que les hiérarchies ancienne et moderne peuvent coexister. Brunetti utilise, lui aussi, une phrase à quatre mesures menant à un période de huit mesures dans P, extension correspondant à une hiérarchie plus moderne, et à la fois une phrase à deux mesures et une période à quatre plus une mesures dans 1S, comme on pouvait en voir dans le trio de la série « 0 »<sup>79</sup>. Il faut noter aussi le recours fréquent à une ligne de basse en croches répétées (*drum bass*), voire à l'usage de basses arpégées ou mélodiques, comme sous le crescendo des mesures 16 à 21, ainsi que le ralentissement du rythme harmonique, de la demi-mesure à la mesure. Enfin, pour la première fois, la pédale harmonique devient ici un procédé type<sup>80</sup>. Tous ces traits, nouveaux dans l'œuvre symphonique de Johann Stamitz dans les années 1750, sont pour la plupart tout aussi nouveaux chez Gaetano Brunetti par rapport à ce que l'on connaît de son œuvre antérieur, c'est-à-dire le trio de 1767.

**Exemple 3.1.** Brunetti, ouverture de *Jasón/i*, m. 61-67, crescendo de type Mannheim<sup>81</sup>.

The image shows a musical score for Example 3.1, a crescendo from the opening of the overture of *Jasón/i* by Gaetano Brunetti, measures 61-67. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Oboe (Ob.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Violin I (Vi. I.), Violin II (Vi. II.), Viola (Via.), and Violoncello (Vic.). The music is in 3/4 time and features a Mannheim-style crescendo. Dynamics are marked as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *assai* (assai). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds play melodic lines. The score ends with a *f* dynamic.

### *Sous l'égide de l'infant Don Luis*

En 1769, quelques mois après la première de *Jasón*, c'est autour du futur patron de Boccherini que l'on retrouve Brunetti. L'infant Don Luis (1727-1785), frère du roi et très proche de lui jusqu'en 1775, était un grand collectionneur d'art et affichait depuis toujours un goût très fort pour la musique<sup>82</sup>. De la même manière qu'il fréquentait la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en quête de jeunes talents, auxquels il accordait de généreuses pensions<sup>83</sup>, nul doute qu'il s'est aussi intéressé aux musiciens

<sup>78</sup> WOLF, *The Symphonies... op. cit.*, p. 231.

<sup>79</sup> *Id.*, p. 243.

<sup>80</sup> *Id.*, p. 228.

<sup>81</sup> Transcrit d'après « Zarzuela / La Conquista / del Vellochino », Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Mus 54-2.

<sup>82</sup> Voici comment il employait son temps pendant sa jeunesse, selon Antonio Matilla : « Pasaba la mañana en visitar a los reyes y escribir cartas, las tardes en ir a la caza ; al regreso se metía en el Cuarto de Juego, donde, entre otras diversiones, oía música hasta casi las once de la noche; luego cenaba y se retiraba a descansar ». Amateur de travaux manuels, comme ses neveux les infants Carlos et Gabriel, il alla jusqu'à fabriquer lui-même un violon avec l'aide du luthier Josef Vallesteri. ANTONIO MATILLA TASCÓN, *El infante Don Luis Antonio de Borbón y su herencia*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, Área de Régimen Interior y Personal, 1989, p. 8 et 268.

<sup>83</sup> Ainsi purent séjourner en Italie les peintres Severo Asensio (1760) et Luis Paret (1763-1765), qu'il attacha ensuite à son service. JOSÉ MILICUA, *Luis Paret y Alcázar (1746-1799)*, catalogue d'exposition, Vitoria-Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991.

prometteurs qui se produisaient dans l'entourage royal. Brunetti a pu ainsi l'approcher lors des divertissements musicaux des infants dans les différents lieux de séjour de la cour<sup>84</sup>, peut-être par l'entremise de Francesco Landini, prestigieux violoniste attaché à la fois à Don Luis et à la Chapelle Royale ainsi qu'aux activités musicales des fils du roi<sup>85</sup>. Quoiqu'il en soit, en 1769 Brunetti dédie à ce personnage une ambitieuse série de trios (série I, L. 109-114) qui sera superbement publiée quelque temps après grâce à la générosité de l'infant. La rare beauté de cet imprimé, dont les planches ont été gravées à Paris, ainsi que les traits principaux de son contenu musical m'amènent à regarder cette série I de Brunetti comme un jalon essentiel dans la naturalisation de la musique de chambre classique en Espagne<sup>86</sup>.



**Figure 3.1.** Anton Raphael Mengs, *Infant Don Luis de Borbón* (ca. 1776).

<sup>84</sup> L'année du roi et de sa cour était divisée en *jornadas*, des séjours prolongés dans les différents palais royaux autour de Madrid (appelés *Reales sitios*), elles-mêmes séparées par des passages éclair dans la capitale. L'année commençait au Pardo jusqu'en février ou mars, on passait ensuite à Aranjuez pour toute la durée du printemps ; l'été se déroulait dans la fraîcheur de La Granja de San Ildefonso et l'automne à l'Escorial, avant de rentrer à Madrid pour tout le mois de décembre. Les musiciens attachés au service direct de la famille royale, comme Brunetti, suivaient la cour dans la plupart des *jornadas* mais pas tous les musiciens de la Real Capilla. Voir MORALES, *L'artiste de cour...* *op. cit.*, p. 47-49.

<sup>85</sup> SIEMENS HERNANDEZ, « Los violinistas... » *op. cit.*, p. 657-765.

<sup>86</sup> Contrairement à ce que suggère Miguel Ángel Marín, la sonate en trio corellienne n'a pas été cultivée en Espagne au-delà de 1765. Seules les sonates pour violon op. 5 de Corelli, grâce à leur utilité didactique, ont joui d'une large diffusion après cette date, comptant même une impression à Madrid avec dédicace à Brunetti, en tant que professeur du prince des Asturies (1772). Miguel Ángel MARÍN, « La recepción de Corelli... » *op. cit.*, p. 573-637.

Par l'adoption d'un plan en quatre mouvements à la manière, une fois encore, des symphonies centrales de Johann Stamitz, avec un menuet en troisième position et un finale *Presto* ou *Prestissimo*, ces trios sont, indirectement, un nouveau témoignage de la réception en Espagne de la « moderne musique allemande », comme l'appellera plus tard Tomás de Iriarte<sup>87</sup>. Très loin des trios de 1767, ne serait-ce que par leurs dimensions, il faut compter ces œuvres parmi les productions les plus importantes du jeune Brunetti.

En même temps, le projet d'impression de ce recueil précède d'un an l'installation définitive à Madrid d'une imprimerie musicale stable, bien qu'éphémère (1770-1774 ?). Certes, il y avait eu des initiatives éditoriales isolées autour de 1760, avec la parution à Madrid d'un recueil de sonates pour violon de Manalt (1757), d'un autre de Reynaldi (1761) et de trois duos d'Herrando (1760)<sup>88</sup>. En 1765, le P. Soler, dans la *Satisfacción a los « Reparos precisos echos por Don Antonio Roel del Rio a la 'Llave de la Modulación' »*, parlait même d'œuvres de Domingo Porretti « imprimées à Madrid », dont une serait « concertada à trois violoncelles »<sup>89</sup>. L'imprimé de la série I se place donc à la charnière de la tradition, plutôt capricieuse, des publications isolées et de celle, plus moderne, d'une entreprise éditoriale stable visant à satisfaire un marché amateur en expansion.

---

<sup>87</sup> Tomás de IRIARTE, « Epístola VII. Describe el Poeta á un Amigo su vida semifilosófica », 8 janvier 1776, *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomas de Yriarte. Tomo II*, Madrid, en la Imp. Real, 1805, p. 67-74 (CV).

<sup>88</sup> SIEMENS HERNANDEZ, *op. cit.*, p. 667.

<sup>89</sup> « Las [obras] impresas en la misma Corte de Don Domingo Parretti [Porretti], una de las cuales es concertada a tres Violoncellos ». Cité par Higiní Anglès dans l'introduction à Antoni SOLER, *Sis quintets per a instruments d'arc i orgue o clave obligat*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1933, p. VIII.



## 4. La série I (1769)

### *Sources et chronologie*

Le catalogue de l'œuvre de Brunetti établi en 2005 par Germán Labrador rapportait l'existence d'une seule source pour la série I, avec un renvoi au RISM<sup>90</sup>. Je me fais un plaisir d'annoncer que trois autres peuvent la rejoindre aujourd'hui, bien que deux d'entre elles, en fait, fussent déjà repérables avant la publication du catalogue.

Trois sont des exemplaires de l'imprimé. L'autre est une copie manuscrite conservée à la cathédrale de Burgos, qui ne m'intéresse ici que comme témoignage de la diffusion péninsulaire de ce recueil de trios de Brunetti. Elle a été probablement copiée d'après l'édition, car le texte de la page de titre est à peu près le même dans les deux cas<sup>91</sup>. Parmi les exemplaires de l'imprimé, le seul répertorié au RISM est conservé à la bibliothèque du Conservatorio « Niccolò Paganini » de Gênes. Un autre a été donné récemment par le musicologue Lothar Siemens à la bibliothèque de l'Université de Las Palmas de Gran Canaria. Il provenait à l'origine de la collection musicale du VI comte de Fernán-Núñez, grand amateur de musique et lui-même compositeur, vendue à Madrid en 1986<sup>92</sup>. Une dernière source, incomplète mais très importante, est apparue tout récemment sur le site web de vente aux enchères Ebay. Grâce à une chaîne de communication qui a bien fonctionné elle a pu être achetée par la Biblioteca Nacional de España<sup>93</sup>.

L'histoire de cet imprimé semble complexe mais avec les renseignements fournis par les trois exemplaires existants je proposerai quelques hypothèses. Voici ce qu'a pu en dire Germán Labrador :

Il s'agit vraisemblablement d'une édition espagnole, mais il est très probable qu'elle ait été gravée en France ; le papier employé (Romaní), la langue de la page de titre et la dédicace suggèrent cette possibilité. Cependant, ni le lieu d'édition ni l'imprimeur ne sont indiqués, bien que la graveuse, M<sup>me</sup> Oger, travaillât à Paris.<sup>94</sup>

Il a pu préciser ensuite que le filigrane du papier, du fabricant catalan Ramon Romaní, correspondait à une marque de type « A » antérieure à 1775. Puis, la date latine de

---

<sup>90</sup> RISM A/I— [B4659. Annoncé incomplet dans la première édition, corrigé à l'*Addenda corrigenda* (1986). Voir pour plus de précision cf. Salvatore PINTACUDA, *Catalogo del fondo antico, Genova, Biblioteca dell'Istituto musicale 'Niccolò Paganini'*, Istituto editoriale italiano, Milano, 1966, 489 p.

<sup>91</sup> « Seis tríos del Sr. Dn. Cayetano Bruneti, dedicados al Serenísimo Sr. Infante Dn. Luis, hermano del Rey, nuestro señor », n° 2006 du catalogue dans José LOPEZ-CALO, *La música en la catedral de Burgos, vol. II. Catálogo del Archivo de Música (II)*, Caja de Ahorros del Círculo Católico, Burgos, 1995, p. 398.

<sup>92</sup> SIEMENS HERNANDEZ, « Los violinistas compositores... » *op. cit.*, p. 657-658. Une autre partie de la bibliothèque de ce personnage a été vendue vers 1983, lorsque l'Université de Californie acquit la « Fernán Núñez Collection », aujourd'hui à Berkeley. José Ignacio DíEZ-FERNÁNDEZ, « Textos literarios españoles en la Fernán Núñez Collection (Bancroft Library. Berkeley) », *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 15 (1997), p. 139.

<sup>93</sup> Je remercie énormément l'enthousiaste et efficace médiation de Raúl Angulo, Miguel Ángel Marín et Juan Carlos Gosálvez dans cette entreprise. La source a pris la cote MP/4041/1.

<sup>94</sup> « Parece tratarse de una edición española, si bien es muy posible que se grabara en Francia ; el papel empleado (Romaní), el idioma de la portada y la dedicatoria así lo sugieren. No obstante, no se indica el lugar donde se hace la edición ni la imprenta, si bien la grabadora, Mme. Oger, trabajaba en París ». LABRADOR, *Catálogo... op. cit.*, p. 120.

l'exemplaire de Gênes étant partiellement rayée, il a voulu y lire MDCCLXXI, c'est-à-dire, 1771, faisant correspondre la date de la page de titre avec l'annonce de vente du recueil dans la *Gazeta de Madrid* le 19 mars 1771<sup>95</sup> (fig. 4.1).



**Figure 4.1.** Page de titre de l'imprimé de la série I, exemplaire d'I-Gl.



**Figure 4.2.** État non définitif de la gravure de Pierre Lélou, exemplaire unique de F-Pn.

Une recherche plus approfondie mène cependant à des conclusions légèrement différentes. En fait, la page de titre, écrite en espagnol, est signée par quelqu'un d'autre que M<sup>me</sup> Oger qui, elle, s'est occupée uniquement de la partition. En bas à gauche du superbe

<sup>95</sup> *Id.*, p. 402. Cf., dans ce chapitre, p. 38.

frontispice ouvrant chaque partie séparée on lit « P. Lelu inv[enit] et Sculpsit ». Cette signature correspond à celle de Pierre Lélou (1741-1810), peintre et graveur parisien réputé formé à l'école de François Boucher et de Gabriel-François Doyen. Au cours du seul récit biographique que j'ai pu trouver sur lui, Prosper de Baudicour nous fournit quelques renseignements essentiels :

Attaché à l'ambassade de Portugal, il parcourut d'abord l'Espagne, et ensuite le Portugal, et se trouvait à Lisbonne en 1775, au moment de la mort de Louis XV. L'ambassadeur ayant à faire célébrer un service funèbre à la mémoire de ce prince, Lélou proposa le plan d'un magnifique catafalque, qui fut adopté et qui fut fort admiré, tant pour son style grandiose que pour les moyens simples, prompts et ingénieux qu'il employa pour l'exécuter.<sup>96</sup>

Toujours selon Baudicour, « il fut chargé de quelques travaux pour le roi d'Espagne, Charles III ». Faute d'autres précisions, j'ignore la nature de ces travaux et les sources qui pourraient soutenir les assertions de Baudicour. Le voyage au Portugal et la traversée de l'Espagne semblent plus sûrs, d'autant plus que le cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale de France conserve deux vues du Manzanares d'après des dessins réalisés de toute évidence sur place. Des recherches ultérieures aux archives diplomatiques du Ministère des Affaires étrangères et européennes pourraient fournir des renseignements plus précis sur le sujet. La Bibliothèque Nationale de France conserve également une épreuve non signée du frontispice de notre imprimé, moins travaillée que l'état définitif et sous laquelle on a écrit « rarissime », et la gravure finale avec cette fois la date non rayée : M. DCC. LXIX, 1769 et non pas 1771<sup>97</sup> (fig. 4.2).

Voici la description de la page de titre donnée par l'*Inventaire du fonds français de graveurs du XVIII<sup>e</sup> siècle* :

En avant d'une auréole rayonnante, la Muse de la musique, tenant une lyre et assise sur des nuages, montre de la main droite une grande feuille déroulée soutenue en haut à gauche par un angelot. [...] Dans les angles inférieurs, trois génies jouent des instruments de musique au milieu de trophées musicaux.

[...] M. de Mirimonde nous a obligeamment fourni la nomenclature des instruments de musique représentés sur ce titre ; orgue (grand positif), petit violon, tambour de basque avec petites cymbales et clochettes ; trompette, tympanon, caisse de luth, cor d'un tour et demi (grand modèle) ; une trompette droite ; une basse ; un basson avec cuivrette ; deux tymbales ; la bouche et le chevillet d'un luth, violoncelle ou petite basse.<sup>98</sup>

J'ai déjà évoqué plus haut l'intérêt de l'infant Don Luis pour l'art et sa fréquentation de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La francophilie picturale qu'il semble afficher en protégeant Luis Paret, élève dans ces années du Français Charles de la Traverse, pourrait suggérer l'existence d'un milieu plutôt accueillant pour un élève de Boucher en passage à Madrid comme l'était Pierre Lélou. Il est en tout cas certain qu'une rencontre s'est produite et que l'infant a commandé au nouvel arrivé un frontispice original et à l'iconographie généreuse. Je parlerais même d'une sorte d'opulence en regard des pages de titre type des éditeurs de l'époque et de beaucoup de publications s'affichant luxueuses qui pourtant n'atteignent pas ce degré de virtuosité technique dans la gravure. L'existence d'un état antérieur de la pièce prouve par ailleurs le soin apporté

---

<sup>96</sup> Prosper de BAUDICOUR, *Le peintre-graveur français continué ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française nés dans le XVIII<sup>e</sup> siècle, tome premier*, Paris, M<sup>me</sup> Bouchard-Huzard, 1859, p. 233-234. Toutes les données sur la biographie de Pierre Lélou proviennent de cet ouvrage.

<sup>97</sup> Toutes ces pièces se trouvent dans l'album Ef. 266a, au cabinet des estampes de F-Pn.

<sup>98</sup> Yves SJÖBERG, *Inventaire du fonds français de graveurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, T. 14*, sous la direction de Françoise Gardey, Paris, Bibliothèque Nationale, 1977, p. 51.

à l'harmonie de la composition et à la correction de détails tels la zone d'ombre trop large qui cachait le mot « Rey » et l'imprécision du dessin dans les tubes de l'orgue. Tout cela, ainsi que la bonne orthographe du texte en espagnol, suggère une fois encore que ce frontispice a été réalisé dans l'entourage et sous la supervision de son commanditaire. L'ambassadeur de France au Portugal, marquis de Clermont d'Amboise, était en poste depuis juin 1767 et il est donc très possible que Pierre Lélou ait entrepris le voyage en 1769, peut-être même en compagnie du marquis de Moustier, gentilhomme d'ambassade et beau-frère de l'ambassadeur, arrivé à Lisbonne cette même année<sup>99</sup>.

À ce point précis des événements je rejoins de nouveau le récit de Germán Labrador. Les partitions de Brunetti ont été envoyées à Paris afin d'être gravées par M<sup>me</sup> Oger. Pourquoi M<sup>me</sup> Oger ? Il s'agit bien sûr d'une graveuse et dépositaire de musique active pendant presque trente années (1761-1790) et donc bien connue de ceux qui aujourd'hui fréquentent les éditions musicales parisiennes du XVIII<sup>e</sup> siècle —et de ceux, il faut le croire, qui les fréquentaient à l'époque. Nous savons aussi qu'en 1769 M<sup>me</sup> Oger a fait faillite<sup>100</sup>. Il semblerait donc que la commande de l'infant Don Luis, sans doute généreuse, à son habitude, lui ait été opportunément dirigée.



**Figure 4.3.** Trois exemples de réécritures et corrections dans l'exemplaire d'I-GI. De gauche à droite et de haut en bas : I/5/iii, vl. I ; I/5/ii, vl. I et I/2/i, vlc.

Cependant, si le frontispice de Pierre Lélou a été gravé en 1769, pour quelle raison ces trios n'ont été annoncés dans la presse madrilène qu'en 1771 ? Ici entrent en jeu les différences entre les trois imprimés connus. L'exemplaire le plus cité jusqu'ici, celui recensé au RISM et conservé à Gênes, présente des ratures sur une partie de la date dans la page de titre et quelques rectifications à la main dans la partition elle-même, plutôt des réécritures de traits mal imprimés que des corrections (fig. 4.3). Je n'ai pas réussi à

<sup>99</sup> *Biographie des hommes vivants ou Histoire par ordre alphabétique de la vie publique de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs actions ou leurs écrits, ouvrage entièrement neuf, rédigé par une société de gens de lettres et de savants, tome quatrième*, Paris, Michaud, juillet 1818, p. 525.

<sup>100</sup> Anik DEVRIES et François LESURE, *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Tome 1 : Des origines à environ 1820*, Genève, Minkoff, 1979, p. 124-125.

savoir si l'exemplaire de Las Palmas de Gran Canaria contient le même type d'interventions, mais celui qui est apparu sur Ebay n'en a pas, du moins dans la page de titre, sur laquelle la date de 1769 en chiffres romains est parfaitement lisible malgré la mauvaise qualité de l'image (fig. 4.4).



**Figure 4.4.** Page de titre de l'exemplaire apparu sur Ebay, maintenant à E-Mn.

Ces différences entre les exemplaires m'ont suggéré l'hypothèse suivante, qui reste à être confirmée par d'autres évidences : la publication aurait pu être imprimée deux fois. Une première fois en 1769, tirée à très peu d'exemplaires et destinée à un public choisi, ce qui correspondrait aux exemplaires sans aucune intervention manuscrite. Puis, lors de l'établissement à Madrid d'une imprimerie musicale annonçant pour la première fois de la musique instrumentale dans la presse (juillet 1770), les planches auraient été récupérées pour une seconde impression. C'est alors que l'on aurait rayé la date — uniquement les chiffres faisant la différence entre 1769 et 1771 — et que l'on aurait réécrit certains passages, illisibles à cause de la dégradation des planches après leur premier usage deux ans auparavant<sup>101</sup>. Les tirages réduits de l'imprimerie madrilène permettaient tout à fait ce type d'interventions post-éditoriales à la main, au point que l'on pouvait les annoncer dans la presse :

Ayant constaté que l'on commit quelques erreurs au moment de graver les trios de Schwindl, on fait savoir aux personnes qui auraient acheté des exemplaires qu'en les rendant à la librairie sous-dite, on leur remettra en échange d'autres exemplaires nouvellement corrigés, sans demander aucun surplus d'argent.<sup>102</sup>

À cause de cette limitation dans le nombre d'exemplaires, les réimpressions furent habituelles et l'on en compte deux annoncées dans la presse en 1771 et 1774, avec respectivement les trios op. 6 de Boccherini et un recueil de trios de Schwindl —le

<sup>101</sup> La rature de la date n'aurait donc rien à voir avec celle que l'on a pratiqué sur les manuscrits autographes du compositeur lors de leur vente posthume, comme a pu le suggérer Labrador. Il n'y a aucun indice pour mettre en rapport l'imprimé de Gênes avec la collection personnelle de Brunetti. LABRADOR, *Catálogo... op. cit.*, p. 402.

<sup>102</sup> « Habiendose observado que se cometieron algunos yerros al tiempo de grabar los trios de Schwindel, se avisa á las personas que hubiesen comprado algunos Exemplares, que debolviendolos á la citada Libreria, se les entregaran en cambio otros nuevamente corregidos, sin exigir interés alguno », *Gazeta de Madrid*, 22-I-1771, p. 35.

même que l'on remettait corrigé sur demande en 1771. Ainsi, l'édition de la série I de Brunetti mise à la vente le 19 mars 1771 pourrait être une réimpression très légèrement modifiée à la main des planches ayant déjà servi en 1769, ce qui expliquerait l'énigmatique usage du passé simple dans l'annonce de la *Gazeta* : « l'imprimerie de musique de Madrid a livré à l'impression six trios que D. Cayetano Brunetti composa pour le Sérénissime M. Infant D. Luis »<sup>103</sup>. C'est à croire que l'imprimeur prévenait ceux qui avaient déjà acquis un exemplaire de l'impression de 1769 afin qu'ils n'aillent pas l'acheter une deuxième fois. Cette intimité entre les publicités de la *Gazeta* et les amateurs de musique prouve, certes, que la naissance d'un public pour la musique de chambre à Madrid était une réalité, mais aussi à quel point ce public était restreint. Il ne faut pas oublier, par ailleurs, que le prix d'une publication aussi luxueuse et généreuse en papier que la série I, limitait le cercle des acheteurs potentiels aux couches les plus hautes de la société espagnole.

Jusqu'ici j'ai considéré l'infant Don Luis comme le commanditaire de cette édition, sans autre justification. Toutefois, la commande du frontispice à un excellent graveur français de passage à Madrid, l'envoi des partitions à Paris pour qu'elles y soient gravées, la généreuse place occupée par les blancs et l'harmonie dans la mise en page — chaque partie séparée occupant à elle seule 25 pages— ne laissent pas beaucoup de doutes quant à la source de l'argent qui couvrait ces dépenses. La libéralité de l'infant avec les artistes est bien connue et attestée dans d'autres cas, comme celui de Boccherini, qui, à son service, a eu pendant quinze ans (1770-1785) un salaire qui doublait presque celui du maître de la Chapelle Royale. De toute façon, en dehors de l'entourage royal et de la haute noblesse, très peu de personnes dans l'Espagne de 1769 pouvaient se permettre de telles dépenses sans aucune attente de bénéfices équivalents en retour. Moins encore un jeune compositeur comme Gaetano Brunetti.

À peine âgé de vingt-cinq ans, Brunetti a pu ainsi jouir du privilège de voir ses trios publiés dans l'un des plus beaux imprimés musicaux qu'a connu l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle. Quelle musique a pu motiver un tel faste ?

### ***Présentation générale***

La série I contient six trios, tous dans des tonalités majeures et en quatre mouvements selon le modèle des symphonies de la période centrale de Johann Stamitz : *Allegro* en forme sonate – mouvement lent – menuet-trio – finale *Presto* ou *Prestissimo* en forme sonate. Ce plan en quatre mouvements, bien que repris par d'autres compositeurs en Europe au cours des années 1760, reste rare dans la musique de chambre du fait qu'il trouve son origine dans des œuvres orchestrales. Il semble plutôt lié à la tradition du trio d'orchestre, comme en témoignent les op. 1 (1755) et op. 4 (1758) de Stamitz, mais aussi des œuvres plus tardives comme les *Sonates à trois ou à tout l'orchestre* op. 1 de Valentin Roeser (Paris, 1762) ou encore les *Six trios à trois ou grand orchestre* op. 2 de Johann Christian Stumpf (Paris, 1763). Cela dit, les trios de Gaetano Brunetti, bien qu'ils en cueillent l'héritage, ne sont pas des trios d'orchestre. Au contraire, la même année que Haydn dans ses quatuors op. 9, Brunetti reprend dans des trios « de chambre » —au sens moderne d'un instrument par partie— la coupe en quatre mouvements et les nouvelles dimensions de la symphonie. Certes, à l'époque la délimitation des genres était moins nette qu'on ne le croirait aujourd'hui, car, à Madrid ou ailleurs, les trios d'orchestre devaient être exécutés le plus souvent par des formations réduites, voire par seulement trois solistes, comme le suggèrent les titres mêmes des éditions de Roeser et de Stumpf.

---

<sup>103</sup> « La Imprenta de Música de Madrid ha dado á la estampa seis trios, que D. Cayetano Brunetti compuso para el Serenisimo Sr. Infante D. Luis. », *Gazeta de Madrid*, 19-III-1771, p. 100.

La distinction entre symphonies et quatuors d'orchestre, « symphonies composées en façon de quatuors », avec les vents *ad libitum*, est néanmoins attesté en Espagne grâce à Iriarte, qui les appelle *sinfonías acuartetadas*<sup>104</sup>. Les trios de Brunetti semblent en tout cas se placer en marge de ce flou générique et proposer de façon univoque une interprétation à trois solistes.

Ce sont en particulier les nuances qui me font pencher pour cette option. Dans la série I elles font irruption avec force et surtout elles proposent des atmosphères qui semblent signaler une interprétation intime, par des solistes pouvant moduler très subtilement le son. Ainsi, les débuts « a mezza voce » ou « poco forte » des premier et quatrième mouvements du trio I/3, dans lequel tous les mouvements sauf le menuet finissent *pianissimo*. Au trio I/2 les trois premiers mouvements commencent avec cette même nuance et le dernier, « sotto voce ». Les conclusions en *piano* et *pianissimo* sont même une marque de fabrique dans la musique de chambre de Brunetti, puisque seule cette nuance était déjà indiquée dans le trio de la série « 0 ». Ces conclusions en douceur sont en revanche très rares dans sa musique orchestrale<sup>105</sup>.

**Tableau 4.1.** Caractéristiques générales de la série I.

Titre	Ton.	1 <sup>r</sup> mouv.	2 <sup>e</sup> mouv.		3 <sup>e</sup> mouv.		4 <sup>e</sup> mouv.
Trio I	DO	Moderato (C)	Andante gracioso (2/4)	SOL (V)	Minuet-Trio (3/4)	DO/do (I/i)	Presto (3/8)
Trio II	LA	Allegro (C/)	Andantino gracioso (2/4)	RÉ (IV)	Minuet-Trio (3/4)	LA/RÉ (I/IV)	Prestissimo (2/4)
Trio III	Mib	Allegro spiritoso (C/)	Andantino (C/)	do (vi)	Minuetto-Trio (3/4)	Mib/Sib (I/IV)	Espressivo con poco moto (2/4)
Trio IV	FA	Allegro (2/4)	Lento (6/8)	fa (i)	Minuet-Trio (3/4)	FA/fa (I/i)	Presto (C/)
Trio V	MI	Allegro (C/)	Larghetto (3/4)	LA (IV)	Minuetto-Trio (3/4)	MI/mi (I/i)	Presto (2/4)
Trio VI	Sib	Allegro (C)	Cantabile (C/)	Mib (IV)	Minuetto-Trio (3/4)	Sib/Mib (I/IV)	Rondeau Allegretto (2/4)

**Exemple 4.1.** Brunetti, trio en *fa* majeur I/4/iv (L. 112, 1769), *Presto*, m. 28-33.

The image shows a musical score for three instruments: VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), and Vlc. (Violoncelle). The music is in F major and 4/4 time. The first staff (VI. I) has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (VI. II) has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff (Vlc.) has a bass clef and a key signature of one flat. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *pp asszti*. The measures shown are 28, 29, 30, 31, 32, and 33.

<sup>104</sup> IRIARTE, *La Música... op. cit.*, « Advertencias sobre el canto quinto », p. 259.

<sup>105</sup> Seul un cas, à la fin d'un mouvement lent, a été repéré dans les symphonies écrites entre 1772 et 1780. Voir RAMOS, « The symphonies... » *op. cit.*, p. 201.

Quant à l'éventualité d'une basse continue, face à l'absence de chiffres, les interventions solistes régulières du violoncelle et la précision des nuances et des articulations dans la partie de basse, je pense que la participation d'un instrument accompagnateur polyphonique n'est ni prévue ni nécessaire dans cette musique. Cela devient encore plus clair lorsque l'on évalue le niveau d'égalité atteint par la partie de basse dans son échange avec les deux violons. Beaucoup de passages témoignent, pour reprendre une métaphore de l'époque, d'une vraie « conversation à trois » et non plus à deux plus un. Il est fréquent par exemple de trouver des passages où l'un des violons et la basse sont associés dans la présentation d'un thème en tierces ou sixtes parallèles, voire dans un dialogue contrapuntique, tandis que l'autre violon accompagne. Parfois, déjà, c'est la basse toute seule qui prend en main le rôle principal dans une exposition de thème (ex. 4.1), ce qui demeure très moderne pour 1769, car les trios op. 1 de Boccherini n'ont été publiés que deux ans auparavant.

## *Le trio I/3*

### *La discontinuité au service de la forme dans I/3/i*

Ce retrait de la basse, la disparition d'une basse *continue*, au sens d'une basse soutenant en permanence le discours des deux instruments mélodiques, est poussé à l'extrême dans le premier mouvement du troisième trio. La partie grave a souvent de longs silences ou seulement quelques notes ponctuant des progressions harmoniques, sauf dans des passages bien précis. Dans plusieurs endroits on peut considérer que la notion même de « texture » s'efface. Pour Leonard G. Ratner la polarité entre dessus et basse reste le fondement de la texture classique, les doublures à la tierce et à la sixte étant « the minimum [...] reinforcement of the basic two-part framework »<sup>106</sup>. La différence par rapport à la musique précédente serait le nouveau rôle de la mélodie « as the governing voice in the texture »<sup>107</sup>. Au risque d'exagérer, il me semble que dans ce trio le rôle du dessus devient tellement central que, de façon intermittente, la basse en vient à disparaître complètement. Les voix d'accompagnement qui restent sont des doublures de la partie mélodique à la tierce ou à la sixte, ce renforcement basique dont parle Ratner, incapable d'être par lui-même générateur d'une texture complexe, surtout lorsqu'il est écrit en homorythmie. J'ai cru intéressant du point de vue de l'analyse rhétorique de procéder à l'analyse de ce mouvement en gardant l'idée d'une structure monologique, linéaire, paradoxale dans un trio et, de fait, appelée à s'effacer dans les œuvres suivantes. Je pose la continuité de cette ligne comme principe de stabilité ; la discontinuité comme principe d'instabilité.

**Exemple 4.2.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur I/3/i (L. 111, 1769), *Allegro spiritoso*, m. 1-6.

*Allegro spiritoso*

<sup>106</sup> Leonard G. RATNER, *Classic Music. Expression, form and style*, New York, Schirmer Books, 1980, p. 108.

<sup>107</sup> *Id.*, p. 116.

De façon très éloquente, le mouvement s'ouvre par l'exposition d'un thème aux deux violons en sixtes et en tierces, sans basse (ex. 4.2). Celle-ci ne rentre qu'à la m. 5, pour soutenir avec une pédale l'extension de l'harmonie de tonique terminant le thème. S'ouvre ensuite (m. 8) une longue période de transition que l'on peut prolonger jusqu'à la m. 37, bâtie en trois parties ponctuées par des cadences : une demi cadence sur *si* bémol (m. 22), une demi cadence sur *fa* soulignant la modulation en *si* bémol majeur, ton de la dominante (m. 30) et une cadence parfaite en *si* bémol majeur, introduisant 1S (m. 37).

La première partie de la transition, bien qu'elle reste globalement en *mi* bémol majeur, introduit des éléments déstabilisants jouant sur l'altération de l'harmonie, le déplacement métrique et la discontinuité mélodique (ex. 4.3). Le premier violon propose des phrases fermées fonctionnant comme des isotopies à très petite échelle (m. 8-15). Le second violon et la basse, tout en introduisant des harmonies inhabituelles à ce stade du développement formel ( $V/ii^{+6}_5-ii^6$  et  $V^{#5}-I^5$ ), font naître un dialogue déstabilisateur avec la mélodie du premier violon. Il s'agit d'abord d'une noire (m. 10) qui, tout en débutant la phrase des m. 10-11 est en continuité logique avec la progression harmonique de la m. 9 et prolonge l'isotopie qui semblait fermée par le premier violon aux m. 8-9. Cette noire prend ensuite la forme d'un rythme lombard  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  qui cherche de toute évidence à provoquer un effet de surprise, car le premier violon vient de se taire, et lorsqu'il se fait entendre à nouveau le rythme lombard s'arrête. On retrouve ce rythme à la m. 16. Désormais il prend de plus en plus de place et interrompt, au sens propre, le discours du premier violon qui s'arrête pour deux fois sur des trilles non résolus (m. 17-18), puis sur des envolées mélodiques sans retombée (m. 19-21). Ce dialogue —cette dispute— en hoquet conclut à la m. 22, avec une demi-cadence très sonore des trois instruments sur l'harmonie de *si* bémol.

Exemple 4.3. Brunetti, trio en *mi* bémol majeur I/3/i, m. 10-22.

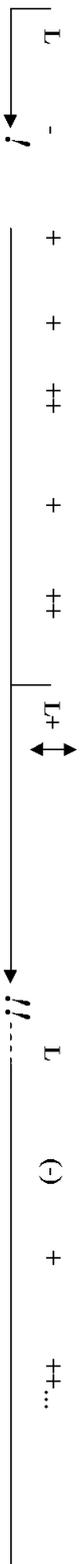
The musical score for Example 4.3 consists of two systems of three staves each. The first system covers measures 10 to 22, and the second system covers measures 17 to 22. The staves are labeled VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), and Vlc. (Violoncelle). The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *[p]* or *[f]* (piano or forte in brackets). There are also accents marked with an asterisk and exclamation point (\*!). The first system shows a rhythmic pattern of eighth notes in the first violin, with the second violin and cello providing harmonic support. The second system continues this dialogue, with the first violin playing trills and the other instruments responding with rhythmic patterns.

**Tableau 4.2.** Gaetano Brunetti, trio I/3/4 (1769), Allegro spiritoso. Schéma formel.

**Allegro spiritoso**

1	8	23	31	37	46	53	61	(99)	114	121	128	132	141	149				
Expo							Dév.								Réexpo			
<b>P</b> a + b (I) <i>m</i>	<b>1T</b> a + b	<b>2T</b> a + a'	<b>3T</b>	<b>1S</b>	<b>2S</b>	<b>K</b>	<b>P</b>	<b>N</b>	<b>1S<sub>1</sub></b>	<b>(T)</b>	<b>P</b>	<b>1T<sub>a</sub></b>	<b>4T (2T)</b>	<b>1S</b>	<b>2S</b>	<b>K</b>		
<b>MIb</b> <i>I</i> Péd.	$\frac{1}{2}C$	<b>SIb</b> $\frac{1}{2}C$ Péd.	$\triangleleft$	<i>CP</i> Péd.	<i>CR/CP</i>	<i>C</i> <i>P</i> <i>CP</i>	<i>m</i>	<i>m</i>	<i>m</i>	<i>m</i>	<i>m</i>	<i>m</i>	<i>m</i>	<i>m</i>	<i>m</i>	<i>m</i>		
							SIb (do) SIb sib ~ do											
							$\triangleleft$ Péd.											
							~ MIb											
							$\frac{1}{2}C$											
							Péd.											
							<i>I</i>											
							<i>(CP)</i>											
							$\triangleleft$											
							<i>I</i>											
							Péd.											
							<i>CP</i>											

**LIGNE**



**TOPIQUE**



Le reste de la transition, plus largement phrasée, laisse plus de place à la conduite des voix, mais l'extrême simplicité de l'accompagnement en valeurs longues, marquant uniquement les changements d'harmonie, redonne au premier violon la maîtrise du discours et la direction de la ligne. L'unisson des m. 29-30 contribue à affirmer l'hégémonie de la linéarité mélodique. Préparée tout de même par les entrées en imitation de la dernière partie de la transition —en fait une dominante allongée menant à la cadence parfaite de la m. 37— la section 1S vient contredire le contexte précédent en introduisant pour la première fois un contrepoint à trois voix entre second violon et basse et avec le premier violon ensuite (ex. 4.4). L'activité rythmique de ce passage, avec une illusion de rythme harmonique à la noire et des appoggiatures au premier violon, enrichit encore plus une texture jusqu'ici réduite à l'essentiel. La linéarité mélodique est néanmoins préservée grâce au rythme uniforme unissant la ligne descendante du second violon au motif *cantabile* du premier.

Par la suite, comme au début, les deux violons se retrouvent seuls dès la m. 46, dans une texture desséchée par des quintes à vide et où le violoncelle, évoquant un tambour militaire, ne fait que ponctuer l'arrivée de la tonique. Ce n'est que sur K (m. 53-60) que la texture s'enrichit à nouveau, avec pour la première fois un croisement entre les violons (m. 57-58). Le dialogue —un dialogue toujours pas simultané, mais successif— se poursuit dans un développement basé essentiellement sur le petit motif *m* du thème initial. Il n'est interrompu que par le retour varié de 1S dans la tonalité de *do* mineur.

**Exemple 4.4.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur I/3/i, 1S, m. 37-45.

Ce n'est sans doute pas un hasard si le moment où la linéarité est le plus clairement rompue coïncide avec un des passages les plus instables du point de vue harmonique et phraséologique, clé dans le développement de la forme : la préparation de la réexposition (ex. 4.5). Dans un contexte de *do* mineur, le motif *m* dans sa forme originelle descendante, correspondant à la tête du thème, est entendu en combinaison avec un nouveau motif *o* (m. 98-109). Cette combinaison rompt avec l'accompagnement en homorythmie dominant jusqu'ici et produit de fortes dissonances de passage. Lorsque cette période asymétrique de huit plus quatre mesures se termine sur une cadence parfaite en *do* mineur, le premier violon reprend en soliste le motif *m* descendant avant d'être contredit, au sens propre, dialectique du terme, par la version ascendante du motif au second violon et à la basse. Un nouveau croisement entre les violons se produit dans une nuance *fortissimo*, et cette confrontation amène finalement la dominante du ton principal, *mi* bémol majeur. La réexposition peut commencer.

Trois grands passages en crescendo viennent également ponctuer des inflexions importantes du discours musical. Le premier, suivi d'une grande pause dramatique, introduit un nouveau thème en *si* bémol mineur (m. 76-78) dans le développement. Le deuxième amène une surprenante modulation allant de *si* bémol mineur à une dominante de *do* mineur (m. 84-87). Le troisième correspond à la retransition précédant la

réexposition de 1S (m. 128-132). Ces montées de tension convoquent, en plus du crescendo sonore, une pédale régulière ou des syncopes à une des voix et l'insistance martelée sur un même rythme dans les deux autres. Dans le troisième cas la basse accentue les syncopes et le crescendo en montant de deux octaves en seulement quatre mesures. Ces points d'instabilité viennent compléter les procédés d'interruption de ligne —parfois ils les doublent, comme aux m. 76-78— et contribuent à la mise en valeur dramatique des événements importants de la forme.

Si l'on dit que Brunetti choisit comme principe de départ une ligne mélodique sans basse, cette ligne mélodique serait à la fois un thème au sens musical —avec une identité musicale— et un thème au sens d'un modèle discursif. Il nous propose comme repère, à la fois *une* ligne mélodique précise, les premières quatre mesures de P, et *la* ligne mélodique sans basse en tant que proposition dialectique avec ou contre laquelle va être bâti le reste du mouvement. L'interruption de cette ligne ou son interférence avec d'autres lignes caractérise les passages de transition, entraînant les inflexions majeures du discours : le passage à la dominante dans l'exposition et le retour à la tonique avant la réexposition, puis, en moindre mesure, l'arrivée du nouveau thème en *si* bémol mineur dans le développement. Le dialogue qui se fait sans discontinuité implique construction nouvelle, nourrissement, car il joue avec la ligne sans la rompre, comme on peut le voir au début du développement. Dans un autre sens, l'enrichissement de la texture sans qu'il existe non plus de rupture de la continuité linéaire met en valeur certains passages thématiques ou conclusifs : 1S et K. Il est tout à fait significatif, dans ce cadre, que la reprise du début de T dans la réexposition change précisément au moment où, dans la première partie, on voyait les processus d'interruption de la partie supérieure par les parties inférieures et soit suivie d'une retransition —en crescendo, mais sans rupture de la ligne— qui rétablit la continuité originelle et prépare l'arrivée de 1S au ton principal.

**Exemple 4.5.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur I/3/i, m. 98-114.

The image displays a musical score for three instruments: VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), and Vlc. (Violoncelle). The score is divided into two systems. The first system covers measures 98 to 107, and the second system covers measures 107 to 114. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *p*, *f*, *ff*, *pp*, and *pp!*, as well as performance instructions like *o* (ornament), *m* (marcato), and *A mezza voce*. A bracket labeled "Réexpo." spans the final measures of the second system. The notation includes slurs, accents, and specific rhythmic patterns.

Cette structure discursive, dans laquelle la continuité mélodique serait l'isotopie permettant le jeu des effets rhétoriques et, par là, l'extension et l'enrichissement du discours, reste pourtant très abstraite. Elle demande à absorber des significations plus concrètes et plus immédiatement reconnaissables. C'est à ce plan qu'interviennent les

topiques. Dans I/3/i le plus évident reste le topique de la fanfare militaire qui donne toute sa couleur à 2S, avec les deux violons imitant un duo de cors ou de trompettes —avec les tierces et quintes à vide de rigueur— et la basse ponctuant la cadence comme un tambour (m. 49). Moins évidente mais à mon avis tout aussi chargée de sens pour les auditeurs formés musicalement sous le royaume de Ferdinand VI est la nouvelle fanfare de K. Avec ses croisements mélodiques aux deux violons elle n'est pas sans rappeler l'énergie et la virtuosité digitale des sonates pour clavier de Domenico Scarlatti ou d'Antonio Soler. J'ai déjà évoqué le topique du *cantabile* caractérisant 1S, très fréquent dans les sections S des œuvres analysées dans ce travail.

Mais la figure topique qui, pour un auditeur de 1769, donnait à ce mouvement son caractère à la fois vif et mesuré venait sans doute du thème principal lui-même, écrit avec la cellule rythmique type de la bourrée<sup>108</sup> (ex. 4.2). Ce topique apparaît comme hiérarchiquement supérieur par le fait qu'il ouvre le mouvement et qu'il est associé à P. Ainsi, on va le retrouver sous sa forme initiale au début du développement et dans la réexposition, mais également tout au long du développement, sous des formes variées, dramatisées par des nuances nouvelles ou par des déviations harmoniques.

À un niveau encore plus concret, le travail sur le motif introduit une autre couche de sens. Je m'arrête donc un instant sur la construction motivique de P afin d'évaluer les changements intervenus sur ce terrain depuis la série « 0 ». La construction et l'extension des motifs et des phrases ont été expressément évoquées lorsque j'ai abordé le trio de 1767 et l'ouverture de 1768. Ils prennent plus de relief dans le contexte d'I/3/i.

Il y a dans le thème initial une régularité nouvelle (ex. 4.2). Le motif *m* est multiplié en le transposant pour donner lieu à une phrase *a* de deux mesures, transposée elle-même d'un cran vers le haut pour former une nouvelle phrase *a'*, les deux formant ensemble une période A de quatre mesures. Une deuxième période de quatre mesures B, simple extension de l'harmonie de tonique et donc de hiérarchie beaucoup plus faible, forme avec la première une double période A + B de huit mesures correspondant à la fonction P. Dans l'ouverture de *Jasón* les dimensions de P étaient les mêmes, huit mesures, mais correspondaient à une anti-période A + A'<sup>109</sup>, un type de structure que l'on retrouvera également dans P de I/4/i. Presque rien ne peut être dit sur le passage équivalent de 0/2/i, car le matériau initial devait être exposé par le second violon et cette partie est perdue.

Néanmoins, une comparaison avec le passage 1S analysé dans le chapitre consacré à la série « 0 » (ex. 2.1) permet de constater qu'une double période en 1767, 1S de 0/2/i, pouvait avoir les mêmes dimensions qu'une double période de 1769, P de I/3/i. La succession des périodes est la même, une période A à fonction thématique et une période B à fonction conclusive. L'analyse motivique permet néanmoins de mettre en lumière une différence fondamentale entre les deux. Dans 0/2/i j'ai énuméré cinq motifs —*m*, *n*, *o*, *p* et *q*— tandis que dans le trio de 1769 il n'y en a que deux —*m* et *n*, le second dérivant en plus du premier. La juxtaposition de motifs très divers qui, dans la série « 0 » s'opposait à l'unité de ton baroque et avait en soi une valeur esthétique, ne peut plus être abordée de la même façon dans la série I.

<sup>108</sup> Ratner classe la bourrée, avec la gigue, parmi les danses du *middle style*, entre *high* (menuet, sarabande) et *low style* (Ländler, contredanse). RATNER, *op. cit.*, p. 9.

<sup>109</sup> « An antiperiod is a period whose consequent cadences off the tonic and hence is more 'open' than the antecedent : e. g., -I, -V (or -V, -V/V). Although such constructions are common in the Classical period, they too have been little studied ». James WEBSTER, *Haydn's « Farewell » Symphony and the Idea of Classical Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 44. Webster reprend ce terme à Eugene K. Wolf.

Dans 0/2/i la hiérarchie au-dessus de la phrase existe, on l'a vu, mais elle n'est pas exploitée ni rendue évidente parce que les strates privilégiées à ce moment sont celles du motif et de la phrase —allant d'une demi-mesure à deux mesures. Dans la série I la tendance s'inverse pour deux raisons. D'une part les mouvements s'allongent ; d'autre part le jeu de contrastes se place désormais plutôt au niveau de la période ou de la double période qu'à celui de la phrase et du motif. En conséquence, le principe du contraste motivique est abandonné au profit d'un motif dominant : le motif *m* conformant P dans I/3/i. L'allongement des mouvements n'est sans doute pas étranger à une évolution structurelle qui permet de charpenter de façon plus solide des formes en expansion. En fait, dans des mouvements plus courts, tel le mouvement lent de ce même trio, *Andantino*, on peut retrouver, par des contrastes à plus petite échelle, un moindre souci de l'unité d'ensemble rappelant 0/2/i.

Dans le premier mouvement d'I/3, le travail motivique, au sens moderne du terme, fait son apparition. Il est employé extensivement dans le développement et en particulier dans la préparation du retour de P. Il se double, dans un jeu intéressant avec d'autres strates de signification, du topique de la bourrée. Si au début du développement la continuité rythmique de la bourrée est préservée, à la fin elle est en quelque sorte rompue (m. 98-109). Le travail motivique est donc dissocié du topique dans un passage que j'ai déjà signalé comme étant particulièrement instable, de sorte que dans cette quinzaine de mesures précédant la réexposition s'accomplissent toutes les ruptures : la continuité linéaire est contredite et le topique dominant se désagrège du fait de l'isolation du motif générateur. Le fait que Brunetti concentre l'interruption simultanée de plusieurs strates isotopiques sur ce passage transforme la réexposition et donc la résolution simultanée de ces tensions en un événement. Le sens de la dramaturgie de la forme s'exprime ici avec une profondeur nouvelle. Rien d'étonnant donc à ce que la réexposition soit pour la première fois complète et que les dimensions du mouvement aient doublé par rapport à 0/2/i et augmenté de la moitié par rapport à l'ouverture de *Jasón*.

### ***Les liens entre les mouvements***

Les trois autres mouvements de ce trio ne seront ici qu'à peine évoqués. En contrepartie, ceux du trio suivant seront abordés plus longuement. Je voudrais signaler les liens thématiques existant entre les mouvements premier et troisième d'un côté et entre deuxième et quatrième de l'autre. Entre P de l'*Allegro spiritoso* initial et le menuet les similitudes sont évidentes. L'entrée des deux violons en tierces sans basse sur un motif conjoint couvrant une tierce descendante ne peut que rappeler le début du premier mouvement. Bien que la phrase occupe dans le menuet six mesures au lieu de quatre, la structure harmonique et le dessin mélodique restent très proches. Au début de la seconde partie du menuet on retrouve même le motif *m* du premier mouvement, revêtant d'une signification plus forte un schème Fonte très conventionnel<sup>110</sup>.

De la même manière, le début du deuxième mouvement, *Andantino*, semble trouver un écho dans le début du dernier mouvement, *Espressivo con poco moto*. La proximité est amenée par les rythmes pointés, par la progression *sol-do* dans la mélodie et par un accompagnement identique en valeurs brèves suivies de silence, mais aussi par les rapports entre les schèmes musicaux. Les deux débuts présentent une même basse descendante par notes conjointes. Dans le deuxième mouvement elle est chromatique et convoque le *topos* du lamento, avec une répétition du cinquième degré mélodique et un saut de quarte ascendante qui ne sont pas sans rappeler toute la tradition du lamento à l'italienne. Dans le quatrième mouvement, en revanche, la basse diatonique est celle

<sup>110</sup> Voir chapitre « The Fonte » dans Robert O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, New York, Oxford University Press, 2007.

d'une Romanesca, aux connotations beaucoup moins tragiques. L'aspect partiellement cyclique de ce trio, caractéristique qui, jusqu'ici, semblait liée seulement aux dernières compositions de Brunetti<sup>111</sup>, exprime un souci de l'unité de l'œuvre que l'on retrouve rarement parmi les compositeurs de musique instrumentale des années 1760. Dans l'entourage immédiat de Brunetti, seul Boccherini cultive largement les connexions thématiques entre les mouvements<sup>112</sup>.

**Exemple 4.6.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur I/3/iv, *Espressivo con poco moto*, m. 1-4. Degrés mélodiques de la basse et du soprano ajoutés.

**Espressivo con poco moto**

1      7      6      3      4      5      1

La plus grande surprise de ce trio reste néanmoins le quatrième et dernier mouvement. On s'attendrait à un finale très rapide, comme on en trouve dans tous les autres trios de la série, mais il a été remplacé par un *Espressivo con poco moto*. La rupture est d'autant plus forte qu'elle propose un changement de paradigme stylistique. Au lieu du finale énergique en forme sonate dans l'héritage de Stamitz, Brunetti choisit le type de finale modéré et expressif pratiqué à plusieurs reprises par Carlo Antonio Campioni. Je pense à l'*Allegro con espressione* de son trio op. 4 n° 5 (1762) et surtout à l'*Allegretto con espressione* terminant l'op. 7 n° 6 (ca. 1765). Le mouvement de Brunetti partage avec ce dernier une forme simplifiée rappelant celle de 0/2/i, librement développée et présentant un retour de P à la toute fin. Le type de phrase utilisée par Brunetti dans P est également très proche de celles de Campioni, avec une brève période fermée de type antécédent-conséquent et l'utilisation de schèmes typiquement galants, une Romanesca et un Prinner conclusif (ex. 4.6).

En dépit de nos préjugés modernes, en 1769 il n'y a rien d'archaïsant ou de contraire au « progrès » en plaçant Campioni et Stamitz sur pied d'égalité. Je rappelle qu'en 1764 Isabelle de Charrière, amateur de musique de La Haye, l'un des plus importants centres de musique symphonique de l'époque, pouvait écrire : « Ce que j'aime surtout ce sont les beaux trios ou quartetti dans le goût de Campioni et de Pugnani »<sup>113</sup>.

Cette variété des modèles est au contraire un gage de la sensibilité stylistique et de la maîtrise de Brunetti, ainsi que de son habileté à réussir des combinaisons inattendues, ingénieuses, voire spirituelles, que ses patrons et les amateurs de musique du temps

<sup>111</sup> Labrador remarque l'unité motivique entre les trois mouvements du premier trio de la série VIII (1795). Cette unité est tout aussi évidente en regardant les incipits des derniers quintettes du compositeur, tel l'op. 11 n° 3 (1796). LABRADOR, « Gaetano Brunetti : un músico en la corte... » *op. cit.*, vol. 2, p. 630.

<sup>112</sup> Bathia CHURGIN, « Sammartini and Boccherini : continuity and change in the italian instrumental tradition of the classic period », *Chigiana* XLIII (1993), p. 187.

<sup>113</sup> Isabelle de CHARRIERE, *Une liaison dangereuse : correspondance avec Constant d'Hermenches, 1760-1776*, éd. Isabelle Vissière et Jean-Louis Vissière, Paris, Éditions de la Différence, 1991. Lettre du 9 juillet 1764, citée par GJERDINGEN, *op. cit.*, p. 212.

devaient goûter avec plaisir. Mais l'imitation et le mélange des styles se double aussi d'une touche personnelle lorsque, par exemple, Brunetti rompt brutalement avec la métrique du mouvement en introduisant quatre mesures d'une descente en blanches liées et indiquées « *calando sempre più* ». Il n'y a rien de l'héritage de Campioni dans cette nouvelle surprise, mais plutôt le goût de Brunetti pour les oppositions de caractère, que l'on retrouvera tout au long de sa production et qui n'exclut pas, comme dans ce cas, les couleurs les plus étranges et troublantes.

## ***Le trio I/4***

### ***Les bizarreries dans I/4/i***

Face à l'ordre du troisième trio, le quatrième semble beaucoup plus expressif, sujet aux caprices d'une humeur plus sombre. Le premier mouvement, en *fa* majeur, présente une forme plus souple et moins parcellée que celle du trio précédent. Cela répond surtout à un usage particulier de l'anti-période : P, 1S et 2S se terminent sur des demi-cadences. Brunetti propose ainsi une longue fuite en avant, une exposition très ouverte, sans aucune cadence parfaite à la tonique et seulement une cadence parfaite à la dominante dans la section 3SK (m. 33). La première cadence parfaite à la tonique n'arrive qu'à la toute fin du mouvement, lors de la réexposition de 3SK (m. 111). Cette particularité formelle s'inscrit parfaitement dans un mouvement privilégiant les contrastes harmoniques et les textures très dynamiques.

**Exemple 4.7.** Brunetti, trio en *fa* majeur I/4/i, *Allegro*, m. 27-31.

The image shows a musical score for three instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Vlc.). The score is in 2/4 time and starts at measure 27. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as 'f' (forte). The score is written in a single system with three staves.

On y trouve une grande variété rythmique, présentée de façon simultanée : rythmes lombards, pointés, traits en triples croches et en triolets de doubles, ainsi que différentes associations de doubles et triples croches. Les cellules débutant après le temps, en particulier  $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$ , jouent un rôle moteur dans la plupart des sections de l'exposition et génèrent des textures beaucoup plus actives et variées que celles du troisième trio. Quant au parcours tonal, je soulignerais la présence d'un 2S dans la tonalité de la dominante mineure. Ce trait est très courant chez Sammartini et Boccherini, ainsi que dans les sonates de Domenico Scarlatti. On le retrouvera souvent dans les œuvres de Brunetti du milieu des années 1770. L'arrivée de la tonalité mineure contribue à dramatiser et à colorer la première partie du mouvement, surtout lorsque la transition est courte —ici elle est même absente— et la section d'exposition à la dominante, très longue. Dans ce cas, néanmoins, le passage dans la tonalité mineure est rehaussé par deux éléments surprenants : la conclusion sur une septième diminuée avec point d'orgue (m. 29), puis l'arrivée soudaine du ton homonyme majeur sur une suite de gammes ascendantes en triples croches jouées en solo et successivement par les trois instruments (ex. 4.7).

Ces traits solistes virtuoses s'opposant abruptement au passage précédent pourraient être associés à une certaine tradition italienne du bizarre, de la *stravaganza*,

l'extravagance. On retrouve le même type de contraste harmonique, dynamique et textural dans le quatrième mouvement (m. 39-41), amplifié dans ce cas par une grande pause, exemple très précoce de cette utilisation rhétorique du silence. En fait, l'ensemble du trio peut être placé sous le topique de la fantaisie, du caprice, de l'étrange tel qu'il était goûté par le XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire une concession momentanée au déraisonnable, possible seulement en tant que prélude au retour certain de la mesure et de la clarté. Comme le rappelle Jean Starobinski, pour la théorie esthétique du siècle « la parfaite harmonie fait coexister un ordre destiné à satisfaire l'esprit, et une variété de détails et de nuances capables d'éveiller l'heureuse surprise des sens », ces nuances comprenant aussi les « bizarreries charmantes »<sup>114</sup>.

### *La nouvelle sensibilité dans I/4/ii et I/4/iii*

Sous cette perspective, le deuxième mouvement dévoile toute sa singularité. Il s'agit d'un *Lento* en *fa* mineur, tonalité sombre et pathétique par excellence. Pour un amateur de musique espagnol du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'une des œuvres les plus connues écrite dans cette tonalité était —déjà— le *Stabat Mater* de Pergolesi. Le premier violon débute avec une mélodie morcelée dans l'atmosphère intime d'un « *a mezza voce sempre* » : un motif arpégé descendant est interrompu à plusieurs reprises par des silences, laissant à découvert l'accompagnement en doubles croches du second violon. On croirait à un chanteur soliste soutenu par le continuum de l'orchestre. L'effet pathétique des silences, puis des appoggiatures, ainsi que les quelques chromatismes de l'accompagnement évoquent l'ambiance de l'*aria d'ombra* ou *d'espressione* (ex 4.8).

**Exemple 4.8.** Brunetti, trio en *fa* majeur I/4/ii, *Lento*, m. 1-5.

**Lento**

Après Pa, la modulation conventionnelle au ton relatif, *la* bémol majeur, est suivie d'une cadence parfaite selon le schème Mi-Ré-Do, nuance *forte* (m. 13-14), puis, dans une nuance *piano*, d'une cadence moins conclusive, plus proche de la Comma parce que terminée sur la tierce de l'accord et invitant à une continuation<sup>115</sup>. La reprise variée de cette cadence amène à nouveau le ton principal de *fa* mineur (m. 17-18). Les seize mesures qui suivent introduisent une tension croissante. D'abord par les contrastes serrés de nuances (m. 18-21) et les gammes chromatiques ascendantes du premier violon, reprises en écho à la basse à la m. 21 et menant à une première demi-cadence. Ensuite les contrastes de nuances se doublent d'un décalage métrique, intervenant sur la deuxième croche du temps et aboutissant à une deuxième demi-cadence *forte* sur un accord dramatique de septième diminuée avec point d'orgue (m. 25), rappelant celle que l'on a vu au premier mouvement.

<sup>114</sup> Jean STAROBINSKI, *L'invention de la liberté, 1700-1789*, suivi de *Les emblèmes de la Raison*, Paris, Gallimard, 2006, p. 51.

<sup>115</sup> Au sujet des schèmes Mi-Ré-Do et Comma, voir les chapitres que leur consacre GJERDINGEN, *op. cit.*

Figure 4.5. Brunetti, trio en *fa* majeur I/4/ii, *Lento*. Réduction.

La résolution de cette demi-cadence est elle-même une surprise grâce à l'apparition soudaine de la nuance *piano* et d'un décalage dans la conduite des voix : le *ré*<sub>4</sub> bémol du second violon est résolu au premier par un *do*<sub>4</sub>, tandis que le *sol*<sub>4</sub> du premier violon reste sans résolution. S'amorce ensuite une longue montée chromatique du dessus, soutenue par un crescendo et par une progression harmonique extrêmement audacieuse (ex. 4.9, m. 25-29). Cette montée culmine *fortissimo* avec une insistance sur l'enchaînement I-V, dramatisé ici par les sauts intervalliques de quinte ascendante du second violon en contrepoint avec le motif conjoint du premier et l'arrivée sur une dernière demi-cadence, identique à celle de la m. 25, avec la septième diminuée et le point d'orgue.

Exemple 4.9. Brunetti, trio en *fa* majeur I/4/ii, m. 24-38.

La résolution du *sol*<sub>4</sub> sur le *la*<sub>4</sub> bémol au premier violon arrive enfin à la m. 34, coïncidant avec une réexposition qui n'en est pas une. Dès cette mesure tout est identique au début —la tonalité, la texture, la nuance— mais la ligne mélodique du violon et la progression harmonique ont changé. La réexposition porte mal son nom dans ce cas. Elle réinstalle l'atmosphère du début mais réalise une fonction de conclusion harmonique absente de Pa et suspendue depuis la modulation au relatif majeur de la m. 5

(fig. 4.5). Ainsi, de façon plus subtile et profonde que dans 0/2/i, la dernière section complète et conclut P qui est résolu « à distance ». En termes rhétoriques, cette conclusion peut être regardée rétrospectivement en tant que complétion de l'isotopie amorcée par Pa dans les premières mesures. D'un autre côté, la succession de demi-cadences et le déplacement de la résolution harmonique jusqu'à la fin présentent des analogies claires avec ce que l'on a vu au premier mouvement.

Après ce *Lento* très expressif, le menuet propose une concision musicale extrême. Il est intégralement bâti sur un même motif *m* de quatre notes chromatiques descendantes. Présenté trois fois à l'unisson, dans un geste très éloquent, très moderne, il est développé de façon contrapuntique aux trois instruments dans le commentaire de la seconde partie. Comme dans tous les menuets et trios de la série I, il n'y a pas de reprise du début à la fin de la seconde partie.

**Exemple 4.10.** Brunetti, trio en *fa* majeur I/4/iiaa, *Minuetto*.

Minuetto

L'exploitation du chromatisme, que Brunetti pratiquera tout au long de sa carrière, est probablement un héritage des années 1760. Des modèles lointains pour ce menuet pourraient être le *Menuetto chromatico* du trio op. 7 n° 3 de Campioni, le trio de l'op. 1 n° 3 de Johann Stamitz, avec ses chromatismes ascendants, ou la *Fuga cromatica* du trio op. 3 n° 1 d'Anton Fils (Paris, 1760), fugue dont le sujet présente la même descente chromatique en valeurs égales que le menuet de Brunetti. Bien qu'absents de l'inventaire de la collection du duc d'Alba, on sait, grâce à plusieurs sources existant dans des cathédrales castillanes<sup>116</sup>, que les trios de Fils ont joui d'un succès enviable en Espagne —et donc sans doute dans la capitale, qui rythmait la vie musicale des provinces. Néanmoins, l'application d'un travail motivique intégral, même dans un mouvement de très petites dimensions comme celui-ci, témoigne une fois encore du goût précoce et prononcé de Brunetti pour le jeu avec le motif, précédant de plusieurs années son premier contact avec la musique de Franz Joseph Haydn.

<sup>116</sup> La cathédrale d' Astorga conserve six trios de Fils, celle de Burgos deux trios et une ouverture, tandis qu'à Aránzazu il y a un concerto pour flûte. Voir José María ÁLVAREZ-PÉREZ, *Catálogo y estudio del archivo musical de la catedral de Astorga*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1985, p. 45 ; LÓPEZ-CALO, *La música en la catedral de Burgos, vol. II... op. cit.*, p. 398 ; et BAGÜÉS ERRIONDO, *Catálogo... op. cit.*, p. 308-309.

Le trio, en *fa* mineur, reprend la palette sombre du *Lento*. Brunetti exploite ici les retards harmoniques et l'imitation d'un motif au caractère tragique —notes répétées, descente et appoggiature finale— en tant que ressources expressives. Aux quatre dernières mesures il convoque une combinaison de syncopes et de retards qui ne sont pas sans rappeler les trouvailles de la nouvelle sensibilité des années 1760, le premier *Sturm und Drang* ou l'*Empfindsamkeit* français à la Johann Schobert. L'atmosphère tourmentée de ce trio fait penser, par exemple, à celui de la sonate avec accompagnement de violon op. 14 n° 5 de Schobert lui-même (Paris, ca. 1767). Cette analogie pourrait suggérer un premier contact de Brunetti avec Luigi Boccherini, car ce dernier avait fréquenté l'entourage de Schobert à Paris en 1767-1768 et venait d'en imiter la manière dans certains passages de ses sonates op. 5 pour piano et accompagnement de violon, écrites et publiées dans la capitale française en 1768. Cette hypothèse est confortée par l'importante participation du violoncelle dans tous les mouvements de ce trio, actif dans l'exposition de certains thèmes (ex. 4.1) et exploitant son registre médium-aigu jusqu'au *do*<sub>4</sub> (i/m. 62), traits typiquement boccheriniens. Le niveau de virtuosité n'est pas le même que chez Boccherini, mais un vrai changement de rôle est intervenu dans l'écriture de la partie de basse.

**Exemple 4.11.** Brunetti, trio en *fa* majeur I/4/iib, *Trio*, m. 11-28.

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system (measures 11-19) shows the Violin I part with a melodic line featuring trills and dynamic markings *f p f p*. The Violin II part has a similar melodic line with trills and *f p f p*. The Violoncelle part provides a rhythmic and harmonic foundation with dynamic markings *f p f p*. The second system (measures 20-28) continues the development, with Violin I and II parts showing dynamic contrasts like *f pp* and *[pp]*, and the Violoncelle part starting with *[f]* and *[pp]*.

La lecture de la *Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau (1761), des *Night-Thoughts* d'Edward Young (1742-1745) dans l'original ou dans la traduction française énergique et passionnée de *Le Tourneur* (1769), mais aussi, sans doute, de certains passages de Métastase, avait familiarisé très tôt l'élite des lecteurs espagnols avec les courants de la nouvelle sensibilité littéraire européenne. En 1771 ou juste avant, José de Cadalso avait voulu imiter Young et l'avait dépassé en écrivant les *Noches Lúgubres*, une des premières expressions du mal de vivre romantique dans la littérature européenne<sup>117</sup>. L'œuvre de Cadalso inaugure une nouvelle voie dans la littérature espagnole, reprise ensuite par Meléndez, Jovellanos, González del Castillo et d'autres encore, prélude à l'éclosion du Romantisme au début du siècle suivant. À la même époque Jovellanos écrivait *El delincuente honrado* (1773), une des premières créations

<sup>117</sup> Voir l'introduction de Russell P. Sebold à José de CADALSO, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, éd. Rusell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2000, en particulier p. 80-98.

espagnoles dans le genre du drame larmoyant, pièce qui se déroule dans l'urgence, présentant des tableaux lugubres, avec un protagoniste, Torcuato, répondant au nom de « monstre » mais dont la « vertu enchante », et que l'on a déjà pu qualifier d'héros romantique<sup>118</sup>. Toutefois, à la différence des écrivains du siècle suivant, on dirait que la douleur romantique fut pour ces auteurs du dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, paradoxalement, un plaisir de plus, l'expression d'un trait humain intéressant du point de vue artistique, non pas d'un tout existentiel et fatidique. Le caprice est autorisé seulement dans l'attente d'un retour à l'ordre. Il s'agit, comme je l'ai dit ci-dessus, d'une concession passagère — mais non pour cela plus superficielle — à la tourmente des passions.

Or, le rapprochement entre les passages les plus sombres des quatuors de Luigi Boccherini et la poésie nocturne et méditative de Young a été faite, dès 1779, par un amateur de musique français<sup>119</sup>. La même année, Tomás de Iriarte, ami intime de l'auteur des *Noches Lúgubres*, théorisait sur l'expression de la douleur extrême et de la terreur en musique. Sans prétendre en tirer plus de conséquences que nécessaire, il me semble tout de même intéressant de constater la coïncidence chronologique entre l'apparition littéraire du *fastidio universal*, le « nom espagnol de la douleur romantique », selon le mot de Russell P. Sebold<sup>120</sup>, et celle, musicale, d'une expressivité moins conventionnelle, plus poignante. On peut donc avancer qu'en 1769, dans le champ musical, Brunetti, avec Boccherini, contribuait par son propre travail de compositeur au réveil d'une sensibilité musicale nouvelle sur le sol espagnol.

---

<sup>118</sup> Voir l'introduction de Russell P. Sebold à Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *El delincuente honrado*, éd. Rusell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008, en particulier p. 57-84.

<sup>119</sup> Pascal BOYER, *L'expression musicale mise au rang des chimères*, Amsterdam, 1779, p. 14-15. Cité par Daniel HEARTZ, *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*, New York, W. W. Norton & Company, 2003, p. 994-995.

<sup>120</sup> Russell P. SEBOLD, « Sobre el nombre español del dolor romántico », *El rapto de la mente, poética y poesía dieciochescas*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1970, p. 137.



## 5. Boccherini et le « laboratoire » madrilène (1769-1776)

*El S.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Carlos IV puso en su Real Cámara una pequeña orquesta y nombró director de ella a D.<sup>n</sup> Cayetano Brunetti, padre del actual Brunetti, porque había sido maestro de violín de S. M. y reunía la cualidad de ser un excelente compositor, como lo acreditan las muchas obras que compuso, tanto vocales como instrumentales.*

ANONYME, « Origen de la actual música de cámara de S. M. », ca. 1821<sup>121</sup>.

### ***Boccherini et Brunetti : contribution à la déconstruction d'un mythe***

Les rapports entre Luigi Boccherini et Gaetano Brunetti, présentés souvent sous un jour assez défavorable pour ce dernier, ont fait et font encore couler beaucoup d'encre<sup>122</sup>. Si l'on s'en tient aux faits, Boccherini arrive en Espagne entre avril et juin 1768 et intègre la compagnie d'opéra de Luigi Marescalchi, dans laquelle il joue la partie de violoncelle obligé dans un air de sa composition à Aranjuez, devant la cour, avant la fin du mois de juillet<sup>123</sup>. Après avoir suivi le roi à San Ildefonso et à l'Escorial, la compagnie part vers Valencia et ne revient à Aranjuez qu'au printemps suivant, pour la nouvelle saison d'opéra. Le 17 août 1769, à San Ildefonso, il épouse Clementina Pelliccia, chanteuse de sa compagnie. En automne la compagnie part de nouveau à Valencia<sup>124</sup>. Au printemps 1770, saison noire pour la compagnie des *Reales sitios*<sup>125</sup>, on retrouve Boccherini —seul ?— à Aranjuez et c'est alors qu'il est désigné par l'infant Don Luis comme violoncelle et compositeur de sa Chambre.

Entretiens Brunetti était entré à la Chapelle Royale. L'état actuel des recherches ne permet pas de savoir s'il suivait déjà les déplacements des fils de Charles III pour participer à leurs « divertissements de musique », bien que quelques indices puissent le suggérer. En 1760, lors du premier concours d'accès de Brunetti à la Chapelle Royale, Felipe Sabatini, avait vu dans ce jeune italien « un excelente violín de cámara », un excellent violoniste de chambre<sup>126</sup>. Felipe Sabatini était professeur de violon du prince

<sup>121</sup> E-Magp, Personal, C<sup>a</sup> 1046-9. Cité dans ORTEGA, *op. cit.*, p. 182-183.

<sup>122</sup> Pour des révisions récentes de cette question, liées au développement des recherches sur Brunetti, voir BELGRAY, « Gaetano Brunetti... » *op. cit.*, p. 97-105 ; Jaime TORTELLA, *Boccherini. Un músico italiano en la España ilustrada*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, p. 41-46 et 85-86 ; Germán LABRADOR, « Luces y sombras... » *op. cit.*, p. 3-29.

<sup>123</sup> Cette année là « los cinco bayles de las Operas de Aranjuez », les danses des opéras d'Aranjuez, furent copiés par ordre du prince Carlos. Auraient-elles été interprétées par les musiciens de la compagnie devant lui ? LABRADOR, « Música y vida cotidiana... » *op. cit.*, p. 72.

<sup>124</sup> TORTELLA, *op. cit.*, p. 27-36.

<sup>125</sup> « Por julio de 1770 se encargó la dirección de [los teatros de los Reales sitios] a D. Joseph Clavijo, y cesaron éstos de correr con los gastos de la ópera », *Diario curioso, erudito y comercial*, janvier 1787. Cité par Antonio GALLEGU, *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza, 1988, p. 99.

<sup>126</sup> SIEMENS HERNANDEZ, *op. cit.*, p. 660.

des Asturies, l'infant Carlos, poste dans lequel il sera succédé par Brunetti lui-même à sa mort en décembre 1770. L'ayant remarqué en 1760, dès que Sabatini a pu disposer de lui parmi les musiciens de la Chapelle, nul doute qu'il l'ait tout de suite appelé pour participer aux concerts de son élève. Cela expliquerait également la présence de Brunetti lors du décès de Sabatini par rapport à des violonistes de la Chapelle avec plus d'ancienneté<sup>127</sup>. Les rapports qu'il a pu entretenir avec l'infant Don Luis confirment ces impressions, car Brunetti et l'infant n'ont pu se rencontrer et nouer une relation que dans le cadre des séjours prolongés de la cour dans les différents *Reales sitios*.

Si l'on regarde maintenant la production de chaque musicien, Boccherini a composé au début de 1769 un recueil de trios pour deux violons et violoncelle, l'op. 6, écrit « expressément » pour le jeune prince des Asturies, le futur disciple de Brunetti, et un « Concerto grande á più stromenti obbligati » créé aux concerts du Coliseo de los Caños del Peral pendant le Carême de 1769. Peu après il termine les six quatuors op. 8, les premiers quatuors à cordes écrits en Espagne, publiés en décembre de la même année à Paris avec une dédicace à l'infant Don Luis. Cela montre qu'un an avant son entrée au service de ce personnage, Boccherini lui faisait déjà des avances, ainsi qu'à son neveu le prince. Brunetti à son tour aurait terminé sa grande zarzuela, *Jasón*, en automne 1768 et en 1769 il aurait écrit une symphonie concertante —peut-être aussi pour les concerts de Carême— dont on ne connaît aujourd'hui que l'incipit, ainsi que les trios dédiés à l'infant Don Luis traités dans le chapitre précédent.

En 1769 aussi bien Brunetti que Boccherini auraient donc dédié respectivement des trios et des quatuors à Don Luis. Au premier, déjà lié au service de la Chapelle Royale et convoitant la succession de Sabatini auprès du prince des Asturies, l'infant a répondu avec la commande de l'édition exceptionnelle de la série I ; au second, beaucoup plus libre et cherchant visiblement un poste à la cour, il l'a nommé musicien de sa Chambre. Rien ne m'autorise donc à donner du crédit à l'image du Brunetti intrigant qu'a fabriqué le XIX<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs la seule preuve connue d'une relation réelle entre Brunetti et Boccherini est une lettre malheureusement perdue du premier au second qui témoignait d'une amitié « sincère et intime »<sup>128</sup>. Mais voyons plutôt le début de la symphonie concertante ou « Concerto grande » de Boccherini de 1769 et celui de la symphonie concertante de Brunetti écrite la même année, dont on ne possède que ces premières mesures :

**Exemple 5.1.** Brunetti, symphonie concertante en *do* majeur n° 1/i (L. 327, 1769), *Allegro*, m. 1-4. Incipit de la partie de premier violon.



<sup>127</sup> Judith Ortega, dans sa thèse de doctorat récente, formule la même hypothèse, en y adjoignant que l'origine italienne de Brunetti, en plus de ses qualités d'interprète, aurait pu peser dans la nomination, puisque le prince était né à Portici, près de Naples, et avait eu l'italien comme première langue jusqu'à l'âge de douze ans. Judith ORTEGA, « La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808) : de la Real Capilla a la Real Cámara », tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2010, vol. 1, p. 144-145.

<sup>128</sup> Cette lettre appartenait à l'arrière-petit-fils du compositeur, Alfredo Boccherini, et disparut pendant la Guerre d'Espagne. Alfredo Boccherini, influencé par Louis Picquot, créateur du mythe du Brunetti intrigant (*Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini*, Paris, Philipp, 1851), considérait « fingida », feinte, cette « amistad sincera e íntima », mais cela ne m'empêche pas de la considérer, moi, comme vraie. L'amitié sincère était prouvée par la lettre, tandis que la fiction et le mensonge n'étaient qu'illusion du commentateur. Voir Alfredo BOCCHERINI Y CALONJE, *Luis Boccherini : Apuntes biográficos y Catálogo de las obras de este célebre maestro publicados por su biznieta*, Madrid, Imprenta y Litografía de A. Roderó, 1879, p. 12.

**Exemple 5.2.** Boccherini, « concerto grande » en *do* majeur op. 7/i (G. 491, 1769), *Allegro*, m. 1-2<sup>129</sup>. Incipit de la partie de premier violon.



Y a-t-il copie ? Y a-t-il coupable ? Y a-t-il tout simplement de l'amitié ? On ne le saura peut-être jamais, mais voici en tout cas une preuve de la soudaine proximité d'esprit de ces deux jeunes compositeurs en 1769. Connaissant d'ailleurs les exigences de Boccherini par rapport à l'interprétation parfaite de ses œuvres, je me demande s'il n'aurait pas trouvé un musicien idéal dans cet « excellent violon de chambre » qu'était Brunetti. Du côté de ce dernier, les traits solistes pour le violoncelle que l'on trouve dans les trios dédiés à Don Luis sont inouïs dans un trio espagnol de cette époque et, bien qu'ils aient pu être exécutés par Porretti, violoncelliste réputé au service de la cour, trahissent de manière assez claire la proximité de Boccherini, ce virtuose du violoncelle qui jouait —et composait— « d'une maniera dell tutto nuova »<sup>130</sup>.

Le jeu croisé des dédicaces de leurs œuvres, entre le jeune prince des Asturies et son oncle, rend même très plausible des rencontres fréquentes entre les deux musiciens à Aranjuez pendant le printemps et l'été de 1769, s'ils ne s'étaient déjà connus au cours de la saison d'opéra de l'année précédente. Ceci est d'autant plus plausible que certains instrumentistes qui suivaient les déplacements de la cour, comme Landini, partageaient le service de Don Carlos et de Don Luis. Enfin, en 1769, Brunetti n'avait rien à envier : employé par le duc d'Alba, il a reçu la commande d'une zarzuela héroïque pour une saison théâtrale placée sous les auspices du tout-puissant président du Conseil de Castille, comte d'Aranda<sup>131</sup> ; protégé par le frère du roi, il a écrit pour lui un très ambitieux recueil de trios, superbement imprimé à ses frais ; candidat au poste de maître de violon du prince des Asturies, il pouvait en attendre d'être un jour à la tête des musiciens du Royaume, comme en effet il le fut<sup>132</sup>. Si de jaloux il y a besoin, on devrait se dire que c'était plutôt à Boccherini, le nouvel arrivé, de l'être.

### *Nouveaux répertoires dans la Chambre du prince*

En janvier 1771, quelques mois après l'entrée de Boccherini au service de l'infant Don Luis, Brunetti devient professeur de violon du prince des Asturies, l'infant Carlos (1748-1819), fils aîné de Charles III et futur Charles IV. Politicien néfaste mais au caractère candide et familier avec ses servants, Carlos était, comme son cousin

<sup>129</sup> D'après Yves GÉRARD, *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*, London, Oxford University Press, 1969, 716 p.

<sup>130</sup> « D'une façon tout à fait nouvelle ». Extrait du commentaire d'un journaliste après un concert de Boccherini à Florence le 19 mars 1761. Cité dans Christian SPECK et Stanley SADIE, « Boccherini, (Ridolfo) Luigi », *GMO* (17-V-2010).

<sup>131</sup> Sur le soutien et la connivence d'Aranda avec la réforme théâtrale de 1768, voir Albert RECASENS, « Le comte d'Aranda... », *op. cit.*, p. 45-66.

<sup>132</sup> Jaime Tortella a tranché sur cette question avec des arguments très proches des miens : « Es indudable que Boccherini y Brunetti se conocieron e, incluso, intimaron e intercambiaron ideas y partituras, pues, siendo éste el músico oficial del heredero, formaría parte de los sirvientes que se trasladaban en las jornadas cortesanas por los Reales Sitios. Esta relación hace improbable que Boccherini no percibiera que las necesidades musicales del futuro rey estaban ya cubiertas y que difícilmente habría un lugar para él junto al delfín. No serían, por tanto, necesarias las intrigas de Brunetti para apartar a su rival del eventual favor de la Corte ». TORTELLA, *op. cit.*, p. 85.

Louis XVI, amateur d'horloges, grand collectionneur d'art et mélomane passionné<sup>133</sup>. Dès lors Brunetti est l'homme à tout faire dans la musique du prince : professeur, compositeur, interprète, il se charge de l'achat de partitions et de la supervision des copies, de l'entretien et du transport des nombreux instruments pendant les *jornadas* et de l'organisation des musiciens participant aux « académies » —concerts— bientôt journalières de son royal mécène<sup>134</sup>.



**Fig. 5.1.** Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805), *Carlos de Borbón, prince des Asturies* (1778) (détail). Il s'agit à ma connaissance du seul portrait de Don Calors faisant une référence tant soit peu discrète à son activité musicale.

Non par hasard, la nomination de Brunetti coïncide avec des changements importants dans le répertoire courtois par rapport aux années précédentes. On sait que Sabatini achetait en 1764 « divers trios, sonates en solo et concertos », ainsi qu'un recueil de sonates de Veracini ; en 1763 et 1765 on a copié respectivement une ouverture « avec violons et cors » de Domingo Porretti et « quatre ouvertures nouvelles » de Manuel Pla<sup>135</sup>. On est donc devant une musique tournée plutôt vers la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et fortement liée à la sphère culturelle italienne. Bien qu'en 1772 Brunetti écrive encore six ouvertures à l'italienne pour la cour, c'est vraisemblablement en 1771 que voient le jour ses six quintettes avec deux violoncelles à la façon des œuvres récemment inventées par Boccherini (op. 10 de 1770). En 1773-1774 c'est le tour des sextuors et des quatuors à cordes. En 1775 une facture conservée au Palais Royal mentionne la copie de

<sup>133</sup> Isabel MORAN SUAREZ (coord.), *Carlos IV mecenas y coleccionista*, catalogue d'exposition, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, 397 p. Cette magnifique exposition (Palais Royal de Madrid, 22-IV-2009 à 19-VII-2009) n'a eu que le défaut d'oublier presque totalement la musique. Pour une étude assez complète de la vie musicale dans l'entourage de Charles IV voir LABRADOR, « Música y vida cotidiana... » *op. cit.*

<sup>134</sup> LABRADOR, *Catálogo... op. cit.*, p. 348 et « Gaetano Brunetti : un músico... » *op. cit.*, vol. 1, p. 328-334.

<sup>135</sup> LABRADOR, « Música y vida cotidiana... » *op. cit.*, p. 74 et 79.

symphonies et quatuors d'Eichner, Gossec, Haydn et Brunetti<sup>136</sup>. Le voici occupé à introduire dans la Chambre du Prince le répertoire le plus moderne de son temps.

### « *Homologation* » européenne

Parallèlement, la nouvelle musique instrumentale écrite dans l'entourage de la cour espagnole a trouvé une voie commerciale et un certain succès à l'étranger, signe d'une standardisation européenne. À Paris les *Annonces, affiches et avis divers* signalent en juillet 1770 la parution de « nouveaux trio [*sic*] » de Christian, « 1<sup>r</sup> violon du Roi d'Espagne », présentés comme étant « d'un chant gracieux » et convenant aux amateurs<sup>137</sup>. L'identification de ce Christian n'est pas aisée, car aucun musicien de ce nom n'est au service de Charles III en 1770. Cristiano Reynaldi doit être rejeté bien qu'ayant publié des sonates pour violon et basse à Madrid en 1761, car il est mort en 1767 —sans compter que son nom de famille est Reynaldi, non pas Cristiano. Il s'agirait plutôt d'un des Cristiani de Scio, peut-être Antonio (1720-*ca.* 1778), maître à danser de l'infant Don Luis, puis de l'infant Gabriel, qui pourtant jusqu'ici n'était pas connu en tant que compositeur ; ou, moins probablement, Carlos, signalé en 1766 comme maître à danser de la maison de Benavente-Osuna<sup>138</sup>. Les deux auraient pu jouer du violon comme leur père, Sebastián, qui, à sa mort en 1737, avait chez lui des dizaines de sonates et concerts de Corelli, Mascitti et Vivaldi<sup>139</sup>. J'ai trouvé, en fait, dans le catalogue publié des fonds musicaux du monastère de l'Escorial les sources incomplètes de six concerts pour orgue avec accompagnement de cordes et deux cors de « Christiani », lesquels, par leur effectif, pourraient dater du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>140</sup>. Il est donc probable que ce Christiani soit à la fois Antonio Cristiani de Scio et l'auteur des trios publiés à Paris, bien que son titre de premier violon de Charles III ne soit pas tout à fait exact.

L'année suivante on annonce quatre duos pour violons de Brunetti chez le même éditeur, Hugard de Saint Guy<sup>141</sup>, ce qui permet d'imaginer un lien entre l'arrivée à Paris des œuvres de Cristiani et celles de Brunetti. En 1773, Manuel Cavaza « di Madrid » publie trois sonates pour flûte et basse chez Bailleux<sup>142</sup>. En janvier 1776 c'est au tour des quatuors de Manuel Canales, « musicien du duc d'Alba », d'être annoncés dans la presse parisienne<sup>143</sup>. Ils suivent l'édition des sextuors à cordes op. 1 de Brunetti chez Venier (1775) et précèdent de quelques mois la parution des trios de la série V par le même éditeur et d'un nouveau recueil de duos chez La Chevardière (1776). Venier et La Chevardière feront paraître pendant la même période plus de quinze recueils de trios, quatuors, quintettes, sextuors et symphonies de Boccherini, envoyés depuis Madrid.

---

<sup>136</sup> *Id.*, p. 76-77.

<sup>137</sup> ANIK DEVRIES-LESURE, *L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIII<sup>e</sup> siècle : catalogue des annonces*, s.l., CNRS éditions, 2005, p. 114.

<sup>138</sup> MARTINEZ CUESTA et KENYON DE PASCUAL, « El Infante don Gabriel... » *op. cit.*, p. 771 ; et FERNANDEZ-CORTES, *op. cit.*, p. 137.

<sup>139</sup> MORALES, *L'artiste de cour... op. cit.*, p. 320.

<sup>140</sup> SAMUEL RUBIO, *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Cuenca, Ediciones del Instituto de Música Religiosa, 1976, p. 637.

<sup>141</sup> *Annonces, affiches et avis divers*, 14 octobre 1771. Dans DEVRIES-LESURE, *op. cit.*, p. 77. Germán Labrador semble ne pas connaître l'édition parisienne de ces duos. Absente du RISM, Rudolph Rasch a signalé la découverte d'un exemplaire à la Bibliothèque Municipale de Rouen. Cependant, Rudolf Rasch lui-même m'a communiqué qu'il s'agissait d'une méprise de sa part, ce qui a été confirmé par Catherine Hubbard, bibliothécaire adjoint de la Bibliothèque Municipale de Rouen. Je les remercie chaleureusement pour le temps qu'ils m'ont consacré. Aucun exemplaire n'a donc été localisé de ces duos, qu'il faut sans doute identifier avec les quatre duos que Labrador a trouvés dans le catalogue Breitkopf de 1772, les numéros 79 à 82 du catalogue de Brunetti. LABRADOR, *Catálogo... op. cit.*, p. 101-102. Voir aussi Rudolf RASCH, « Luigi Boccherini's six duets for two violins, op. 3 », *Boccherini Studies* 2 (2009), p. 54.

<sup>142</sup> DEVRIES-LESURE, *op. cit.*, p. 102.

<sup>143</sup> Il est annoncé chez La Chevardière. S'agirait-il d'un op. 2 perdu ? DEVRIES-LESURE, *op. cit.*, p. 93

La capitale péninsulaire ne reste pas en marge de ce renouveau. L'établissement à Madrid d'une imprimerie musicale moderne, par initiative de Fernando Blumenstein, date de juillet 1770. Ainsi paraîtront successivement les trios op. 1 de Friedrich Schwindl (1770), réimprimés en 1774, les trios op. 6 de Boccherini, réimprimés aussi, la série I de Brunetti, des trios du *Mannheimer* Wilhelm Cramer, « musicien de chambre du prince-électeur du Palatinat »<sup>144</sup> (1771) et des trios de Manuel Cavaza, hautbois de la Chapelle Royale de Charles III (1772). De plus, la presse madrilène annonce des trios de Gaetano Besozzi et de Luigi Marescalchi (1774), de Gaetano Pugnani (op. 10), Boccherini (op. 14, avec alto), Johann Stamitz (trios d'orchestre op. 1), Carl Joseph Toeschi (op. 1) et Christian Cannabich (op. 3 et 5), tous en 1775, de Brunetti (op. 3, la série V, en 1776) et à nouveau de Cramer (op. 3, 1777). Entre 1771 et 1777 on annonce également à quatorze reprises des œuvres pour autres formations de Boccherini<sup>145</sup>, ainsi que des pièces, entre autres, de Signoretti, Kammel, Zappa, Van Maldere, Canales, Brunetti, Abel, Hofmann et Haydn<sup>146</sup>.

Malgré ses nouvelles charges à la cour, Brunetti continue de fréquenter le duc d'Alba, pour lequel il a fourni entre le milieu des années 1760 et 1776 l'imposante quantité de 146 pièces entre quintettes (8), quatuors (18), trios (42), duos (44) et sonates (36). Beaucoup d'œuvres nouvelles ont également trouvé une voie jusqu'à la bibliothèque de ce personnage entre la composition de la série « 0 » de Brunetti en 1767 et 1776. On notera des trios de Jean-Benjamin de La Borde (1765), Francesco Zappa (1765-1767), Carl Friedrich Abel (1771), Pierre Vachon (1772-1775) et Ignaz Fränzl (*ca.* 1773). Parmi les trios de compositeurs demeurant en Espagne il faut citer Boccherini, avec l'op. 6, les jeunes Manuel Canales et Pere Santamant, avec six trios chacun, Juan Oliver<sup>147</sup>, avec 22 trios, et bien-sûr Brunetti, avec ses 42 pièces. Dans d'autres genres, l'inventaire dressé en 1776 mentionne notamment 12 quatuors de Haydn, toutes les symphonies publiées de Johann Stamitz, des *zarzuelas* de Rodríguez de Hita, Pacheco et Galván, deux opéras de Gluck et plusieurs opéras-comiques de Grétry, Monsigny et Dézède<sup>148</sup>.

Quelques conclusions partielles découlent de ce renouveau à la fois du répertoire et du public dont témoignent l'intérêt soudain de la presse pour la musique et les documents d'archives entre 1769 et 1776. On constate d'une part le succès de l'école germanique au sens large, tel que la concevaient les mélomanes espagnols de l'époque. Elle comprenait les compositeurs de Mannheim de première et seconde génération (Johann Stamitz, Toeschi, Cannabich, Fränzl, Eichner et Cramer), les symphonistes flamands (Schwindl et Van Maldere), la synthèse internationale des allemands de Londres (Abel et Kammel) et même la nouvelle musique provenant de l'aire viennoise (Hofmann et Haydn)<sup>149</sup>. D'autre part on ne peut que souligner l'immense succès de

<sup>144</sup> « Músico de Cámara del Elector Palatino », *Gazeta de Madrid*, 18 juin 1771.

<sup>145</sup> Miguel Ángel MARÍN, « Music-selling in Boccherini's Madrid », *Early Music* 33/2 (mai 2005), p. 165-177.

<sup>146</sup> La plupart de ces données —non parfaitement exhaustives— proviennent de la *Gazeta de Madrid*, que l'on trouve partiellement numérisée sur le site du *Boletín Oficial del Estado*.

<sup>147</sup> Juan Oliver y Astorga est revenu vers 1770 de Londres, où il a pu fréquenter Abel et Johann Christian Bach chez leur patron commun, lord Willoughby Bertie, comte d'Abingdon. Guy BOURLIGUEUX, « Oliver y Astorga, Juan », *GMO* (18-V-2010).

<sup>148</sup> TRUETT-HOLLIS, *op. cit.*, p. 154-169. L'auteur se trompe parfois dans les comptages. Il donne par exemple la quantité de 138 au lieu de 146 pour le total d'œuvres de Brunetti.

<sup>149</sup> En 1779 Tomás de Iriarte parle comme d'une seule école de ces « Alemanes y Bohemos » qui se sont distingués dans la musique instrumentale, « dando á su estilo nervioso y harmónico la gracia y suavidad expresiva del Italiano ». Il cite, avec une précision orthographique peu commune, les noms de « Háydén, Vanhall, Schwindl, Gásman, Juan, Carlos y Antonio Stámítz, Bach [Johann Christian ?], Wagenseil, Filtz, Cannabich, Crámer, Toesky, Vanmáldere, Kammell, Camerlócher, Schmidt, Dítters, Asplmair, Húeber ó Húber, Misliwececk

Boccherini, qui, tout en se plaçant en marge de la musique allemande, reste le compositeur le plus annoncé dans la presse madrilène jusqu'en 1776. Entre ces deux tendances je situerais les italiens itinérants (Pugnani, Zappa et Marescalchi), ainsi que la nouvelle école de musique instrumentale française (Vachon et Gossec). Mais le phénomène le plus notable reste sans doute l'émergence d'un groupe de compositeurs de musique de chambre à Madrid, enclavé entre l'influence de l'école germanique et la proximité avec la musique singulière de Boccherini. Elle est représentée entre autres par Oliver, Canales, Cavaza, Cristiani, Santamant et même le poète Iriarte, qui, à cette époque, s'amuse à écrire des symphonies<sup>150</sup>. Une autre caractéristique marquante de cette période est la continuité du trio à cordes —presque toujours à deux violons— comme genre prééminent de la musique de chambre, malgré la concurrence croissante du quintette avec deux violoncelles et, surtout, du quatuor à cordes.

C'est dans cette perspective qu'il faut placer la composition des quatre recueils de trios écrits par Brunetti entre 1772 et 1775, séries numérotées de II à V. Les séries II (L. 127-132), III (L. 133-138) et IV (L. 139-144), écrites de toute évidence pour le XII duc d'Alba entre 1772 et 1775, présentent l'importante singularité d'être conçues pour violon, alto —ou viole de gambe, dans un cas— et violoncelle. Quant aux trios de la série V (L. 103-108), écrits pour deux violons et violoncelle, ils sont à ma connaissance les premiers que Brunetti ait dédié au prince des Asturies, son patron et élève. Écrits très probablement en 1775 et non vers 1767, date proposée par Labrador<sup>151</sup>, ils font partie avec les sextuors à cordes op. 1 (L. 267-272) et les duos op. 3 (L. 83-88) des œuvres publiées à Paris chez Venier et La Chevardière en 1775 et 1776, les seules du compositeur qui ont pu se mesurer au marché européen. À en juger par les inventaires et la presse, de Madrid à Saint-Pétersbourg, elles l'ont fait avec succès. Le premier des sextuors est conservé dans une copie viennoise d'époque et le premier des trios a eu droit à une réimpression partielle à Liège en 1776. L'exemplaire de l'édition parisienne de la série V conservé à la British Library contient même des indications de doigtés en anglais indiquant qu'elle a également servi à la formation d'un —ou d'une— violoncelliste en Angleterre.

Avec la série V, publiée à Paris en 1776, la production de trios de Brunetti s'arrête brusquement pour ne reprendre qu'en 1783 ou 1784, quelques huit ans après. Cette rupture est d'autant plus surprenante que le trio a été le genre qui a le plus intéressé Brunetti depuis le milieu des années 1760. Pendant cette période de dix ans il aurait écrit entre 42 et 54 trios : les séries I à V, la série « 0 », aujourd'hui détruite, et une, deux ou trois séries perdues dont l'existence est signalée par l'inventaire dressé en 1776 à la mort du XII duc d'Alba.

### ***Le laboratoire musical courtisan***

Cette série V fait également partie d'une période presque expérimentale de la production de Brunetti, où les influences extérieures reçues depuis 1769 foisonnent dans un résultat d'une étonnante diversité. Klaus Fischer a relevé dans les quatuors op. 2 et op. 3 de 1774 la présence de traits stylistiques de provenances très variées : Haydn, Boccherini et l'école française<sup>152</sup>. Lorsque j'ai étudié les sextuors op. 1 de 1773-1774

---

[...] y otros muchos de no inferior mérito ». Il est à noter que les viennois Haydn et Vanhal sont désormais en tête de liste. IRIARTE, *La Música... op. cit.*, p. 257.

<sup>150</sup> IRIARTE, « Epístola VII... » *op. cit.*, p. 73.

<sup>151</sup> LABRADOR, *Catálogo... op. cit.*, p. 402.

<sup>152</sup> Klaus FISCHER, « Die streichquartette Gaetano Brunettis (1744-1798) in der Bibliothéque Nationale in Paris im Zusammenhang mit dem Streichquartett des 18. Jahrhunderts », *Gesellschaft für Musikforschung, Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981* (éd. Christoph-Hellmut Mahling et Sigrid Wiesmann), Kassel, Bärenreiter, 1984, p. 350-359.

sans connaître le travail de Fischer je suis arrivé au même type de conclusions. J'ai pu même retrouver des correspondances entre certains passages de Brunetti et des passages d'autres compositeurs contemporains<sup>153</sup>. Le thème initial du *Cantabile* du premier sextuor en *ré* majeur (L. 267) est un écho assez précis de la mélodie lyrique du premier violoncelle dans le mouvement lent du quintette en *fa* majeur op. 13 n° 3 de Boccherini (G. 279, 1772). Dans le sixième sextuor en *do* mineur (L. 272), l'allure boccherinienne du premier mouvement n'empêche pas l'apparition soudaine d'un thème parfaitement régulier qui semble tiré des œuvres d'un *Mannheimer* comme Ernst Eichner. Il est aussi très proche du thème initial du quatuor op. 17/2 en *fa* majeur de Haydn, avec qui il partage un motif de tête présenté deux fois, la seconde plus ornée, ce qui pourrait faire de ce thème un des premiers témoignages de la réception de Haydn en Espagne (cf. ex. 5.3 et 5.4). Au *Tempo di minuetto* du cinquième sextuor en *sol* majeur (L. 271) j'ai repéré un passage très clairement issu du premier mouvement du quatuor en *do* majeur op. 15 n° 1 de François-Joseph Gossec (RH. 187, 1772) (cf. ex. 5.5 et 5.6).

**Exemple 5.3.** Haydn, quatuor en *fa* majeur op. 17/2/i (Hob. III : 26, 1771), *Moderato*, m. 1-6<sup>154</sup>.

De mon point de vue les emprunts à d'autres compositeurs dans des œuvres aussi ambitieuses, les premiers sextuors à cordes de l'histoire de la musique, doivent être compris comme autant de moyens d'embellir la musique, de l'enrichir, tout en faisant un clin d'œil aux auditeurs avertis. Plus que du plagiat il s'agit d'une sorte d'« imitation » ou de « traduction libre », dans le sens donné à ces termes par les poètes de l'époque.

<sup>153</sup> Ces recherches inédites ont été présentées dans le cadre du séminaire international « Música instrumental en España (1750-1800) : estilo, género, mercado » organisé à Logroño les 17 et 18 septembre 2009 par Miguel Ángel Marín (Universidad de La Rioja) et Màrius Bernadó (Universitat de Lleida), et sur leur aimable invitation.

<sup>154</sup> Joseph HAYDN, *Frühe Streichquartette*, her. Georg Feder in Verbindung mit Gottfried Greiner, München, G. Henle Verlag, 1973.

**Exemple 5.4.** Brunetti, sextuor en *do mineur* op. 1/6/i (L. 272, 1773-1774), *Allegro*, m. 75-84.

Musical score for Example 5.4, showing staves for VI. I, VI. II, VI. III, Vla., and Vcl. I/II. The score is in G minor, 3/4 time, and includes dynamic markings like *pp* and *p[p]*.

**Exemple 5.5.** Gossec, quatuor en *do majeur* op. 15/1/i (RH. 187, 1772), *Allegretto*, m. 7-14<sup>155</sup>.

Musical score for Example 5.5, showing staves for VI. I/II, Vla., Vcl., and Vln. I. The score is in D major, 3/4 time, and includes dynamic markings like *f* and *p*.

<sup>155</sup> D'après François-Joseph GOSSEC, *Quatuor op. 15 n° 1*, édition de Charles Hénin, Versailles, Editions du Centre Musique Baroque de Versailles, 2002.

D'autres œuvres de Brunetti, notamment les quintettes avec deux violoncelles op. 1 (1771 ?), peuvent être mises en rapport étroit avec Boccherini. L'op. 1/4/i en *do* majeur du premier présente d'étonnantes ressemblances dans le caractère, le matériau mélodique, les dimensions et la souplesse formelle avec l'op. 10/4/ii du second (1771), également en *do* majeur, modèle que j'évoquerai de nouveau au sujet du trio V/1/i. Mais les « imitations » vont aussi dans l'autre sens, preuve d'une conception souple du « plagiat ». Les sextuors de Brunetti semblent avoir inspiré Boccherini lui-même lors de la composition de ses propres sextuors à cordes en 1776 car il y a de fortes ressemblances entre le long solo de violoncelle du premier mouvement du dernier sextuor de Brunetti et celui que l'on trouve dans le mouvement initial du premier sextuor de Boccherini (cf. ex. 5.7 et 5.8). S'agit-il d'un clin-d'œil à l'inventeur du genre, Brunetti, dans un échange malin où le violoncellisme boccherinien est protagoniste ?

**Exemple 5.6.** Brunetti, sextuor en *sol* majeur op. 1/5/iii (L. 271, 1773-1774), *Tempo di Minuetto*, m. 5-15.

The musical score for Example 5.6 consists of two systems of staves. The first system covers measures 5 through 10, and the second system covers measures 11 through 15. The instrumentation includes Violins I and II (VI. I/II), Violin III (VI. III), Viola (Vla.), and Violoncelles I and II (Vlc. I/II). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score features various dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and includes triplet figures in the violin parts. The piece is in the tempo of a minuet.

Exemple 5.7. Brunetti, sextuor en *do* mineur op. 1/6/i, m. 17-33. Vl. I, vlc. I et vlc. II.

Musical score for Brunetti's sextet, measures 17-33. The score is in G minor, 6/8 time. It features two systems of staves. The first system shows measures 17-21 with dynamics *pp* and *p*. The second system shows measures 22-33 with dynamics *p* and arpeggiated figures (*arp.*).

Exemple 5.8. Boccherini, sextuor en *mi* bémol majeur op. 23/1/i (1776), *Allegro molto*. Vl. I/vla. I, vlc. I, vlc. II.

Musical score for Boccherini's sextet, measures 1-11. The score is in E-flat major, 3/4 time. It features three systems of staves. The first system shows measures 1-6 with dynamics *p*, *cresc.*, *f*, and *dolce*. The second system shows measures 7-10 with a complex rhythmic pattern. The third system shows measures 11-12 with dynamics *ten. pp*.

Un autre groupe d'œuvres important de ces mêmes années, brillante synthèse de l'école de clavier de Domenico Scarlatti —appelé alors Domingo Escarlati— et de la nouvelle musique de chambre pour cordes, celui des six quintettes avec clavier du P. Antoni Soler, écrits en 1776 pour l'infant Don Gabriel, frère de Don Carlos, semblent recueillir, en plus de l'influence de Boccherini, celle de Brunetti. Notons, par exemple, la proximité entre le début du sextuor op. 1/3/i en *mi* bémol majeur de Brunetti et celui du quintette n° 2/i en *fa* majeur de Soler (cf. ex. 5.9 et 5.10).

Cette intense activité musicale, de création, d'invention, d'influences mutuelles, à l'écoute de la musique la plus moderne de l'Europe, suggère, entre 1769 et 1776 l'existence d'un véritable laboratoire musical courtisan<sup>156</sup>. On peut dire qu'autour des deux fils et du frère de Charles III et de leurs musiciens, Don Carlos, Don Gabriel et Don Luis d'une part, partageant souvent ensemble les *jornadas* de la cour, et Brunetti, Soler et Boccherini de l'autre, s'est constitué un des plus actifs et des plus originaux foyers de création musicale de l'Europe. En seulement huit ans, à trois, ils ont écrit plus de 35 recueils de musique de chambre, en plus de nombreuses sonates solistes, soit près de 250 œuvres de musique instrumentale. Ce n'est pas un hasard si l'infant Don Gabriel a commandé en 1771 à l'architecte Juan de Villanueva la construction d'un petit palais, la Casita de Arriba, dans le site de l'Escorial, spécifiquement conçu pour entendre de la musique<sup>157</sup>.

**Exemple 5.9.** Brunetti, sextuor en *mi* bémol majeur op. 1/3/i (L. 269, 1773-1774), *Larghetto con sordina*, m. 1-5.

*Larghetto con sordina*

The musical score consists of five staves. The top two staves are for Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II), both marked *dolce*. The third staff is for Violin III (VI. III), which is mostly silent. The fourth staff is for Viola (Vla.), marked *poco f* and *p*. The bottom staff is for Violoncello II (Vlc. II), marked *p*. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

<sup>156</sup> Je trouve intéressant le fait que Sophie Domínguez-Fuentes ait utilisé la même notion de « laboratoire » en rapport avec la conception des intérieurs du palais de l'infant Don Luis à Arenas de San Pedro (1779-1785). Sophie DOMÍNGUEZ-FUENTES, « El Palacio de la Mosquera de Arenas de San Pedro : distribución, decoración, mobiliario », *Trasierra* 5 (2002), p. 158.

<sup>157</sup> Je remercie Miguel Ángel Marín de m'avoir envoyé ses contributions inédites au volume consacré au XVIII<sup>e</sup> siècle de la collection en huit volumes *Historia de la música en España e Hispanoamérica* en cours de publication par le Fondo de Cultura Económica. Voir aussi, à ce sujet, Juan MARTINEZ CUESTA, *Don Gabriel de Borbón y Sajonia : mecenas ilustrado en la España de Carlos III*, Valencia, Pre-Textos, 2003, 501 p. Le prince des Asturies et l'infant Don Luis avaient leurs propres maisons de campagne, aussi bien à l'Escorial que dans les autres *Reales Sitios*. Javier Jordán de URRÍES Y DE LA COLINA, « El gusto de Carlos IV en sus casas de campo », *Carlos IV mecenas y coleccionista*, catalogue d'exposition, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, p. 60.

**Exemple 5.10.** Soler, quintette avec clavier en *fa* majeur n° 2/i (1776), *Cantabile con moto*, m. 1-7<sup>158</sup>.

*Cantabile con moto*  
*Espressivo*

Violí I

Violí II

Viola

Violoncel

Orgue  
o  
Clave

*Reg<sup>te</sup> Eco*

5

<sup>158</sup> Antoni SOLER, *Sis quintets per a instruments d'arc i orgue o clave obligat*, édition de Robert Gerhard, introduction d'Higini Anglès, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1933, p. 55.



## 6. Les séries II (1774-1775), III (1773) et IV (1774)

### *Sources et chronologie*

Comme pour la série I, la problématique posée par les sources des séries II à IV demande un examen détaillé. Les manuscrits autographes de ces séries sont conservés ensemble, reliés dans un seul volume, à la Staatsbibliothek de Berlin. La même bibliothèque garde aussi des parties séparées copiées en France au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque la collection d'autographes de Brunetti est parvenue aux mains de Louis Picquot. Pourtant, selon Germán Labrador ces copies auraient été réalisées d'après des parties séparées anciennes et aujourd'hui perdues, non pas d'après les autographes. Il s'appuie sur le fait que l'en-tête, dans plusieurs pages de la partie de violoncelle, remplace « Violoncelle » par le mot « Baxo », orthographe espagnole du XVIII<sup>e</sup> siècle pour *bajo*, basse, absente du manuscrit de Brunetti, qui préfère l'italien *basso*. Cependant, une consultation de ces partitions ne permet pas d'être sûr de cette différence. Le mot habituel est « Violoncello » ; dans la série III le mot est « Basso » et seulement dans le troisième *divertimento* de la série II le mot est « Bafso », avec cette graphie particulière du « s » habituelle de l'écriture manuscrite du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>159</sup>.

Aucune date ne figure sur les sources mais le catalogue de la collection de Louis Labitte, ancien possesseur de ces œuvres, donne les dates de 1772, 1773 et 1774 pour chacune des séries, dans l'ordre. Aurait-il eu accès à des documents aujourd'hui perdus ? Cela a amené Labrador à imaginer qu'il s'agissait des anciennes parties séparées. On l'a vu, cette hypothèse est difficilement concluante. En fait certaines données fournies par l'étude du papier semblent confirmer globalement cette chronologie, tout en la contredisant dans le détail. Voyons d'abord ce qu'a pu en dire Labrador lui-même :

On doit noter que l'examen du papier correspondant à la première série de *divertimenti* montre sans possibilité d'erreur le filigrane « d'année » A<sub>2</sub>, dont la chronologie comprend les années 1779-1780. D'autre part, compte tenu du fait que les deux séries suivantes, reliées avec la première, sont écrites sur papier « SP » de très moindre qualité, la datation proposée par Labitte nous paraît cohérente, car il n'y a aucun exemple d'utilisation de ce type (ou qualité) de papier de la part du compositeur dans des dates ultérieures. Il se pourrait que la première des séries eût été copiée de nouveau aux dates que nous avons suggérées, mais face à des renseignements aussi précis de la part du catalogueur français, nous optons pour garder sa proposition.<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> LABRADOR, *Catálogo... op. cit.*, p. 382. Je remercie chaleureusement Elena Pons d'avoir bien voulu faire cette consultation à ma place. Faute d'une reproduction, je ne peux que suggérer artificiellement l'aspect de la graphie.

<sup>160</sup> « Debemos hacer notar que el examen del papel correspondiente a la primera serie de *divertimenti* muestra inequívocamente la marca del año A<sub>2</sub>, cuya cronología se centra en los años 1779-1780. Por otra parte, el hecho de que las dos series siguientes, encuadradas junto con esta, estén escritas en papel 'SP', de muy inferior calidad, hace que la datación propuesta por Labitte parezca coherente, ya que no existe ningún ejemplo de utilización de este tipo (o calidad) de papel por el compositor en fechas posteriores. Pudiera ser que la primera de las series hubiera sido copiada de nuevo en las fechas que sugerimos, pero ante una información tan detallada por parte del catalogador francés, optamos por mantener su propuesta ». *Id.*, p. 403.

À mon avis, cette argumentation présente quelques points faibles. J'ai pu consulter moi-même les sources de ces œuvres à Berlin. Comme il a été dit, elles sont toutes réunies en un seul volume. La reliure est en parchemin blanc, avec un titre écrit sur le plat supérieur : « XVIII TRIOS / A Violino, Viola, e Violoncello, / DE / Gaietano Brunetti ». Le pluriel *trios*, la préposition *de*, et la présence du *i* due à l'hispanisation du prénom du compositeur (Cayetano), que l'on peut voir également dans la couverture de la série « 0 » (Gayetano), indiquent un milieu hispanophone. L'aspect extérieur de la reliure, le type d'écriture du titre et le papier à filigrane « SIZA » ayant servi à la garde et à la contre-garde du volume nous situent au XVIII<sup>e</sup> siècle, bien que je n'aie pas encore réussi à identifier précisément l'origine et la chronologie de fabrication de ce papier. La reliure aurait donc été faite du vivant du compositeur et après la composition des œuvres, car elle ne contient pas de feuillets restés vides.

La première série présente en effet le filigrane du fabricant Ramon Romaní, en usage à la cour espagnole à partir de 1775 et que Labrador a étudié en détail pour en faire un outil d'aide à la datation. Ce procédé a donné d'admirables résultats dans l'établissement d'une chronologie de l'œuvre de Brunetti<sup>161</sup>. À l'occasion de la consultation des sources, j'ai travaillé avec des calques que je superposais aux filigranes du manuscrit et que j'ai tiré de l'article que Labrador a consacré à la question dans la *Revista de Musicología*<sup>162</sup>. Les filigranes peuvent être associés dans 11 cas sur 23 à la « marque » A<sub>1</sub>, correspondant aux deux ensembles de marque et contremarque en usage entre 1775 et 1779. La coupure originelle des feuillets empêche d'identifier les filigranes dans trois cas, tous des contremarques. Parmi les neuf feuillets restants, seulement dans trois cas j'ai osé identifier les filigranes avec ceux de la « marque » A<sub>2</sub>.

L'usage même des formes à papier où étaient noués les filigranes métalliques entraînait la modification puis la dégradation progressive du dessin avant qu'ils ne soient renouvelés<sup>163</sup>. Ainsi l'identification des filigranes est particulièrement ardue sur les dessins les plus complexes, plus sujets aux déformations, et les marques aux armoiries très ornées du fabricant Ramon Romaní présentent souvent des variations. Deux des filigranes pouvant être associés à A<sub>2</sub> n'offrent pas, de ce fait, assez de sécurité. Du coup la contremarque qui reste, elle-même légèrement déformée par rapport à mon modèle calqué, est une preuve trop faible pour pouvoir affirmer « sans possibilité d'erreur » la présence de la marque A<sub>2</sub> dans cette série.

Néanmoins, les filigranes douteux sont quand même issus du même moulin à papier que les autres et on devrait pouvoir les classer chronologiquement. En fait, Labrador a commencé son examen des filigranes Ramon Romaní avec l'année 1775 parce que c'est à ce moment-là que ce papier a commencé à être utilisé à la cour. Mais il existait déjà avant. Par exemple, les planches de la série I, du moins pour le tirage de 1771, ont été imprimées sur du papier Ramon Romaní qui, d'après Labrador lui-même, présentait déjà les caractéristiques des marques A<sup>164</sup>.

Les filigranes du manuscrit de la série II pourraient donc appartenir à une marque de type A antérieure à A<sub>1</sub>, que je appellerai A<sub>0</sub>. Cette possibilité, qui implique la coexistence des marques A<sub>0</sub> et A<sub>1</sub> et donc une période de transition, nous placerait autour de 1775. Certes, on ne sait pas à quel moment est apparue la marque A<sub>1</sub>, mais compte

<sup>161</sup> *Id.*, voir notamment p. 395-420.

<sup>162</sup> Germán LABRADOR, « El papel de R. Romaní y la datación de la música española de finales del siglo XVIII (1775-1800) : una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini », *Revista de Musicología* XXVII/2 (2004), p. 699-742. J'utiliserai tout au long de ce travail le même lexique que lui et la numérotation des filigranes qu'il a établi.

<sup>163</sup> Jan LARUE, « Watermarks and Musicology », *Acta Musicologica* 33/2-4 (Decembrer 1961), p. 120-146.

<sup>164</sup> LABRADOR, *Catálogo... op. cit.*, p. 402.

tenu que la « vie active » de chaque marque se situe entre deux et quatre ans —plus rarement cinq<sup>165</sup>— et que A<sub>1</sub> est en usage entre 1775 et 1779, elle ne peut pas être antérieure à 1775 ou 1774. Il faudrait donc, pourvus de calques des marques antérieures à A<sub>1</sub>, refaire ces vérifications avec plus de rigueur.

Il est important de noter par ailleurs que les deux autres séries ont été écrites sur un papier à filigrane « SP », mais que ce papier n'est pas d'une qualité très inférieure au papier Ramon Romani, contrairement à ce qu'affirmait Germán Labrador. Les deux papiers ont des qualités assez proches, « SP » étant particulièrement épais. C'est plutôt le papier « SIZA » qui a servi pour les pages de garde du volume, plus fin et très fragile, qui me semble de qualité très inférieure au Ramon Romani. D'un autre côté, l'hypothèse suggérée par Labrador d'une partition autographe recopiée par l'auteur en 1779 ou même en 1775 d'après un premier manuscrit de 1772 serait plausible uniquement dans le cas où cette partition serait une copie au propre, sans témoignages du travail créatif du compositeur. Or, dans le cas présent cette hypothèse me semble difficilement tenable, car le manuscrit contient, à de nombreuses reprises, des corrections, des ratures et des réécritures allant d'une seule note, signe d'articulation ou nuance à toute une mesure (II/3/i/m. 6).

De toute façon, indépendamment des dates proposés par Labitte et de l'étude de la chronologie du papier, il y a un document qui vient presque confirmer une période de composition antérieure à 1777. L'inventaire après décès de la collection du duc d'Alba, dont j'ai déjà beaucoup parlé, mentionne « dix-huit divertimentos de Brunetti », comptés parmi les trios et taxés à soixante-douze réaux, soit trois réaux par trio, pouvant concorder avec les séries II-IV. Comme on l'a vu, ce prix irait bien avec des *opere piccole*, des pièces en deux mouvements, comme c'est le cas pour nos trois séries. L'inventaire les présente en plus comme un seul groupe d'œuvres peut-être rassemblées dans la même reliure et c'est ainsi qu'elles nous sont parvenues. Certains traits de la musique elle-même examinés ci-dessous renforcent également l'hypothèse d'un rapport étroit avec les goûts et la pratique musicale du XII duc d'Alba.

Admettant une datation autour de 1775 pour la série II, reste à prouver la chronologie des deux autres séries. Dans ce cas, faute de preuves supplémentaires et gardant surtout la date *ante quem* de 1777, je penche pour accepter précautionneusement les dates proposées avec tant d'assurance par Labitte<sup>166</sup>. Certains phénomènes stylistiques « de surface », courants dans la musique de Brunetti de ces années-là, semblent ratifier globalement cette datation. Je pourrais citer, par exemple le jeu de croisements en imitation avec recours aux harmonies diminuées que l'on trouve dans III/2/i (m. 36-42) et qui semble très typique du début des années 1770. Il y a un passage semblable et à fonction équivalente dans V/6/i (m. 113-116), de 1775, mais aussi dans le second mouvement du quintette op. 11 n° 4 de Boccherini (m. 53-54), composé en 1771. D'un autre côté, je retrouve dans III/6/ii (m. 14-17) le même dessin mélodique présent dans le solo de violoncelle du sextuor op. 1/6/i (m. 22-23), écrit vraisemblablement en 1773-1774. Un autre dessin mélodique, celui du solo de violoncelle de IV/4/i (m. 47), rappelle à son tour les premières mesures du même sextuor. Le *divertimento* IV/3/i, que j'aborde plus bas, présente des traits d'écriture très proches de ceux du sextuor op. 1/1/i : un motivisme « générateur » et l'influence de l'écriture concertante et dialoguée de la musique de chambre française.

<sup>165</sup> LABRADOR, « El papel de R. Romani... » *op. cit.*, p. 722.

<sup>166</sup> En fait la date de 1772 pourrait être interprétée comme une mauvaise lecture de 1775 de la part du catalogueur français ou comme une déduction de celui-ci à partir des dates consécutives des séries III et IV, mais la série II aurait pu être placée en tête du volume en tant, précisément, que dernier recueil composé, rompant l'ordre chronologique.

## *Le duc d'Alba et la « viola »*

Dans la série IV il y a une œuvre, le quatrième *divertimento*, dont l'ambitus de la partie intitulée « viola », normalement destinée à l'alto, dépasse les possibilités de cet instrument. La viole de gambe, appelée aussi « viola » en espagnol, y serait au contraire très appropriée, aussi bien par l'étendue de l'ambitus ( $do_1$ - $fa_3$ ) que par les clefs utilisées par le compositeur (ut4 et fa4), bien qu'elle ne soit pas explicitement mentionnée dans la partition<sup>167</sup>. Le duc d'Alba avait un goût particulier aussi bien pour l'alto que pour la viole, car l'inventaire dressé lors de son décès mentionne une viole de gambe, cinq altos et seulement trois violons<sup>168</sup>. Subirá trouva également chez les Alba un *Libro de Diferentes Lecciones para la Viola, para el Exmo. Sr. Duque de Alba* écrit par José Herrando, c'est-à-dire que le duc jouait lui-même de l'alto<sup>169</sup>.

L'existence de ce même recueil de leçons pourrait être une ressource capitale pour l'élucidation de l'autre énigme de la série IV. Il s'agit des changements de clefs intervenant dans la partie d'alto de quatre des six *divertimenti*. Cette partie est écrite en ut3 seulement dans les premier et cinquième trios. Dans les deux mouvements du deuxième elle est en clé d'ut1 et dans les deux du troisième en sol2, comme s'il s'agissait d'un second violon. En fait dans aucune de ces deux œuvres la partie d'alto ne dépasse le  $sol_2$ , la note la plus grave du violon, atteignant en revanche le  $sol_4$  aigu — plusieurs fois dans IV/3/i. Une interprétation de cette partie au violon serait donc envisageable pour ces deux œuvres, en particulier pour IV/3, où la partie de violon elle-même gagne un registre plus aigu (jusqu'au  $sol_5$ ) pour laisser de l'espace à la nouvelle étendue de la partie inférieure.

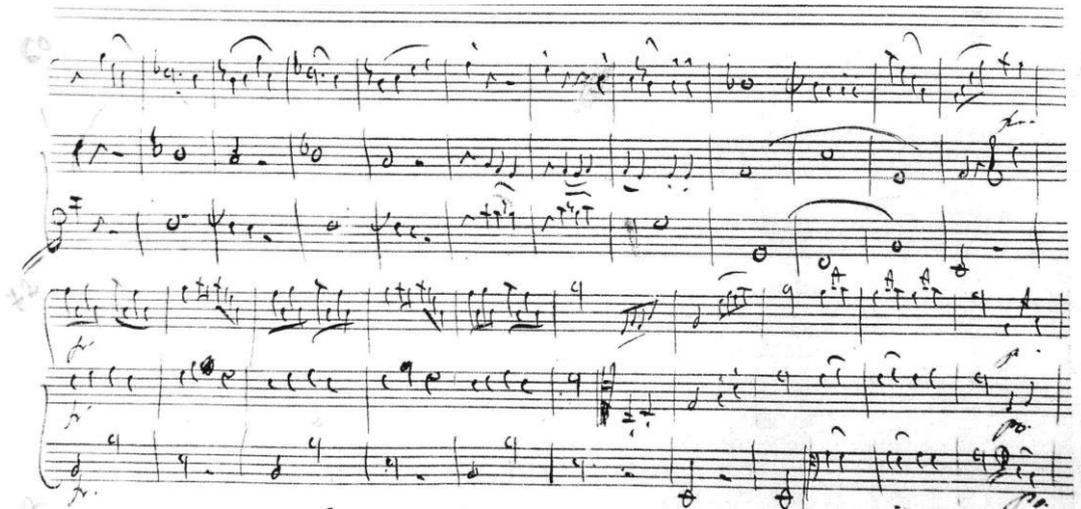
J'ai déjà parlé du quatrième trio qui, lui, plonge la partie d'alto dans l'extrême grave avec les clefs d'ut4 et fa4, invitant peut-être à une exécution sur la viole de gambe. Mais le cas le plus singulier et mystérieux demeure celui du sixième et dernier trio. Le premier mouvement commence en clé de sol2, passe en ut3 à la m. 5, en ut1 à la m. 26. La réexposition débute donc en ut1 (m. 41), puis change en ut3 à la reprise du passage équivalent de l'exposition, m. 45. Le second mouvement est encore plus étrange (fig. 6.1). Il commence en clé d'ut4 sur deux notes trop graves pour l'alto, un  $sol_1$  suivi d'un  $si_1$  bémol. L'exposition est entièrement en ut4, puis, au milieu du développement (m. 71), passe en sol2 dans un registre aigu ( $ré_4$ - $sol_4$ ), avant de retourner en ut4 pour la réexposition, ce qui implique un saut de presque trois octaves au milieu de la m. 77. Or, contrairement au quatrième *divertimento*, où la possibilité d'une interprétation sur un autre instrument est plausible, ici l'instrument le plus approprié demeure l'alto.

---

<sup>167</sup> Au cours de mon échange avec Joseba Berrocal, que je remercie infiniment de son intérêt et des renseignements qu'il m'a fournis, plusieurs questions concernant l'hypothèse de la viole de gambe ont émergé. D'une part l'ambitus atteignant le  $do_1$  dans le grave, note qui dépasse théoriquement les possibilités de la viole, mais en même temps il faut se dire qu'on ne sait rien sur les caractéristiques particulières des instruments du duc d'Albe, construits à Madrid et qui auraient pu suivre des modèles d'accord plus proches du violoncelle. D'autre part, l'usage de la clé d'ut4 au lieu de l'habituelle clé d'ut3. Mais là encore il pourrait s'agir d'un choix isolé et local de Brunetti, destiné à « marquer » la différence avec les parties d'alto et à la fois à aider les musiciens qui devaient jouer de la viole —probablement des violoncellistes, car on ne connaît pas d'interprètes de viole de gambe dans Madrid à cette époque. Le modèle de l'imprimé d'Abel que je commente ci-dessous, entièrement écrit en ut4, viendrait compléter cette hypothèse.

<sup>168</sup> TRUETT-HOLLIS, *op. cit.*, p. 163-164. La viole de gambe et un des altos, construits par le luthier madrilène Vicente Asensio et gardés dans des boîtes richement ornées, répondaient peut-être à une commande du duc lui-même et avaient donc été construits à Madrid. Les autres altos dont l'auteur est mentionné sont des œuvres de Guadagnini (Giovanni Battista ?) et Gasparo Piatellini. Il est possible que parmi les altos, nommés « viola » en espagnol, il y eût des violes d'amour, car on sait que le compositeur Manuel Canales, virtuose de cet instrument, était comme Brunetti au service des Alba. MARTIN MORENO, *op. cit.*, p. 273.

<sup>169</sup> « Livre de diverses leçons pour l'Alto, pour le très excellent seigneur le duc d'Albe ». Subirá précise bien qu'il s'agit de musique pour l'alto et non pas pour la viole de gambe, comme a pu le suggérer Lothar Siemens Hernández. SUBIRA, *op. cit.*, p. 186. Voir aussi SIEMENS HERNANDEZ, *op. cit.*, p. 717.



**Figure 6.1.** Brunetti, *divertimento* IV/6/ii (L. 144, 1774), *Allegro spiritoso*. Manuscrit autographe. On voit les changements de clefs intervenir sur la portée centrale à la fin du premier système et au milieu du second.

Dans le premier mouvement, malgré les changements de clefs, la partie centrale est écrite dans le registre habituel et commode de cet instrument ( $mi_2$ - $mi_4$ ). Le second mouvement est en apparence plus problématique. Pourtant, si toute la musique écrite en clé d'ut4 est jouée à l'octave conventionnelle (avec le  $do_3$  sur la quatrième ligne), la partie centrale contient des croisements peu recommandables du point de vue de la conduite des voix. Généralement les croisements impliquant la partie de basse que l'on trouve chez Brunetti peuvent être associés à l'une des catégories établies par James Webster pour les quatuors de Haydn<sup>170</sup>. Or, ici les croisements ne peuvent pas être justifiés selon ces catégories. En particulier ceux de la fin, où pendant six mesures (m. 104-109) la partie d'alto est écrite en-dessous de la pédale de tonique de la partie inférieure. Dans les passages en duo entre alto et violoncelle du développement (m. 53-60 et 65-66) il n'est pas normal que la partie centrale tienne tout le temps la basse réelle, d'autant plus que l'enchaînement avec la m. 67 produit une très mauvaise dominante de  $do$  en seconde inversion, sans septième. D'autre part, l'espace entre les deux parties de dessus est souvent trop grand. Aux m. 20-21, un cas qui dans d'autres circonstances pourrait rentrer dans la catégorie que Webster appelle « obligatory cello part-crossing »<sup>171</sup>, avec l'alto qui passe en dessous de cette partie pour jouer la septième de dominante avant de retrouver sa position normale, semble ici injustifiable, car la distance avec le violon est de presque deux octaves. Je m'incline donc pour proposer une interprétation à l'octave supérieure des passages en clé d'ut4, évitant les croisements et permettant en même temps l'intervention d'un alto, comme au premier mouvement.

Restent pourtant à expliquer les raisons de ces changements de clefs. C'est ici que les leçons d'Herrando peuvent nous aider. Subirá, qui put les décrire avant qu'elles ne disparaissent pendant la Guerre d'Espagne, nous a laissé le commentaire suivant :

Afin que le disciple puisse se familiariser avec les différentes clefs, il y a des leçons écrites en « clé de voix sur 1<sup>er</sup> trait de Csolfaut » (tel qu'il est écrit sur le manuscrit) ; c'est-à-dire, en clé d'ut sur 1<sup>er</sup> ligne, et il y en a écrites en clé de ténor, c'est-à-dire d'ut sur 4<sup>e</sup> ligne. D'autres apparaissent en clé de *fa* sur 4<sup>e</sup> ligne et d'autres encore combinent successivement diverses clefs. [...] À plusieurs endroits des doigtés sont signalés. Cette partie débute par deux gammes, présentant la

<sup>170</sup> James WEBSTER, « The Bass Part in Haydn's Early String Quartets », *The Musical Quarterly* 63/3 (juillet 1977), p. 406-411.

<sup>171</sup> *Id.*, p. 409.

dénomination alphabétique (c, d, e, f, g, h, etc.) sur les notes correspondantes (*do, ré, mi, fa, sol, la, etc.*), et ensuite contient un ensemble de 42 exercices et leçons, sans numérotation, les huit premières exceptées, couvrant 45 pages.<sup>172</sup>

Curieusement, les clefs se présentent de la même façon dans nos *divertimenti* : une œuvre en clé d'ut1, une autre en sol2, une dernière combinant « successivement diverses clefs », ut1, ut3, sol2 et ut4. Sans compter que l'œuvre pouvant être jouée sur une viole de gambe, écrite en clé d'ut4 et de fa4, admettrait aussi une interprétation octaviante à l'alto. Compte tenu du lien très probable de ces œuvres avec le XII duc d'Alba, destinataire des leçons d'Herrando, Brunetti aurait pu, comme ce dernier, écrire la partie d'alto sur différentes clefs en tant qu'exercice de lecture pour son patron. Peut-on dès lors imaginer le duc d'Alba jouant lui-même cette partie d'alto, accompagné au violon par Brunetti ou Juan Oliver et au violoncelle par Manuel Canales ?

### ***La question de la basse continue***

La présence d'un accompagnement polyphonique de la partie de basse, non pas en tant que configuration d'interprétation —toujours possible— mais en tant qu'élément pris en compte dans le travail de création de Brunetti a déjà été mise en doute pour la série I. Avec plus de raison donc dans le cas de ces séries, où la partie la plus grave jouit d'une souplesse accrue, de plus d'occasions de participer en soliste et d'une exigence technique que l'on peut qualifier ponctuellement de virtuose.

Un élément inattendu semble cependant venir à l'encontre de cette hypothèse. Il s'agit de l'ensemble de quatre chiffres que l'on trouve, une seule fois, aux m. 29-31 de l'*Andantino* initial du premier *divertimento* de la série III (fig. 6.2). Labrador a consacré deux paragraphes à cette question dans son catalogue.

Dans le bref passage que nous sommes en train de commenter, l'inclusion de divers chiffres à la basse, réalisés très probablement sur un instrument à clavier, vient montrer comment dans certains cas il y avait un accompagnement harmonique qui ne se présente pas toujours de façon évidente. [...] Ce cas est donc unique, mais significatif, car la sixte augmentée et sa résolution extraordinaire requéraient le chiffre, tandis que dans la pratique courante il ne serait pas nécessaire, comme le démontre l'absence d'exemples ultérieurs dans ce mouvement. En fait, le chiffre occasionnel que nous donnons en exemple montre de façon implicite que tout le mouvement pourrait s'interpréter, du moins dans certaines occasions, avec un accompagnement au clavier qu'il n'a fallu expliciter que dans ce passage, peut-être en raison du fait que la réalisation intuitive de la basse n'était pas aisée. D'après ce cas, il n'est pas sans fondement de conclure que ce *divertimento* —et par extension toute la série— était accompagné avec instrument à clavier.<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> « A fin de que el discípulo se familiarizara con las diversas claves, hay lecciones escritas en 'llave de voz en 1ª raía de Csolfaut' (como dice textualmente el manuscrito) ; es decir, en clave de do en 1ª línea, y las hay escritas en clave de tenor, o sea de do en 4ª línea. También aparecen algunas en clave de fa en 4ª línea, y otras combinan sucesivamente varias claves. [...] En varios momentos va señalada la digitación. Esta parte se inaugura con un par de escalas, figurando la denominación alfabética (c, d, e, f, g, h, etc.), sobre las notas correspondientes (do, re, mi, fa, sol, la, etc.), y después contiene un total de 42 ejercicios y lecciones, sin numerar todas ellas, excepto las 8 del principio, ocupando 45 páginas ». SUBIRA, *La Música... op. cit.*, p. 186.

<sup>173</sup> « En el breve fragmento que comentamos, la inclusión de varios cifrados en el bajo, que seguramente serían realizados en un instrumento de teclado, viene a mostrar cómo en determinados casos existía un acompañamiento armónico que no siempre resulta evidente.

[...] Es por tanto éste un caso único pero significativo, ya que la sexta aumentada y la resolución excepcional de que es objeto precisarían del cifrado, mientras que en la práctica habitual no sería necesario cifrar, como parece demostrar la ausencia de ulteriores ejemplos en dicho movimiento. De hecho, el ocasional cifrado que reproducimos muestra implícitamente que todo el movimiento se interpretaría, al menos en ocasiones, con un acompañamiento al teclado que sólo aquí fue preciso hacer explícito, debido a que acaso no resultara fácil realizar intuitivamente el bajo. A partir de este caso, no es infundado concluir que este *divertimento* —y por extensión, toda la serie— se acompañaría con un instrumento de teclado ». LABRADOR, *Catálogo... op. cit.*, p. 441.

Devant de telles assertions et malgré la vraisemblance de cette hypothèse, l'existence d'autres évidences dans la source m'invite tout de même à émettre certaines réserves. À commencer par le titre de cette œuvre, qui établit de façon univoque l'effectif prévu par le compositeur: « Divertimento primo per camera a violino, viola e violoncello ». Cette indication est reprise en tête de chaque portée au début du quatrième *divertimento*. La série II indique la même chose. Au début des années 1770, dans la ville où habite Boccherini et après presque deux siècles de *bassi* de toute sorte, le mot *violoncello* ne peut pas se prêter à confusion. Cela me fait penser que, d'emblée, ces compositions ne prévoient aucun instrument à clavier, ni dans leur écriture ni dans leur interprétation. L'usage même du terme *basso* dans le titre de la série IV —« Divertimento Primo a violino, viola e Basso »—, celle qui, étonnamment, contient le passage le plus virtuose pour la partie de violoncelle (IV/4/i), me porte à croire que dans ces œuvres le mot *basso* indique de façon tout aussi claire l'utilisation du violoncelle que le nom de l'instrument lui-même.

En plus du mot *violoncello* dans le titre, il est extrêmement significatif que l'*Andantino* contenant les chiffrages débute par un solo de violoncelle. D'autant plus que, si mon hypothèse de chronologie est correcte, la première mesure de ce mouvement serait la première mesure de l'ensemble des trois séries. Il n'en demeure pas moins, cependant, que ces chiffrages existent. La singularité la plus évidente du passage chiffré est le fait qu'il a été réécrit, les deux fois avec le chiffrage. En principe il n'y a rien d'étrange dans une sixte augmentée ouvrant sur une dominante, si ce n'est qu'ici elle implique une modulation de *si* bémol majeur vers *do* mineur.



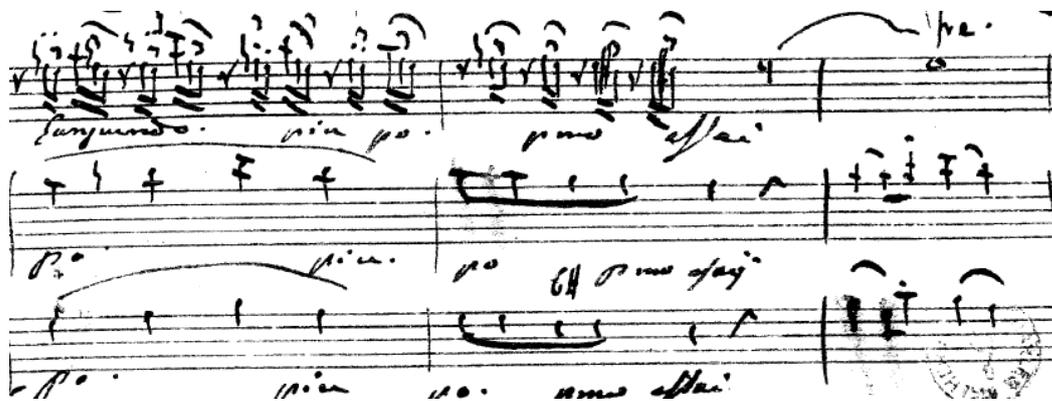
Figure 6.2. Brunetti, *divertimento* III/1/i (L. 133, 1773), *Andantino*. Manuscrit autographe.

En fait ceux-ci ne sont pas les seuls chiffrages de ce type que l'on trouve dans l'œuvre de Brunetti. J'en ai trouvé deux autres, un dans le sextuor op. 1/2/ii, parfaitement contemporain du *divertimento* III/i —et portant cette fois l'indication « a due violoncelli obbligati »—, et un autre dans le *divertimento* VII/1/i, œuvre tardive (1784), peu suspecte d'accepter un accompagnement polyphonique. Dans le premier cas il s'agit d'un bécarre indiquant la minorisation d'une cadence parfaite sur *ré* suivant une demi-cadence en *ré* majeur (fig. 6.3). Dans le second, il signale une sixte augmentée après un passage en *la* mineur, mais d'une certaine ambiguïté harmonique (fig. 6.4).



**Figure 6.3.** Brunetti, sextuor op. 1/2/ii (L. 268, 1773-1774), *Larghetto non tanto*. Partie de vlc. II, édition de Venier.

À chaque fois, donc, les chiffrages interviennent pour avertir le violoncelliste de progressions harmoniques qui ne sont pas immédiatement devinables à la seule vue de la partie de basse. Cela dit, ni dans ces trois œuvres en particulier ni dans l'ensemble des recueils les cas d'ambiguïté harmonique se limitent aux passages chiffrés, ce qui semble indiquer, de la part de Brunetti, une démarche non systématique. Le fait que ces chiffrages se placent en plus sur des harmonies expressives —une sixte augmentée et une sixte augmentée modulante, une minorisation de l'accord de tonique— suggèrent plutôt un message au violoncelliste, pour qu'il les joue de manière plus emphatique, voire en les enrichissant de notes de l'harmonie en doubles cordes.



**Figure 6.4.** Brunetti, *divertimento* VII/1/i (L. 145, 1784), *Andante espressivo*. Manuscrit autographe.

L'hypothèse de la basse continue devrait donc être refusée, surtout lorsque l'on fait attention à d'autres témoignages de l'époque. D'une part aux œuvres de Boccherini, pour lesquelles personne ne songerait à une basse continue en raison de la facture de leurs parties de violoncelle. Les sextuors op. 1 de Brunetti sont, dans ce sens, très boccheriniens. D'autre part, David Wyn Jones a pu affirmer, à l'étude des parties séparés, à une seule exception près, la source ancienne d'une symphonie de Leopold Hofmann, il n'y a aucune évidence d'utilisation d'un clavier dans l'interprétation de la centaine de symphonies autrichiennes de la collection de Charles IV<sup>174</sup>. En même temps, Joseba Berrocal et Judith Ortega ont démontré, aussi bien par les évidences documentaires dans l'administration royale que par les partitions, avec, là aussi, une exception ancienne, une sonate de Corselli de 1765, que les quelques dizaines de concours d'accès à la Chapelle Royale ayant eu lieu durant le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle n'ont jamais fait appel à des claviéristes<sup>175</sup>. Si, donc, le répertoire symphonique et celui pour instrument seul et basse s'interprétaient sans accompagnement au clavier, il semble difficile d'imaginer que l'on ait rajouté un accompagnateur dans les œuvres de

<sup>174</sup> David WYN JONES, « Austrian symphonies in the Royal Palace, Madrid », *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Malcolm Boyd et Juan José Carreras (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 128.

<sup>175</sup> Joseba BERROCAL et Judith ORTEGA, « Introducción », *Sonatas a solo en la Real Capilla, 1760-1819*, Madrid, ICCMU, 2010, p. xv.

chambre de Brunetti aux parties de violoncelle particulièrement brillantes. Rajoutons qu'Iriarte, dans son poème *La Música*, seulement quatre ou cinq ans après la composition de la série II, ne fait aucune mention d'un possible accompagnement au clavier pour les trios et quatuors.

Un dernier témoignage, concernant les trios, est encore plus éloquent. Dans l'inventaire du fonds musical du libraire Antonio del Castillo, de 1787, duquel j'aurai l'occasion de reparler, les imprimés sont groupés par rubriques de genre. Sous le titre générique de « trios » on trouve 26 recueils de trios à cordes. Sous le titre « sonates pour clavecin » on trouve aussi des trios, néanmoins. Quelques-uns, ceux d'Eichner ou de Vanhal, correspondent au type des sonates pour clavier avec accompagnement de violon et violoncelle (trios avec clavier), mais à côté il y en a d'autres qui sont sans doute des trios à cordes, ceux de Stamitz, de Fils, de Toeschi. Or, la seule explication plausible du fait qu'ils ne figurent pas sous la rubrique « trios » est que, dans les exemplaires en vente chez del Castillo, ils devaient présenter des chiffres systématiques sur la partie de basse. Cette séparation semble indiquer un partage limpide entre les consommateurs potentiels de trios à cordes, cherchant une musique de chambre sans clavier, et le public achetant de la musique pour ou avec clavier.

### **Présentation générale**

Ces trios, désignés comme *divertimenti* dans les manuscrits autographes, sont doublement exceptionnels. Ceux requérant un alto, la grande majorité, peuvent se compter parmi les premiers exemples de trio à cordes avec alto, juste après le solitaire trio de Haydn de 1765 (Hob : V. 8) et en parallèle avec les op. 14 de Boccherini de 1772, contemporains des séries de Brunetti<sup>176</sup>. Le trio avec viole de gambe, dont jusqu'ici personne n'avait repéré l'existence, est quant à lui une œuvre unique, certes pour l'Espagne des années 1770<sup>177</sup> mais également pour l'ensemble du continent, où pendant cette période seul un trio explicitement destiné à la même formation a été repéré, œuvre de Joseph Fiala (1748-1816)<sup>178</sup>. On peut noter malgré tout la proximité d'esprit entre ce *divertimento* isolé de Brunetti et les trios avec baryton écrits à la même époque par Haydn : œuvres de petites dimensions destinées à des instruments relativement peu habituels, l'un et l'autre de la famille des violes, et répondant au goût particulier de leurs patrons respectifs. Cependant, ni le trio de Fiala ni ceux de Haydn, que Brunetti a connu plus tard, n'ont pu servir de modèle à notre compositeur. Le vrai modèle de Brunetti, même pour les *divertimenti* avec alto, pourrait être caché sous le titre *Six sonatas for a*

---

<sup>176</sup> Hubert UNVERRICHT, *Geschichte des Streichtrios*, Tutzing, Schneider, 1969, p. 201. Les *Six sonates pour violon, avec accompagnement d'un alto, d'une basse ou d'un clavecin* de Simon Le Duc (Paris, l'Auteur, [1767]), considérées par Herbert Unverricht comme le premier recueil de trios avec alto sont en réalité des sonates pour violon et basse dont la basse peut s'interpréter avec un alto, comme le montre une simple consultation des partitions. Pour l'autre recueil cité par Unverricht parmi les premières publications de trios avec alto, les *Six sonatas for a violin, tenor and violoncello* de Frederick Nussen (Londres, Peter Welcker), je n'ai réussi à en établir la date de parution. Unverricht donne un vague *ca.* 1770, mais Peter Welcker a publié entre 1762 et 1775 et ces œuvres pourraient être postérieures à celles de Brunetti et Boccherini de 1772-1773 ou contemporaines des trios avec alto op. 17 de Giardini (1773). Charles HUMPHRIES et William G. SMITH, *Music Publishing in the British Isles. From the beginning until the middle of the nineteenth century*, Oxford, Basil Blackwell, 1970, p. 327.

<sup>177</sup> Ces œuvres ne sont pourtant pas les seules de la production de Brunetti à demander une viole. Parmi les duos, la partie supposée d'alto des *divertimenti* pour « violino e viola » n°5 et n°6 (L. 98-99) de 1783-1786, dédiés au XIII duc d'Albe, présente les mêmes caractéristiques que celles de la série IV de trios. Cela prouve de façon intéressante une persistance tardive du goût pour la viole dans la maison d'Albe, même après la mort du XII duc. Il y a également au moins trois duos aujourd'hui perdus dont la seconde partie semblerait destinée à la viole (L. 100-102). LABRADOR, *Gaetano Brunetti (1744-1798) : Catálogo... op. cit.*, p. 434-435.

<sup>178</sup> UNVERRICHT, *op. cit.*, p. 138. En 1794 il existait aussi un manuscrit autographe de Carl Friedrich Abel avec 24 œuvres pour cette formation. Peter HOLMAN, *Life after Death : The Viola da Gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*, Woodbridge, The Boydell Press, 2010, p. 225.

*Violin, a Violoncello & Base with a Thorough Base for the Harpsichord, composed by C. F. Abel, Opera IX.* La partie de violoncelle de ce recueil, « printed for the author » à Londres en 1771, écrite presque toujours en clé d'ut4, peut très bien se jouer sur une viole<sup>179</sup>. On imagine donc sans peine que ce violiste virtuose qu'était Carl Friedrich Abel l'a d'abord conçue pour son instrument et a ensuite modifié le titre du recueil pour des raisons purement commerciales. Sachant donc que le violoniste et compositeur Juan Oliver est revenu à la même époque de Londres, où il avait fréquenté Abel, pour s'attacher ensuite au duc d'Alba, que l'inventaire de 1776 mentionne un recueil de trios d'Abel, que ce recueil pourrait être l'op. 9<sup>180</sup> et enfin que les œuvres de Brunetti présentent le même plan en deux mouvements que celles du compositeur allemand, le lien entre les deux semble plausible.

**Tableau 6.1.** Caractéristiques générales de la série II, III et IV.

Sér.	Titre	Ton.	1 <sup>r</sup> mouvement	2 <sup>d</sup> mouvement	Ton. trio
II	Divertimento Primo	SOL	Andante en C/	Allegretto en 2/4	
	Divertimento 2 <sup>o</sup>	Sib	Larghetto : Pastorale en 6/8	Allegro con moto en C/	
	Divertimento 3 <sup>o</sup>	LA	Largo en 3/8	Rondeau. Allegretto en 2/4	
	Divertimento 4 <sup>o</sup>	Mib	Larghetto staccato en 3/4	Allegro en 3/8	
	Divertimento 5 <sup>o</sup>	DO	Cantabile en C/	Allegretto en 6/8	
	Divertimento 6 <sup>o</sup>	do	Larghetto en 6/8	Allegro di molto : scherzando en C/	
III	Divertimento Primo per camera	Mib	Andantino C/	Tempo di Minuetto-Trio en 3/4	do (vi)
	Divertimento 2	FA	Larghetto en 2/4	Tempo di Minuetto-Trio en 3/4	fa (i)
	Divertimento 3erzo	SOL	Allegretto non molto en 2/4	Tempo di Minuetto-Trio en 3/4	sol (i)
	Divertimento 4 <sup>o</sup>	ré	Andantino con moto en C/	Allegretto en 3/8	
	Divertimento 5 <sup>o</sup>	RÉ	Andantino grazioso en 6/8	Allegretto en 6/8	
	Divertimento 6	Mib	Cantabile en 3/4	Tempo di Minuetto-Trio en 3/8	Sib (V)
IV	Divertimento Primo	SOL	Allegretto non molto en 3/8	Tempo di Minuetto en 3/4	
	Divertimento Secondo	Sib	Larghetto cantabile en C/	Allegro en 2/4	
	Divertimento Terzo	DO	Allegro maestoso en C	Tempo di Minuetto en 3/4	
	Divertimento Quarto	ré	Andantino gracioso con variazioni en 2/4	Allegro non molto en 6/8	
	Divertimento Quinto	LA	Allegretto. Rondeau en C/	Tempo di Minuetto-Trio en 3/4	RE (IV)
	Divertimento Sesto	Mib	Larghetto en 6/8	Allegro spiritoso en C/	

Les dix-huit *divertimenti* des séries II à IV sont donc tous en deux mouvements, toujours dans la même tonalité. La série III offre une variété de combinaisons agogiques

<sup>179</sup> Peter Holman arrive à la même conclusion face à la partition des trios op. 9 : « their violoncello parts all have small ranges, without chords. It is possible that some or all of them were originally written for violin, gamba and bass ; we have seen that an autograph score of twenty-four trios for that combination existed in 1794 ». HOLMAN, *op. cit.*, p. 225. L'enregistrement récent de musique de chambre d'Abel et de Johann Christian Bach jouée avec une viole à la partie d'alto par l'ensemble Il Gardellino est venu prouver l'idonéité de ce choix (CD Accent ACC 24221, 2010). Bernhard Blattmann indique dans les notes au disque : « Le résultat sonore est à ce point satisfaisant que l'on serait enclin à supposer que Bach et Abel n'arrangèrent leurs œuvres pour la distribution plus courante entretemps [avec alto] qu'à des fins de gravure ». Traduction française de Sylvie Coquillat, p. 14.

<sup>180</sup> Les *Six Sonatas for Two Violins, or a German Flute and Violin, with a Thorough Bass for the Harpsichord... Opera III* d'Abel étaient des œuvres plus anciennes, parues bien avant l'arrivée d'Oliver à Londres, et son op. 16 ne paraîtra qu'en 1783. TRUETT-HOLLIS, *op. cit.*, p. 157.

comparable à celle de la série « 0 » de 1767, ce qui pourrait être un autre argument en faveur d'une chronologie antérieure aux deux autres. La série IV présente un taux plus grand de mouvements rapides, avec notamment un schéma rapide modéré – menuet repris trois fois. La série II, plus régulière, privilégie un seul schéma lent – rapide pour les six œuvres, excluant le menuet. Il est difficile de rattacher l'organisation des mouvements de cet ensemble, malgré sa variété, à d'autres modèles de l'époque. Boccherini écrit ses premières *opere piccole* en 1772, avec les quatuors op. 15, mais il y privilégie le schéma rapide – rapide (absent chez Brunetti) ou rapide – menuet. Abel va plus loin dans l'op. 9, n'y proposant aucun mouvement lent. Gossec, dans son op. 15 de quatuors, présente toujours des mouvements de danse en dernier. Bien que les séries III et IV se rapprochent de Gossec dans la quête d'équilibre entre mouvements d'allure modérée, globalement Brunetti semble proposer une coupe assez personnelle, en particulier lorsqu'il choisit le schéma lent expressif – rapide pour toute la série II. Pour cette raison, le fait que cinq de ses six quatuors op. 3, écrits en automne 1774, présentent cette même organisation des mouvements vient encore appuyer l'hypothèse d'une datation en 1774-1775 pour la série II.

**Exemple 6.1.** Brunetti, *divertimento* en si bémol majeur II/2/ii (L. 128, 1774-1775), *Allegro con moto*, m. 41-52.

## La série II

L'examen de la série II donne par ailleurs l'impression d'une plus grande maturité par rapport aux deux autres recueils, notamment grâce à l'indépendance renforcée des parties d'alto et de violoncelle. Dans II/2/ii, *Allegro con moto* en si bémol majeur, le violon commence par exposer un thème qui est intégralement repris à l'alto ensuite — cas rare de participation soliste de cet instrument dans une exposition, comparable seulement à celui du sextuor op. 1/1/i (ca. 1774). Le développement s'ouvre par le même thème au ton de la dominante, exposé cette fois-ci par le violoncelle. Ensuite l'alto commence la reprise du thème, comme s'il essayait de suivre le même schéma qu'à l'exposition, mais, dans un effet ironique déjà très haydnien, il est soudainement interrompu par une intervention *dolce* du violon et du violoncelle (m. 47). Cette interruption déclenche la formation d'un nouveau thème à partir des bribes de l'ancien. La réexposition débute sur un passage en contrepoint à trois voix basé sur le thème initial, donc plus chargé de signification que les passages de texture équivalente de 1769, tel 1S de I/3/i. L'indication *dolce* et les petites nervosités du violon, en forme de trilles serrés, lui donnent en plus une allure nouvelle, très boccherinienne.

Les trios de la série II recèlent également une maîtrise de la modulation et des effets harmoniques plus hardie et plus solide que dans les autres séries. La fin du développement dans le mouvement que l'on vient de voir en offre un bel exemple par une longue phrase de quatorze mesures partant d'une harmonie de *si* bémol majeur et enchaînant sans résolution des dominantes de *mi* bémol, *do*, *fa*, *la* (en forme de sixte augmentée), *ré* et *sol* mineur, modulant ensuite à *fa* majeur avant le retour à *si* bémol majeur et la demi-cadence ouvrant sur la réexposition.

Le très lyrique *Largo* initial du troisième trio, en *la* majeur, présente un jeu subtil avec les modulations. À partir de la m. 26, on passe de *mi* majeur, ton de la dominante, à *fa* dièse mineur par l'altération chromatique du *mi*. Lorsque la nouvelle tonalité est bien établie, à la m. 31, le compositeur semble amorcer le retour au ton principal de *la* majeur, mais un piquant jeu de retards lui permet de briser la modulation en recourant au même haussement du *mi* que précédemment et d'allonger de huit mesures le passage en *fa* dièse mineur. Le raffinement de cette fausse modulation est absent des deux séries antérieures et représente un degré de complexité supérieur par rapport aux parties de développement des trios de 1769. Il suggère, une fois encore, l'influence de Boccherini et de ses délicats artifices harmoniques. Comme dans II/2/ii, la construction de ce passage à partir de matériaux de l'exposition donne à l'ensemble du morceau une cohésion nouvelle, une impression de fondu et d'unité absente des œuvres précédentes.

**Exemple 6.2.** Brunetti, *divertimento* en *mi* bémol majeur II/4/i (L. 130, 1774-1775), *Larghetto staccato*, m. 1-6.

*Larghetto staccato*

The musical score for Example 6.2 consists of three staves: VI (Violin I), Vla (Viola), and Vlc (Violoncelle). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is *Larghetto staccato*. The dynamics are marked *f* (forte) and *p* (piano). The VI staff starts with a *f* dynamic, followed by a *p* dynamic, and then returns to *f*. The Vla and Vlc staves also follow this dynamic pattern.

**Exemple 6.3.** Mozart, *divertimento* en *fa* majeur pour deux hautbois, deux cors et deux bassons (K. 213, juillet 1775), *Allegro spiritoso*, m. 1-6<sup>181</sup>.

**Allegro spiritoso** Datiert: [Salzburg, ] Juli 1775

The musical score for Example 6.3 consists of five staves: Oboe I, Oboe II, Corno I, II in Fa/F (Horn I, II in F major), Fagotto I (Bassoon I), and Fagotto II (Bassoon II). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The tempo is *Allegro spiritoso*. The dynamics are marked *f* (forte) and *p* (piano). The Oboe I and Oboe II staves start with a *f* dynamic, followed by a *p* dynamic. The Corno I, II and Fagotto I, II staves also follow this dynamic pattern.

<sup>181</sup> [Neue Mozart Ausgabe, VII/17/1 : Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente, Band 1](#), éd. Franz Giegling, Bärenreiter, 1984, p. 49.

Pour l'anecdote, mais aussi comme témoignage précieux de l'homologation européenne de la musique de Brunetti —en même temps que des limites de l'analyse intertextuelle—, je voudrais noter la surprenante ressemblance entre le début solennel de II/4/i et celui de *divertimento* pour vents en *fa* majeur K 213 de Mozart, écrit en juillet 1775 et donc parfaitement contemporain du *divertimento* de Brunetti (ex. 6.2-3).

**Exemple 6.4.** Campioni, trio en *do* mineur op. 7/3/i (ca. 1762), *Larghetto*, m. 1-7<sup>182</sup>. Réduction de la partie de basse ajoutée.

Afin d'offrir un point de comparaison avec l'analyse des trios de la série I, je vais approcher avec plus de détails le sixième trio de la série II, en *do* mineur. Le premier mouvement, *Larghetto*, à mesure 6/8, peut être mis en rapport avec toute la tradition baroque des mouvements lents de type pastoral, avec le rythme de sicilienne caractéristique. Il présente surtout une ressemblance particulière avec le *Larghetto* de l'op. 7 n° 3 de Campioni, écrit dans la même tonalité et dans la même mesure (ex. 6.4-6). Les similarités sont importantes sur la ligne de basse —voyez ma réduction rythmique de la ligne basse de Campioni dans l'ex.6.4— et sur certains contours mélodiques, rythmes lombards avec seconde augmentée ou formules cadentielles.

La phrase de Campioni est écrite en quatre plus deux mesures : un thème terminé sur la tonique formant une seule phrase et une extension de deux mesures menant à une demi-cadence et conformant une petite période de six mesures avec l'ensemble précédent. Ce type de double phrase ou de double période —selon que la phrase couvre deux ou quatre mesures—, on l'a vu, était la norme dans les thèmes initiaux de la série I. Or, la phrase de Brunetti dans ce *Larghetto* est écrite d'un seul trait de huit mesures : elle a doublé et même quadruplé par rapport aux phrases de la série I. C'est peut-être au compte de Boccherini qu'il faut mettre l'apparition de ces phrases plus longues<sup>183</sup>. La

<sup>182</sup> D'après « SIX / SONATES / A / Deux VIOLON & VIOLONCELLO Obligato / Composées / PAR / C. A. CAMPIONI / [...] OPERA VII », Londres, Hummel, s. d. (IMSLP).

<sup>183</sup> CHURGIN, « Sammartini and Boccherini... » *op. cit.*, p. 182.

construction en est d'autant plus complexe, avec notamment l'apparition de dominantes secondaires, le repos sur le quatrième degré à la m. 5 et l'extension de certaines harmonies pour la durée d'une mesure. La cohérence de l'ensemble est renforcée par la reprise du même dessin de la basse au début et à la fin, ouvrant la première fois sur la dominante et résolvant ensuite sur la tonique. Ce trait est déjà présent dans la période de Campioni mais devient plus efficace dans la phrase unique de Brunetti. Un autre élément de la mélodie de Campioni, le rythme lombard, se double aussi d'un nouveau sens dans celle de Brunetti. L'alto le fait entendre clairement au moment de son entrée, sur une dissonance avec le violon, avant qu'il ne devienne le motif dominant à partir de la m. 9, expression d'une économie de matériau absente des compositions de Campioni.

**Exemple 6.5.** Brunetti, *divertimento* en do mineur II/6/i (L. 132, 1774-1775), *Larghetto*, m. 1-8.

**Larghetto**

**Exemple 6.6.** Brunetti, *divertimento* en do mineur II/6/i, m. 48-52.

Le second et dernier mouvement, très contrastant par rapport au premier, offre d'autres aspects intéressants. Il porte le titre « Allegro di molto : Scherzando », indiquant à la fois le caractère humoristique du mouvement et la manière dont il faut l'exécuter, « en plaisantant ». Dans le monde de la musique instrumentale cette indication implique une généalogie propre et précise mais qui reste à étudier pour les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>184</sup>. Elle est sans doute liée à l'essor de l'*opera buffa* en Europe et à l'émergence d'un style instrumental pouvant intégrer le langage de ce genre dramatique, ce qui nous placerait d'emblée dans les années centrales du XVIII<sup>e</sup> siècle. J'ai trouvé, par exemple, un *Allegro scherzando* dans la sonate en trio op. 1 n° 2 de Giacinto Schiatti (Paris, ca. 1760), compositeur italien actif à Karlsruhe. Plus tard, entre 1767 et le début des années 1770, Haydn inclut des finales rapides avec les indications « scherzo » ou « scherzando » dans plusieurs des trios avec baryton (Hob. XI : 43, 76 et 103, plus le premier mouvement de Hob. XI : 70).

<sup>184</sup> La première partie de l'article « Scherzo » du *GMO* (14-V-2011), signée Tilden A. Russell, souligne qu'au XVII<sup>e</sup> siècle « the comic import of the word was never apparently taken literally », mais n'indique pas à quel moment on a commencé à prendre en compte cette signification comique.

Le mouvement de Brunetti, en raison de la plus grande indépendance des parties, s'éloigne de celui de Schiatti, lequel présente encore une basse continue qui ne participe pas directement à la « scène » comique des violons. En revanche, pour la même raison, il se rapproche de Haydn, avec lequel il partage un fonds commun : le caractère simplet, naïf, des mélodies et des formules cadentielles, des gestes véhéments et des oppositions de caractère exagérées. Dans P, par exemple, Brunetti exploite l'aspect comique d'un thème très carré mais présentant de grands sauts intervalliques. Dans S il choisit d'abord le geste énergique de l'unisson mais le termine par une formule cadentielle toute faite, dansante et tout à fait banale qui neutralise toutes les prétentions de l'unisson précédent. Les mesures centrales du développement exploitent consciencieusement les couleurs dramatiques de *fa* mineur, produisant un contraste potentiellement comique avec la gaieté insouciante de l'exposition. Après des gammes ascendantes et descendantes sans but précis — que l'on trouve utilisées avec la même *vis comica* dans le trio Hob. XI : 70 de Haydn —, les deux caractères opposés alternent dans la préparation de la réexposition. D'une part la fierté insistante des unissons *forte* ; de l'autre, en *piano*, le *pianto* de l'alto et du violoncelle accompagné de sauts d'octave à contretemps au violon évoquant à la fois des sanglots... et des hoquets.

La forme de ce mouvement est simplifiée à l'extrême, comme si son caractère bouffe, entraînait l'exclusion des raffinements destinés à l'intelligence des amateurs, lesquels, soit dit en passant, s'ils étaient intelligents, ne pouvaient pas manquer de s'en apercevoir. Cette simplification a l'avantage de montrer quel pouvait être, pour Brunetti, le schéma basique d'un finale en « forme sonate » autour de 1775.

**Tableau 6.2.** Brunetti, *divertimento* en *do* mineur II/6/ii. Schéma formel.

1		14	17	29	34		72	80	90
P		T	S	K	Dév.		P	S	K
a	b	b	a	b <sub>1</sub>	(P) ~ (Sb)		a	b	b <sub>2</sub>
<i>do</i>					<i>(LAb) fa ~ Mib   do</i>				
	CR	CP	½C	CP	CP		CP	CP	CP

On constate que la transition peut être réduite à son expression minimale (trois mesures) et disparaître tout à fait dans la réexposition sans être remplacée par une retransition. Puis que la réexposition n'est jamais tout à fait complète : ici P a été écourté, Sa manque et Sb présente des modifications par rapport à la première partie. En effet, dans une très large majorité des œuvres écrites par Brunetti jusqu'en 1775 la réexposition accuse l'absence totale ou partielle de certaines sections de l'exposition — comme chez tous les compositeurs de cette époque. Il est très courant que la réexposition débute par S et exclue P, surtout lorsque le matériel de P a été très entendu au cours du développement (comme dans I/4/i), ou que P soit réexposé après S (comme dans l'ouverture de *Jasón*). Loin d'être des cas exceptionnels, ces modèles formels relativement changeants répondent à des besoins précis et toujours différents d'équilibre et de proportion.

### **La série III**

Par rapport à la série II, la série III paraît moins inventive, plus sujette à des schèmes peu élaborés, ce qui pourrait être dû à une période de composition antérieure — ou tout simplement plus rapide, voire urgente — il est peut-être significatif, de ce point de vue, que la première page ne porte pas l'habituelle invocation « I. M. I. me asistan », « que

Jésus, Marie et Joseph me portent assistance ». Certains clichés sont plus récurrents que dans la série II. Par exemple les passages formés avec la répétition d'unités de deux à quatre mesures présentant des doublures à la tierce au violon et à l'alto ou un contrepoint qui tourne en rond et bâties souvent sur pédale de la basse. On en rencontre aussi dans certains mouvements de la série IV, mais l'exemple en provenance de la série II (ex. 6.7) montre, en contraste, comment la recherche d'un contrepoint plus soigné, l'usage opportun du chromatisme et de la dissonance ont rendu moins fade un passage similaire.

**Exemple 6.7.** Brunetti, *divertimento* en mi bémol majeur II/4/i (1774-1775), *Allegro*, m. 17-25.

Bien que présentant globalement moins d'intérêt que la série II, certains mouvements de la série III méritent tout de même d'être signalés. Je retiendrai ici les premières mesures du quatrième trio, un *Andantino con moto* en ré mineur (ex. 6.8). L'alto commence en solo sur un rythme régulier en noires et une mélodie conjointe et ondulante, puis les deux autres instruments entrent en imitation. L'usage du ré mineur, très rare dans la production de Brunetti, ainsi que l'effleurement de la septième diminuée dès la deuxième mesure, le tout dans une nuance *piano*, en font une belle imitation des couleurs sombres de Boccherini. Le ton de ré mineur est lui-même très boccherinien, car ce dernier inclut une œuvre dans cette tonalité dans les quatuors op. 9 (1770) et dans tous les recueils de quintettes entre 1772 et 1778. Dans les mesures ouvrant l'*Adagio* de son trio op. 6 n° 5 en sol mineur (1769) ou dans le *Larghetto* en fa mineur du quintette op. 11 n° 4 (1771) on peut voir des débuts d'œuvre apparentés avec celui de Brunetti dans le choix d'un flux musical en valeurs régulières et refusant une trop claire articulation et à l'expression retenue, méditative, voire mélancolique. Curieusement, le sombre début du quintette en sol mineur op. 42 n° 4 (1789), œuvre tardive que Boccherini chérissait particulièrement, présente le même dessin en imitation que le *divertimento* de Brunetti. L'empilement des croisements de voix, d'abord de l'alto sur le violon à la m. 3, puis du violon sur l'alto à la m. 6, fait penser à un héritage, celui de la sonate en trio, distillé par Boccherini grâce à un travail d'orfèvre sur la conduite des voix et la texture.

**Exemple 6.8.** Brunetti, *divertimento* en ré mineur III/4/i (L. 136, 1773), *Andantino con moto*, m. 1-7.

Pour ce qui est des menuets, nombreux dans les séries III et IV, ils présentent pour la première fois des reprises de la tête du mouvement à la fin de la seconde partie, bien que ce ne soit pas la norme. Sans compter les deux *tempi di minuetto* de la série IV, des menuets élargis sans trio, qui, les deux, proposent des réexpositions, seulement cinq sur les dix menuets et trios restants, la moitié, participent de cette particularité. Elle n'est pas non plus exclusive du menuet (trois avec reprise) ou du trio (deux avec reprise).

Plus intéressante me semble, par rapport aux trios de 1769, la persistance du trio du menuet comme lieu du pathétique dans au moins deux cas, III/1/iib et III/2/iib. Dans le premier, indiqué *pianissimo sempre*, un trio bref mais très dense, Brunetti exploite les dissonances de la septième diminuée sur tonique, les retards et, plus rare, la sixte napolitaine (m. 16). Dans un jeu raffiné de symétrie il oppose à la ligne chromatique descendante de la basse dans la première partie la même ligne en sens inverse dans la seconde partie, doublée à chaque fois par le chromatisme parallèle du violon. Dans l'autre cas, III/2/iib, Brunetti enrichit le contraste de caractère entre trio et menuet d'une connexion thématique : les notes de la première mesure sont identiques dans les deux cas, seul le mode change, mineur dans le trio, et la nuance, *pianissimo* au lieu de *piano*.

### **La série IV**

La série IV présente un plus grand intérêt que la série III, bien qu'elle demeure de qualité plus irrégulière que la série II. Une pièce comme le quatrième *divertimento*, celui qui pourrait être joué à la viole de gambe, présente en même temps un premier mouvement d'un grand intérêt et un second mouvement plus conventionnel. Écrit comme le quatrième *divertimento* de la série III en *ré* mineur, l'*Andantino gracioso con variazioni* initial serait un des premiers exemples de cette forme dans l'œuvre de Brunetti. Il compte avec un thème très carré de huit plus huit mesures et quatre variations mettant en valeur successivement la viole ou l'alto, le violoncelle et le violon, les réunissant tous avant le dernier retour du thème pour une dernière variation où les rôles principaux sont partagés.

La première variation n'est pas très virtuose. Elle met plutôt en valeur le registre médium et expressif de l'instrument, particulièrement approprié si celui-ci est une viole. La variation destinée au violoncelle, en revanche, est très exigeante sur le plan technique, profitant de toutes les ressources du langage violoncellistique de Boccherini : l'arpège initial brodé et orné de trilles (m. 33), la syncope (m. 34), la variété dans l'articulation (m. 36-37), des arpèges brisés sur valeurs très brèves (m. 37), des gammes atteignant le registre aigu de l'instrument, jusqu'au *fa*<sub>4</sub> (m. 38, 41 et 43), la Grand Cadence brillante de Gjerdingen<sup>185</sup> (m. 36-40) et même les arpèges culminant par un rythme pointé (m. 47) — que l'on trouve également au début du très boccherinien sextuor en *do* mineur op. 1/6/i de Brunetti. La troisième variation, avec un violon très rapide et cherchant un effet particulier, « Arpeggiando al Ponticello », profite à son tour de la parfaite maîtrise de cet instrument que possédait le compositeur lui-même. Mais la variation la plus recherchée est sans doute la dernière. À la différence des trois premières, proposant des parties solistes très différentes sur la basse harmonique du thème, la variation finale est pensée aussi en tant que variation mélodique. Le thème peut être suivi en permanence, malgré les modifications de la mélodie et une texture entièrement retravaillée. Cette dernière variation présente certaines similitudes de texture et de procédé avec l'*Andante grazioso* ouvrant le quatuor en *mi* bémol majeur op. 17/3 de Haydn (1771) (ex. 6.9-10). On verra que celui-ci n'est pas le seul lien de la série IV avec les op. 17.

---

<sup>185</sup> Avec descente des degrés mélodiques 1 (m. 36.5), 6 (m. 37.1) et 5 (m. 39.1). GJERDINGEN, *op. cit.*, p. 152.

**Exemple 6.9.** Haydn, quatuor en *mi* bémol majeur op. 17/3*i* (1771), *Andantino grazioso*, m. 49-60<sup>186</sup>.

**Exemple 6.10.** Brunetti, *divertimento* en *ré* mineur IV/4*i* (L. 142, 1774), *Andantino gracioso*, var. IV, m. 73-80.

Un trait notable de ces œuvres, caractéristique aussi de la série II, est la présence de « passages harmoniques ». Par cette appellation j’entends me référer à des moments musicaux où des progressions harmoniques inattendues prennent le rôle principal, avec

<sup>186</sup> Joseph HAYDN, [String Quartets Op. 17](#), édition de Wilhelm Altmann, Leipzig, Eulenburg [Mineola, Dover, 2000] (IMSLP).

un retrait du travail textural et thématique. Ils se placent normalement dans les zones d'instabilité —transitions ou développement, là où le compositeur peut s'adonner avec plus de liberté aux expérimentations de tout genre. Brunetti pousse loin ce jeu, avec audace parfois. C'est le cas du passage enharmonique de IV/1/i, m. 68-77. Quittant la tonalité bien établie de *mi* mineur par le moyen peu usuel d'une dominante de *fa* en accord de quinte diminuée, il enchaîne une suite de septièmes diminuées qui semblent annoncer le retour du ton principal de *sol* majeur. Mais, avec un geste que l'on peut interpréter comme ironique, il aboutit, par enharmonie du *mi* bémol et du *ré* dièse, à la même tonalité de départ, *mi* mineur. Brunetti réussit ainsi à transformer ce surprenant passage harmonique en une modulation qui n'en est pas une.

**Exemple 6.11.** Brunetti, *divertimento* en *si* bémol majeur IV/2/i (L. 140, 1774), *Larghetto cantabile*, m. 28-43.

The image displays a musical score for three systems, each featuring Violin (VI.), Viola (Vla.), and Violoncelle (Vlc.) parts. The first system is attributed to Boccherini and the second to Haydn. The notation includes various dynamics such as *ff*, *p*, and *f*, as well as performance directions like *calando* and *tr* (trill). The score is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

On trouve un autre remarquable passage harmonique dans le *Larghetto cantabile* initial de IV/2. Celui-ci se situe à proprement parler aux m. 31-35, mais s'encadre dans un ensemble plus large s'étendant de la m. 28 à la m. 45. Cet ensemble est riche en effets divers, comme la très boccherinienne —voire hispanisante— couleur phrygienne des m. 28-29, rehaussée par les syncopes et le trille sur la dissonance des parties supérieures. Suit l'imitation d'un accompagnement de récitatif après une mesure soliste du violon, lequel reprend ensuite la prééminence avec une mélodie expressive et chromatique, « *calando* », et menant à la demi-cadence en *si* bémol majeur qui précède la réexposition (ex. 6.11). Ces dernières sept mesures sont pour nous d'une importance capitale, car elles pourraient être, avec la dernière variation de IV/4/i et le thème du sextuor op. 1/6/i, l'un des premiers et plus clairs témoignages de la réception de Haydn en Espagne.

Elles reprennent les gestes véhéments et l'ambiguïté harmonique du récitatif instrumental écrit par Haydn dans l'*Adagio* du quatuor op. 17 n° 5, seulement quatre ans auparavant, en 1770. Qui plus est, la tonalité est la même, *sol* mineur. Tomás de Iriarte, soulignant en 1779 la modernité de ce genre d'imitation dans la musique instrumentale, donnait précisément cet exemple de Haydn.

L'invention de réciter avec un instrument imitant la voix humaine est assez moderne. Dans l'*Adagio* du Quatuor V de l'œuvre IX<sup>187</sup> de l'ingénieux compositeur Allemand Joseph Hayden et dans le pénultième quatuor d'un autre œuvre de Huber on peut voir deux exemples gracieux de cette heureuse pensée.<sup>188</sup>

Ce témoignage précoce de l'impact de Haydn en Espagne est contemporain de celui des quatuors op. 2 (automne 1774), dans lesquels Brunetti reprend l'ordre des mouvements des op. 9 et 17 —quatre mouvements avec le menuet en deuxième position, à la différence de la série I. Il permet également de replacer dans son contexte et de mieux comprendre la grande familiarité avec la musique de Haydn dont témoigne la poésie d'Iriarte dès mai 1776.

### ***La combinaison de styles dans IV/3/i***

Du point de vue de l'écriture, néanmoins, c'est le troisième *divertimento* qui méritera de ma part la plus grande attention. J'aborderai ici une analyse du premier mouvement, analyse sommaire mais permettant de mettre en valeur ses caractéristiques principales. Il s'agit d'un *Allegro maestoso* en *do* majeur et mesure C. Bien qu'à peine plus long que le mouvement équivalent que l'on avait vu dans la série « 0 », celui-ci montre à quel point le chemin parcouru depuis 1767 a été riche en découvertes. Brunetti y développe de manière lumineuse le nouveau travail avec le motif rencontré dans la série I en y joignant la souplesse texturale et la brillance mélodique qui font toute la modernité des *divertimenti* avec alto.

**Tableau 6.3.** Brunetti, *divertimento* en *do* majeur IV/3/i. Schéma formel.

1	6	18	24	32	
P	1T	2T	S	K	
a	a + b		a + a		
<i>m</i>   <i>fl</i>	<i>fl</i>	<i>gc</i>	<i>m</i>   <i>fl</i>   <i>f2</i>	<i>gc</i>	
<i>DO</i>	~ <i>SOL</i>	[pass. harm.]			
CP	½C	CP	CI	CP	

42		61	66	71	79
Dév.		1Tb	2T	S	K
<i>m</i>   <i>f2</i>		<i>fl</i>			
<i>DO la mi V/mi-la-RÉ-SOL-DO</i>			[p. h.]		
(CP)	½C	CP	CP	CP	

<sup>187</sup> Ce n'est pas une erreur, car les premières éditions des op. 17, celles d'Huberty (Paris, 1772) et d'Hummel (Amsterdam, 1772), portaient le numéro d'op. 9.

<sup>188</sup> « Es bastante moderna la invencion de recitar con un instrumento imitando la voz humana. En el *Adagio* del Quarteto V. de la Obra IX. del ingenioso compositor Aleman Joseph Háydén, y en el penúltimo Quarteto de otra obra de Húber se pueden ver dos graciosos exemplos de aquel feliz pensamiento », IRIARTE, *La Música... op. cit.*, p. 259.

Le trait le plus surprenant de ce mouvement est la présence d'un principe de « croissance générative », si je puis dire. Brunetti met en place un procédé de reprise et de variation des motifs qui donne à ce morceau une unité de contenu rare dans son œuvre antérieur. Je soulignerais en particulier la reprise en augmentation et inversée du motif *m* initial (ex. 6.12) pour la construction de S (ex. 6.13), puis, en permutant la valeur longue et le groupe de valeurs brèves, dans le développement. Mais aussi la récurrence des formules<sup>189</sup>. La formule *fl*, broderie d'une note aigüe plus descente en doubles croches, typique des figurations brillantes de l'époque<sup>190</sup>, est reprise dans 1Tb et, plus significativement, dans S, faisant suite à la modification du motif *m*. La parenté entre P et S est ainsi renforcée, malgré une opposition de caractère, sonore et énergique au début grâce aux doubles cordes ; *dolce* dans S. Tout aussi intéressante me semble *f2*. Issue de la liaison soliste du violoncelle entre les deux phrases identiques de S, elle est immédiatement développée dans K pour mener à une grande cadence —dans le sens de Gjerdingen, indiquée *gc* dans le schéma— comme on en avait déjà entendu dans 1T. Cette formule est également centrale dans la deuxième partie du développement, où passant d'un instrument à l'autre, elle guide un long enchaînement de dominantes.

**Exemple 6.12.** Brunetti, *divertimento* en do majeur IV/3/i (L. 141, 1774), *Allegro maestoso*, m. 1-13.

The image displays a musical score for three instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Violoncelle (Vcl.). The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) is marked 'Allegro moderato' and features a motif 'm' in the violin parts and a 'fl' (flourish) in the violin I part. The second system (measures 5-8) is marked 'Quiescenza 1' and 'Quiescenza 2', showing a trill in the violin I part. The third system (measures 10-13) continues the development of the motif 'm' in the violin parts.

En même temps, Brunetti témoigne de la qualité du travail qu'il a déployé dans ce mouvement en proposant un jeu inhabituel avec le schème de la Quiescenza<sup>191</sup>. L'usage de ce schème, avec le chromatisme caractéristique associant la septième de dominante du

<sup>189</sup> L'importance des formules a été récemment reconnue dans Dean W. SUTCLIFFE, « Archaic visitations in Boccherini's op. 32 », *Boccherini Studies* 1 (2007), p. 252.

<sup>190</sup> On la rencontre chez Boccherini, par exemple dans le premier mouvement du quintette op. 20 n°4 (1775), et on la retrouvera dans V/1/i et dans VIII/5/i.

<sup>191</sup> GJERDINGEN, *op. cit.*, p. 181-195.

II degré avec la sensible de la tonique, est très récurrent juste après P —en forme de 2P ou de début de T. Je citerais en exemple les *Quiescenza* de I/2/i (m. 15-18), de I/4/iv (m. 9-12), où l'effet du chromatisme est partagé entre le second au premier violon, ou celle de V/1/i (m. 12-19), où le schème est prolongé par une cadence. Mais toujours la *Quiescenza* est répétée à l'identique, tandis que dans IV/3/i elle se transforme en deux propositions différentes avec passage de la ligne chromatique de l'alto au violon (ex. 6.12, m. 6-9).

**Exemple 6.13.** Brunetti, *divertimento* en do majeur IV/3/i, m. 22-32.

Au niveau de la forme, l'exposition présente une zone de transition très longue (18 mesures), comme c'était le cas dans I/3/i, réduisant les autres sections à leur expression minimale, avec seulement quatre mesures pour P et huit pour S. Ces variations permanentes dans la taille des différentes sections —dans II/6/ii T ne faisait que trois mesures—, loin d'être le fruit d'un travail créateur maladroit, me semblent au contraire obéir à un jeu très riche de proportions dans lequel, selon la taille globale prévue et l'équilibre de l'ensemble du mouvement, des sections apparaissent ou disparaissent, se fondent entre elles, chacune s'enflant ou se rapetissant en fonction de l'extension des autres. Tout cela d'après une base minimale comprenant les quatre sections énumérées par Jan LaRue, P, T, S et K, comme on a pu le voir dans II/6/ii. De l'autre côté de la double barre, la réexposition elle-même présente des formes et extensions diverses selon la taille et les « sujets musicaux » de l'exposition traités dans le développement. À cette époque, développement et réexposition semblent entretenir des rapports de complémentarité plutôt que de résolution symétrique au sens de Rosen.

Une dernière particularité à noter dans le jeu de la forme de ce mouvement est la fusion de la fin du développement avec le début de la réexposition. L'absence de césure implique la possibilité que l'auditeur n'ait pas une conscience immédiate de l'arrivée de la réexposition, qu'il sera obligé de réinterpréter rétrospectivement. D'autant plus que celle-ci commence au point exact où, dans l'exposition, s'installait la tonalité de la dominante, c'est-à-dire à la moitié de 1T. Ce n'est pas un hasard si ce point, normalement mis en valeur, se faisait déjà remarquer dans l'exposition par une modulation particulièrement suave et discrète (m. 12-13). Qui plus est, il était suivi —et le sera à la réexposition— d'un exemple de ce que j'ai appelé plus haut « passage harmonique », typiquement placé dans le développement, ce qui contribue à brouiller plus encore les repères au début de la réexposition. Ce jeu avec les attentes formelles est un témoignage très intéressant de la rapide évolution de la pensée structurale de

Brunetti. Les deux événements centraux de la forme qu'il dramatisait par plusieurs voies dans I/3/i, la modulation à la dominante dans la première partie et le double retour de la tonique et du matériau principal dans la seconde, sont ici détournés —ou dramatisés en négatif—, dans un échange avec le récepteur auquel les *connoisseurs* de l'époque étaient sans doute —et *déjà*— sensibles.

Soulignons enfin, pour revenir à la réception par Brunetti lui-même de la musique des autres, trois éléments très connotés en 1774. En premier lieu l'écriture brillante du premier violon et, en moindre mesure, de l'alto et du violoncelle. En second lieu, mais lié au premier, la structure dialogique de certains moments du mouvement, notamment K et le développement. Et en dernier lieu la clarté mélodique, avec utilisation des notes naturelles de l'harmonie sur des rythmes variés et à la fois typées —*Vorhalt* mannheimienne (m. 25, 47-48), noire pointée suivie de valeurs courtes (m. 6-8), rythmes lombards avec chromatisme (m. 16), traits brillants en doubles croches— amenant un chant gracieux, au phrasé ample. Tout cela nous conduit, en passant d'abord par Boccherini —P ressemble beaucoup aux m. 88-96 de son quintette op. 10/4/ii (1771)—, à l'éclosion de la musique de chambre française « concertante » et « dialoguée » du début des années 1770 : Gossec (quatuors op. 15, 1772), Saint-Georges (quatuors op. 1, 1773), Davaux (quatuors op. 6, 1773), Simon Le Duc (trios op. 5, 1772) et d'autres encore, tous connus très tôt en Espagne<sup>192</sup> (cf. ex. 6.12 et 6.14). La combinaison de ces traits avec une insistance sur le travail motivique et le jeu de la forme, qui le rapprochent plutôt de l'aire germanique, donne à ce troisième *divertimento* une allure extrêmement moderne, le charme du cosmopolitisme si prisé par le XVIII<sup>e</sup> siècle.

**Exemple 6.14.** Davaux, quatuor en ré majeur op. 6/4/i (1773), *Allegro*, m. 1-10<sup>193</sup>.

<sup>192</sup> J'ai montré plus haut le lien entre les quatuors op. 15 de Gossec et les sextuors de Brunetti. Une partie de basse manuscrite des op. 1 de Saint-George est conservée à Aránzazu. J'ai identifié moi-même trois des op. 6 de Davaux conservés à l'église Santa Maria del Pi de Barcelone dans une copie en partition de ca. 1783. L'inventaire de la collection Benavente-Osuna mentionne aussi des quatuors de Davaux et des trios de Le Duc, probablement les op. 5, présents également dans l'inventaire du libraire Antonio del Castillo (1787). Les quatuors op. 6 et op. 9 de Davaux sont annoncés dans le *Diario de Madrid* en 1792 (24-IV-1792, p. 489 [GB] ; manquant dans ACKER, *op. cit.*), preuve que la première mention de certaines œuvres dans la presse ne coïncide pas forcément avec le moment où débute leur réception en Espagne.

<sup>193</sup> Exemple transcrit d'après la source manuscrite en partition de ca. 1783 conservée aux archives de l'église Santa Maria del Pi de Barcelone.



## 7. La série V (1775)

### *La réception musicologique de la série V*

L'éclectisme qu'affiche le troisième trio de la série IV va devenir la norme pour la série V. Lors de sa publication à Paris en 1776 elle a dû paraître aux auditeurs, même aux auditeurs parisiens, un paradigme de modernité, ce qui semble ratifié par un succès commercial certain. Curieusement, pourtant, les trios de la série V sont ceux qui ont suscité le plus de mauvais jugements dans l'exigüe littérature « brunettienne ». Voici ce qu'en dit François-Joseph Fétis en 1835 :

Heureux de se trouver près d'un maître dont le talent avait autant de charme que d'originalité, [Brunetti] changea sa manière, et se fit l'imitateur de Boccherini dans ses compositions comme il s'était fait l'imitateur de Nardini sur le violon. Le premier ouvrage où il fit remarquer ce changement dans son style fut son œuvre troisième, contenant le deuxième livre de ses trios pour deux violons et basse. Il fut publié chez Venier, à Paris, en 1782. Mais autre chose est d'imiter une manière, les formes d'un style, que d'en avoir le génie. Sans doute il y a de l'agrément dans les ouvrages de Brunetti, et l'imitation y est si adroite, que beaucoup de gens les ont souvent mis en parallèle avec les œuvres du maître ; mais pour qui juge en connaisseur, il manque dans ces imitations le trait inattendu, toujours piquant, parfois sublime, qui est le cachet de l'original.<sup>194</sup>

Dans la narration hagiographique de la vie de Boccherini qu'entreprend Fétis, l'imitation « adroite » mais servile de Brunetti fait partie liée avec la « noire ingratitude », la jalousie des pairs qui empêche la reconnaissance sociale du « génie » Boccherini<sup>195</sup>. Il n'empêche que Fétis a pointé avec beaucoup de finesse l'influence de la musique de Boccherini sur ces trios publiés par Venier en tant qu'op. 3, « deuxième livre de trios », bien qu'en 1776, non pas en 1782.

Or, Labrador, négligeant l'opinion avisée de Fétis, grand amateur et fin connaisseur de Boccherini, propose pour cette série une chronologie extrêmement reculée en base à des critères stylistiques pour le moins discutables. Je traduis l'intégralité de ses propos :

Le recueil de trios suivant [après la série « 0 »] est dédié au prince des Asturies. En couverture, Brunetti consigne sa condition de membre de la Chapelle Royale, ce qui indique que la dédicace est postérieure à septembre 1767 [date de son entrée à la Chapelle Royale]. Dans les trios I et III on trouve des exemples du papier étudié correspondant à la période 1775-1779. Néanmoins, à considérer que les manuscrits conservés sont des copies, la datation de ces trios pourrait être large : entre 1767 et 1779, mais il est improbable qu'ils aient été écrits à un moment proche des

---

<sup>194</sup> FÉTIS, « Brunetti (Gaétan) », *Biographie... op. cit.* (1835), t. II, p. 336. Fétis parle aussi d'un premier recueil paru, selon lui, chez Venier en 1779, « ouvrage faible qui eut peu de succès ». S'agirait-il d'une confusion avec la série I, qui n'a pourtant rien à voir avec Venier et parut dix ans auparavant ? Parlerait-il de l'op. 2 fantôme annoncé par Venier en 1776 ? Il semble en tout cas que Fétis ait vu deux recueils là où il n'y en avait qu'un, la série V, d'autant plus que cette mention à un recueil antérieur disparaît dans l'édition revue par l'auteur de la *Biographie universelle* en 1866-1868 (t. II, p. 98). Au sujet de l'op. 2 voir ci-dessous, dans « Sources et chronologie », p. 96.

<sup>195</sup> « Brunetti n'avait [...] publié que des ouvrages médiocres jusqu'à l'époque où il se rendit en Espagne. Accueilli par Boccherini avec toute la bienveillance qui était dans le cœur de ce grand artiste, Brunetti dut à ses conseils et aux modèles qu'il trouvait dans ses ouvrages le développement de son talent ; mais il paya de la plus noire ingratitude les bienfaits qu'il en avait reçus ». FÉTIS, « Boccherini (Louis) », *Biographie... op. cit.* (1835), t. II, p. 228.

limites de l'intervalle proposé. D'autre part, la publication de cette série en 1776 semble suggérer une date de composition proche de cette année. Ici rentre en jeu la considération du style de cette musique, très éloigné de celui que le compositeur montrera dans ses œuvres dès la décennie de 1770 et, en réalité, prodigue en preuves d'un certain archaïsme, si ce n'est de manque d'habileté. En conséquence, vues leurs caractéristiques musicales, qui demeurent clairement éloignées de celles des trios publiés en 1771 [la série I, publiée en réalité en 1769], tout en considérant le fait que le musicien, sur la couverture, rapporte seulement son appartenance à la Chapelle Royale, la chronologie de ces œuvres resterait limitée à la période 1767-1770, étant donné que depuis la fin de cette année il n'exerçait plus son emploi dans ladite institution.<sup>196</sup>

Il insistait sur les mêmes idées dans sa thèse de doctorat, avec deux arguments stylistiques. Il voyait d'abord la diversité dans le caractère et la disposition des mouvements dans la série V en tant que phénomène contemporain de l'ordre régulier de la série I<sup>197</sup>. Et d'autre part il trouvait que « le lien avec l'esthétique baroque est particulièrement ressenti dans ce recueil » en raison notamment du peu d'indépendance des voix et, si j'ai bien compris, du rythme de sicilienne dominant le *Largo espressivo* initial du troisième trio. Certes, ce mouvement rappelle beaucoup de mouvements lents de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>198</sup>, sauf que (1) par sa position au début de l'œuvre, (2) par son phrasé ample, l'usage expressif des nuances et de l'harmonie et (3) parce qu'il transforme le topique habituel du *cantabile* en le revêtant d'une couleur sombre et mélancolique, il est fortement apparenté à des mouvements écrits par Luigi Boccherini après 1760, comme le premier du trio op. 4/4 (1766) ou le deuxième du quintette op. 10/1 (1771). J'aurai l'occasion par la suite de convoquer de nouveau les quintettes op. 10 au sujet de cette même série.

Pour ce qui est de l'indépendance des instruments, avec une partie de violoncelle présentant des passages en clé d'ut4 dans dix-sept des dix-huit mouvements du recueil, une partie de second violon particulièrement active, guidant même l'exposition de certaines sections, et des brefs mais récurrents passages en imitation entre les trois instruments, elle est sans aucun doute encore plus importante que dans la série I (ex. 7.1). Les sources les plus proches du compositeur, celles de Madrid, demandent en plus un « violoncello obbligato ». Le terme « violoncello » apparaît pour la première fois chez Brunetti vers 1771, dans les quintettes op. 1, puis dans la série III en 1773, et « obbligato », concernant cet instrument, n'apparaît qu'en 1773 ou 1774 dans les

---

<sup>196</sup> « La siguiente colección de trios está dedicada al Príncipe de Asturias. En ella, Brunetti hace constar su condición de miembro de la Real Capilla, lo que indica que la dedicatoria es posterior a septiembre de 1767. En los trios I y III encontramos muestras del papel estudiado correspondientes al período 1775-1779. No obstante, considerando que los manuscritos conservados son copias, la datación de estos trios podría ser amplia : entre 1767 y 1779, si bien nos es muy probable que fueran escritos en un momento cercano a los límites del intervalo propuesto. Por otra parte, la publicación de esta serie en 1776 parece sugerir una fecha de composición próxima a este año. Aquí entra en juego la consideración del estilo de esta música, muy lejano del que el compositor mostrará en sus obras desde la década de 1770 y, en realidad, prodigo en muestras de un cierto archaísmo, si no de falta de pericia. Consecuentemente, dadas sus características musicales, que resultan claramente alejadas de las propias de los trios publicados en 1771 y considerando el hecho de que el músico sólo refiera en la portada su pertenencia a la Capilla, la cronología de estas obras quedaría limitada al período 1767-1770, dado que desde fines de este año ya no ejercía su empleo en dicha Institución. A ello hay que sumar el hecho de que, musicalmente, resultan obras muy alejadas de la siguiente serie de trios que escribe Brunetti, publicada en 1771. No obstante, la publicación de estas serie de obras en 1776 plantea una posible cronología más centrada en la década de los años 1770, que debemos desestimar precisamente por las notables diferencias existentes respecto de la serie publicada en 1771 ». LABRADOR, *Catálogo... op. cit.*, p. 402.

<sup>197</sup> Plus surprenant encore : la régularité dans l'organisation de la série I obéirait selon lui à sa destination commerciale pour le marché musical de Madrid. LABRADOR, « Gaetano Brunetti : un músico en la corte... » *op. cit.*, vol. 2, p. 662-663. Depuis quand le marché musical prise davantage la monotonie que la diversité ? Reste à prouver, de toute façon, que la série I ait été composée pour le marché amateur. Elle semble au contraire trouver sa justification dans l'activité musicale privée de l'infant Don Luis, qui a sans doute entendu les œuvres avant d'en financer une édition aussi luxueuse.

<sup>198</sup> Parmi des dizaines d'autres exemples je pourrais citer le mouvement lent du concerto pour flûte en *sol* majeur de Leonardo Leo (ca. 1730). GJERDINGEN, *op. cit.*, p. 50.

sextuors à cordes. Les séries de trios plus anciennes, « 0 » et I, indiquent, en revanche, « baxo », basse.

**Exemple 7.1.** Brunetti, trio en *fa* majeur V/4/i (L. 106, 1775), *Allegro brillante*, m. 1-23.

Quant à la diversité et l'irrégularité des mouvements, qui rappelle celle des sextuors de Brunetti publiés en 1775, c'est encore l'image de Boccherini, ou de Pugnani, qui se dessine en filigrane dans l'inversion du plan habituel des mouvements du troisième trio et dans les épithètes accompagnant l'agogique : « amoroso », « brillante », ou la récurrence des « grazioso » et « espressivo », ce que La Laurencie appelle, en parlant des compositeurs français de l'époque, « le besoin d'accroître et préciser leurs moyens expressifs »<sup>199</sup>.

### *Sources et chronologie*

Je reprendrai la question du style dans la partie analytique, mais je voudrais tout d'abord discuter les autres arguments de Labrador, tout en proposant une nouvelle chronologie pour ces œuvres et en essayant d'éclaircir la problématique des sources. La série V est conservée manuscrite au Palais Royal de Madrid et dans les exemplaires de l'imprimé de Venier, dont trois au moins ont survécu<sup>200</sup>. Labrador a travaillé, lui, sur les sources de Madrid, c'est-à-dire les parties séparées en usage à la cour et réalisées sous la supervision directe de Brunetti. Il indique que l'étude du papier, Ramon Romaní, donne les filigranes en usage entre 1775 et 1779. J'ajouterais que les bifeuillets sont coupés en oblong, pratique vite tombée en désuétude dans les partitions de la Chambre du prince en faveur de la coupure verticale, ce qui pourrait indiquer une date de copie reculée, c'est-à-dire proche de la limite inférieure donnée par les filigranes. La publication de ces trios à Paris avant octobre 1776 vient en plus établir l'été 1776 comme date de composition

<sup>199</sup> Au sujet de Gaviniès, sur ses œuvres parisiennes des années 1760. Lionel de LA LAURENCIE, *L'école française de violon de Lully à Viotti, études d'histoire et d'esthétique*, tome II, Paris, Delagrave, 1923, p. 319.

<sup>200</sup> RISM A/I— [B4662. Exemplaires à D-Bsb, GB-Lbl et GB-Ctc (le dernier incomplet).

*ante quem*. Cependant, j'ajouterais encore que certains bifeuillets des partitions de Madrid ont été remplacés ultérieurement, sans doute en raison d'un usage fréquent, prouvant le succès de ces œuvres dans l'entourage du prince, son dédicataire. J'en ai vu un cas par moi-même, celui du bifeuillet externe de la partie de violoncelle du sixième trio, renouvelé probablement au cours de la décennie de 1780, le type de couverture étant caractéristique de ces années-là.

Le fait que Brunetti —ou plutôt le copiste— indique sur les parties des trios n° 2, 3, 4 et 5 son appartenance à la Chapelle Royale ne peut pas être interprété comme impliquant une chronologie antérieure à 1770, année de son entrée au service du prince. Le flou entourant la structure musicale de la Chambre du prince, qui n'a été formalisée administrativement que lors de la montée au trône de Don Carlos en 1789, implique que Brunetti, tout en dirigeant l'activité musicale de la Chambre, ne jouissait officiellement que des titres de violoniste de la Chapelle Royale et de professeur de violon du prince<sup>201</sup>. Malgré le prestige du second et peut-être par scrupule devant son royal élève, c'est souvent le premier qui est affiché, y compris dans la couverture de l'édition de Venier en 1776 : « Virtuoso della Capella Reale et Compositor di Musica alla Corte di Madrid ». D'autant plus que Brunetti a fait partie du personnel de la Chapelle Royale jusqu'à sa mort en 1798, indépendamment de ses charges au service direct de Carlos, prince puis roi. Aucun document n'atteste l'affirmation de Labrador selon laquelle « depuis la fin de [1770] il n'exerçait plus son emploi dans ladite institution » —tout en admettant, bien sûr, que ses occupations croissantes dans le monde de la Chambre devaient l'empêcher d'y prêter un service régulier.

Neutralisés donc les arguments de la Chapelle Royale et du style, rien n'empêche de considérer les parties séparées de Madrid comme des premières copies —tel que Labrador l'a fait, par ailleurs, dans des dizaines d'autres cas—, et donc de déplacer la fourchette chronologique de 1767-1771 à 1775-1776. Dans le cas contraire s'imposerait, en plus, la question de savoir pourquoi un compositeur aussi attentif aux nouveautés étrangères et plus actif que jamais autour de 1775 aurait choisi des œuvres vieilles et maladroites à destination du centre d'édition musicale le plus important de son temps. Parvenus à ce point, voyons la problématique de l'édition parisienne, nullement abordée jusqu'ici et qui, à mon avis, mérite de l'être.

Paris, 1776 : la série V a été publiée par Jean-Baptiste Venier en tant qu'« opera III » et « libro secondo di trio », après des sextuors à cordes avec le numéro d'op. 1 annoncés par le même éditeur en avril 1775 et simultanément avec des duos numérotés aussi comme op. 3, parus chez La Chevardière. On se demande donc s'il y a eu un op. 2 et un premier livre de trios. En fait, le catalogue de l'éditeur accompagnant l'op. 3 de trios indique parmi les trios une « op[era] 2a per due Violini et Violoncello ó Alto » de Brunetti, laquelle correspondrait aussi à un « premier livre » de trios. Cette mention, ainsi que les dates fournies par Fétis, sont sans doute à l'origine de la confusion introduite par Belgray dans le catalogue de l'œuvre de Brunetti qu'elle a proposé en appendice de sa thèse :

Sei trio per due violini e violoncello, Op. II  
Sei trio per due violini e violoncello, Opera III

Paris : Venier, 1776  
Paris : Veneri, 1782<sup>202</sup>

Mais il s'agit en fait d'une erreur de Venier. Johansson nous dit que dans le catalogue suivant (1778) « the opus number of Brunetti's work has been changed from 2 to 3 »<sup>203</sup>. En effet, l'op. 3 n'est pas ajouté après l'op. 2, il le remplace (fig. 7.1-2).

<sup>201</sup> ORTEGA, « La música en la corte... » *op. cit.*, p. 157, 158 et *passim*.

<sup>202</sup> BELGRAY, *op. cit.*, p. 254.



Le premier catalogue de Venier mentionnant la publication de ces trios —en tant qu’op. 2— a été daté par Johansson fin 1776 : la dernière annonce d’un recueil de ce catalogue est parue dans la presse parisienne le 14 novembre ; la première d’un recueil absent le 25 novembre 1776<sup>205</sup>. Contrairement aux sextuors de l’année précédente et aux duos op. 3 publiés par La Chevardière, les trios op. 3 n’ont pas été annoncés dans la presse parisienne<sup>206</sup>, mais si à Madrid, dès le 11 novembre 1776 et à Vienne en mai 1777<sup>207</sup>.

Les premier et troisième mouvements du premier trio de cette série ont été publiés à Liège dans une édition que Labrador semble ne pas connaître et que j’ai repéré au RISM B/II. Il s’agit d’une publication périodique, *L’année musicale ou choix de nouvelles musiques en tous genres*, « proposé par souscription pour être distribué le 1<sup>r</sup> et le 15 de chaque mois », parue à Liège, chez Bertrand, entre janvier 1774 et un moment non déterminé de 1776<sup>208</sup>. Cette réédition prouve une fois encore que la série V a rencontré le succès suffisant pour être partiellement reprise par un éditeur non parisien. Elle a été remise aux souscripteurs le premier octobre 1776, comme l’indique la première page du premier violon, et a été réalisée d’après l’imprimé parisien, puisque l’on y retrouve les mêmes erreurs. L’édition de Venier n’a pas pu donc paraître après cette date. Au contraire, le temps pour la partition d’être mise en circulation, testée par le public, d’être envoyée à Liège et d’y être gravée, font penser à une parution parisienne un peu antérieure, ayant probablement eu lieu durant ou même avant l’été 1776.



**Figure 7.3.** Première page de l’édition liégeoise du trio V/1 (1-X-1776).

<sup>205</sup> JOHANSSON, *op. cit.*, p. 168.

<sup>206</sup> DEVRIES-LESURE, *op. cit.*, p. 77.

<sup>207</sup> « En la librería de Antonio del Castillo [...] se venden seis tríos compuestos por D. Cayetano Brunetti, para el Príncipe nuestro señor », *Gazeta de Madrid*, 12-XI-1776, p. 404. Alexander Weinmann, *Kataloge Anton Huberty (Wien) und Christoph Torricella*, Wien, Universal Edition, 1962.

<sup>208</sup> L’imprimé correspond au n° 19 de l’*Année musicale* de Liège et est conservé dans un seul exemplaire à D-Mbs, cote « 4 Mus.pr. 1357-19 ».

Cela nous rapproche beaucoup de la mise en vente des duos publiés par La Chevardière, l'autre op. 3, annoncée aux *Affiches, annonces et avis divers* le 13 mai 1776<sup>209</sup>. Or, Rudolf Rasch a récemment publié une étude admirable sur l'histoire des éditions de Luigi Boccherini au XVIII<sup>e</sup> siècle qui pourrait éclairer d'un jour nouveau l'énigme des publications parisiennes de Brunetti de 1775-1776 et de son arrêt soudain après cette date.

Rasch propose de façon très convaincante un lien commercial solide entre Boccherini et Jean-Baptiste Venier, qui, en 1769, lors de la première publication d'un recueil de Boccherini après le départ du compositeur de Paris, se présentait comme « seul éditeur des dits ouvrages » —avec un vocabulaire notarial pouvant même faire penser à l'existence d'un marché formalisé. Chose étrange, Venier n'a publié entre 1769 et 1779 qu'un recueil de Boccherini par an, ce qui suggère à Rasch l'hypothèse d'un pacte entre les deux hommes établissant cette régularité. Venier aurait donc revendu les autres recueils du compositeur —qui à cette époque en écrivait deux à trois par an— à d'autres éditeurs : La Chevardière jusqu'en 1777 puis Sieber jusqu'en 1779. La proposition de Rasch est d'autant plus solide que la numérotation des opus dans ces éditions de Boccherini n'est pas, comme on l'a souvent affirmé, anarchique, mais au contraire parfaitement cohérente, chez chacun des éditeurs et *entre eux*. Au point, par exemple, que La Chevardière inclut dans son catalogue de 1775 trois opus de Boccherini, du 17 au 19, ni publiés ni même arrivés encore à Paris en manuscrit, comme s'il les réservait pour lui, et tout de suite après Venier publie un op. 20. Les op. 18 et 19 n'ayant jamais paru par la suite forment le seul trou interrompant la remarquable continuité dans la numérotation des seize recueils publiés par les trois éditeurs sur dix ans d'activité. Le fait que Boccherini, connaissant sans aucun doute les éditions de La Chevardière et de Sieber, ait indiqué dans son propre catalogue le nom de Venier comme seul éditeur de ses œuvres, vient à l'appui de la thèse de la revente avancée par Rasch<sup>210</sup>.

Dans ce cadre, il me semble significatif de constater que Brunetti, en avril 1775, publie l'imposant recueil de sextuors à cordes précisément chez Venier, l'éditeur attitré de Boccherini. C'est un retour en force dans le marché musical parisien, quatre ans après l'édition isolée des quatre duos pour violons chez le petit éditeur Hugard de Saint-Guy. Au printemps-été 1776, la parution des trios op. 3, initialement prévus comme op. 2, semble établir une régularité annuelle semblable à celle des œuvres de Boccherini. Le fait que le deuxième recueil de 1776, les duos op. 3, paraisse chez La Chevardière me semble encore plus révélateur, dans une logique de numérotation et de possible revente de Venier à La Chevardière en tout semblable à celle des recueils de Boccherini. Seule l'erreur de Venier avec la numérotation a entraîné l'existence de deux op. 3 et la disparition du numéro d'op. 2. Existait-il depuis 1775 un marché entre Brunetti et Venier en tout semblable à celui qui liait cet éditeur à Boccherini dès 1769 ? Boccherini y serait-il pour quelque chose, lui qui était en contact avec Venier et qui avait déjà une certaine expérience dans ce type de négociations ?

Malheureusement la série des éditions de Brunetti est trop courte pour être concluante, mais il y a des coïncidences invitant à la réflexion. Même l'arrêt brusque de ces éditions, plutôt que de répondre à un supposé contrat d'exclusivité avec le prince des Asturies, pourrait être lié au départ de Madrid de Luigi Boccherini pendant l'été 1776, tout aussi brusque et inattendu. Les liens probables avec Brunetti ont forcément subi les conséquences de l'exil forcé de Boccherini. Le trou dans la production de ce dernier témoigne par lui-même de l'instabilité de sa situation entre l'été de 1776 et 1778, voire même 1779.

---

<sup>209</sup> DEVRIES-LESURE, *op. cit.*, p. 77.

<sup>210</sup> RASCH, « Luigi Boccherini and... » *op. cit.*, p. 76-83.

En tout cas, le lien probable entre l'op. 3 de Venier et l'op. 3 de La Chevardière semblerait situer l'arrivée des partitions à Paris avant mai 1776. Cela impliquerait une date de composition centrée en 1775, la date *post quem* fournie par le papier des manuscrits de Madrid, et débordant peut-être sur le tout début de 1776.

### **Présentation générale**

Pour la première fois dans la production de trios de Brunetti, les six de la série V présentent une organisation en trois mouvements : rapide ou rapide modéré – lent expressif – rapide. Uniquement le trio n° 3 propose une inversion dans l'ordre du premier et du deuxième mouvement, débutant par un *Largo espressivo* suivi d'un *Allegro brillante* et évoquant la liberté prise par Boccherini dans l'organisation des cycles de trois et quatre mouvements. Cette liberté était déjà présente dans les sextuors op. 1 de Brunetti de 1773-1774 —où deux œuvres adoptaient le plan de V/3 et deux présentaient un menuet final. Le tempo très vif des finales de la série I n'apparaît que dans le deuxième trio. Pour la première fois aussi, deux des mouvements lents, celui du premier trio et celui du quatrième, se terminent avec une demi-cadence ouvrant sur le finale.

Mais le trait le plus singulier de cette série est la présence de deux œuvres en mineur, cas unique dans les recueils de musique de chambre de Brunetti. Le troisième commence et finit en *sol* mineur, tandis que le cinquième commence en *fa* mineur et finit en *fa* majeur, ce qui en fait un cas à part dans son œuvre, au même titre que le quatuor L. 179 en *fa* mineur/majeur de 1779-1780 et la symphonie n° 36 en *la* mineur/majeur de 1786. La progression mineur – majeur se retrouve de façon récurrente dans l'œuvre contemporain de Boccherini : le trio op. 4/4 en *fa*, que j'ai déjà évoqué au sujet de V/3, l'op. 6/5 en *sol* (1769), les quatuors en deux mouvements op. 15/6 en *do* (1772), op. 17/3 en *ré* (1774) et op. 22/5 en *la* (1775), les quintettes op. 11/4 en *fa* (1771) et op. 20/5 en *ré* (1775) et le sextuor op. 23/4 en *fa* (1776). Mais Boccherini préfère pour ces œuvres la monotonalité, exception faite de l'op. 20/5 (*ré – Sib – FA/RÉ – RÉ*), tandis que Brunetti présente un enchaînement plus surprenant, *fa – do – FA*, avec le ton de la dominante mineure pour le mouvement central.

**Tableau 7.1.** Caractéristiques générales de la série V.

<b>Titre</b>	<b>Ton.</b>	<b>1<sup>er</sup> mouv.</b>	<b>2<sup>e</sup> mouv.</b>		<b>3<sup>e</sup> mouv.</b>
Trio I	MIb	Allegro en C/	Largo en 2/4	do (vi)	Rondeau grazioso en 2/4
Trio II	Sib	Allegro di molto en C/	Amoroso en 3/4	MIb (IV)	Presto en 6/8
Trio III	sol	Largo espressivo en 12/8	Allegro brillante en 2/4	sol (i)	Allegro en 3/8
Trio IV	FA	Allegro brillante en C/	Cantabile en 3/4	Sib (IV)	Rondeau en 3/4
Trio V	fa/FA	Moderato en 2/4 (fa)	Andantino en 3/4	do (v)	Allegretto. Rondeau grazioso en 2/4 (FA)
Trio VI	RE	Allegro en 2/4	Larghetto en 3/4	SOL (IV)	Allegro non molto en 3/4

Boccherini avait déjà proposé deux œuvres en mineur dans les recueils de quatuors op. 8 et op. 9 (1769-1770) et à l'époque de la série V il reprend cette idée pour les collections de quintettes op. 18 et 20 (1774-1775). Néanmoins, il a un fort penchant pour les tons de *ré* et *do* mineur que j'avais déjà commenté au sujet des *divertimenti* de Brunetti. Or, dans la série V, Brunetti choisit les tons de *sol* et *fa* mineur, les deux tonalités mineures des quatuors op. 20 de Haydn (1772). J'ai été surpris par le fait que les œuvres dans ces tonalités occupent les mêmes positions dans la série V que chez Haydn (n° 3 en *sol* mineur et n° 5 en *fa* mineur), mais en fait l'ordre aujourd'hui habituel des op. 20 n'a été introduit qu'en 1779 par l'éditeur Hummel, tandis que la première

édition de La Chevardière (1774), celle que Brunetti a pu connaître, plaçait le quatuor en *fa* mineur en deuxième position et celui en *sol* mineur en cinquième<sup>211</sup>. Cela dit, le choix de Brunetti aurait pu être tout de même influencé par celui de Haydn, car les op. 20 étaient déjà en circulation à Madrid en décembre 1775. J'ai tenu à noter cette curiosité, bien que sur ce plan-là il n'y ait rien de concluant dans l'hypothétique influence de l'Autrichien.

### ***Le trio V/1/i : la conquête de la texture***

Dès les mesures initiales, le premier trio se pose en exemple des principaux acquis de Brunetti depuis 1769. Le trio commence *piano*, sur un accord resserré de tonique, avec les trois instruments tassés dans le registre médium-aigu : deux mesures dominées par le motif *cantabile* du premier violon et par une écriture chromatique tout à fait remarquable pour un début. Elles sont suivies par un éclat, *forte*, avec élargissement du registre —le premier violon gagne l'aigu, le violoncelle le médium-grave— et une écriture à cinq voix rendue possible par les doubles cordes du second violon et du violoncelle. Cette soudaine couleur « quintette avec deux violoncelles » rend inévitable l'évocation de Boccherini (ex. 7.2). Bien que celui-ci préfère le contraste inversé dans les débuts, d'abord *forte* puis *piano*, il utilise aussi le modèle de Brunetti, comme dans les très familières mesures initiales du quintette op. 20/1/i, le parfait contemporain de ce trio.

**Exemple 7.2.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur V/1/i (L. 139, 1775), *Allegro*, m. 1-4.

Le contraste rythmique entre les deux blocs de cette première phrase de trois mesures est tout aussi saisissant —et boccherinien. À la stabilité rythmique du premier s'oppose la formule brillante en doubles croches du premier violon —d'un type que l'on avait déjà rencontré dans IV/3/i— et les rythmes pointés passant du violoncelle au second violon dans un jeu textural raffiné. La construction de la phrase, bien que réduite à trois mesures plus une mesure de transition, profite pourtant de la maîtrise acquise par Brunetti dans le maniement de phrases plus longues, comme celle en huit mesures ouvrant le mouvement lent II/6/i, traitée plus haut. La souplesse du rythme harmonique, l'apparition d'harmonies chromatiques, notamment une quinte augmentée et une dominante de sous-dominante, en plus d'une ligne de basse bien conduite, viennent enrichir de façon déterminante la palette de ressources du compositeur. Ici encore on peut évoquer l'ombre de Boccherini, maître dans la gestion du rythme harmonique et auteur d'un remarquable passage au II degré dans P du sextuor op. 23/1/i (1776), œuvre suivant de très peu la composition de la série V.

Brunetti déploie aussi un nouveau sens des transitions. La raideur des enchaînements de la série I, avec des sections séparées souvent par des silences, se change en fluidité.

<sup>211</sup> Howard C. ROBBINS LANDON, notes à l'enregistrement des quatuors op. 20 de Haydn par le Quatuor Mosaïques, Naïve E 8802, 2008, p. 17.

Ces transitions prennent des formes très différentes. Celle de la m. 4 propose une montée conjointe des parties inférieures permettant de regagner les positions de départ pour la reprise de 1Pa. En même temps elle anime cette mesure que l'on aurait pu imaginer silencieuse dans la série I au moyen d'une forte accélération du rythme harmonique et des triolets du second violon, contrastant à la fois avec les doubles croches qui précèdent et les valeurs longues qui suivent. À la m. 48, 2S et le retour —inattendu— de 1S sont reliés par une descente en croches du violoncelle, un type de lien que l'on a déjà vu dans IV/3/i et qui est habituel, par exemple, dans les op. 20 de Haydn. Une troisième option apparaît dans le développement en forme de bref unisson *forte* séparant la fin d'un nouveau thème et les cinq mesures de dominante précédant la réexposition. En 1982, dans un travail pionnier sur la texture, Janet Levy signalait très pertinemment la puissance de signification du solo et de l'unisson en tant que ressources pour annoncer et préparer l'arrivée d'un événement nouveau<sup>212</sup>.

Mais le travail textural ne s'arrête pas aux transitions. Voyons comment il se déploie après les deux présentations de 1Pa. L'extension de l'harmonie de tonique que l'on avait déjà rencontré dans P de I/3/i se transforme ici en un imposant crescendo de cinq mesures. Il s'agit d'un crescendo *alla Mannheim*, mais bâti sur une cellule provenant de la formule brillante du premier violon, garante de l'unité avec le passage précédent, et s'exaspérant dès la troisième mesure avec des syncopes en doubles cordes, ce qui en fait un original mélange de Stamitz et Boccherini. Suit une *Quiescenza*, doublée d'une ligne mélodique dansante très typique de la série V pour les sections suivant P (beaux exemples dans V/4/i et V/6/i). Les doubles cordes *forte* fonctionnant comme charnière pour la reprise de la *Quiescenza* font penser aux gestes orchestraux de certains menuets de Haydn, bien qu'il s'agisse à mon avis d'une ressource en provenance ultime des ouvertures italiennes.

Puis on trouve de grands arpèges en valeurs longues annonçant avec solennité le début de T. Ces arpèges, tout aussi typiques de la musique symphonique de l'époque, sont ici embellis d'une cascade de doubles croches aux parties inférieures alternant avec un accompagnement en batterie. Suit une mélodie *cantabile* en fort contraste : nuance *piano*, accompagnement en valeurs longues et discret contrechant du second violon. La demi-cadence au ton de la dominante reprend pourtant les gestes éloquentes des quintettes boccheriniens : syncopes, rythmes pointés et doubles cordes, de nouveau dans une nuance *forte*. Les deux mesures préparant l'arrivée de 1S reprennent à son tour l'idée des grands accords orchestraux ponctuant les premiers temps.

Un nouveau changement s'opère avec l'arrivée de 1S. On est maintenant au théâtre, avec un duo bouffe du second violon et du violoncelle, accompagnés au premier par une sautillante pédale aigue. Le duo se termine par la reprise en main de la mélodie par le premier violon, qui propose une variante de la Grande cadence de Gjerdingen évoquant le monde du concerto soliste. Le retard subtil dans l'activation de la texture, avec un second violon qui commence une énergique pédale en doubles croches au troisième temps de la m. 37, *après* le début du passage, évoquent de nouveau l'art boccherinien de la texture.

---

<sup>212</sup> Janet LEVY, « Texture as Sign in Classic and Early Romantic Music », *Journal of American Musicological Society* 35/3 (Autumn 1982), p. 498-515.

**Tableau 7.2.** Gaetano Brunetti, trio en *mi* bémol majeur V/1/i (1775). Schéma formel et textural-topique.

**Allegro**

1		13	20	24	30	34	40	49	55
<b>1P</b>		<b>2P</b>	<b>1T</b>		<b>2T</b>	<b>1S</b>	<b>2S</b>	<b>1S</b>	<b>K</b>
a (x2)	b		a	b					
Début quintette (Boccherini)	Crescendo (Mannheim-Boccherini)	Bourrée (Quiescenza) + Tutti orchestraux (accords)	Tutti orch. (arpèges)	Cantabile + Cadence quintette (Boccherini)	Tutti orch. (accords)	Duo bouffe + Grande cadence (concerto)	Planté (Boccherini)	=	Duo vles. quintette (Boccherini)
<b>Mib</b>				<b>Sib</b>			<b>sib</b>	<b>Sib</b>	
	<i>CP</i>		<i>CP</i>				<i>CP</i>	<i>CP</i>	<i>CI</i>
				$\frac{1}{2}C$			$\frac{1}{2}C$	<i>CP</i>	

58		96	104	107	114	123	129-131
<b>Dév.</b>		<b>2P</b>	<b>1Pb</b>	<b>1S</b>	<b>2S</b>	<b>1S</b>	<b>K</b>
1Pa (x2) [...] 1N (1Tb) / 1S <sub>1</sub> [...] 2N (2P) [...]							
Stern und Drang	Bourrée						
Cantabile	Unison orchestral	=	=	=	=	=	=
	Duo bouffe						
	Duo violoncelles (quintette Boccherini)						
<b>~do</b>		<b>Mib</b>			<b>mib</b>	<b>Mib</b>	
		<i>CP</i>		<i>CP</i>	$\frac{1}{2}C$	<i>CP</i>	<i>CI</i>
					$\frac{1}{2}C$		

Après cette grande cadence, 2S introduit le contraste le plus saisissant de l'exposition. Avec une modulation soudaine à la dominante mineure, *si* bémol mineur, il convoque le *topos* de la plainte par une mélodie descendante, expressive grâce aux appoggiatures, suivie d'un passage harmonique où le vibrato d'archet du premier violon se frotte avec la note tenue du second sur une longue dissonance : l'ombre de Boccherini qui revient. La surprise arrive ensuite avec la reprise intégrale de 1S —un schéma structurel que l'on trouvait déjà dans l'exposition du sextuor op. 1/4 de *ca.* 1774. K, finalement, met en valeur un duo en tierces des deux parties inférieures avant les trois grands accords marquant la fin de l'exposition.

On peut le dire, ce mouvement, et par extension toute la série V, représente la conquête de la texture, dans ce sens que celle-ci « assumes a prime rhetorical value ; texture itself is an important means of expression »<sup>213</sup>. Levy consacrait avec ces mots la centralité de ce paramètre musical dans le quatuor concertant français, et ils me semblent très appropriés pour la série V. Les temps de silence, dans I/3/i et I/4/i, représentaient respectivement le 21,2% et le 22,2% du total du temps de jeu des trois instruments. Dans V/1/i et V/6/i il est réduit à la moitié, 8,7% et 14% respectivement. Globalement, la prolixité texturale, mélodique et topique de l'ensemble de la série V la rapproche de la musique de chambre française que j'avais évoqué ponctuellement pour la série IV. Brunetti était donc parfaitement conscient des enjeux esthétiques de la musique à succès de son temps, au point que l'on dirait que ce recueil de trios semble conçu spécialement pour le marché musical parisien.

**Exemple 7.3.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur V/1/i, m. 75-79.

The image shows a musical score for three instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Vlc.). The music is in G minor (three flats) and 3/4 time. The score covers measures 75 to 79. Violin I has a melodic line with slurs and dynamics like 'p' and 'rinf.'. Violin II and Viola have more rhythmic accompaniment with 'rinf.' markings.

N'oublions pas que Brunetti était proche de l'une des sources principales du style chambristique de Paris. Boccherini, tout en demeurant inclassable, « extrême »<sup>214</sup>, a joué un rôle essentiel dans l'essor de la musique de chambre française après 1768, bien que son poids spécifique dans la construction du style reste à être étudié en profondeur. J'ai cité à plusieurs reprises son influence tout aussi capitale sur la musique de Brunetti de cette époque, malgré des différences de fond persistantes. Dans V/1/i, bien que Brunetti garde son propre sens de la forme, on peut même faire le rapprochement avec un mouvement précis de Boccherini, le deuxième du quintette op. 10/4 en *do* majeur (1771). On y retrouve les arpèges sur accompagnement en batterie, la formule brillante de Pa —rappelant même à un certain moment P de IV/3/i—, un passage mélodique expressif en mineur, de brefs unissons en arpegge et des rythmes pointés sur pédale comme dans Pa.

<sup>213</sup> Janet LEVY, « The *Quatuor Concertant* in Paris in the Latter Half of the Eighteenth Century », Ph. D. Dissertation, Stanford University, 1971, p. 63.

<sup>214</sup> Je reprends l'idée et le terme à Dean W. Sutcliffe : « Boccherini seems to stake out an extreme position within an emerging common practice of topically promiscuous instrumental writing ». SUTCLIFFE, « Archaic visitations... » *op. cit.*, p. 276.

En même temps, Brunetti joue avec ce possible modèle : il renverse les arpeges symphoniques, descendants chez Boccherini, il superpose la formule brillante à la pédale en rythmes pointés ou il invente une imitation des duos violoncellistiques de Boccherini au milieu du développement, faisant descendre le second violon dans son registre grave (ex. 7.3). Puis il les combine avec des matériaux d'autres origines —le duo bouffe, un crescendo Mannheim, une fin de développement haydnienne— faisant de l'éclectisme stylistique une marque de modernité. L'imitation n'est pas servile, comme le voulait Fétis, mais au contraire, elle fait étalage d'un certain esprit. Comme dans le mouvement lent du sextuor op. 1/1, où Brunetti mettait en pièces un thème tiré de Boccherini pour le présenter à la réexposition avec les deux moitiés inversées.

Le développement ne présente pas, comme dans I/3/i ou I/4/i un travail motivique relativement étendu, mais plutôt un foisonnement de matériaux nouveaux, malgré l'existence de repères motiviques —les rythmes pointés de Pa dans la modulation vers *do* mineur, fugacement *Sturm und Drang*— et l'évidente familiarité des deux thèmes nouveaux avec 2P et 1Tb. Ces points de contact entre l'exposition et le développement montrent que le goût des nouveautés typique des développements des quatuors concertants<sup>215</sup> est ici adopté à la fois avec complicité et avec un certain recul, établissant une frontière par rapport à la littérature chambristique parisienne plus populaire, possible clin d'œil au public connaisseur. On pourrait interpréter dans le même sens le retour varié de 1Sb à la m. 72. Sa texture caractéristique est gardée à l'identique, mais le dessin des parties inférieures est légèrement modifié dû à un changement dans l'harmonie : l'enchaînement I<sup>5</sup>-IV<sub>4</sub><sup>6</sup>-I<sup>5</sup> est remplacé par i<sup>5</sup>-V<sub>7</sub><sup>+</sup>-i<sup>5</sup>. Une retouche de ce type se trouvait déjà dans Sb de II/6/ii, cette fois entre exposition et réexposition. On en retrouvera une autre dans T de VI/3/i vers 1784.

**Exemple 7.4.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur V/1/i, m. 104-109.

Juste après, curieusement, on trouve un passage en hoquet avec interruption de la ligne de premier violon et un petit motif de deux croches suivi de deux noires rappelant fortement le passage à fonction équivalente —et dans la même tonalité— de I/3/i de 1769. Enfin la ligne interrompue du premier violon se retrouve variée et continuée à la m. 91, débouchant sur une demi-cadence appuyée, avec point d'orgue en *do* mineur. Or, la réexposition commence juste après en *mi* bémol majeur. Ce décalage V/vi-I se retrouve fréquemment dans la musique symphonique de Haydn de *ca.* 1770, que Brunetti commençait sans doute à bien connaître en 1775<sup>216</sup>. La réexposition présente également un trait singulier. 1P n'est pas réentendu, comme tant d'autres fois, mais sa conclusion, le crescendo 1Pb sert de retransition après 2P, débouchant sur 1S avec une soudaine terminaison *pianissimo* (ex. 7.4). Paradoxalement, ce retrait soudain de la nuance après le crescendo, sur un motif en croches répétées, bien qu'absente de l'exposition, crée une association encore plus typique de la musique symphonique de l'école de Mannheim (ex. 7.4). On peut la voir dans le premier mouvement de la symphonie op. 9/2 de Carl

<sup>215</sup> *Id.*, p. 124.

<sup>216</sup> WEBSTER, *Haydn's... op. cit.*, p. 135.

Stamitz (1772), mais aussi dans l'ouverture de *Jasón*, de Brunetti lui-même, en 1768 (ex. 3.1).

S'agit-il seulement d'un hasard si le mouvement lent s'ouvre au second violon par la progression *mi* bémol – *mi* bécarre – *fa* qui était celle du violoncelle au tout début de l'œuvre ? On pense aux liens entre les mouvements de la série I. Ce *Largo* est porteur dès le premier instant d'une expressivité puissante. Le solo du premier violon commence sans préparation et s'étend sur dix mesures (ex. 7.5). Grâce aux conquêtes texturales et harmoniques commentées ci-dessus il peut déployer une mélodie fluide, variée, beaucoup plus complexe que celle de I/4/ii, malgré l'indiscutable réussite de ce mouvement de 1769. Tout l'arsenal musical de la mélancolie est là : le soliste planant sur un accompagnement dans le grave (m. 1-3) ; la *suspiratio* (m. 5) ; l'exploitation insistante du chromatisme et de la seconde augmentée propre au mode mineur<sup>217</sup>, ainsi que des agréments expressifs, appoggiatures et *grupetti* ; l'usage d'harmonies dissonantes —telle la septième diminuée de la m. 8.

**Exemple 7.5.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur V/1/ii, *Largo*, m. 1-11.

The image displays a musical score for a trio in B-flat major, marked 'Largo'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 11. The instruments are Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Violoncelle (Vcl.). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. Dynamics include piano (p), piano fortissimo (f), and rinforzando (rinf.). The score features various ornaments such as trills and grace notes, and includes a cadenza in measure 20 (though the score shown is only up to measure 11).

Au sujet des rapports avec le premier mouvement, il est surprenant de voir que le passage central au ton relatif, *mi* bémol majeur, est précédé d'une demi-cadence en *do* mineur, comme à la fin du développement du premier mouvement. Ce passage central (m. 11-22), met en valeur le violoncelle, accompagnant par tierces le premier violon et atteignant le *do*<sub>4</sub>, tandis que l'autre violon accompagne. Puis c'est au tour du second violon d'être exposé en soliste (m. 16-18). Le premier violon, à la m. 20, avant le retour du thème principal, présente un cas très rare de *cadenza* libre écrite, avec une gamme ascendante non mesurée dont l'accélération est suggérée par des valeurs de plus en plus courtes (fig. 7.4). La réexposition intégrale des dix premières mesures est suivie de quatre mesures d'allongement de la demi-cadence en *do* mineur, *calando*.

<sup>217</sup> Son usage sur une petite syncope au second temps de la m. 2 rappelle l'usage qu'en a fait Manuel Canales dans les premières mesures de son quatuor op. 1/1 (Madrid, 1774), que Miguel Ángel Marín, dans un texte inédit, met en rapport avec l'usage de cet intervalle par Boccherini.



**Figure 7.4.** Brunetti, trio V/1/i (1775), *Largo*, m. 20. Partie de premier violon d'E-Magp. « Accelerando » écrit.

Cette terminaison ouverte sur l'harmonie de *sol* majeur est suivie, encore une fois (!), par le *mi* bémol majeur du mouvement suivant, *Rondeau grazioso*. Le rondeau était utilisé comme finale par Brunetti depuis 1769, avec un cas dans la série I et un autre dans la série II, mais dans la V la moitié des finales, trois sur six, prennent cette forme, ce qui pourrait être interprété comme une autre preuve de l'influence ou même de la destination française de ces trios. Dans ce cas Brunetti utilise le topique de la contredanse, la plus française des danses de société en 1775<sup>218</sup> (ex. 7.7). Il ne faut pas négliger l'importance de ces topiques chorégraphiques pour les auditeurs de l'époque. Le marquis d'Ureña nous a laissé un témoignage de l'effet presque réflexe que pouvait produire une mélodie de danse au temps de Brunetti, en tout semblable à celui que nous éprouvons aujourd'hui à entendre un thème de swing américain des années 1930 ou une musique techno animée par un bon *disc-jockey* : « Je n'ai jamais vu que le fait de regarder quelqu'un sauter ou courir incite autant au mouvement que celui d'entendre la musique d'une contredanse, d'une gigue anglaise ou d'une allemande »<sup>219</sup>.

**Exemple 7.6.** Chartrain, quatuor en *si* bémol majeur op. 1/4/iii (1773), *Allegro. Rondeau*, m. 1-16<sup>220</sup>.

<sup>218</sup> Freda BURFORD et Anne DAYE, « Contredanse », *GMO* (31-V-2011).

<sup>219</sup> « Yo no he visto que el ver saltar, ó el ver correr incite tanto al movimiento, como el oír la Música de una Contradanza, de una Giga Inglesa, ó de una Alemanda ». Marqués de UREÑA, *Reflexiones... op. cit.*, p. 396.

<sup>220</sup> Transcrit d'après « SIX / QUATUORS / Pour Deux Violons, Alto et Basse / DEDIES / A Monsieur Le Marquis / DE CARAMAN / [...] PAR M.<sup>R</sup> CHARTRAIN / ŒUVRE I », Paris, l'auteur, Bérault [1773].

**Exemple 7.7.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur V/1/iii, *Rondeau grazioso*, m. 1-16.

**Rondeau grazioso**

The musical score is for a Trio in E-flat major, Op. 11, No. 3 by Giovanni Brunetti. It is in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system (measures 1-16) features three staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Cello (Vlc.). The dynamics are marked *p* for the Violin I and *ṗ* for the Violin II. The second system (measures 17-32) features the same three staves. The Violin I part is marked *flautate* and *f*. The Violin II part is marked *flautate* and *f*. The Cello part is marked *pizzicato*, *arco*, and *pizzicato*. A fermata is placed over the final measure of the second system.

À l'époque la contredanse est très habituelle dans les finales en rondeau français, comme en témoigne cet exemple de Nicolas-Joseph Chartrain, que Brunetti aurait pu connaître avant la composition de la série V<sup>221</sup> (ex. 7.6). Brunetti bâtit cependant le refrain sur deux phrases de cinq et trois mesures formant une période asymétrique de type *sentence*, avec arrêt à la dominante à la m. 5 et continuation cadentielle terminant sur la tonique. Il semble garder ce type de période pour le matériau principal des finales, car il est rare dans les sections P des premiers mouvements et des mouvements lents. Ce rondeau présente ensuite trois épisodes, dont le dernier est particulièrement remarquable en raison de la visite à la tonalité très bémolisée de *mi* bémol mineur et de l'utilisation du style savant dans un passage en *stile legato*, puis dans un bref fugato aux trois instruments.

Mais le trait le plus singulier —et le plus problématique— de ce rondeau vient de la prescriptive répétition du refrain. L'édition de Paris l'indique tout simplement avec des doubles barres de reprise, mais dans les parties séparées de Madrid la répétition est toujours réécrite, car Brunetti y demande un jeu *flautato* (« flautate ») aux violons, c'est-à-dire un jeu sur la touche imitant le timbre de la flûte, et une alternance de *pizzicato* et *arco* au violoncelle. Il s'agit d'un cas notable de « variation sonore » par rapport à la première présentation du refrain et d'un témoignage très intéressant de l'intérêt de Brunetti pour les effets timbriques, présent déjà dans l'indication « al ponticello » de IV/4/i, bien qu'il participe aussi du jeu timbrique et même textural qu'il aurait pu entendre dans le répertoire français (ex. 7.6). On se demande pourquoi Venier aurait-il omis cette charmante trouvaille sonore, surtout lorsque que l'on voit qu'il respecte scrupuleusement ce type d'indications dans ses propres éditions des quintettes de Boccherini, comme celle des op. 11 en 1775. Peut-être pour gagner de la place sur des planches déjà extrêmement denses en évitant de réécrire les reprises ? Pourrait-il s'agir d'une décision prise par Brunetti *a posteriori* et consignée dans les parties séparées sur lesquelles jouait lui-même à Madrid mais non dans la partition envoyée à Paris ? Impossible de trancher pour le moment.

<sup>221</sup> Le nom de Chartrain apparaît deux fois dans l'inventaire de vente du libraire Antonio del Castillo en 1787, pour ses sonates op. 2 et ses duos op. 3. José SUBIRÁ, « Un insospechado inventario musical del siglo XVIII », *Anuario Musical* XXIV (1970), p. 231-232.

## *Le trio V/6*

### *L'humeur de Haydn dans V/6/i*

Du point de vue de la musicologie actuelle, le premier mouvement du sixième trio présente un intérêt très particulier. Je ne m'attarderais pas sur l'ensemble de l'exposition, sauf pour souligner l'ascendance boccherinienne de P, comme dans le premier trio, et un phénomène d'accélération rythmique progressive traversant toute l'exposition, des deux mesures de noire pointée – croche de P aux deux mesures de triples croches de K. Mais ce qui singularise cette exposition est son rapport proportionnel à la longueur de la seconde partie et surtout du développement.

Très souvent les deux parties des premiers mouvements de Brunetti gardent entre eux la proportion du nombre d'or<sup>222</sup>. Dans ce cas, la première partie est anormalement courte. La division du nombre total de mesures par le nombre de mesures de la seconde partie donne comme résultat ~1,49. Le chiffre est très bas par rapport au ~1,62 de la proportion dorée, d'autant plus que Brunetti le dépasse plutôt dans le sens inverse — comme dans V/1/i, l'extrême opposé, avec ~1,77, impliquant une exposition très longue. Dans la seconde partie elle-même, le développement est en plus étonnamment long, avec un rapport à la réexposition de six septièmes à un face au rapport habituel oscillant entre moitié à moitié et deux tiers à un tiers. L'importance que prennent ainsi les 89 mesures de développement est toutefois justifiée par les nouveautés très significatives introduites par Brunetti. En premier lieu, il évite le début conventionnel, avec P au ton de la dominante. Ou plus précisément il le détourne, car les deux premiers temps semblent l'annoncer, avant de moduler soudainement au relatif du ton principal, *si* mineur, et présenter un matériau nouveau. Cependant, au bout de dix mesures et d'une demi-cadence en *si* mineur, nuance *forte*, Pa revient au ton principal. Le simulacre de réexposition est très réussi, s'ouvrant par l'enchaînement V/vi-I, le même précisément qui liait la fin développement à la réexposition dans V/1/i.

On a entendu P et on attend sa répétition, annoncée, comme au tout début, par une transition soliste du violoncelle. Elle arrive, et en entier, mais soudainement en *ré* mineur ! Après cette fausse réexposition, le développement continue avec la présentation de matériaux tirés de l'exposition d'abord, puis de matériaux nouveaux. En fait, ces derniers sont de moins au moins reliés aux motifs provenant de l'exposition à mesure qu'avance le développement. Le lien avec la première partie est à peu près perdu à partir de la m. 121. Parallèlement, le parcours tonal est de plus en plus éloigné de *ré* majeur et pour la première fois Brunetti module à des tonalités chromatiques par rapport au ton principal. Le ton de *ré* mineur lui permet de basculer vers les bémols avec notamment des modulations fermes en *si* bémol majeur (VI bémol) et en *mi* bémol majeur (II bémol), plus fugaces en *do* mineur (vii bécarre) et *fa* mineur (iii bécarre). Labrador se trompait en considérant parmi les premiers exemples de ce type de modulations le premier trio de la série VI, écrit presque dix ans plus tard<sup>223</sup>.

---

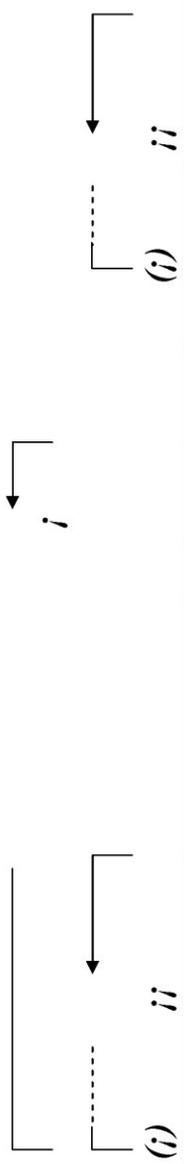
<sup>222</sup> La question des proportions mathématiques dans la musique de Brunetti demanderait une étude à part. Dans ses manuscrits autographes il note presque systématiquement le nombre de mesures à la fin chaque partie, dans tous les mouvements. Je remercie M. Jean-Pierre Bartoli de m'avoir suggéré l'examen de ces chiffres du point de vue des proportions.

<sup>223</sup> « Es notable el recurso al I menor y al IIIb mayor en la sección del desarrollo, muestra de una ampliación de las posibilidades con las que cuenta el compositor, hasta ahora restringido a una armonía esencialmente diatónica ». LABRADOR, « Gaetano Brunetti : un músico en la corte... » *op. cit.*, vol. 2, p. 619.

**Tableau 7.3.** Gaetano Brunetti, trio en ré majeur V/6/i (1775). Schéma formel.

**Allegro**

1	16	27	37	49	52	60	76	141	153			
Expo				Dév.				Réexpo				
<b>P</b> a + b (x2)	<b>T</b> ~LA	<b>IS</b> a + a'	<b>2S</b> a	<b>K</b>	Dév. LA~si CP	<b>P</b> a + b	<b>RÉ</b> ré CP	Dév. <b>IS</b> FA~ré~Sib~Mib~DO V/ré	<b>2S</b> a	<b>RÉ</b> ré Cad. int.	<b>RÉ</b> CP	<b>K</b> CP
<b>RÉ</b> CP		1/2C	la Cadence interrompue	LA CP	<b>RÉ</b> Réexpo. interrompue	a + b						



De larges plages sur l'harmonie de septième diminuée (m. 94-97 et 113-116) et le passage harmonique des m. 102-105 accentuent l'éloignement progressif de toutes les repères —au moment où l'on attendrait normalement l'arrivée de la réexposition, vers la m. 115, on module en *fa* mineur, le ton le plus éloigné de *ré* majeur. La nouvelle modulation en *sol* majeur à la m. 121 pourrait annoncer une forme de retour à l'ordre, si ce n'est que le matériau mélodique devient ici entièrement étranger et qu'il prépare l'arrivée de *ré* mineur, non pas du ton principal de *ré* majeur (m. 126-140). Lorsque finalement arrivent les quatorze mesures de réexposition, la tension cumulée est énorme par rapport au canon d'un développement normal. La petite plaisanterie qu'elle nous réserve, déjà entendue à l'exposition, n'est que la dernière surprise de cet étrange mouvement.

Découvrons-la, cette plaisanterie (ex. 7.8). Un flash-back jusqu'à la m. 36, dans l'exposition, nous mène à une sonore demi-cadence en *la* majeur. La section qui commence est introduite par un accord de *la* en quintes à vide et triples cordes aux deux parties inférieures —accord que l'on retrouvera, comme une borne, au début de chacune des modulations du développement jusqu'au début de la réexposition, laquelle commence, non par hasard, à ce point précis. Cet accord est suivi d'une petite phrase tournoyante de trois mesures, évoquant peut-être le chant d'une vielle à roue, elle-même suivie d'une brillante cadence du premier violon. Cadence interrompue à la fin du trille par une mesure entière de silence en remplacement de la tonique ! Comble de la surprise, la petite phrase tournoyante est reprise en mineur, suivie de la même cadence, cette-fois-ci résolue. Mais résolue à l'octave inférieure (*si<sub>4</sub>-la<sub>3</sub>*), avec une suite bouillonnante de triples croches et une nuance soudainement *piano*. On pourrait dire que la résolution est presque aussi surprenante que l'interruption qui précède.

**Exemple 7.8.** Brunetti, trio en *ré* majeur V/6/i (L. 144, 1775), *Allegro*, m. 37-51.

The image displays a musical score for three staves: VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), and Vlc. (Violoncelle). The score is in 3/4 time and G major. It begins at measure 37. The VI. I staff features a melodic line with dynamics ranging from *p* to *pp* and *f*, including a trill (*tr*) and a fermata. The VI. II staff provides harmonic support with dynamics from *f* to *pp*. The Vlc. staff features a bass line with dynamics from *f* to *pp*. The score concludes at measure 51 with a final cadence. A double exclamation mark (!!) is placed below the Vlc. staff at measure 48, indicating a significant event.

Si je résume, Brunetti présente dans ce mouvement, en plus de la surprenante plaisanterie que je viens de décrire, un développement extrêmement long avec (1) un début sur du matériau nouveau, évitant l'apparition conventionnelle de P à la dominante ; (2) une fausse réexposition (avec enchaînement V/vi-I), commençant en majeur et finissant en mineur ; (3) une suite de modulations chromatiques, visitant des tons éloignés, et (4) un usage étendu de la septième diminuée. Toutes ces caractéristiques, le trio V/6 les partage

avec beaucoup de premiers mouvements symphoniques écrits par Haydn pendant la période *Sturm und Drang* (ca. 1766-1775), mouvements que Brunetti connaissait, donc, sans doute, en 1775<sup>224</sup>. Ce long développement, avec toutes ses réussites, est en même temps l'expression d'un déséquilibre, ou d'un presque déséquilibre. En témoignent l'altération des proportions globales, la réduction de la réexposition à son expression minimale et la contradiction entre le nouveau rôle de la section centrale et la disparité des matériaux susceptibles d'être développés. Face aux formes apparues chez Brunetti en 1768-1769 et utilisées sans grands changements jusqu'en 1775, la plupart des trios de la série V inclus, ce déséquilibre pose la question de leur stabilité, de leur continuité. En 1784, les séries VI et VII vont proposer, chacune à sa façon, des réponses à cette question.

Mais déjà en 1775 ce mouvement apporte une puissance communicative nouvelle. L'effet de surprise était là dans I/4/i et iv, avec les premiers essais de « grande pause » et leurs *bizzarerie* virtuoses ; dans I/3/i et iv, avec les interruptions du discours du premier violon par les deux autres instruments ou l'apparition incongrue d'un passage en valeurs longues. L'effet comique était là aussi dans le « scherzando » de II/6/ii ; le duo bouffe de V/1/i. Mais ici l'un et l'autre revêtent une forme inouïe : la surprise ne vient pas d'un inattendu improbable mais d'un inattendu « impossible »<sup>225</sup> ; le comique ne vient pas de l'imitation de ce qui est comique ailleurs —notamment sur scène— mais d'un comique inhérent au fait musical. L'éliision de la tonique à la fin d'une grande cadence touche au fondement même, le sous-bassement de la musique tonale, l'enchaînement V-I. Selon les conventions établies, elle n'est pas seulement improbable, elle est formellement impossible. Peut-on comparer cette tonique « en blanc » aux « silencieux » chapitres du livre IX de *Life and Opinions of Tristram Shandy* ? Rapprochant l'ironie de Sterne et celle de Haydn, Mark Evan Bonds en a tiré les conclusions avant moi :

By violating the conventions of form so flagrantly, Haydn calls attention to them, thereby asserting his presence not only within, but also outside the work. He establishes, in effect, a certain distance between himself and that which he has created.<sup>226</sup>

Bonds cite même un cas de fausse réexposition chez Haydn, celui de la symphonie n° 46/i (1772), qui, tout en étant plus complexe dans le fond, présente dans la forme d'étonnants points communs avec celle de Brunetti dans V/6/i —dix mesures de développement, puis début de P, suivi d'un passage inattendu en mineur.

Boccherini n'était pas non plus étranger à une certaine ironie ou du moins à un regard détaché et nouveau sur sa musique qu'il écrivait. Je prends par exemple le sextuor op. 23/5 (1776), presque contemporain de la série V. Il se présente apparemment comme un sextuor-concerto, avec un premier violon virtuose qui guide le discours. Mais à y regarder de plus près on s'aperçoit qu'il faut nuancer cette appréciation. Le *Grave* initial, dans un *ré* majeur brillant contredit par tous les instruments en sourdine et, Boccherini insiste, « sotto voce », nous place tout de suite dans un *topos* du souvenir ou du lointain, comme le début et la fin de la célèbre « Ritirata di Madrid », cinquième mouvement du *quintettino* op. 30/6 (1780). À la m. 5, l'entrée du violon soliste sur *vi* (*si* mineur), ton sur lequel il insiste à la m. 7, une fois entamée la modulation à la dominante, contribue à accentuer l'impression d'aliénation par rapport au canon. L'usage des « degrés modaux »<sup>227</sup> (ii, iii et vi) introduit tout au long de l'œuvre des déviations, des colorations

<sup>224</sup> WEBSTER, *Haydn's... op. cit.*, p. 134.

<sup>225</sup> « Traditional rhetoric does not [...] include among its arsenal of techniques devices that are intentionally designed to mislead or deceive the listener ». Mark Evan BONDS, « Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony », *Journal of American Musicological Society* 44/1 (Spring 1991), p. 85.

<sup>226</sup> *Id.*, p. 72.

<sup>227</sup> Je reprends l'expression de Daniel HEARTZ, *Music in European Capitals... op. cit.*, p. 996.

étranges. Le dessin mélodique du violon, des gammes en triples croches qui montent et descendent sans but apparent nous font soupçonner encore plus qu'il ne s'agit pas d'un vrai concerto pour violon, mais de la parodie d'un concerto, ou d'un souvenir de concerto. Au sujet du *topos* du souvenir, je rappelle les mots de Cesare Fertoni sur la façon dont Boccherini s'approprie des « lieux canoniques » de la mémoire musicale du XVIII<sup>e</sup> siècle —la Follia, la Chaconne de théâtre, le Fandango, la *Ritirata* militaire, dans notre cas le concerto soliste.

La realtà circostante e l'esperienza di vita sono rappresentate entrambe con una partecipazione 'sentimentale' e una poesia del ricordo che inscrivano di diritto la musica di Boccherini nel clima culturale del secondo Settecento.<sup>228</sup>

Plus frappante est l'apparition, à la m. 21, après une demi-cadence sur *la*, d'un matériel thématique nouveau, avec l'indication « soave », sur iii (*fa* dièse mineur), s'enchaînant sur vi (*si* mineur) puis sur un IV (*sol* majeur) étalé sur deux mesures, avant d'aboutir à une nouvelle demi-cadence. L'énergique *Allegro brioso assai* qui suit, toujours en *ré* majeur mais désormais sans sourdines, n'oublie pourtant d'insister sur ces éléments déstabilisants, les seules clés autorisant à soupçonner que derrière le masque de cette « imitation » de concerto il y a quelque chose de plus. À mon avis, dans les sauts intervalliques extrêmes du premier violon aux m. 5-6 (*ré*<sub>5</sub>-*fa*<sub>3</sub> / *mi*<sub>3</sub>-*sol*<sub>5</sub> / *sol*<sub>5</sub>-*la*<sub>2</sub>) il faut reconnaître un vrai talent de Boccherini pour l'ironie, que Dean W. Sutcliffe a également reconnu dans les quatuors op. 32 (1780)<sup>229</sup>.

Le recours libre et délibéré aux degrés modaux et à la panoplie d'autres outils qui les accompagnent joue sans doute un rôle fondamental pour l'apparition dans la musique de Boccherini de ce surplus de poésie que, déjà en 1779, reconnaissait Pascal Boyer en la comparant à la poésie préromantique et philosophique d'Edward Young<sup>230</sup>. Ce recours à des couleurs inouïes fait partie, comme les visites archaïsantes relevées par Sutcliffe dans les quatuors op. 32 et le traitement sentimental de la *Follia* analysé par Fertoni, d'une prise de distance du compositeur par rapport à une tradition qui est intégrée dans sa musique ; non pas imitée, mais interprétée, nouvellement colorée, voire parodiée. Cette nouvelle perspective sur le passé et sur le présent musicaux implique de la part du compositeur une conscience nouvelle par rapport à son travail, sa fonction et son rôle dans l'histoire, ce qui, de fait, place Luigi Boccherini parmi les musiciens les plus lucides de cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Boccherini crée donc aussi une distance ironique entre lui et son œuvre, son œuvre et son public. Selon une acception large de la définition donnée par Christian Friedrich Michaelis en 1807, Boccherini peut être vu comme un compositeur tout aussi spirituel et « humoristique » que Brunetti : « la musique humoristique est la composition qui révèle davantage l'humeur [*Laune*] du compositeur que l'application stricte d'un système artistique »<sup>231</sup>. Mais l'ironie —ou *Laune*, l'humeur, l'esprit— de Brunetti, avec celle de Haydn, plus agressive, attire l'attention de l'auditeur vers le support même du système musical, questionnant momentanément les conventions les plus enracinées. Il y a dès lors rupture de l'illusion esthétique à un degré que Boccherini n'atteint pas, malgré l'imagination débordée, capricieuse, et l'humeur sombre que Carl Ludwig Junker

<sup>228</sup> Cesare FERTONANI, « Boccherini e la Follia », *Boccherini Studies* 1 (2007), p. 159.

<sup>229</sup> Il parle plusieurs fois de « parodie ». SUTCLIFFE, « Archaic visitations... » *op. cit.*, p. 261, 274 et *passim*.

<sup>230</sup> BOYER, L'expression musicale... *op. cit.* Cité par HEARTZ, *Music in European Capitals...* *op. cit.*, p. 990.

<sup>231</sup> « [...] die Musik ist humoristisch, wenn die Komposition mehr die Laune des Künstlers, als die strenge Ausübung des Kunstsystems verräth ». Christian Friedrich MICHAELIS, *Allgemeine musikalische Zeitung* 9/47, (12 août 1807), p. 725. Cité par BONDS, *op. cit.*, p. 77.

critiquait dans sa musique<sup>232</sup>. Dans cette divergence fondamentale réside peut-être une clé pour comprendre ce qui sépare leurs démarches respectives. En tout cas, en 1775, très tôt, Brunetti montre qu'au-delà du modèle boccherinien il est parfaitement capable de faire une lecture *intelligente* des meilleures ressources de Haydn.

### *L'humour des oiseaux dans V/6/iii*

Le troisième mouvement de ce même trio présente un intérêt bien différent, sans que Brunetti renonce à y faire montre d'un certain esprit, si ce n'est pas un sens de l'humour. Il y imite le chant de plusieurs oiseaux. Rien d'étonnant à cette imitation qui tout d'abord pourrait sembler archaïsante : elle s'inscrit dans une généalogie propre, et proche. Autour de 1760 José Herrando avait composé une sonate pour violon et basse intitulée « le Jardin d'Aranjuez au Printemps avec divers chants d'oiseaux et autres animaux »<sup>233</sup>. Dans le premier mouvement il y imite le canari, le coucou, le rossignol, mais aussi le bruit des eaux et du vent dans les arbres ; dans le dernier, la tempête, la caille et la colombe. Avant 1772, Antoni Soler, le Père Soler, avait contribué lui-même au répertoire « ornithologique » avec sa très belle sonate dite « de la codorniz », de la caille, publiée plus tard à Londres par Robert Birchall (*ca.* 1796)<sup>234</sup>. En 1771 Boccherini lui-même écrivait le quintette op. 11 n° 6, qui porte le titre explicite de *L'uccelliera* : un hommage à la célèbre volière de son patron, l'infant Don Luis, pleine d'oiseaux rares que Luis Paret « portraiturait » magnifiquement à la même époque.



**Figure 7.5.** Luis Paret (1746-1799), *Oropéndolas* [loriots], gouache sur papier vergé (*ca.* 1770).

<sup>232</sup> BONDS, *id.*, p. 83-84. Carl Ludwig JUNKER, *Zwanzig Komponisten : eine Skizze*, Berne, Typographische Gesellschaft, 1776, p. 17-21. Cité par Daniel HEARTZ, *Music in European Capitals... op. cit.*, p. 994.

<sup>233</sup> *Sonata a solo yntitulada el Jardín de Aranjuez en tiempos de Primavera con diversos cantos de páxaros y otros animales*. Elle a été enregistré par Emilio Moreno, José María Hernández, Eduardo Martínez et Juan Carlos de Múlder pour la Sociedad Española de Musicología, 2000.

<sup>234</sup> Le manuscrit contenant cette sonate fut donné par le P. Soler à Lord Fitzwilliam à l'Escurial le 14 février 1772, comme l'indique l'exemplaire de l'édition Birchall conservée à Cambridge. Álvaro ZALDIVAR GARCIA, notes à l'enregistrement de Patrick Cohen, Glossa GCD 920502, 1996. La date de l'édition je la dois à Miguel Ángel Marín.

Brunetti reprend à Herrando le coucou, le rossignol et la caille, en plus de la tempête. Mais il y rajoute, dans un effet comique assez réussi... la poule —inattendu brassage social dans l'ordre zoologique. De Boccherini il apprenait à intégrer ces imitations dans un morceau de musique de chambre autonome, avec participation active des trois instruments et l'exploitation des possibilités texturales ouvertes par le jeu descriptif. Plus encore que Boccherini, Brunetti les inscrit dans une forme sonate canonique, où chacune des imitations caractérise une section. P débute avec un coucou ou plutôt un dialogue de coucous entre violoncelle et premier violon. Il ne rappelle pas encore le quintette op. 11/6 de Boccherini mais l'*Allegro e con spirito* du trio avec alto op. 14/5 du même compositeur (1772), qui sans l'annoncer explicitement, commence aussi avec le chant caractéristique de cet oiseau (cf. ex. 7.9 et 7.10).

**Exemple 7.9.** Boccherini, trio op. 14/5/ii (G. 99, 1772), *Allegro e con spirito*, m. 1-9<sup>235</sup>.

**Exemple 7.10.** Brunetti, trio en ré majeur V/6/iii, *Allegro non molto*, m. 1-7.

La transition, comme appartient à ce que Momigny appellera plus tard « la période de verve », devient une tempête en doubles croches sur un grand crescendo. Elle se termine sur des gammes ascendantes en triples croches suivies et précédées de sauts d'octave, *fortissimo assai*, de claire origine vivaldienne, que l'on pouvait entendre déjà chez Herrando. Après la tempête, la poule (1S). Celle-ci est suivie de la caille (2S) : on passe de l'oiseau domestique à l'oiseau de chasse —la grande passion du dédicataire de ces trios, Don Carlos, comme de son oncle l'infant Don Luis. Puis suit le rossignol (3S), oiseau du chant et de l'amour, lyrique par excellence. Le développement impose son propre désordre, commençant non pas par le coucou (P) au ton de la dominante, mais par la caille (1S), le coucou arrivant après (m. 53). Il propose aussi un duo de poules entre les deux violons (m. 66), avant de superposer un bel ensemble de trois oiseaux : le rossignol au premier violon et deux coucous au second violon et au violoncelle (m. 74), évoquant la qualité de texture de *L'uccelliera* de Boccherini (ex. 7.11). Finalement la

<sup>235</sup> Transcrit d'après « SIX TRIOS / A / VIOLON, ALTO VIOLA & / VIOLONCELLO Obligé. / [...] LUIGI BOCCHERINI / de Lucca. / ŒUVRE NEUVIEME », Amsterdam-Berlin, Hummel [1784] (IMSLP).

tempête sert aussi de retransition, suivie par une réexposition écourtée faisant entendre seulement la poule et la caille (1S et 2S).

**Exemple 7.11.** Brunetti, trio en ré majeur V/6/iii, m. 66-78.

On pourrait se demander si la composition de cette musique descriptive est liée non seulement au goût pour la nature et pour la chasse de la famille royale ou au contact avec Boccherini, mais aussi à l'interprétation de certaines œuvres scéniques dans l'entourage du prince des Asturies. Bien que l'activité scénique au service de ce personnage demeure pour le moment presque entièrement inexplorée, la Bibliothèque Royale de Madrid conserve des dizaines —des centaines ?— d'*intermezzi* italiens du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont au moins trois sont liés au thème de l'oiseleur. Le plus ancien est *L'uccellatrice* de Jommelli (1750), conservé en partition et en parties séparées. Bien que datées du règne de Ferdinand VI, elles auraient pu être réutilisées plus tard. L'air de Don Narciso « Ecco che viene un calandrino », dans la première partie, imite les chants de la calandre, le chardonneret et le rossignol. De manière éloquente, le même livret a été repris par Giuseppe Ponzio dans un autre *intermezzo* écrit « per divertimento di S. A. R. il Serenissimo Principe d'Asturias » dans une date imprécise entre 1770 et 1788, conservé également en partition et parties séparées. Et enfin il y a *Gli uccellatori* de Florian Leopold Gassmann (1759), livret de Goldoni, dans une partition datée en 1771, pour laquelle il existe aussi des parties séparées<sup>236</sup>.

Néanmoins, aujourd'hui, en dépit des surprises particulières des deux mouvements analysés ci-dessus, ce qui paraît le plus déroutant dans ce trio est l'assemblage dans une même œuvre de mouvements de nature si différente : de l'ironie musicale « pure » du premier à l'ironie descriptive du troisième. Mais James Webster a pu écrire que toute composition du XVIII<sup>e</sup> siècle était inscrite dans un cadre « affectif » —topique et rhétorique— qui en guidait la composition et la réception : la dichotomie entre musique pure et musique à programme n'avait pas raison d'exister, et n'existait pas. Webster indique que les principales innovations structurales intervenues dans la musique de Haydn au cours des années 1760 et 1770 apparaissent dans des œuvres avec associations

<sup>236</sup> Isabel LÓPEZ-VIDRIERO (éd.), *Catálogo de la Real Biblioteca, tomo XV, Catálogo de Música Manuscrita, Volumen I, Patrimonio Nacional, Madrid, 2006*, p. 185, 231 et 336.

extra-musicales, c'est-à-dire que cohérence expressive et cohérence formelle y sont en rapport dialectique, non pas en opposition. On peut dès lors songer à l'existence d'un fil conducteur, un « programme », dans le premier mouvement de V/6 comme on peut voir dans la superposition des « thèmes » de P et 3S du troisième mouvement, c'est-à-dire des coucous et du rossignol, le précédent du niveau de travail motivique qui sera celui des séries VI et VII en 1784 — gardons donc l'idée de Webster du rapport extramusical en tant qu'*opportunité* pour la compréhension de la forme<sup>237</sup>. Ou, si l'on veut, considérons ce trio comme un exemple singulier de rencontre entre l'association extra-musicale implicite et l'association extra-musicale explicite. Rencontre sans dissonance, en 1775.

---

<sup>237</sup> James WEBSTER, *Haydn's... op. cit.*, p. 226 et suivantes.



## 8. Fièvre Haydn (1776-1784)

*Ya nuestros Músicos no corren en posta a Italia a buscar el tono, y conocen hemos tolerado con demasiada preocupación la furia de sus arcos, y de sus fuelles : ya se han propuesto interesar nuestros sentidos, imitando al Divino Hayden, en la delicadeza, y melodía : ya han conseguido sin violencia, que el enfado, el ceño, y la circunspección de nuestras Damas se haya trocado en amabilidad, y buen trato, de tal modo que con sus arrullos, y gorgoritos nos sirven de embelesamiento, y de encanto : ya las Academias, con su concurrencia, y marcialidad se han hecho el más bello objeto de nuestra diversión, y pasatiempo.*

Luis de EIJOECENTE, *Libro del Agrado, impreso por la Virtud en la imprenta del Gusto*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1785, p. 150-152.

### *Une parenthèse créative*

Plusieurs raisons pourraient expliquer la longue interruption dans la production de trios de Brunetti entre 1776 et 1784. D'une part le décès du duc d'Alba, dont on connaît la prédilection pour ce genre musical. Sa collection musicale fut partiellement ou entièrement vendue en 1777 et l'activité musicale de la maison d'Alba connut une parenthèse. La nouvelle duchesse d'Alba, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, petite-fille du XII duc, n'avait alors que quatorze ans et son mari, José Álvarez de Toledo y Gonzaga, marquis de Villafranca, vingt. Ce dernier montra toutefois par la suite une véritable passion pour la musique et vers 1778 Brunetti recommença à écrire pour lui.

Mais entretemps les goûts du public étaient en train de changer. Dès 1777 les annonces de trios dans la presse se font rares, remplacés le plus souvent par des quatuors et des symphonies, et les collections constituées à cette époque par la génération plus jeune suivent cette même tendance. Selon un inventaire de 1824, la bibliothèque musicale des comtes-ducs de Benavente-Osuna, réunie principalement entre la fin des années 1770 et 1800, contenait autour de 145 quatuors et 124 symphonies, mais seulement 16 à 25 trios à cordes, presque tous écrits avant 1775. Il y avait les trios op. 4 de Boccherini (1766), un recueil de Simon Le Duc, l'op. 2 (1768) ou l'op. 5 (1772), et trois trios de Montali (actif vers 1750). Si les neuf trios de Haydn mentionnés dans l'inventaire sans plus de précisions ne sont pas des trios avec clavier ni des arrangements d'autres œuvres, il ne peut s'agir, là encore, que d'œuvres anciennes, peut-être des trios avec baryton arrangés pour violon ou flûte. La seule œuvre écrite après cette date est, de façon significative, une pièce de circonstances, le trio avec contrebasse pour le concours d'entrée à la Chapelle Royale de Ramón Rodríguez Monroy (1788)<sup>238</sup>.

Cette mode gagne également l'entourage du prince des Asturies, pour qui Brunetti écrira désormais des quatuors et, à partir de 1779, grand nombre de symphonies. Le

<sup>238</sup> FERNANDEZ-CORTES, *op. cit.*, p. 131-132. Je tiens à remercier Judith Ortega pour son aide avec la date des trios de Boccherini, erronée sur l'ouvrage de Fernández-Cortés, et avec celle du trio de Monroy. ORTEGA, « La música en la corte... » *op. cit.*

rythme de composition de Brunetti connaît de toute façon un long déclin entre 1777 et 1781, en fort contraste avec la fécondité des années précédentes. Sur les causes de ce ralentissement on peut seulement formuler quelques hypothèses. Tout d'abord il est possible qu'il se soit davantage tourné vers l'enseignement. En avril 1776, quelques mois avant la mort du duc d'Alba, Brunetti rentre comme professeur de violon au service du marquis de Peñafiel, plus tard duc d'Osuna, et conservera ce poste jusqu'en février 1780<sup>239</sup>. Le nombre important de sonates pour violon de Brunetti conservés dans la bibliothèque de ce personnage pourrait indiquer qu'il s'est plus consacré à ce type d'œuvres pendant la période qui nous intéresse, ce qui est confirmé par l'étude du catalogue de sa production. Le 70% des sonates conservées ont en effet été écrites entre 1775 et 1783<sup>240</sup>. Par les dédicaces de ces œuvres on peut déduire qu'en plus de professeur de violon du prince des Asturies et du marquis de Peñafiel il l'a été aussi du nouveau duc d'Alba, bon violoniste, auquel il dédie des sonates en 1778. Gaetano devait également se consacrer à la formation violonistique de son fils Juan, adolescent à cette époque, qui fera en 1782 un voyage d'études à Paris, où probablement il a étudié avec Viotti, et mourra à son retour en 1784<sup>241</sup>.

### ***Départ de Boccherini, réception de Haydn***

À ces circonstances viennent encore s'ajouter deux événements ayant durablement marqué la vie musicale madrilène. D'un côté le départ de Madrid de Luigi Boccherini en 1776, suite au scandale d'amour morganatique de l'infant Don Luis, qu'il doit accompagner dans son exil, d'abord à Talavera de la Reina, puis à Velada et enfin à Arenas de San Pedro, à 170 km. de la capitale. Il y restera jusqu'à la mort de l'infant en 1785 dans un certain isolement. Bien qu'il ait souvent voyagé à Madrid, cet éloignement a sans doute nuit à sa relation avec Brunetti, ne serait-ce que sur le plan musical. L'influence boccherinienne, tellement évidente dans la musique de Brunetti entre 1769 et 1776, se dilue en effet à partir de cette dernière date. On ne sait pas si Brunetti connaissait les œuvres de Boccherini écrites à Arenas à partir de 1778. En revanche il est possible qu'ils se soient rencontrés à nouveau dans l'entourage des Benavente-Osuna vers 1786-1787, car Boccherini dirigeait l'orchestre de la maison et Brunetti a reçu à cette époque la commande de six sextuors avec hautbois pour le duc d'Osuna.

L'autre grand événement de cette période est l'arrivée massive des œuvres de Haydn à la péninsule, signalant l'apparition d'un engouement sans précédents pour un compositeur de musique instrumentale. La première mention de Haydn dans la presse madrilène a vu le jour en décembre 1774, dans l'annonce d'un recueil de menuets de plusieurs auteurs<sup>242</sup>. Néanmoins les mélomanes de la capitale devaient déjà connaître quelques-unes de ses œuvres avant cette date, car la *Gazeta de Madrid* lorsqu'elle liste les auteurs du recueil met Haydn en premier, précédant Boccherini. En fait, en automne

<sup>239</sup> *Id.*, p. 472-480.

<sup>240</sup> Ces chiffres proviennent de l'étude du catalogue de Labrador mais sont toutefois à manier avec précaution, car avant 1776 Brunetti avait déjà écrit 36 sonates pour le XII duc d'Albe qui sont aujourd'hui perdues. TRUETT-HOLLIS, *op. cit.*, p. 159.

<sup>241</sup> Une partie de ce qui peut être dit sur la formation de Juan Brunetti n'est pour le moment qu'hypothétique. Il est certain qu'en 1782 il est parti en voyage d'études à Paris avec son frère Francisco, qualifié plus tard de « prodige du violoncelle », l'un et l'autre très généreusement pensionnés par le prince des Asturies. Francisco étudia avec Jean-Louis Duport —non pas avec Jean-Pierre, comme l'a suggéré Labrador, car il était à Berlin à cette époque. Jean-Louis Duport fut un proche de Giovanni Battista Viotti dès l'arrivée du violoniste à Paris en mars 1782. Lister Warwick signale qu'en 1812 Jean-Baptiste-Bonaventure Roquefort rapporte la présence d'un Brunetti auprès de Viotti en 1782. Warwick délaisse ce témoignage en disant que Gaetano Brunetti ne pouvait pas être élève de Viotti à trente-huit ans. Il a raison, mais la coïncidence des dates permet de supposer qu'il pourrait s'agir de Juan et non de Gaetano. LISTER WARWICK, *Amico : the life of Giovanni Battista Viotti*, New York, Oxford University Press, 2009, p. 434.

<sup>242</sup> MARÍN, « Music-selling... » *op. cit.*, p. 172.

1774, les quatuors op. 2 de Brunetti adoptent déjà le plan des op. 9 et op. 17 de Haydn, tandis que les *divertimenti* IV/2 et IV/4, ainsi que le sextuor op. 1/6/i, écrits peut-être plus tôt dans la même année, intègrent des évocations des quatuors op. 17/1, 17/2 et 17/3.

En juin 1775 douze quatuors et trois symphonies de Haydn sont copiés pour la Chambre du prince des Asturies<sup>243</sup>. En décembre les quatuors op. 20 et un op. 13 de symphonies sont annoncés par la *Gazeta*. Aussi tôt qu'en mai 1776 le poète Tomás de Iriarte parle de cet ami « vivant, mais absent » qu'il connaît « seulement par l'ouïe » et développe, en vers, une analyse très fine de sa musique, témoignage d'une fréquentation longue et passionnée des œuvres de Haydn<sup>244</sup>. En 1779 la réception de Haydn est décrite par Iriarte en ces termes :

Si l'éloge de Joseph Hayden [...] devait se mesurer au succès que ses œuvres remportent actuellement à Madrid, il semblerait certainement excessif, ou passionné. [...] Mais sans doute trouveront minuscule cet éloge ceux qui entendront ses divers recueils de symphonies, [...] ses quatuors, trios et sonates, son oratorio sacré intitulé *Il ritorno di Tobia* à cinq voix, son *Stabat mater* à quatre, etc.<sup>245</sup>

Cette passion pour Haydn, considéré désormais comme le plus grand des compositeurs vivants, amène le prince des Asturies à prendre contact direct avec Esterháza en 1780. Ainsi arrivent au Palais Royal de Madrid l'opéra *L'isola disabitata* (Hob. XXVIII : 9), à peine quelques mois après sa création en Hongrie, et des *pasticcios* symphoniques. En 1781 Luigi Boccherini lui-même transmet des compliments au musicien de Rohrau par l'intermédiaire d'Artaria, leur éditeur commun. Deux ans après les comtes-ducs de Benavente-Osuna passent un contrat avec Haydn pour la réception de sa musique « libre » et lui commandent des œuvres, à l'instar du XIII duc d'Alba. Dès 1785 la ville de Cadix se joint à cette fièvre haydnienne en commandant au compositeur les *Sept paroles du Christ sur la Croix* (Hob. XX : 1). Encore en 1795 le duc d'Alba posera pour Goya entouré d'instruments et tenant dans ses mains une partition de Haydn<sup>246</sup>.

Même avant son départ de Madrid l'été 1776, Boccherini n'est pas non plus resté en marge de la réception de Haydn. Christian Speck reconnaît dans ses quatuors op. 24, commencés peut-être en 1776 et terminés en 1778, un travail motivique accru, qu'il associe à Haydn<sup>247</sup>. Je crois cependant pouvoir faire remonter cette association aux mois immédiatement antérieurs à l'exil de l'infant Don Luis, c'est-à-dire au début de 1776. Dans le dernier des sextuors op. 23, le second mouvement, *Allegro assai*, présente un travail motivique assez large et imagiatif dans le développement, ce qui n'est pas le cas

<sup>243</sup> LABRADOR, « Música y vida cotidiana... » *op. cit.*, p. 76-77.

<sup>244</sup> Tomás de IRIARTE, « Epístola IX. Á una Dama que preguntó al Autor qué Amigos tenía », 20 mai 1776, *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomas de Yriarte. Tomo II*, Madrid, en la Imp. Real, 1805, p. 81-89 (CV).

<sup>245</sup> « Si el elogio de Joseph Háydén, o Héydén, se hubiese de medir por la aceptación que sus obras logran actualmente en Madrid, parecería desde luego excesivo, o apasionado. [...] Pero sin duda hallarán diminuto este elogio los que oigan sus varios juegos de sinfonías, ya concertantes, ya acuartetadas, sus cuartetos, trios y sonatas, su Oratorio sacro intitulado *Il ritorno de Tobia* a cinco voces, su *Stabat mater* a cuatro, etc. », IRIARTE, *La Música... op. cit.*, « Advertencias sobre el canto quinto », p. 260.

<sup>246</sup> Robert STEVENSON, « Los contactos de Haydn con el mundo ibérico », *Revista Musical Chilena* 157 (janvier-juin 1982), p. 3-39 ; Stephen C. FISHER, « A group of Haydn copies for the court of Spain : fresh sources, rediscovered works, new riddles », *Haydn-Studien*, IV/2 (1978), p. 65-84. Le croisement des travaux de Stevenson avec ceux de Fernández-Cortés (FERNANDEZ-CORTES, *La música en las casas... op. cit.*, p. 216) et un article de Gregorio Morán à *La Vanguardia* (« El caso Boccherini », 28-V-2005, p. 24) permettent de supposer qu'une partie des partitions acquises à Vienne par la maison de Benavente-Osuna, dont les quatuors, inédits, de Haydn, pourrait être conservée dans les archives privées d'une famille de Bilbao, les Lezama de Leguizamón.

<sup>247</sup> Christian SPECK, *Boccherinis Streichquartette*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1987, p. 125-126. Rapporté par HEARTZ, *Music in European Capitals... op. cit.*, p. 987.

pour les autres cinq œuvres du recueil, ainsi qu'une réexposition non dépourvue d'humour, avec P qui ne revient qu'à la toute fin, après la dernière présentation de K. Le finale, à son tour, fait un usage non conventionnel du silence en faisant suivre chaque phrase de P d'un silence de durée équivalente (fig. 8.1). Dans cet usage rhétorique du silence il rejoint partiellement la démarche de Brunetti dans le trio V/6, composé quelques mois auparavant.



**Figure 8.1.** Boccherini, sextuor en fa majeur op. 23/6/iv (G. 459, 1776), *Finale. Prestissimo*, m. 1-12. Manuscrit autographe<sup>248</sup>.

### *Vers un nouveau discours sur la musique instrumentale*

La découverte de l'œuvre Haydn n'est certainement pas étrangère à l'émergence d'un phénomène de conséquences plus vastes : la gestation d'un nouveau paradigme esthétique pour la musique instrumentale. Des signes avant-coureurs se font entendre dès 1772. José de Cadalso, ami intime d'Iriarte, publie alors un manuel pour apprendre « toutes les sciences » en une semaine, destiné aux « érudits à la violette », les savants superficiels des salons. Dans cet opuscule plein d'esprit, il consacre une partie de la leçon du dimanche, la septième, à la musique (c'est moi qui souligne) :

Il y a beaucoup à dire sur la musique. Déclarez que la bonne est anéantie. Où trouverait-on, direz-vous, telle composition qui faisait d'aussi merveilleux effets, comme nous le dit l'histoire ? (cela tombera mal si vous venez de dire que toute l'histoire est fable, et on vous tiendra pour inconséquent ; mais cela se résout en laissant passer un laps de temps considérable d'une conversation à la suivante, c'est-à-dire six ou sept minutes). Où trouverait-on, direz-vous, ces effets prodigieux que suscitaient jadis les tons, combinés de telle ou telle manière et modulés ? *Quel musicien moderne italien ou allemand* fera faire au grand vizir des Turcs les excès que Timothée fit faire à Alexandre, qu'il dominait avec la musique au point de le faire passer de la haine à la tendresse, de la tendresse à la rancune, de la rancune à la piété, et ainsi à travers tout le

<sup>248</sup> « Opera P. a 1776. / Sei Sestetti per due Violoni, due Viole, / e due Violoncelli obbligati / Composti per S.A.R. <sup>le</sup> d. <sup>n</sup> Luigi Infante di Spagna etc. / da Luigi Boccherini, Virtuoso di Camera, e Compositore / di S.A.R. <sup>le</sup> », F-Pn, Ms. 1611 (6) (GA).

reste de passions humaines ? Nulle part. Notre musique est entièrement réduite à quatre progressions amoureuses ou furieuses, sans connexion, modulation ni ascendant sur l'âme : ni le *Stabat Mater* de Pergolèse, ni les *tonadillas* de Misón ne sont capables de faire bouger une seule des touches infinies que forment l'orgue bien accordé du cœur humain.<sup>249</sup>

Malgré ce jugement informel sur la réception de la musique moderne de l'époque, ce texte contient la première mention aux musiciens « allemands », à peine quatre ans après l'apparition d'un crescendo de type Mannheim dans l'ouverture de *Jasón*. Cadalso continue malgré tout à informer ses érudits parfumés que la civilité oblige à affirmer que les Italiens restent les premiers dans la poésie, la peinture et la musique —« en tâchant d'éviter qu'aucun Français ne vous entende »<sup>250</sup>.

En 1776, lorsque la musique de Haydn commence à circuler en Espagne, la perspective s'est inversée. Iriarte fait l'éloge de « la moderne musique allemande », remarquable dans le genre symphonique, laquelle, à son avis, « a enlevé les lauriers » à la musique italienne<sup>251</sup>, jugement repris par Rodríguez de Hita en 1777, selon qui les mélomanes espagnols « préfèrent en premier la [musique] d'auteurs allemands », peut-être, dit-il, « parce que son feu, invention et variété s'entendent mieux avec notre nation »<sup>252</sup>. En se présentant à Haydn comme l'« un de ses plus passionnés amateurs et admirateurs », Boccherini lui-même semble acquiescer à ces propos<sup>253</sup>. Loin de partager les banalités des érudits de salon, Iriarte alimente dès 1776 une réflexion renouvelée sur la puissance rhétorique et expressive de la musique instrumentale et notamment sur ce compositeur qui « fait parler ses symphonies »<sup>254</sup>.

Haydn, musicien allemand,  
compositeur singulier,  
avec de doux échos remporte  
toute mon affection.  
Sa musique, bien qu'elle  
ne soit pas aidée de la voix,  
parle, exprime les passions,  
meut l'âme à volonté.

seules, assemblées, promptes, lentes,  
toutes par plusieurs chemins  
excitent un même affect,  
portent un même dessein.  
Elles expriment ou des cris de fureur  
ou d'amour les tendres soupirs,  
ou les larmes de la tristesse,  
ou la clameur de la réjouissance.

<sup>249</sup> « De la música hay mucho que hablar. Exclamad que la buena se aniquiló. ¿Dónde hallaremos, diréis, aquella composición que hacía tan maravillosos efectos, como la historia nos cuenta? (esto vendrá mal si habéis dicho que toda historia es fábula; y os tendrán por inconsecuentes; pero esto se reduce a dejar pasar algún intervalo considerable de una conversación a otra, como seis, o siete minutos), ¿dónde hallaremos, diréis, aquellos efectos prodigiosos que causaban los tonos antiguamente de éste, o del otro modo combinados, y modulados? ¿Qué músico moderno italiano, o alemán hará hacer al gran visir de los turcos los excesos que Timoteo hizo hacer a Alejandro, a quien dominaba tanto con la música, que le hacía pasar del odio a la ternura, de la ternura al rencor, del rencor a la piedad, y así por todas las demás pasiones humanas? En ninguna parte. Nuestra música está toda reducida a cuatro cláusulas amorosas, o furiosas, sin conexión, modulación, ni dominación sobre el alma: ni el *Stabat mater* del Pergolese, ni las tonadillas de Misón son capaces de mover una tecla de las infinitas que tiene el buen templado órgano del corazón humano ». Joseph VAZQUEZ [José de CADALSO], *Los eruditos de la violeta*, Madrid, Antonio de Sancha, 1772 (CV).

<sup>250</sup> « Por un acto de vuestra natural urbanidad, diréis (de modo que no lo oiga ningún francés) que los italianos son los primeros en la poesía, como en la pintura y la música ». *Id.*

<sup>251</sup> « La moderna Música Alemana, / que en la parte sinfónica es constante / y arrebató la palma á la Italiana », IRIARTE, « Epístola VII... » *op. cit.*, p. 73.

<sup>252</sup> « En el día se divierten mucho con la Música Sinfónica de Trios, Quartetos y toda la concertada de instrumentos ; aprecian en primer lugar la de Autores Alemanes, acaso porque su fuego, invención y variedad congenia más á nuestra Nación », RODRIGUEZ DE HITA, *op. cit.*, f. 5v.

<sup>253</sup> « [...] sono uno de i suoi più appassionati stimatori e ammiratori insieme del suo Genio, e Musicali componimenti de quali qui si fà tutto quel aprezzo, che in rigor di Giustizia si meritano ». Cité par Elizabeth LE GUIN, *Boccherini's Body : an essay in carnal musicology*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 324.

<sup>254</sup> « Todo el poder y efectos prodigiosos / que cuentan de la Música divina / la antigua Historia Griega y la Latina / no te parecerán ya fabulosos / quando de cerca aplaudas la arrogancia, / la expresión e ingeniosa consonancia / con que hace hablar sus varias sinfonías / el Músico mayor de nuestros días, / Háydén, aquel grande hombre, / a quien te pido abrazes en mi nombre ». Tomás de IRIARTE, « Epístola VI. Escrita en 10 de marzo de 1777. A Don Domingo de Yriarte », *Obras, Tomo II*, Madrid, Imprenta Real, 1805, p. 59-60 (CV).

Elle est pantomime sans gestes,  
 peinture sans couleurs,  
 poésie sans mots  
 et rhétorique avec rythme ;  
 l'instrument auquel Haydn  
 communique son artifice  
 déclame, récite, peint,  
 il a âme, idée et sens.  
 Si les diverses voix  
 courent par des tons différents,  
 si elles alternent, si s'imitent,  
 si ensemble chantent la même chose,  
 si se taisent toutes d'un coup,  
 si elles entrent toutes à l'improviste,  
 si faibles vont en disparaissant,  
 si elles ressuscitent avec brio,

Leur puissante harmonie  
 appelle déjà au calme sommeil,  
 anime le courage martial,  
 incite au bal festif.  
 [...] Le chant de Haydn est noble,  
 il est vrai et simple,  
 il est sensé, compréhensible,  
 toujours varié, toujours riche.  
 Avec lui l'auditeur  
 ne se vantera de pouvoir deviner,  
 car, au lieu du passage attendu,  
 trouve souvent l'imprévu...  
 Hayden, ami, pardonne  
 ce que j'ai dit de ton génie :  
 c'est peu pour te connaître,  
 rien pour qui t'a entendu.<sup>255</sup>

Il me semble qu'avec ces propos, contemporains de l'essai *Zwanzig Komponisten* de Junker, Iriarte fait figure de pionnier en pointant deux caractéristiques qui vont devenir des lieux communs de l'analyse haydnienne. D'une part l'unité de l'idée —du « dessein »— malgré l'indépendance et la diversité des parties<sup>256</sup>. Et d'autre part le jeu ingénieux avec l'inattendu, l'esprit, le génie même, que Michaelis —trente ans après— décrivait avec des mots très proches de ceux d'Iriarte dans son essai sur la musique humoristique cité plus haut<sup>257</sup>.

Dans les années suivantes, deux ouvrages fondamentaux viennent enrichir et consolider cette conception renouvelée de la musique instrumentale, le grand poème *La Música* d'Iriarte lui-même (1779) et le « Discours sur la musique du temple » clôturant les *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo* du marquis d'Ureña (1785). N'oublions pas que *La Música*, bien que très oubliée et souvent méprisée aujourd'hui, avait reçu un accueil chaleureux en Europe. Loué par Métastase lui-même, ce poème était considéré comme un modèle de bon goût sous les règnes de Charles III et Charles IV, ayant été traduit en italien (1789), français (1797) et anglais (1807)<sup>258</sup>.

<sup>255</sup> « [...] Háydén, Músico Alemán, / Compositor peregrino, / Con dulces ecos se lleva / Gran parte de mi cariño. / Su música, aunque la falte / De voz humana el auxilio, Habla, expresa las pasiones, / Mueve el ánimo a su arbitrio. / Es Pantomima sin gestos, / Pintura sin colorido, / Poesía sin palabras / Y retórica con ritmo; / Que el instrumento á quien Háydén / Comunica su artificio, / Declama, recita, pinta, / Tiene alma, idea y sentido. / Si las diferentes voces / corren por tonos distintos, / si se alternan, si se imitan, / si a un tiempo cantan lo mismo, / si callan de golpe todas, / si entran todas de improviso, / si débiles van muriendo, / si resucitan con brío, / solas, juntas, prontas, tardas, / todas por varios caminos / excitan un mismo afecto, / llevan un mismo designio. / O expresan gritos de fúria, / o de amor tiernos suspiros, / o el llanto de la tristeza, / o el clamor del regocijo. / Su poderosa armonía / ya llama al sueño tranquilo, / ya alienta el valor marcial, / ya incita al baile festivo. / [...] El canto de Háydén es noble, / Es verdadero y sencillo, / Es juicioso, es perceptible, / Siempre vario, siempre rico. / En él nunca el Auditorio / Se alabará de adivino; / Que, en vez del paso esperado, / Suele hallar el imprevisto... / Háydén Amigo, perdona / Lo que de tu ingenio he dicho : / Para conocerte es poco, / Nada para quien te ha oído. IRIARTE, « Epístola IX... » *op. cit.*, p. 84-86.

<sup>256</sup> On lit par exemple dans *Kunst und Altertum* de Goethe (1818-1823) : « Ces oeuvres sont la langue idéale de la vérité : chacune de leurs parties est nécessaire à un ensemble dont elle est partie intégrante, tout en vivant de sa propre vie ». Cité par Enrico FUBINI, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XIX*, traduit de l'italien par Carlos Guillermo Pérez de Aranda, Madrid, Alianza, 1988, p. 262.

<sup>257</sup> Voir ci-dessus, dans ce travail, p. 113.

<sup>258</sup> Voir l'introduction de Bruce A. Broggs dans son édition du poème, p. 96-113. Au jugement très favorable de Javier de Lampiñas (1781) rapporté par Boggs, je rajouterai celui de Sempere y Guarinos, qui cite *La Música* en premier parmi les exemples qu'il donne du « goût actuel des Espagnols en matière de poésie ». Juan SEMPERE Y GUARINOS, *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias, y en las artes [...], con un discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura*, Madrid, Antonio de Sancha, 1782, p. 237. Et aussi : « ha sido sumamente celebrado el Poema de la Música dentro y fuera de España ». Juan SEMPERE Y GUARINOS, *Ensayo de una*

Sans prétendre entrer dans une étude approfondie de l'ensemble du texte, je rapporterai simplement quelques idées me paraissant particulièrement significatives. Dans le cinquième chant du poème, consacré à l'usage de la musique « dans la société privée et dans la solitude », Iriarte commence par exiger une écoute silencieuse dans les concerts privés et il a des mots très durs pour ceux qui y parlent et y font du bruit<sup>259</sup>. Bien que la musique vocale —bien choisie— fasse aussi partie de ces « académies », celles-ci ont dans la musique instrumentale leur musique « propre » :

[...] qui ne mendie pas le secours de la parole,  
 qui nous oblige à ne pas sentir son absence,  
 et ose sans elle  
 susciter les affects qu'elle suscite :  
 parce qu'enfin les dictiones  
 des langues diverses  
 sont seulement des signes arbitraires  
 de nos idées et passions ;  
 mais la mesure et accents musicaux,  
 tels des signes naturels,  
 ont en soi don qui ne dépend pas  
 de l'interprétation des nations,  
 d'un caprice, d'un usage, d'une convention ;  
 car on connaît leur valeur, on ne l'apprend pas,  
 et parlent au cœur plus qu'à l'esprit.<sup>260</sup>

C'est là —en 1779 !— un des premiers éloges de la musique instrumentale en tant que langage expressif de portée universelle, dépassant la puissance de la parole et du chant. Tout en reprenant les lieux communs de l'esthétique de Batteux et Rousseau et tout en considérant toujours la musique sous le seul angle du plaisir et de l'utilité<sup>261</sup>, la musique instrumentale jouit pour la première fois d'un rang privilégié au sommet de la hiérarchie des genres. Je rappelle que celui que Fubini considère parmi des premiers défenseurs de la musique instrumentale en Italie, Vincenzo Manfredini, n'a publié sa *Diffesa della musica moderna e dei suoi celebri esecutori* qu'en 1788<sup>262</sup>. Iriarte propose par ailleurs, dans le deuxième chant du poème, une des premières —la première ?— descriptions de ce que l'on appelle aujourd'hui les topiques, qu'il définit de manière détaillée et uniquement selon des critères musicaux : le tempo, la mesure, le mode, le type de chant et de phrase, l'harmonie, le rythme, l'ornementation, l'articulation, l'usage des silences. Il caractérise ainsi l'imitation musicale de la gaieté, la joie d'une âme apaisée, l'esprit martial, la tristesse —mélancolique, tourmentée ou extrême—, la colère, et la terreur avec ses « horribles visions » qui « hérissent les cheveux » —« le degré le plus sublime / de l'art musical imitatif »<sup>263</sup>.

Gaspar de Molina y Saldívar, marquis d'Ureña, de son côté, entreprend de défendre la présence de la musique instrumentale dans les églises. En s'appuyant sur Batteux, celui qui a « entrouvert une fenêtre pour la pleine compréhension de la musique instrumen-

---

*biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III, Tomo sexto*, Madrid, Imprenta Real, 1789, p. 202.

<sup>259</sup> IRIARTE, *La Música... op. cit.*, p. 223.

<sup>260</sup> « [...] que auxilios de la letra no mendiga, / que a no sentir su falta nos obliga, / y sin ella se atreve / a mover los afectos que ella mueve : / porque, al fin, las dictiones / de los idiomas varios / solamente unos signos arbitrarios / son de nuestras ideas y pasiones ; / pero el compás y acentos musicales, / cuál signos naturales, / tienen por sí virtud que no depende / de la interpretación de las naciones, / de un capricho, de un uso, de un convenio ; / pues su valor se sabe, y no se aprende, / y hablan al corazón más que al ingenio ». *Id.*, p. 225.

<sup>261</sup> *Id.*, p. 233.

<sup>262</sup> FUBINI, *La estética... op. cit.*, p. 235.

<sup>263</sup> IRIARTE, *La Música... op. cit.*, p. 161-175.

tale »<sup>264</sup>, il réfute intelligemment les invectives contre la musique instrumentale de l'abbé Pluche et du P. Feijoo<sup>265</sup>. Les échos du « ravissant poème » d'Iriarte ne sont pas absents, car tout en traitant la musique instrumentale du point de vue de son usage religieux, les arguments d'Ureña trahissent une pensée nouvelle. Par son « tino entusiástico », sa veine enthousiaste, inspirée, la « mimique » —musique de ballet— de Gluck et la musique instrumentale de Haydn et Cambini, n'atteignent pas la perfection du plain-chant mais surpassent l'ensemble de la musique savante des églises espagnoles —un bon coup porté à quelques dizaines de maîtres de chapelle !—. Pour les contemplatifs, la musique instrumentale recueille l'âme et les aide à « élever la pensée vers Dieu ». Le compositeur de ce type de musique doit être d'abord un philosophe, un bon poète. Et puis :

Qui dit que la musique instrumentale ne peut pas toucher l'entendement ? Elle ne le touchera pas avec des arguments, mais avec l'harmonie, la proportion, avec les bonnes cadences, avec les périodes bien formées. Dans une symphonie, dans un sextuor, dans un quatuor, il peut y avoir des sections, une trame et des épisodes comme dans un drame.<sup>266</sup>

Ureña formule ainsi ce qui était implicite chez Iriarte depuis 1776 : la musique instrumentale n'est seulement plaisante et utile, elle est aussi dramatique en et par elle-même. Les fugues de Boccherini sont aussi très louées par l'auteur —on pense à celles des quatuors op. 2, celle du quintette op. 13/4—, ainsi que les « pièces agréables en style mixte » de Davaux et Lebrun, peut-être Ludwig August Lebrun, auteur de trios publiés à Paris vers 1775<sup>267</sup>. Il tâche ensuite de déduire une grammaire de la musique et donne l'esquisse d'une rhétorique du discours musical « pur ». Bien que plus traditionnel que les associations topiques d'Iriarte, car lié encore aux figures de la rhétorique classique, cet effort de théorisation témoigne d'une volonté solide de dignifier la nouvelle musique instrumentale.

De ce point de vue, il est extrêmement significatif que ces deux auteurs soient liés à des œuvres qu'il faut compter parmi celles qui, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et à échelle européenne, posent avec plus d'acuité la question des possibilités rhétoriques et expressives de la musique instrumentale —comme de ses limites. Ureña, gentilhomme gaditan, a très probablement participé, avec le marquis de Méritos et José Saenz de Santamaría, à la commande des *Sept paroles du Christ sur la Croix* à Haydn juste après avoir terminé la rédaction des *Reflexiones*<sup>268</sup>. James Webster a souligné l'importance de cette œuvre dans le parcours créatif de Haydn et le compositeur la considérait parmi ses œuvres les plus réussies<sup>269</sup>. Iriarte, de son côté, composait en 1789 le texte et la musique du « mélologue » *Guzmán el Bueno*, selon le modèle du *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau (1770). Un monologue tragique y alterne avec des numéros purement orchestraux qui cherchent à illustrer les passions du héros et à les prolonger là où les mots ne suffisent plus. Iriarte semble appliquer en tant que compositeur toutes les ressources expressives qu'il avait théorisées dix ans auparavant dans *La Música*<sup>270</sup>.

<sup>264</sup> FUBINI, *La estética... op. cit.*, p. 198.

<sup>265</sup> Marqués de UREÑA, *Reflexiones... op. cit.*, 1785, p. 354. Il cite sans en donner le nom d'auteur *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) de Charles Batteux.

<sup>266</sup> « ¿Quién dice que la Música instrumental no puede afectar el entendimiento? No lo afectará con argumentos, pero sí con la armonía, con la proporción, con las buenas clausulaciones, con los períodos bien formados. En una sinfonía, en un sexteto, en un quarteto, caben unidades, cabe intriga, y caben episodios como en un drama ». *Id.*, p. 371.

<sup>267</sup> *Id.*, p. 356, 360, 363, 365, 368, 370 et 373.

<sup>268</sup> STEVENSON, « Los contactos de Haydn... » *op. cit.*, p. 6-12. Voir aussi l'entrée consacrée au marquis d'Ureña dans le *DMEH*.

<sup>269</sup> WEBSTER, *Haydn's... op. cit.*, p. 231.

<sup>270</sup> Les liens entre le deuxième chant du poème et la partition orchestrale du *Guzmán* sont très évidents. Ils ont été relevés aussi par Javier SUÁREZ-PAJARES, « Iriarte, Tomás de », *DMEH* ; et par José SUBIRÁ, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo*, Barcelona, CSIC, 1949-1950, 2 vols.

Il est cependant difficile d'évaluer la portée réelle de ces réflexions, dont les conséquences musicales, bien que révolutionnaires, demeurent très localisées et finalement assez marginales, eu regard de l'évolution ultérieure de la musique espagnole. Iriarte lui-même avait un goût exclusif pour Haydn et pour la musique allemande —il ne fait aucune mention à Boccherini ni à Brunetti dans ses écrits— qui ne devait pas être partagé à ce point de radicalité par grand nombre de ses contemporains ni même de ses proches, à commencer par les comtes-ducs de Benavente-Osuna. Il ne faut pas non plus en sous-estimer l'extension : au succès européen et proprement littéraire de *La Música* il faut ajouter le fait qu'il est devenu une sorte de « manifeste » esthétique pour toute une génération de mélomanes espagnols.

Pour s'en convaincre il suffit de regarder l'impressionnante liste de presque 700 souscripteurs ayant contribué à la troisième édition du poème et des tout aussi célèbres *Fábulas literarias* en 1787. Parmi eux on y compte quelques musiciens bien placés et de nombreux personnages connus pour son amour de la musique : du XIII duc d'Alba ou du VI comte de Fernán-Núñez à Ramón Monroy ou Felipe de los Ríos, musiciens de la Chapelle Royale ; de Francisco Antonio Parisién, maître de la garde-robe du roi et dédicataire d'un duo de Brunetti, à Thomas Jefferson, le futur président des États-Unis<sup>271</sup>. Sans compter les amis mélomanes d'Iriarte, dont les Benavente-Osuna, la duchesse de Villahermosa, le marquis de Manca et Juan Pignatelli. On sait que l'infant Gabriel disposait de *La Música* dans sa bibliothèque, tout comme ces deux amateurs de Valencia, Luis Vicente Simián et Ignacio Baeza, décédés respectivement en 1788 et 1834<sup>272</sup>, ou Joaquín Garisuain, bassoniste de la Chapelle Royale<sup>273</sup>. On voit aussi que les mélomanes passionnés participant aux débats esthétiques du *Diario de Madrid*, brandissent les vers de *La Música* comme l'autorité validant immédiatement leurs arguments<sup>274</sup>. Son effet se fait sentir également dans la littérature musicale postérieure, des *Reflexiones* du marquis d'Ureña à la poésie de Manuel José Quintana ou José María Blanco White<sup>275</sup>. Les échos du poème et de cette société mélomane madrilène, que Blanco White a fréquenté durant les années 1790, résonnent peut-être encore dans son souvenir lorsqu'il écrit sur sa vie d'exilé à Londres (c'est moi qui souligne) :

It happened about that time [1813] that Colonel Murphy, a Spaniard of Irish descent, whom I had slightly known at Madrid, finding that I was in London, invited me to his house. He was passionately fond of music; and as he discovered that I was a tolerable performer on the Violin, he asked me to join in a weekly *Quartett*-party, which he had at his house in the most agreeable manner which a true *amateur* could wish. [...] We allowed no audience, because we could not bear even a whisper. The initiated in the mysteries of music alone can conceive the luxury of such an entertainment.<sup>276</sup>

<sup>271</sup> Tomás de IRIARTE, *Colección de obras en verso y prosa, tomo I*, Madrid, Benito Cano, 1787, p. VII-XXI. Éditer *La Música* était visiblement très rentable —sept éditions entre 1779 et 1809, dont une au Mexique, sans compter les traductions.

<sup>272</sup> Miguel Ángel PICO PASCUAL, « La presencia de libros de música en la vida cotidiana de la alta burguesía valenciana de finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. Estudio de dos bibliotecas musicales privadas a través de los protocolos notariales », *Nassarre* XVI/2 (2000), p. 269-270.

<sup>273</sup> C'est Iriarte lui-même qui le signale dans une lettre du premier août 1781 au marquis de Manca, violoniste amateur lui aussi. Emilio COTARELO Y MORI, *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, p. 468. Joaquín Garisuain apparaît aussi parmi les souscripteurs en 1787 (!).

<sup>274</sup> Il est explicitement cité à deux reprises, le 10 février 1790 et le 9 mars 1803, mais il est beaucoup plus souvent paraphrasé sans en donner la référence. Yolanda F. ACKER, *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808)*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007, p. 104 et 352.

<sup>275</sup> Je pense à « A Luisa Todi » (1795) de Quintana et à « A Elisa, cantando al pianoforte » (ca. 1804) de Blanco White, bien que dans ce dernier l'influence d'Iriarte soit plus faible. Manuel José QUINTANA, *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 32 ; José M. BLANCO WHITE, *Obra poética completa*, éd. Antonio Garnica Silva et Jesús Díaz García, Madrid, Visor, 1994, p. 181-184.

<sup>276</sup> José María BLANCO WHITE, *The life of the Rev. Joseph Blanco White written by himself ; with portions of his correspondence, vol. I*, éd. John Hamilton Thom, London, John Chapman, 1845, p. 189-190.

N'oublions pas néanmoins que nos amateurs passionnés, Iriarte et Ureña, parlent de la musique qu'ils entendent, qui existe, non pas de celle qu'ils rêvent. Si l'on fait cas des noms qu'ils citent en exemple, on se rend compte que leurs idées ont germé à l'écoute de la musique elle-même, apparemment depuis la découverte de la musique allemande — que l'ouverture de *Jasón* fait remonter au moins jusqu'en 1768 et peut-être avant. Mais c'est la réception de Boccherini en 1768-1770 et de Haydn, au plus tard en 1774, têtes visibles d'une longue liste de compositeurs de musique instrumentale ayant explosé dès 1770, qui ont visiblement marqué les esprits. Le marquis d'Ureña —et la musique de Brunetti elle-même— rappelle aussi l'importance de la musique de chambre française : Gossec, Davaux ou Cambini. Brunetti, nous l'avons vu, participe de cette gestation dès ses origines en 1767 et il se montre toujours à l'avant-garde de la réception. Mais tout semble indiquer que son rôle est aussi autre, et il convient de le rappeler.

### ***Brunetti, musicien de goût***

En août 1796, deux ans avant sa mort, Brunetti était nommé à la tête de la musique de la Chambre du roi, Charles IV, son patron de toujours. Cette nomination était non seulement la culmination de sa carrière à la cour, mais aussi une reconnaissance officielle, bien que tardive, d'un emploi qu'il exerçait depuis le début des années 1770, comme en témoignent les nombreuses traces qu'il a laissé dans l'administration royale. Le 17 de ce mois, le duc de Frías, *sumiller de corps*, officier à la tête de la Chambre Royale, écrit à un très haut fonctionnaire du Secrétariat d'État, Eugenio de Llaguno, avec l'évidente complicité de Brunetti, pour se renseigner sur les bénéfices qui seraient attachés à ce poste créé pour l'occasion. Si l'augmentation du salaire —« en considération de ses bons et nombreux services et de son travail dans la composition de pièces de musique »— et la présence d'un signe distinctif sur l'uniforme font l'objet de questions, d'autres privilèges semblent considérés comme acquis (c'est moi qui souligne) :

[Le roi] accorde à Brunetti l'emploi de directeur de la musique de la Chambre Royale, mais comme il est de nouvelle création, on se trouve sans savoir quelles sont ses fonctions, quoiqu'à mon entendre il devrait avoir quelque autorité (subordonnée à celle du chef de la Chambre Royale) sur les autres musiciens de celle-ci, avoir en son pouvoir toutes les copies de musique que l'on fasse pour S. M., aussi bien dudit Brunetti que d'autres, *choisir les pièces devant être jouées pour le divertissement de S. M.*<sup>277</sup>

Une lecture attentive de cette missive permet de mesurer la vraie étendue des attributions de Brunetti à la cour. Dans le cinquième chapitre j'ai énuméré ses charges principales, tout en en omettant une, peut-être la plus importante pour le propos de cette étude : le pouvoir de choisir. Brunetti non seulement servait son patron, il *décidait* pour son patron. Ce marge de liberté a été entrevu par Germán Labrador lorsqu'il pointait le fait que la prise en charge de la direction musicale de la Chambre Royale par Francisco Brunetti, le fils de Gaetano, en 1803 avait entraîné un virage complet dans l'orientation

---

<sup>277</sup> « [el Rey] concede a Brunetti destino de director de música de la Real Cámara, pero como es de nueva creación, nos hallamos sin saber cuáles son sus funciones, bien que a lo que yo comprendo deberá tener alguna autoridad (subordinada a la del jefe de la Real Cámara) sobre los otros músicos de la misma, tener en su poder todas las copias de música que se saquen para S. M. tanto del citado Brunetti como de otros, elegir aquellas piezas que hayan de tocarse para la diversión de S. M.

Con este motivo, y siendo esta gracia en los términos que yo le concibo, no puedo menor de hacer presente, para que V.E. sirva ponerlo en la real consideración de S.M. que me parecía muy conveniente que teniendo alguna superioridad sobre los demás músicos de la Real Cámara, tuviese igualmente algún exceso de sueldo, en atención a sus muchos y buenos servicios, y a lo que tiene trabajado en la composición de piezas de música, como también algún distinguido en su uniforme, uno, y otro, según fuese la real voluntad de S.M. ». E-Magp, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15. Cité par Judith ORTEGA, « La música en la corte... » *op. cit.*, p. 165.

du répertoire, désormais brillant et francisant, comme si le choix musical dépendait essentiellement de son goût personnel<sup>278</sup>.

Sans prétendre reléguer à l'inexistence le critère du mécène, il me semble cependant que cette phrase écrite en 1796 autorise une interprétation rétrospective de l'activité musicale de l'entourage de Don Carlos avant et après son couronnement en 1789. Brunetti, ce musicien loyal, diligent, souvent dans l'ombre, apparaît désormais comme un maître dans son propre terrain : il décide dans la Chambre du prince. Pas toujours, admettons-le, mais sans doute assez souvent. Malheureusement, la seule facture que l'on connaisse antérieure à 1784 et citant des noms de compositeurs est celle de 1775 mentionnée au cinquième chapitre. Elle témoignait déjà d'un changement par rapport au répertoire de la fin des années 1760 et Brunetti y est sans doute pour quelque chose : on a retrouvé librement imités dans sa propre musique deux des trois compositeurs mentionnés dans la facture, Gossec et Haydn.

Cet aspect de la personnalité de Brunetti, toujours négligé parce que difficile à cerner, n'est pourtant pas sans conséquences. S'il décidait dans la chambre de l'héritier du trône, quel était son rôle chez le XIII duc d'Alba, qui l'a gardé à son service au moins jusqu'en 1793 et qui lui commandait régulièrement de la musique ? Et chez les comtes-ducs de Benavente-Osuna, qui se sont attachés ses services entre 1776 et 1780 et lui commandaient encore des œuvres au milieu des années 1780 ? Sa musique n'était étrangère à aucun des plus illustres mélomanes du temps : en plus des déjà cités, l'infant Don Luis, le VI comte de Fernán-Núñez et l'infant Gabriel<sup>279</sup>. Compte tenu de son emploi et de ses rapports parfois étroits avec les principaux mécènes musicaux de son temps, les mélomanes et amateurs contemporains ne pouvaient et ne devaient pas ignorer le bon critère du musicien qui dirigeait les concerts quotidiens du prince héritier. De cette perspective, le « célèbre Brunetti », en plus d'être « un excellent compositeur, comme l'attestent [ses] nombreuses œuvres »<sup>280</sup>, apparaît aussi comme un musicien de goût, un fin connaisseur dont l'avis mérite d'être pris en compte, quelqu'un de bon conseil au moment de choisir le répertoire, de faire des achats, de passer des commandes. Sa musique même semble s'en porter garante. Lorsqu'on aura l'occasion de le retrouver en janvier 1790, choisissant personnellement des partitions pour le roi au magasin d'un libraire madrilène, il nous lèguera un témoignage inestimable de son sens musical : il achète les quatuors op. 54 de Haydn, ainsi que deux de ses symphonies, vingt-quatre quatuors de Pleyel, six quatuors et six symphonies de Rosetti, trois quatuors de Teyber et six de Hoffmeister.

Au vu de son arbitrage esthétique et de son œuvre même, Brunetti devait occuper tout naturellement une place de choix dans le cercle relativement restreint de ceux qui goûtaient et théorisaient en amateurs sur les nouvelles possibilités de la musique instrumentale. Ce n'est peut-être pas un hasard si parmi le petit nombre de musiciens ayant souscrit à l'édition de *La Música* en 1787, les seuls attachés au service du roi, Felipe de los Ríos, Ramón Monroy et Joaquín Garisuaín, faisaient partie de ceux appelés

---

<sup>278</sup> LABRADOR, « Música y vida cotidiana... » *op. cit.*, p. 91-92. Labrador indique pertinemment que « nunca se deja de precisar que el encargo se ejecuta por orden de Brunetti, a quien cabe suponer un paper activo en la elección del repertorio ». LABRADOR, « Gaetano Brunetti : un músico... » *op. cit.*, vol. 1, p. 328.

<sup>279</sup> À Mexico, le marquis de Guardiola avait en son pouvoir six symphonies de Brunetti dès 1786. JAVIER MARIN LOPEZ, « Música y músicos entre dos mundos : la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII) », thèse doctorale inédite, Universidad de Granada, 2007, vol. 1, p. 525, n. 382.

<sup>280</sup> La mention au « célèbre Brunetti » vient de l'annonce d'impression d'œuvres du compositeur au *Diario de Madrid* du 12 avril 1801. Celle d'« excelente compositor, como lo acreditan las muchas obras que compuso », d'un rapport sur l'origine de l'organisation musicale de la Chambre du Roi que l'on peut dater autour de 1815 ; E-MAGP, Personal, C<sup>a</sup> 1046-9. Voir ACKER, *Música... op. cit.*, p. 322, et ORTEGA, « La música en la corte... » *op. cit.*, p. 183.

très régulièrement aux académies particulières de Don Carlos depuis le milieu des années 1770, c'est-à-dire trois des plus proches collaborateurs de Brunetti<sup>281</sup>.

J'insiste enfin sur le fait que la musique instrumentale ne répond pas à la question sur sa propre rhétoricité, elle la pose, elle la soulève à réception, et c'est en la posant qu'elle y répond de façon implicite. Mais en même temps, comme l'indique Georges Molinié dans un texte sur la sémiotique des arts, « c'est le pôle récepteur qui anime l'activité du pôle émetteur : il la déclenche ». Et puis, « puissance apparemment passive, lieu d'aimantation totale et exclusive, l'actant récepteur  $\alpha$  rend compte de l'émission dont seul il détermine la possibilité, le sens et l'existence même »<sup>282</sup>. Dans notre cas, l'actant récepteur  $\alpha$  prend pour nous la forme large de l'Europe cultivée du XVIII<sup>e</sup> siècle et, plus précisément, d'une partie de l'élite intellectuelle et sociale espagnole de la période 1760-1800, elle-même participant à la réception sur plusieurs degrés d'implication. Et c'est ce pôle récepteur qui rend possible l'« émission » de la musique et qui lui donne valeur et sens dans le cadre d'une situation culturelle, au sens le plus large, bien précise. Or, dans ce cadre culturel donné, il se trouve que Brunetti exerce au plus haut degré les deux fonctions de récepteur et d'émetteur. Son rôle socialement reconnu de « récepteur », à la tête de la Chambre du prince et de la musique du duc d'Alba, ne fait qu'un seul avec son rôle d'« émetteur » à la tête des mêmes institutions, pour ne citer que ses activités les plus visibles. Dès lors on peut imaginer que la contradiction apparente entre la préséance de l'émission ou de la réception, se joue en lui dans un étroit rapport dialectique. Cela n'empêche, si l'on reconnaît le rôle *actif* de l'œuvre non pas dans la réception elle-même mais dans le discours de la réception, c'est-à-dire dans la modification de l'horizon d'attente dans son unité virtuelle, tel que l'a conçu Hans Robert Jaus<sup>283</sup>, de reconnaître le rôle moteur du Brunetti « émetteur » dans le renouveau de ce discours.

Chez Brunetti, qui n'a pas laissé de textes, ou du moins pas de textes que l'on connaisse, le processus de réception se fait pour nous au niveau de la production, du « poïétique ». On a vu dans le trio V/6 la jonction —ou plutôt l'alchimie— entre un sens de la surprise et de la forme latent dans l'œuvre antérieur du compositeur —les interruptions, les contrastes, les « résolutions à distance » dans la série I, le comique dans la série II— et la réception de l'humeur, de l'humour, de Haydn dont on a aussi retrouvé la trace antérieure —le récitatif dans la série IV, la coupe en quatre mouvements dans les quatuors op. 2. Ainsi, en 1775, ce trio, est à la fois un témoignage de l'*effet* externe d'un autre compositeur, le résultat d'une synthèse originale, et une œuvre musicale susceptible de modifier, en tant que proposition nouvelle —éclectisme stylistique et ressources rhétoriques puissantes— l'horizon d'attente de l'élite mélomane de son temps.

### *Nouveaux trios à la cour*

On peut néanmoins se demander si l'impact de la réception de Haydn n'a compté pour quelque chose dans le ralentissement de la production de Brunetti entre 1776 et 1781. En tout cas lorsqu'elle reprend de plus belle vers 1782 le langage musical de

---

<sup>281</sup> ORTEGA, *id.*, p. 149-151.

<sup>282</sup> Georges MOLINIÉ, *Sémiostylistique : l'effet de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 62.

<sup>283</sup> Par exemple : « Car même le critique qui juge une publication nouvelle, l'écrivain qui conçoit son œuvre en fonction du modèle —positif ou négatif— d'une œuvre antérieure, l'historien de la littérature qui replace une œuvre dans le temps et la tradition dont elle est issue et qui l'interprète historiquement : tous sont aussi et d'abord des lecteurs, avant d'établir avec la littérature un rapport de réflexivité qui devient à son tour productif. Dans la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public, celui-ci n'est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne ; il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l'histoire ». Hans Robert JAUS, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, p. 49.

Brunetti présente une évolution notable qu'il faut rattacher à l'adoption d'autres principes haydniens : large travail motivique et construction formelle plus soignée, amenant une concision et une cohésion nouvelles au sein de l'œuvre musicale<sup>284</sup>. Dans le cas des trios, ce langage « reformé », pour reprendre un mot si cher aux historiens des Lumières, prendra cependant deux formes différentes. La première est celle du trio brillant, incarnée par la série VI (L. 115-120), où la mise en avant d'un premier violon virtuose impliquera un retrait intermittent du travail sur la forme. L'autre, celle de la série VII (L. 145-149), est plus rigoureuse, laissant volontiers une plus large place au développement motivique et au travail contrapuntique et garantissant plus d'égalité dans le traitement des trois instruments.

En réalité l'écriture de ces deux séries n'est pas étrangère à l'entrée de nouvelles œuvres très précises dans le répertoire courtois. Hormis ceux de Brunetti, la chronologie des trios conservés au Palais Royal de Madrid n'avait pas été jusqu'ici objet de recherches. Mais grâce au précieux article de Germán Labrador sur la chronologie du papier Ramon Romani, j'ai pu aborder l'étude des filigranes<sup>285</sup>. Je me suis intéressé aux deux groupes de trios écrits ou publiés avant la composition des derniers trios de Brunetti (1795), c'est-à-dire les vingt-quatre *divertimenti* pour violon, alto et violoncelle de Haydn, arrangements des trios pour baryton Hob. XI : 84-96, 98, 100, 102-108, 123 et 124 (1769-1774)<sup>286</sup> et les six trios pour deux violons et violoncelle op. 2 de Viotti (Wiii. 1-6, 1783-1786). Les résultats ont été éloquentes : les *divertimenti* de Haydn ont été copiés ensemble en 1782-1783 ; les trios de Viotti en 1783-1784. Ces données sont importantes de divers points de vue. La date de copie des *divertimenti* de Haydn pourrait relier ces sources avec les partitions envoyées par Haydn au prince des Asturies en 1780-1781, celles de *L'isola disabitata* et des *pasticcios* symphoniques Hob. I : 62 et 74, confirmant les propos tenus par Stephen C. Fisher en 1978 :

The overall impression left by this collection of *divertimenti* is that they may go back to Haydn without many intervening steps, though there is no certainty they are directly based on authentic sources.<sup>287</sup>

Il est en tout cas peu probable qu'il s'agisse de copies de partitions envoyées par le copiste Johann Traeg depuis Vienne, comme pourrait le suggérer l'article David Wyn Jones sur les symphonies autrichiennes du Palais Royal de Madrid<sup>288</sup>, car Traeg ne s'annonça pour la première fois qu'en 1782<sup>289</sup>. Le cas des trios de Viotti est encore plus remarquable, car ils ont été copiés à Madrid à peine quelques mois après leur parution à Paris, ou même avant ! Cette vitesse dans la réception est sûrement liée au séjour des fils de Brunetti à Paris et viendrait renforcer l'hypothèse des rapports entre Juan Brunetti et Viotti entre 1782 et 1784.

Mais en dépit d'autres considérations ces dates peuvent jeter beaucoup de lumière sur les séries VI et VII de Brunetti. La série VI, dédiée au prince des Asturies, est écrite pour deux violons et violoncelle, comme l'op. 2 de Viotti, et contient six œuvres en tonalité majeure, toutes en trois mouvements selon le schéma rapide – lent – rapide sauf la cinquième, s'ouvrant par une introduction lente. Peut-être le trait le plus évident de ces œuvres est l'adoption du type du trio brillant, genre qui naît précisément avec l'op. 2 de

<sup>284</sup> LABRADOR, « Gaetano Brunetti : un músico... » *op. cit.*, vol. 2, p. 618-619. Newell JENKINS, « Introduction », *Gaetano Brunetti : Nine Symphonies*, New York, 1969.

<sup>285</sup> Germán LABRADOR, « El papel de R. Romani... » *op. cit.*

<sup>286</sup> Marc VIGNAL, *Joseph Haydn*, s.l., Fayard, 1988, p. 940-941.

<sup>287</sup> FISHER, *op. cit.*, p. 77.

<sup>288</sup> WYN JONES, *op. cit.*, p. 125-144.

<sup>289</sup> Dexter EDGE, « Viennese music copyists and the transmission of music in the eighteenth century », *Revue de Musicologie* 84/2 (1998), p. 300.

Viotti. Ces œuvres de Brunetti, antérieures à 1786, doivent donc se compter parmi les tout premiers exemples européens du trio brillant à la façon de Viotti. Ils sont également les premiers exemples espagnols de ce que l'on appellera le trio « de violon » ou « de violon obligé », qui deviendra plus tard un type d'œuvre fréquemment joué aux concerts publics<sup>290</sup>.

Quant à la série VII de 1784, quatrième et dernier recueil que Brunetti consacre au *divertimento* avec alto, il accuse fortement l'influence de Haydn, dont les *divertimenti* arrangés pour le même effectif venaient d'être copiés à la cour. Loin de la virtuosité démonstrative de la série VI, Brunetti fait appel dans ces œuvres à un langage délicat et recherché ; il s'y montre original en écrivant un « canon in unisono a 3 » comme trio du menuet du troisième *divertimento*, à l'instar précisément de certains menuets de Haydn. Ces œuvres suivent aussi le même plan que celles de l'Autrichien, avec un mouvement initial lent, un menuet avec son trio et un mouvement finale rapide.

---

<sup>290</sup> Le 28 février 1788, aux concerts de Los Caños del Peral, « trío compuesto por el célebre Profesor D. Miguel Hesser, obligado a violín, que tocará él mismo » ; le premier septembre 1797 « tocará un terceto de violín obligado, el Sr. Carriles, que acompañarán D. Juan Balado y D. Miguel Reynaldi », les 5 et 6 septembre « tocará un trío de violín el citado Carriles » ; le 24 avril 1798 « tocará un trío de violín la Sra. Gerbini ». ACKER, *op. cit.*, p. 79, 255, 256 et 269.

## 9. La série VI (1784-1785)

*Brunetti conserva jusqu'à la fin de ses jours la faveur de son royal maître, pour lequel il a écrit une quantité considérable de Sonates, Duos, Trios, Quatuors, Quintetti, Symphonies, etc., qui brillent par des qualités vraiment distinguées que l'on ne soupçonne pas dans celles de ses premières œuvres qui ont été publiées.*

Louis PICQUOT, *Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini*, Philipp, Paris, 1851, p. 13.

### **Sources et chronologie**

Les sources de la série VI posent moins de problèmes que celles des séries précédentes. Ces œuvres ont été écrites et consommées, si je puis dire, dans le cadre courtisan, « per divertimento del Sere[niss]imo Sig[no]r Principe d'Asturias », comme l'indique la couverture de la partie de violoncelle de chaque trio. Ils sont en effet conservés sous la forme des parties séparées en usage dans les concerts privés quotidiens de Don Carlos. Comme dans les sources de la série V et VIII, la main est celle de Francisco Mencía, copiste au service de la Chambre entre 1773 et 1802, apprécié par la qualité de son écriture et par « la grande intelligence qu'il a en matière de composition »<sup>291</sup> (fig. 9.1).

Du fait que ces copies n'utilisent pas le papier Ramon Romaní, contrairement à ce qui est habituel, la chronologie ne peut pas être déduite d'après l'étude du papier. En revanche, elles utilisent un papier que l'on retrouve aussi pour une longue série de sonates pour violon, cette fois-ci datable à partir des autographes conservés en 1780-1784. L'usage unique et très localisé dans le temps de ce papier —dont Labrador n'indique pas le filigrane— invite à proposer la même chronologie pour la série VI<sup>292</sup>. Le style de ces œuvres, propre au Brunetti des années 1780, et l'influence sûre des trios op. 2 de Viotti, copiés en 1783-1784, renforcent la validité de cette hypothèse et resserrent la fourchette chronologique à cette dernière période. En tout cas, pour des raisons que j'aborderais plus tard, la composition de ces œuvres ne dépasserait pas les premiers mois de 1786, ce qui m'amène à proposer une période de composition centrée dans les années 1784-1785 —et qui implique, tout de même, que la série VI pourrait être postérieure à la série VII.

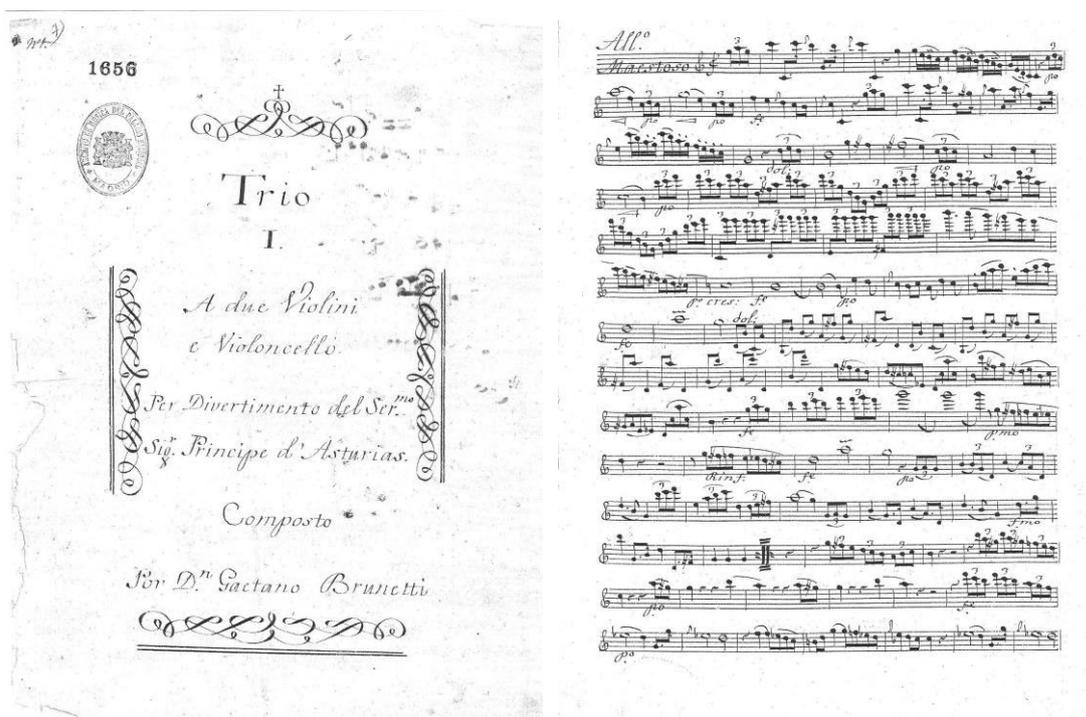
### **Présentation générale**

Le jeu avec l'ordre des mouvements s'affaiblit au cours des années 1780. Cette série respecte globalement le schéma rapide – lent – rapide, avec le seul ajout d'une introduction lente dans le cinquième trio —cas néanmoins unique dans la musique de

<sup>291</sup> D'une lettre sur lui précédant sa nomination en tant que copiste de la Chapelle Royale : « [...] muy a propósito por su buena letra y caracteres de música y por la grande inteligencia que tiene en la composición » (21-I-1778), E-Magp, Registros, tomo 113. ORTEGA, « La música en la corte... » *op. cit.*, p. 62. Voir aussi dans le même ouvrage son travail d'identification des copistes musicaux de la cour.

<sup>292</sup> LABRADOR, *Catálogo... op. cit.*, p. 403.

chambre de Brunetti jusqu'en 1793, lorsqu'il reprend l'idée pour le quintette op. 5/1, puis pour l'op. 9/6 (1796) et pour trois des grands sextuors avec hautbois (1796-1798). Le cas du premier trio, avec un menuet à la place du mouvement lent, est une variante du schéma que l'on retrouvera également dix ans plus tard dans les quintettes op. 6/2 (1794), op. 10/1 et op. 10/2 (1796). Il semblerait que la profondeur structurelle et l'ampleur acquises par chacun des mouvements aient entraîné une progressive stabilité dans leur ordre. À la même époque, on peut retrouver une tendance parallèle dans les grandes œuvres de Boccherini. L'extension moyenne des premiers mouvements atteint dans cette série le maximum de la production de trios du compositeur : 173 mesures (avec les cas extrêmes de 146 et 199), face aux 128 mesures de moyenne dans les séries V (extrêmes, 104-155) et I (94-155). La série VIII présentera un léger recul, avec une moyenne de 169 mesures —mais affichera plus d'uniformité, oscillant entre les 164 (deux cas) et les 178 mesures.



**Figure 9.1.** Page de titre et premier page de premier violon de VI/1 (L. 115, 1784-1785). Copie de Francisco Mencía, E-Magp.

Bien que plus variable à cause des différences dans le choix de la mesure, la croissance des finales est encore plus importante, avec 195 mesures de moyenne (135-273), face aux 127 de la série V (66-147) et 138 de la série I (98-172). La série VIII dans ce cas continuera la tendance, avec 212 mesures de moyenne (160-262). Les mouvements lents se sont rétrécis dans la série V (moyenne de 40) par rapport à I (54) mais augmentent de la moitié entre V et VI (moyenne de 60) et continuent à augmenter de façon très significative dans la dernière série (78). Cependant le plus long trio de Brunetti en nombre de mesures, VI/2, avec 531 mesures et tous les mouvements en C barré, se situe précisément dans la série VI. Avec cette série, on constate le saut en avant le plus important en matière de dimensions de toute la production de Brunetti, bien que les énormes dimensions atteintes par certaines de ses dernières œuvres soient encore loin —telles les 938 mesures du sextuor avec hautbois n° 3 (ca. 1797), également en trois mouvements.

Par rapport à la série V, soulignons d'une part le maintien de deux mouvements lents se terminant sur une demi-cadence, dans les quatrième et sixième trios, et d'autre part la diminution des rondeaux finals. Non pas que le principe formel du rondo soit abandonné, mais il est approfondi, en combinaison avec d'autres formes, sonate ou thème et variations. Même le seul finale gardant le nom de rondo, celui du quatrième trio, s'éloigne très clairement de ceux de la série V par l'étendue du travail motivique et par les dimensions des épisodes.

**Tableau 9.1.** Longueur moyenne en nombre de mesures des mouvements des trios avec deux violons.

	Premiers mouv.		Mouv. lent	Finale	
<b>Série I</b>	128	94-155	54	138	98-172
<b>Série V</b>	128	104-155	40	127	66-147
<i>Différentiel</i>	0%		-26%	-8%	
<b>Série VI</b>	173	146-199	60	195	135-273
<i>Différentiel</i>	+35%		+50%	+54%	
<b>Série VIII</b>	169	164-178	78	212	160-262
<i>Différentiel</i>	-3%		+30%	+8%	

Quant aux rapports de tonalité entre les mouvements, tout en restant conventionnels, je soulignerais, dans le premier trio, la présence du ton du septième degré abaissé par rapport à la tonalité principale dans le trio du menuet (bien qu'en rapport I-IV avec le menuet lui-même) et le *do* dièse mineur du mouvement lent du dernier trio, la tonalité mineure la plus diésée que l'on ait vu jusqu'à présent. La série VII, en écho, aura un trio de menuet en *mi* bémol mineur présentant le même cas du côté des bémols. L'apparition de tonalités avec beaucoup d'altérations à l'armure dans des mouvements internes, invisible donc au niveau des tonalités principales des œuvres, semble signaler, de la part de Brunetti, une tendance à explorer de plus en plus des tons peu fréquentés.

**Tableau 9.2.** Caractéristiques générales de la série VI.

Titre	Ton.	1 <sup>r</sup> mouv.	2 <sup>e</sup> mouv.		3 <sup>e</sup> mouv.
Trio I	DO	Allegro maestoso en C/	Tempo di Minuetto-Trio en 3/4	FA/SIb (IV/bVII)	Finale. Allegro vivace en 2/4
Trio II. <sup>o</sup>	LA	Allegro moderato en C/	Largo cantabile en C/	MI (V)	Finale. Allegro di molto en C/
Trio III. <sup>o</sup>	MIb	Allegro non molto en C/	Cantabile sostenuto en 3/4	SIb (V)	Finale. Allegretto un poco vivace en 3/4
Trio IV	RE	Allegro con moto en C/	Larghetto en 6/8	ré (i) (½C)	Rondeau. Allegretto en 6/8
Trio V	SIb	Adagio sostenuto en C/ - Allegro con moto en 2/4	Largo amoroso en 6/8	FA (V)	Finale. Allegro di molto en C/
Trio VI	MI	Allegro moderato en C/	Larghetto con un poco di moto en 3/4	do # (vi) (½C)	Finale. Allegretto en C/

Je signale enfin l'absence d'œuvres en tonalité mineure, un retour à la situation de la série I prolongée ensuite par la série VIII et avec la seule exception, dans la série VII, de VII/3 en *do* mineur. On a parfois affirmé que Brunetti avait un penchant particulier pour les tonalités mineures du fait qu'un pourcentage anormalement élevé de ses symphonies

sont en mode mineur —notamment les plus connues aujourd’hui, les n° 22, n° 33 et n° 36<sup>293</sup>. Il faut pourtant rester conscient que le phénomène des tonalités mineures demeure, chez lui, très localisé dans le temps. D’une part dans la musique de chambre des années 1772-1776, avec généralement une œuvre en mineur par recueil —et l’exception que l’on connaît de deux œuvres dans la série V— et, d’autre part, dans cinq symphonies, deux de 1779-1780 et trois de 1783, avec l’ajout de l’étrange symphonie n° 36 en *la* mineur/majeur en 1786. Le quatuor L. 179 en *fa* mineur/majeur est contemporain du premier groupe de symphonies. Le second groupe est rejoint en 1784 par le *divertimento* VII/3. Mais en dehors de ces points chronologiques, les œuvres en mineur sont pratiquement inexistantes, en particulier durant la longue période 1785-1798.

### *L’effet Viotti*

On mesure mal aujourd’hui l’effet produit par Giovanni Battista Viotti lorsqu’il s’est produit pour la première fois à Paris début mars 1782. Le premier critique à l’avoir entendu note qu’il « fit tomber l’archet des mains de tous nos grands maîtres »<sup>294</sup>. La nouveauté et la qualité de son jeu, sa puissance sonore et expressive, sa sensibilité exacerbée et son charme personnel ont marqué toute une génération de violonistes et d’auditeurs. Selon Chappell White « his students and younger contemporaries idolized him »<sup>295</sup>. Francisco et Juan Brunetti, pas encore la vingtaine, tout juste débarqués dans la capitale française, n’ont pas pu se soustraire à cette fascination : Francisco a été l’élève de Jean-Louis Duport, ami personnel de Viotti ; Juan aurait pu être disciple de Viotti lui-même. Luisa Brunetti, fille du compositeur, elle-même chanteuse, épousera Francesco Vaccari, un autre ami de Viotti et violoniste de la Chambre de Charles IV dès 1794. En 1825, un tardif mais précieux témoignage de George Chinnery, dans la maison londonienne duquel Viotti avait passé les dernières années, nous indique les liens étroits du cercle des enfants de Brunetti avec ce musicien qu’ils appelaient familièrement « Amico » et l’admiration qu’ils lui portaient —question entièrement inexplorée jusqu’à présent.

I [...] had brought with me three or four impressions of Amico's [Viotti's] Print, & I sent one two days ago, framed, with a corresponding letter *in Spanish*, to poor Vaccari, who is very low in health & spirits, so much so that his dejection nearly amounts to an alienation of intellect. His undeserved expulsion from the King's [Ferdinand VII] service through de intrigues of rivals who are unfit even to rosin his bow, has been the cause of it : but my present and letter gave Mad. V. [Madame Vaccari, Luisa Brunetti] (who is just the same as when you knew her) sincere pleasure, & she immediately invited me to a private concert at their house given yesterday morning, where for the first time since I have been in Madrid I heard something like music. Vaccari himself through distressingly grave & silent plays as well as ever, & Mad. Vaccari's brother, [Francisco] Brunetti, is a prodigy on the Violoncello, quite equal to Duport & Crosdill & very superior to Linley. A *female* pupil of Vaccari's executed one of Amico's concerto's on the violin, & this was almost too much for me, those sounds not having vibrated on my ear since they last came from the 'parent-lyre' —Amico's print occupies the most distinguished place in Vaccari's drawing room, &

<sup>293</sup> « More remarkable is the fact that he used the minor mode in a comparatively large number of works (12 percent) », face au 10% de l’œuvre symphonique de Haydn et au 4% de Mozart. RAMOS, « The symphonies... » *op. cit.*, p. 138-139. Sans compter les quatre symphonies concertantes, le pourcentage calculé par Ramos monte jusqu’au 13,5% (5 symphonies en mineur sur 37), mais on peut y ajouter la symphonie n° 36 en *la* mineur/majeur, comme je l’ai fait pour le trio V/5 en *fa* mineur/majeur. Il faut également ajouter une symphonie en *fa* mineur que j’ai récemment retrouvée —incomplète— à l’Archivo General de Palacio de Madrid (Real Capilla, Caja 1118, Leg. 2534), absente du catalogue de Labrador. Il ne manque malheureusement que la partie de violon premier. Le total de symphonies en mineur serait donc de 7 sur 38, un notable 18,4%. Je dois enfin noter qu’il faut être vigilant avec les tonalités données par le catalogue de Labrador, dans lequel j’ai compté au moins neuf erreurs (trois parmi les symphonies).

<sup>294</sup> *Mémoires secrets*, 13-III-1782. Cité par LA LAURENCIE, *op. cit.*, p. 508.

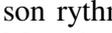
<sup>295</sup> Chappell WHITE, « Viotti, Giovanni Battista », *GMO* (12-VI-2011).

though the poor man's finances are probably slender his habitation is excellent, being the rez de chaussée of the hotel of the Duque de Tamame's.<sup>296</sup>

Si l'on revient maintenant vers 1784, il semblerait que l'enthousiasme de ses deux fils n'ait pas laissé indifférent Gaetano lui-même. Comme l'avait déjà souligné Germán Labrador, l'ambitus du premier violon s'étend de façon significative dans la série VI. Si dans la série V il ne dépassait le *mi*<sub>5</sub> que dans l'imitation du rossignol de V/6/iii, qui conquérait le *la*<sub>5</sub>, et dans la série IV le *sol*<sub>5</sub> demeurait exceptionnel, dans la VI le premier violon dépasse largement le *mi*<sub>5</sub> dans presque tous les mouvements et atteint une fois le *mi*<sub>6</sub> dans VI/2/i. Ce même trio présente un passage lyrique dans le développement dont la construction répond à la définition donnée par Janet Levy de la phrase « viottienne » : « Viotti tends to use one type of figure per phrase ; the concentration on one figure calls attention to the phrase as a unit rather than the motive or figure »<sup>297</sup> (cf. ex. 9.1 et 9.2).

**Exemple 9.1.** Viotti, trio en *mi* majeur op. 2/2/i (Wiii. 2, ca. 1783), *Allegro con moto*, m. 77-90<sup>298</sup>.

The image shows a musical score for three staves: VI. I (First Violin), VI. II (Second Violin), and Vlc. (Violoncello). The music is in G major and 2/2 time. The first violin part has a melodic line with a fermata over measures 82-85. The second violin and cello parts provide accompaniment with various dynamics including 'f', 'pp', 'p', and 'pizz.'. The score is labeled with measure numbers 77, 82, 85, and 90.

La mélodie « sensible » dans l'aigu, l'uniformité motivique et l'emplacement juste avant la réexposition, ainsi que la présence de la sixte augmentée et de la note tenue du premier violon sur des parties inférieures plus actives, sembleraient confirmer une parenté directe entre ces deux passages. Mais Brunetti déploie un réseau subtil de connexions avec l'« environnement » musical totalement absent du trio de Viotti, où seulement la mélodie des m. 82-85 est en rapport direct avec la fin de la transition à l'exposition (m. 22-25). Chez Brunetti le motif de tête (*m*) du mouvement est omniprésent, avec son rythme caractéristique  —par ailleurs très fréquent dans la musique de Viotti. Mais il est en plus superposé à l'accompagnement en syncopes (*x*) de 1S —peut-être un écho « pur » de la « superposition » d'oiseaux de V/6/iii. Cet accompagnement donne son mouvement aux *do*<sub>5</sub> répétés (*y*) que l'on retrouve en noires juste avant la réexposition et qui avaient déjà ouvert le développement sous cette même forme, eux-mêmes issus de l'accompagnement du violoncelle à la toute fin de l'exposition. Ces *do* non harmonisés créent par eux-mêmes un climat de suspense en

<sup>296</sup> George Chinnery à Margaret Chinnery, Madrid, 4-VII-1825. Rapporté par Denise YIM, *Viotti and the Chinnerys : A Relationship Charted Through Letters*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 264.

<sup>297</sup> LEVY, « The *Quatuor Concertant*... » *op. cit.*, p. 105.

<sup>298</sup> Transcrit d'après [« A Complete Collection / of / J. B. VIOTTI'S / TRIOS / Composed for / Two Violins & Violoncello / FIRST SET, SIX TRIOS, OP. 2 »](#), London, Robert Cocks & C° [ca. 1830 ?]. (IMSLP)

jouant la carte de la note commune pour juxtaposer des tonalités en rapport de tierce. Au début du développement ils guidaient le basculement de *la* majeur vers *do* dièse mineur. Ici ils permettent d’approfondir l’effet surprenant de l’enchaînement V/vi-I déjà rencontré dans la série V. Chez Viotti tout ce travail rhétorique —suspense, rappel, développement— est remplacé par une cadence virtuose tout à fait conventionnelle.

Pourtant d’autres échos de ce compositeur se font entendre dans les trios de Brunetti. L’*Allegro maestoso* ouvrant la série VI partage avec le premier mouvement de l’op. 2/3, écrit dans la même tonalité de *do* majeur, un même caractère résolu et l’usage d’intervalles très disjoints liés dans un même coup d’archet. Ces quelques mesures, comme des dizaines d’autres passages de la série VI, introduisent dans la musique de chambre de Brunetti l’écriture brillante du concerto soliste de coupe parisienne. Mais cet élargissement des possibilités sonores du violon —conquête du suraigu, phrasé plus large— ne peut pas être détaché d’un autre phénomène contemporain, les changements introduits dans les instruments de la cour.

**Exemple 9.2.** Brunetti, trio en *la* majeur VI/2/i (L. 116, 1784-1785), *Allegro moderato*, m. 123-135.

The image displays three systems of musical notation for a string trio (Violin I, Violin II, and Viola) in the key of A major. The first system (measures 123-125) shows Violin I with a melodic line marked 'm', while Violin II and Viola play a rhythmic accompaniment in piano ('p'). The second system (measures 126-128) features a dynamic shift to forte ('f') in Violin I and II, followed by a return to piano ('p') in Violin I. A 'y' marking is present above the Violin I staff. The third system (measures 129-131) shows a further dynamic shift to pianissimo ('pp') in Violin I and II, and 'pp' in Viola. A 'y' marking is present above the Violin I staff, and a 'm' marking is present above the Violin II staff. A '#6' marking is present at the end of the second system.

### *De nouveaux instruments pour une musique nouvelle*

Elsa María Fonseca a mis en lumière récemment des documents prouvant que Vicente Asensio, luthier au service du prince des Asturies, en plus des tâches habituelles de

réparation et de maintien des instruments à archet en usage dans la Chambre du prince, a reçu entre 1780 et 1786 plusieurs commandes pour la modification de certains de ces instruments. Ces commandes, qui passaient par l'intermédiaire —quand non par l'incitative— de Brunetti, impliquaient la manipulation du manche et de la barre d'harmonie, parfois même le renforcement de l'épaisseur de la caisse avec des pièces en bois, ce qui indique une évolution fondamentale vers le violon du XIX<sup>e</sup> siècle, plus sonore et plus commode dans les positions aigües. En 1780 Asensio a même fait des changements de ce type sur un violon qu'il avait lui-même construit cinq ans auparavant. À cette époque il a également réparé et construit de nombreux archets, lesquels pourraient correspondre, selon Fonseca, à certains modèles de transition antérieurs à l'invention de l'archet Tourte en 1785<sup>299</sup>. Bien que ce processus d'intervention sur les instruments ait commencé vers 1780, le séjour des deux fils de Brunetti à Paris dès 1782 n'a pas été sans conséquences. Vers 1785, lorsque l'on veut modifier le violoncelle du superbe quintette Stradivari acheté en 1772, c'est le violoncelle Stradivari de Francisco Brunetti, probablement acheté —et donc modifié— à Paris sous la recommandation de Jean-Louis Duport, qui doit servir de modèle. Dans le rapport qui a survécu on découvre comment les avis d'Asensio, écrivant à la première personne, et de Brunetti, sans doute complice du luthier, s'opposent à celui du prince, peut-être soucieux de l'intégrité du décor de l'instrument, critère qui finira par triompher.

Ce violoncelle est extrêmement grand et dépasse les proportions atteintes par d'autres du même auteur ; j'ai voulu y faire une modification, en réduisant sa longueur et largeur de caisse, afin de le ramener aux mêmes mesures que celui du même auteur appartenant à Francisco Brunetti, et je voulais la même chose pour le grand alto dudit quintette ; mais pour commencer, j'ai disposé que l'on annonçait mon idée à S. A. R. le Prince notre seigneur par l'intermédiaire de Don Cayetano Brunetti, qui l'a communiqué à S. A. et il a répondu qu'il ne voulait pas que l'on fasse un tel travail, mais que l'on le raccommoât aussi bien que possible dans sa propre taille ; j'ai obéi ce qui a été ainsi ordonné, et l'alto a été réparé comme je l'ai dit, et le violoncelle de la manière suivante [...].<sup>300</sup>

Ce n'est donc pas un hasard si l'entrée de l'écriture brillante de Viotti dans la musique de Brunetti coïncide avec cette évolution des instruments disponibles dans la Chambre du prince.

Cela permet probablement de mieux comprendre comment la fascination pour le nouveau son violonistique incarné par Viotti ne va pas sans une certaine prise de distance par rapport à son style musical, comme en témoignait l'exemple de VI/2/i. Il y a dans la série VI « mise à jour » des sonorités et exploitation de ses nouvelles possibilités, non pas adoption jusqu'aux dernières conséquences du style brillant et charmant, mais un tant soit peu facile, du violoniste piémontais.

### ***Une « manière nouvelle » : Brunetti et Haydn***

Au contraire, Brunetti est devenu plus intime de l'écriture de Haydn et je dirai même de quelques-uns de ses secrets. Les développements ne commencent plus jamais avec P à la dominante. Le matériau de P —souvent le motif de tête— intervient presque toujours

<sup>299</sup> Elsa María FONSECA SANCHEZ-JARA, « Composturas y otros encargos en los instrumentos de cuerda de Carlos IV Príncipe (1760-1788) », *Reales Sitios* 179 (2009), p. 48-50, 57.

<sup>300</sup> « Este violón es extremadamente grande, y fuera de aquella marca que regularmente hizo otros del mismo autor ; quise hacer una reforma en él, achicándole de su largo y ancho de caja, para dejarlo del mismo tamaño que el que tiene del mismo autor Francisco Brunetti, y lo mismo intentaba en la viola grande de dicho quinteto ; pero para emprenderlo, tomé el partido de que se comunicase mi pensamiento á S.A.R.el Príncipe n[uestro] s[eñ]or por medio de Don Cayetano Brunetti, que se lo hizo presente a S.A. y respondió no quería que tal obra se hiciese, sino que se compusiera lo mejor que fuera d[á]ndole en su propia estatura ; obedecí lo ordenado, y la viola se compuso como queda dicho, y el violón en la forma siguiente [...]. » E-, Carlos IV, Príncipe, leg. 51. *Id.*, p. 56.

à ce moment, mais immédiatement dans des tonalités plus éloignées et parfois dans plusieurs présentations successives mais déformées, comme autant de tentatives pour retrouver la stabilité —on dirait un personnage se cherchant lui-même. C’est le cas de l’op. 20/5/i de Haydn aussi bien que du trio VI/2/i, les deux utilisant un motif de tête très proche.

Il y a aussi dans ce recueil une acclimatation de l’humour, si je puis dire, ou plutôt de l’esprit, l’humeur du jeu. On avait découvert que dans la série V « l’humour devint possible en musique sans aide extérieure », trait fondamental du style classique, selon le mot de Charles Rosen<sup>301</sup>, mais il était encore très localisé. Ici les traits d’esprit se multiplient dans la majorité des mouvements. J’en citerai quelques-uns qui me semblent dignes de mention. Le cas de VI/4/iii, un retard dans l’arrivée de la demi-cadence et donc de la reprise du thème du rondeau, montre comment l’usage rhétorique du silence a été intégré dans le processus de composition. Ici moins puissant que dans V/6/i, il rentre toutefois dans la même catégorie : interruption d’une cadence dans le premier cas, interruption d’une gamme descendante dans celui-ci. Cet effet précis, le retard de l’arrivée du refrain par des silences inattendus, utilisé à satiété au cours des années 1780 et 1790, finira par devenir un cliché —mais probablement ne l’était pas encore vers 1785.

**Exemple 9.3.** Brunetti, trio en *ré* majeur VI/4/iii (L. 118, 1784-1785), *Rondeau. Allegretto*, m. 60-65.

D’autres cas, cette fois-ci de jeu avec la métrique, me semblent encore plus intéressants. Dans VI/1/iii, un rondeau à deux —longs— épisodes, l’antécédent du thème conclût par une petite phrase très active harmoniquement et rythmiquement, menant à la demi-cadence. Ces quatre mesures sont en elles-mêmes très éloquentes sur les accomplissements de la phrase classique, car elles concentrent en très peu d’espace toute l’activité d’une marche d’harmonie qui aurait pris le double d’espace trente ans plus tôt, plus l’animation rythmique venant des retards en syncope. Or, immédiatement après les six mesures de style brillant terminant ce thème de rondeau, toujours dans le refrain, la petite phrase est déjà développée et, je dirais, déstabilisée.

En commençant les syncopes du premier violon sur la dernière croche de la m. 17, après un silence aux trois instruments, et non pas au premier temps de la mesure suivante, Brunetti entend probablement brouiller le sentiment de la pulsation. Cette sensation est accentuée par le violoncelle cadencant sur la deuxième croche des m. 20 et 22. Encore plus lorsque le violoncelle rentre sur le deuxième temps de la m. 23, c’est-à-dire avant que l’on ne l’attendait selon le principe des mesures précédentes ! Dès la m. 24 on retrouve une métrique régulière, déstabilisée cette fois-ci par l’apparition d’une dominante de *ré* lorsque l’on se préparait à cadencer en *do* majeur. Ce n’est qu’à la m. 28

<sup>301</sup> Charles ROSEN, *Le style classique*, traduit de l’anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, Paris, Gallimard, 2000, p. 118.

que la cadence en *do* arrive. On voit comment Brunetti réussit à interpeller l'auditeur en proposant des déviations sur une phrase entendue quelques secondes auparavant tout en l'étendant, en même temps, de quatre à dix mesures avec des procédés constructifs nouveaux.

**Exemple 9.4.** Brunetti, trio en *do* majeur VI/1/iii (1784-1785), *Allegro vivace*, m. 18-29.

The musical score for Example 9.4 consists of three staves: VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), and Vlc. (Violoncelle). The music is in 2/4 time and D major. The first staff (VI. I) begins with a *p* dynamic and features a melodic line with various ornaments and dynamics, including *rinf. p* and *f*. The second staff (VI. II) starts with a *p* dynamic and provides harmonic support with chords and moving lines, also marked with *rinf. p* and *f*. The third staff (Vlc.) begins with a *pianissimo* dynamic and features a more active, rhythmic accompaniment. The piece concludes with a fermata over the final measure, marked with a *f* dynamic.

Le premier mouvement du quatrième trio se présente plus lourd de conséquences, car le déplacement métrique y est seulement une ressource parmi d'autres. Plus marquant est ce début du violoncelle solo, *pianissimo assai*, dans une fausse tonalité, *la* majeur au lieu de *ré* majeur. En fait le *la* tout seul, brodé par le *sol* dièse, empêche de l'entendre immédiatement comme dominante de la tonalité à venir. Même l'arrivée de la dominante de *ré* à la m. 2, avec la septième à la basse, peut être interprétée comme une dominante de la sous-dominante, événement qui ne serait pas si rare dans un début. On pourrait songer à une grande Quiescenza, avec un retour du *sol* dièse après le *fa* dièse de la m. 3. *Ré* majeur n'est tout à fait confirmé que par la progression des m. 4-5. Mais l'étrangeté de ce début est prolongée dans la m. 5 elle-même par le déplacement de la résolution sur la tonique du premier violon, qui reste silencieux lorsque les deux autres voix arrivent sur l'accord de *ré* majeur. Ce décalage métrique permet de déclencher la vraie cadence parfaite de la m. 8, résolue pourtant dans le grave et où l'appoggiature *mi* dièse du *fa* dièse au premier violon semble faire écho à l'instabilité chromatique des premières mesures. Brunetti réussit ainsi à créer une magnifique phrase continue de cinq plus trois mesures —avec, curieusement, la même asymétrie que pour le refrain du rondeau de VI/1/iii. On n'avait rencontré jusqu'ici aucune phrase de cet élan dans un mouvement rapide. Le seul cas comparable, la phrase initiale du *Larghetto* de II/6, était à la fois beaucoup plus lente, plus stable tonalement et plus active harmoniquement, ce qui effaçait en partie l'effet d'ensemble. Ici, avec une harmonie à la mesure, la m. 5 résout le « malentendu » tonal de la première mesure, tandis que les trois mesures de conclusion résolvent le décalage métrique du premier violon dans cette même m. 5.

**Exemple 9.5.** Brunetti, trio en *ré* majeur VI/4/i, *Allegro con moto*, m. 1-10.

The musical score for Example 9.5 consists of three staves: VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), and Vlc. (Violoncelle). The music is in 3/4 time and D major. The first staff (VI. I) begins with a *pp assai* dynamic and features a melodic line with various ornaments and dynamics, including *pp assai* and *m*. The second staff (VI. II) starts with a *pp assai* dynamic and provides harmonic support with chords and moving lines, also marked with *pp assai* and *m*. The third staff (Vlc.) begins with a *pp assai* dynamic and features a more active, rhythmic accompaniment. The piece concludes with a fermata over the final measure, marked with a *pp assai* dynamic.

Mais ce qui renforce encore plus l'effet de ces deux premières mesures est le fait que les deux motifs déstabilisants, les noires en broderie du violoncelle dans le « faux » *la* majeur et l'entrée du violon sur le deuxième temps de la mesure, vont servir de matériau de base pour *toutes* les sections de l'exposition et, par conséquent, pour l'ensemble du mouvement —comme on peut le voir dès les m. 9-10. Dans le deuxième mouvement, après un début *fortissimo* en *ré* mineur, le motif brodé du violoncelle, apparaît, *piano*, dans l'aigu, au violon premier, comme un rappel ironique de l'ambiguïté du premier mouvement. Enfin, dans le finale, avant la dernière reprise du refrain, on retrouve le *la* brodé et répété, *morendo*, et la ligne mélodique *la-sol dièse-sol bécarre-fa dièse* qui était celle du violoncelle au début de l'œuvre se retrouve ici au premier violon. Les liens entre les mouvements que l'on avait rencontré depuis la série I se doublent ici d'un nouveau sens, interne à l'œuvre, avec cette cellule ambiguë traversant toute la pièce, à la fois étrangère à la tonalité de *ré* majeur et, dans cette tonalité, sorte de pédale de dominante exigeant la résolution sur la tonique.

**Exemple 9.6.** Brunetti, symphonie en *do* mineur n°33/iii *Il maniatco* (L. 322, 1780), *Allegro*, m. 74-80<sup>302</sup>.

The musical score displays the orchestration for measures 74-80. The instruments listed are Oboe I & II, Bassoon (Fgt.), Horns in E-flat I & II, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello solo 'Maniatico', and Bass (B.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score features dynamic markings of fortissimo (ff) and piano (p). The Violoncello solo part is marked 'Maniatico' and shows a melodic line starting in measure 74 with a piano (p) dynamic, which then joins the rest of the orchestra in measure 75 with a fortissimo (ff) dynamic.

Pour les connaisseurs de l'œuvre de Brunetti, au premier rang desquels il y avait le public restreint des concerts de Don Carlos, le trio VI/4 était inévitablement en rapport direct avec la symphonie n°33 *Il maniatco*, le maniaque, écrite en 1780. Cette œuvre, sans doute la plus connue du compositeur depuis sa récupération par Newell Jenkins dans les années 1950, décrit, selon le texte explicatif de Brunetti, « autant qu'il est possible avec l'usage des seuls instruments, la fixation d'un fou sur un objet », représenté par un violoncelle solo, auquel « s'unissent les autres instruments comme des amis s'appliquant à le libérer de son délire tout en lui présentant une infinie variété d'idées dans la variété des motifs ». La symphonie montre ensuite comment « le maniaque demeure longtemps concentré sur le premier objet, jusqu'au moment où il trouve un motif qui le persuade, qui fait qu'il rejoint les autres ; mais après cela il rechute à nouveau, et enfin, entraîné par l'enthousiasme commun, il termine gaiement

<sup>302</sup> D'après Gaetano BRUNETTI, « *Il Maniatco* », *Sinfonia n° 33. Sinfonia in sol minore n° 22*, édition de Newell Jenkins, préface d'Alfredo Bonaccorsi, Roma, L. del Turco, 1960 [Classici italiani della musica, 3], XXI + 97 p.

avec les autres »<sup>303</sup>. Or, l'« idée fixe » du maniaque, que l'on a pu considérer un lointain ancêtre de celle de la symphonie fantastique de Berlioz<sup>304</sup>, est représentée par une seule note jouée au violoncelle solo, répétée à l'infini et brodée par le demi-ton inférieur, c'est-à-dire, exactement la même musique qu'au début de VI/4/i (ex. 9.6).

J'ai déjà souligné, en me référant à l'étude de James Webster sur la symphonie *Les adieux* de Haydn (1772), l'importance de la musique à programme pour l'introduction d'importantes innovations structurelles. J'y renchéris devant le cas d'*Il maniatico* : l'opposition dramatique des motifs, le triomphe de la raison (*do* majeur) sur la déraison (*do* mineur), la réexposition de « music from one movement [...] in the course of another, an extraordinarily rare practice in non-programmatic symphonies »<sup>305</sup>. Voici des éléments qui réapparaîtront dans la symphonie n° 36 en *la* mineur/majeur de 1786, musique « pure » cette fois-ci —parce que sans texte explicatif—, mais aussi, on le voit maintenant, dans notre trio. Le trio VI/4 ne se limite à introduire une citation de la symphonie n° 33, il en renouvelle l'effet en jouant la carte de la « fausse tonalité » et celui de l'écho ironique dans tous les mouvements —comme si le maniaque revenait, à la fois pareil et différent. Qui m'en voudra de rappeler ici les mots du marquis d'Ureña en 1785 ? « Dans une symphonie, dans un sextuor, dans un quatuor, il peut y avoir des sections, une trame et des épisodes comme dans un drame ». Ou celles d'Iriarte dix ans auparavant, sur cet instrument qui non seulement « déclame, récite, peint », mais qui a « âme, idée et sens »<sup>306</sup>.

En dépit de l'existence de modèles pour toutes ces œuvres —c'est le cas pour *Il maniatico* de certaines des symphonies avec associations extra-musicales de Haydn des années 1760-1770, comme *Il distratto* ou *Les adieux*, ou des départs tonalement ambigus de ses quatuors op. 33/1 et 33/3 pour le trio VI/4—, il faut reconnaître l'originalité et la profondeur de la démarche de Brunetti dans le fil rouge unissant des œuvres écrites entre le milieu des années 1770 et 1786 : des innovations extra- ou intra-musicales de la série V et d'*Il maniatico* aux réussites formelles de certains des trios de la série VI et de la symphonie n° 36.

### ***Le trio VI/3***

#### ***Le « process » de la forme dans VI/3/i***

On peut même considérer que le modèle d'*Il maniatico* met en lumière un changement beaucoup plus profond dans la manière de composer de Brunetti autour de 1780. Comme le compositeur lui-même le reconnaît dans le texte explicatif, l'opposition des motifs —celui, obsessionnel, du maniaque d'une part et la « variété des motifs » enjoués que lui présentent ses amis de l'autre— est dans cette œuvre le véritable moteur

---

<sup>303</sup> « Sinfonia, che describe, per quanto si puote con l'uso de' soli Instrumenti, senza l'aiuto delle parole, la fissazione di un delirante ad un oggetto, e questa parte viene eseguita da un Violoncello solo, a cui si uniscono gli altri instrumenti quasi amici impegnati a liberarlo del suo deliro, presentandogli una infinita varietà di idee nella varietà de motivi. Rimane il Maniatico per molto tempo fisso nel primo oggetto, finché incontra un motivo allegro che lo persuade, e lo fa unire con gli altri, dopo questo novamente ricade, ed in fine, trasportato dall'impulso commune, termina cogli altri allegramente ». Texte autographe de Brunetti sur la page de titre de la symphonie n°33, cité entre autres par RAMOS, « The symphonies... » *op. cit.*, p. 157, avec une planche, p. 110.

<sup>304</sup> Francesca BRITTAN, « Berlioz and the Pathological Fantastic: Melancholy, Monomania, and Romantic Autobiography », *19th-Century Music* 29/3 (Spring 2006), p. 214.

<sup>305</sup> Richard WILL, « Time, Morality, and Humanity in Beethoven's 'Pastoral' Symphony », *Journal of American Musicological Society* 50/2-3 (Summer-Autumn 1997). Voir aussi Marshall BROWN, « Mozart and after : The Revolution in Musical Consciousness », *Critical Inquiry* 7/4 (Summer 1981), p. 703n. Les deux articles citent explicitement le cas d'*Il maniatico*.

<sup>306</sup> Sur les propos de James Webster, voir ci-dessus, p. 116 ; sur ceux du marquis d'Ureña et de Tomás de Iriarte, ci-dessus, p. 122-126.

du « drame » musical. Or, à regarder les trios de la série VI, on dirait que ce principe d'opposition motivique s'est érigé en principe d'écriture dans la démarche créative de Brunetti, désormais —une fois encore— affranchi de repères extra-musicales *explicites*.

Chacun de ces trios, du moins dans les premiers mouvements, présentent deux motifs ou groupes motiviques dominants, normalement présents dans toutes les sections du mouvement. Germán Labrador avait déjà repéré cette particularité dans VI/6/i, pour lequel il parle de « motif » et de « contre-motif ». Selon lui il s'agit d'« un des premiers exemples de développement motivique de sa production », affirmation qu'il faudrait tout de même nuancer, car la série I présentait déjà des cas très intéressants de développement motivique, bien que de manière plus localisée, à plus petite échelle<sup>307</sup>. Dans la série VI on peut parler d'un travail motivique très étendu, presque intégral, où les deux motifs interagissent en permanence dans un rapport dialectique comprenant présentation, tension et résolution finale. Bien sûr, ce principe général, que j'infère d'un très petit nombre de cas, prend dans chaque œuvre et dans chaque mouvement une variété de formes virtuellement infinie, s'adaptant à chaque projet précis et à la nature des motifs qui sont en jeu. Les deux motifs semblent néanmoins respecter globalement un principe d'opposition entre stabilité et dynamisme.

Dans VI/4/i, le premier motif est essentiellement stable (*m*), bien que « faussement » stable au début, puisque dans la mauvaise tonalité. Le second motif, au contraire, avec le décalage métrique qui le caractérise est déclencheur de mouvement (*n*) (ex. 9.5). Dans VI/3/i, le premier motif est parfaitement stable et lorsqu'il est varié, il prend une forme descendante, c'est-à-dire cadentielle. Le second, en revanche, comme dans le quatrième trio, commence toujours après le premier temps de la mesure et amène un mouvement ascendant créateur d'instabilité (ex. 9.8). Le cas de VI/6/i, analysé par Labrador, est plus complexe mais suit aussi le même principe. Ici le premier motif, en sextolet, est déclencheur de mouvement. Mais il est associé à un autre motif, la noire précédée de silence —encore un cas de déplacement métrique— qui en accentue fortement l'instabilité. Dès lors, le « contre-motif » de Labrador peut être vu comme découlant de cette noire, car il est, lui aussi, joué toujours après le premier temps. Pour moi, ces trois éléments forment ce que j'appellerais un premier groupe motivique. Le vrai second motif, ou « contre-motif », ici, n'apparaît qu'à la m. 43, associé à K, garant de la stabilité et essentiel dans le développement et la réexposition.

Je vais cependant m'arrêter sur le cas de VI/3/i, qui me semble particulièrement intéressant. Pour illustrer la nouvelle manière de Brunetti, je crois utile de comparer l'usage qui est fait des deux motifs dominants avec deux œuvres antérieures qui en présentent de très semblables. Dans le recueil de quatuors op. 4 Nicolas-Joseph Chartrain (ca. 1776), le premier s'ouvre par trois grands accords en triples cordes du premier violon comparables à ceux ouvrant le trio de Brunetti, qui forment le premier de ses motifs dominants. Mais ils sont, si je puis dire, « sans conséquences » pour le reste du mouvement. Sa fonction est une fonction rhétorique immédiate, d'ouvrir le quatuor (et le recueil) avec un geste véhément, comme celui d'une ouverture d'opéra —en d'autres mots, une pétition de silence. Lorsque ce geste n'est plus nécessaire, à la seconde exposition de P et au début de la réexposition, les triples cordes disparaissent et le thème revient dans une nuance *piano*. On n'entend la cellule initiale dans sa première forme qu'une fois dans tout le mouvement.

L'autre motif se trouve dans un passage du développement de l'op. 4/4/i (ex. 9.7). Malgré leur proximité avec certains passages du trio de Brunetti, ces quelques mesures

---

<sup>307</sup> LABRADOR, « Gaetano Brunetti : un músico... » *op. cit.*, vol. 2, p. 624.

sont tout aussi isolées au niveau du matériau que les trois accords de l'op. 4/1/i —ou, pour ne pas faire de tort à Chartrain, plutôt qu'isolées, disons nageant dans un foisonnement de diversité motivique, texturale et topique. Cette préférence pour la « nouveauté » et la « variété » toujours recommencée rencontre en partie celle de la série V, à peu près contemporaine des op. 4 de Chartrain. Dans la série VI, pourtant, la situation a changé radicalement.

**Exemple 9.7.** Chartrain, quatuor en sol majeur op. 4/4/i (ca. 1776), *Allegro*, m. 79-86<sup>308</sup>.

**Exemple 9.8.** Brunetti, trio en mi bémol majeur VI/3/i (L. 117, 1784-1785), *Allegro non molto*, m. 1-14.

Voyons pour le moment le cas de P (ex. 9.8). Brunetti présente en ouverture le motif *m*, trois accords typiques d'un début mais à la fois particulièrement « sérieux » pour un début : le *si* bémol, la quinte de l'accord de *mi* bémol majeur, est absent, le violoncelle intervient dans l'extrême grave et les deux violons mettent en valeur la sixte mineure *sol*<sub>2</sub>-*mi*<sub>3</sub> bémol au lieu de son inversion, la tierce majeure. Michel Noiray, en se référant aux *Elementi* de Galeazzi, parle d'ailleurs de *mi* bémol majeur comme d'un « ton héroïque, extrêmement majestueux, grave et sérieux », utilisant souvent la couleur sombre du *sol* corde à vide, comme c'est clairement le cas ici<sup>309</sup>.

<sup>308</sup> Transcrit d'après « SIX / QUATUORS / DIALOGUEES [sic] / Pour deux Violons, Alto & / Basse / DEDIES / A MONSIEUR DES ENTELLES / [...] / PAR / M. CHARTRAIN / ŒUVRE IV » ; Paris, Bérault [ca. 1776].

<sup>309</sup> Michel NOIRAY, *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, [s. l.], Minerve, 2005, p. 35.

Ce motif est répété à l'identique à la basse mais immédiatement varié aux dessus, activant le mouvement avec les rythmes pointés et une ligne mélodique descendante. Cette seconde version du motif *m* (*m*<sub>1</sub>) restera essentielle dans tout le mouvement, mais en la superposant à la première version, Brunetti met clairement en valeur le fait que l'une découle de l'autre. À la m. 5, le premier violon gagne de manière ostensible l'aigu, avec un ornement en arpège, tandis que le second violon réactive le rythme en noires de la m. 3, doublé à partir du quatrième temps et au cours des deux mesures suivantes par les triolets du premier violon. Ainsi, on passe en six mesures d'un rythme à la blanche (m. 1-2) à l'ornementation de ce même rythme par des pulsations à la noire (m. 3-4), puis à une pulsation à la noire (m. 5-7), elle-même animée par des triolets dès la fin de la m. 5, ce qui permet de retrouver tout naturellement le motif *m* en diminution rythmique à la m. 8, dans le grave. Cette forme comprimée du motif va devenir également centrale dans toutes les ponctuations importantes du mouvement. De cette manière, les premières mesures de VI/3/i, sans être l'œuvre de Mozart, constituent une magistrale exposition motivique et un excellent exemple de cet art de la « transition rythmique » progressive que Charles Rosen a analysé avec finesse comme une des conquêtes essentielles du style « classique »<sup>310</sup>.

À la m. 9, *piano*, accompagné seulement par le premier violon, le second expose le second motif, le motif *n*. Ayant fait entendre en neuf mesures tout le matériau du mouvement, Brunetti peut reprendre dès la m. 10 le motif *m*<sub>1</sub>, dominant jusqu'à la fin de P (m. 18). La comparaison de ce P de VI/3/i avec celui de V/1/i (ex. 7.2), à la fois très proche et très éloigné, me semble éloquente. En dépit du fait que les dimensions de Pa ont doublé, de quatre à huit mesures, on retrouve au premier abord des traits très familiers : l'assemblage de deux petites phrases, la première restant dans l'orbite de la tonique ; la seconde débutant par la conquête de la septième de dominante dans l'aigu, suivie d'une descente-résolution. Mais l'opposition rythmique et dynamique de coupe boccherinienne de V/1/i, a été gommée en faveur d'une subtile transition rythmique et donc d'une continuité de la nuance. De façon très significative, c'est précisément l'apparition contrastante du motif *n* qui est éclairée par un changement de nuance. Contrastes rythmique et dynamique sont donc mis au service de la présentation motivique. En participant à la présentation « sur scène » des motifs, les contrastes deviennent en quelque sorte moins anecdotiques. En d'autres mots, ils introduisent et annoncent le « drame » —il est intéressant de noter qu'Iriarte, à la même époque, consacre un bon nombre de vers à plaider pour que l'on « résume » dans l'ouverture d'opéra « divers passages » de l'œuvre qui suit afin de « disposer l'âme » à la situation du « discours dramatique »<sup>311</sup>.

Sans espace pour développer une analyse intégrale de ce mouvement, je vais directement aborder la réexposition, ce qui me permettra d'interpréter rétrospectivement et l'exposition et le développement. Le début même de la réexposition mérite un commentaire. Avec esprit, une fois de plus, Brunetti fait de la fin du développement un début et du début de la réexposition une fin : il joue explicitement avec le double rôle potentiel des trois accords du motif *m*, ouverture et conclusion. Pa est ensuite entendu en entier. La m. 143 semble amorcer la réexposition de Pb, mais change dès le second temps pour entrer dans l'instabilité d'une zone de retransition. Instabilité très forte à cause de la présentation d'une marche à rebours, c'est-à-dire à l'enchaînement de ce que la théorie des vecteurs harmoniques appellerait six vecteurs sous-dominants, événement

<sup>310</sup> ROSEN, *op. cit.*, p. 70-73 et *passim*.

<sup>311</sup> « Algunos se contentan / con una introducción que nada ofrece, / no pasa del oído, y lo ensordece. / Otros en ella resumir intentan / los pasajes diversos / que se hallan en la ópera dispersos : / [...] así el Maestro sólido y prudente, / que la atención concilia del oyente, / y su ánimo dispone / para la situación que se propone / cuando empieza el dramático discurso ». IRIARTE, *La Música... op. cit.*, p. 206-207.

rare dans la musique tonale et appelant une résolution solide<sup>312</sup> (ex. 9.9). Or, toute résolution tonale est retardée par trois autres mesures enchaînant sept harmonies de dominante, cette fois dans le « bon » sens, mais avec une densité contrapuntique redoublée. Le violoncelle et le second violon présentent des imitations serrées de la variante du motif *n* ayant conduit la marche harmonique inversée des mesures précédentes, contrepointés à leur tour par le premier violon, les sauts intervalliques duquel suggèrent même une écriture à quatre parties réelles. Ce contrepoint imitatif, tendu et dissonant, rare chez Brunetti, fait penser au modèle haydnien et fait de ces trois mesures les plus denses du mouvement, aussi bien au niveau de l'écriture des parties que de l'harmonie.

Cette puissante digression, laquelle, en dernier terme, ne fait que réaffirmer la tonique du mouvement, est suivie d'une forme de réexposition très singulière. On entend d'abord les triolets caractéristiques de la transition dans la première partie, sauf que dans un retournement ingénieux, Brunetti inverse le même enchaînement harmonique —les mêmes notes dans l'harmonie— de sorte que la progression pendulaire  $Mib_4-Sib^5$  en *si* bémol majeur de l'exposition devient, légèrement modifiée, une progression conclusive  $Sib_5-Mib^5$  en *mi* bémol majeur. Ensuite on entend les sauts de sixte ascendante dérivés du motif *m<sub>1</sub>* qui étaient, avec la première apparition du motif *n*, la seule nouveauté et le trait le plus mémorable de *Pb*, immédiatement suivis de la mesure de conclusion de *T*. La cadence parfaite de cette dernière mesure s'enchaîne avec *Sb*, puis continue jusqu'à la fin sur la même musique qu'à l'exposition.

**Exemple 9.9.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VI/3/i, m. 143-149.

The image shows a musical score for three parts: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Cello (Vcl.). The score covers measures 143 to 149. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The music is characterized by dense counterpoint, including triplets and dynamic markings such as *p* (piano). The notation includes various intervals and melodic lines for each instrument.

Du point de vue de Charles Rosen, volontiers simpliste lorsqu'il sort de la musique de Haydn, Mozart et Beethoven, cette réexposition serait « incomplète », une « erreur » : en gros, Brunetti n'aurait rien compris à la « forme sonate ». Mais l'analyse des absences de la réexposition est révélatrice. Dans la réexposition mélangée de *Pb* et *T* —en fait une fusion habile et sans doute très consciente—, puis de *S*, les disparitions font sens. De *Pb* ont disparu : la première apparition de *n*, qui s'est changée en une puissante retransition à la m. 143, et toutes les apparitions de *m<sub>1</sub>*, largement entendues au développement et déjà réexposées dans *Pa* à la tonique, donc inutiles. De *T* a disparu *Ta*, également dominé par le motif *n*, déjà réentendu aux m. 82-85 du développement. Et enfin de *S* a disparu *Sa*, entièrement bâti sur le motif *n* et correspondant au passage en *si* bémol mineur de l'exposition.

Or, dans le développement, le motif *n* et le ton de *si* bémol mineur avaient été au cœur de l'instabilité. Si l'on fait abstraction de l'intense travail motivique, sur le plan des modulations ce développement se serait déroulé de façon un peu trop convenue par

<sup>312</sup> Voir MEEUS, Nicolas, « Essai d'une systématique des progressions harmoniques », *Fascicules d'Analyse Musicale* I (1988), p. 87-106 ; et « Théorie des vecteurs harmoniques et théorie néo-riemannienne », [2005], 20 p.

rapport aux autres trios de la série VI, avec seulement des visites au relatif mineur de la tonique et au relatif mineur de la dominante. Jusqu'à la m. 98, lors du *premier* retour à *mi* bémol majeur qui semble annoncer la réexposition, contrairement à son habitude, Brunetti n'a déployé aucun « passage harmonique », c'est-à-dire aucune des expérimentations chromatiques auxquelles il nous avait habitués. C'est *après* le retour de la tonique, dans un passage rappelant à la fois Sa et K, que le passage harmonique arrive et c'est précisément la modulation en *si* bémol mineur, le ton de Sa, qui est fortement dramatisée par un saut ascendant de septième diminuée *la* bécarré-*sol* bémol dans la mélodie planante du violon premier (ex. 9.10). La nouvelle tonalité de *si* bémol mineur, amène un chromatisme extrême, presque dérangeant, qui joue pendant sept mesures (m. 107-114) avec la ligne *fa-mi* bécarré-*ré* bécarré-*mi* bémol-*ré* bémol. C'est le renversement de cette ligne, depuis le très beau passage de *si* bémol mineur à *si* bémol majeur sur la sixte et quarte de cadence des m.120-121 jusqu'au *mi* bécarré appoggiature du *fa* débutant *m*<sub>1</sub> à la m. 123 qui ramène l'ordre perdu, préparant le chemin vers la réexposition (m. 135).

**Exemple 9.10.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VI/3/i, m. 99-127.

The image displays a musical score for three staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Vic.). The score is divided into three systems of music, corresponding to measures 99-106, 107-114, and 115-127. The first system shows a melodic line in Violin I with a chromatic ascent and a bass line with fingerings 5 4 2 3 1. The second system shows a dramatic modulation with dynamic markings *f* and *p*. The third system includes complex rhythmic patterns with fingerings and dynamic markings *ff* and *p*.

Eu regard, donc, de l'association entre le motif *n* et le ton mineur de Sa dans ce passage très dramatique ayant remplacé la réexposition lors du premier retour de la tonique, la logique de résolution amenée par la réexposition, lorsqu'enfin elle arrive,

exige le bannissement de ces deux éléments —comme la fin d'*Il maniatco* exigeait la disparition du motif « de la folie » et l'arrivée du mode majeur. Ce n'est qu'au début de Sb, au moment précis où dans l'exposition se faisait entendre le passage de *si* bémol mineur à *si* bémol majeur, que l'on retrouve le motif *n*, cette fois sans velléités chromatiques, dans la forme la plus stable qui soit et, qui plus est, repris en main par le premier violon —lequel ne l'a *jamais* fait entendre auparavant, à l'exception du passage correspondant de l'exposition et des variantes très déformées des m. 129-133. La longue double cadence parfaite de K, avec sa mélodie planante, par sa communion de texture — de belle et mémorable texture— avec le passage dramatique, en est sans aucun doute la résolution à distance, l'ordre retrouvé dans l'image sonore qui fut celle du désordre. Dès lors, la retransition contrapuntique des m. 143-150 serait-elle la dernière fulgurance de la puissance de transformation du motif *n*, ramenée pourtant une dernière fois vers la tonique ?

Cette analyse m'amène à adhérer la vision développée de façon très convaincante par James Webster dans son analyse de nombreuses œuvres de Haydn : celle de la forme comme processus, « form-as-process », au lieu de la forme comme structure, « form-as-shape »<sup>313</sup>. Des éléments essentiels de cette idée étaient en quelque sorte implicites chez Charles Rosen dans sa mise en lumière de l'écriture générative de certains premiers mouvements de quatuors de Haydn<sup>314</sup>. Je n'oserais pas dire que Brunetti ait atteint le degré de cohérence organique des quatuors contemporains de Haydn mais il s'en rapproche de manière à la fois *intelligente* et intelligemment personnelle dans son jeu d'oppositions motiviques. J'aurai maintenant du mal à regarder la réexposition « incomplète » de ce mouvement comme une « erreur » formelle ou pire, comme une incompréhension de la musique qu'il fait de la part du compositeur lui-même !

**Tableau 9.3.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VI/3/i (1784-1785), *Allegro non molto*. Schéma formel.

1		19		35		50	
P		T		S		K	
a	b	a	b	a	b		
<i>m</i>   <i>m</i> <sub>1</sub>	<i>n</i>   <i>m</i> <sub>1</sub>	<i>n</i>		<i>n</i>	<i>gc</i>	<i>n</i>	
<i>Mib</i>		~ <i>Sib</i>		<i>sib</i>	<i>Sib</i>		
CP	CP	CP		CP	CP		

65			135	143	151	158	167
Dév.			Pa	RT	Pb-T	Sb	K
<i>n</i> <sub>1</sub>							
<i>do Sib</i>		~ <i>sol-Mib</i>		~ <i>sib Sib</i>		<i>Mib</i>	
(CP)		(CP)		½C	CP	CP	CP

Parvenus à ce point, je pense qu'il y a des suggestions fortes pour avancer que les quatuors op. 33 de Haydn, écrits en 1781 et publiés en 1782, n'étaient pas inconnus de Brunetti lors de la composition de la série VI. Je rappelle que c'est précisément dans ces années que Don Carlos (lisez Brunetti) est en contact avec Esterháza et que ces quatuors auraient pu arriver à Madrid avec la même célérité que l'*Isola disabitata* ou que les trios

<sup>313</sup> WEBSTER, *Haydn's... op. cit.*, p. 123.

<sup>314</sup> ROSEN, *op. cit.*, p. 156 et suivantes.

avec baryton dont j'ai parlé plus haut. Mon hypothèse se fait aussi en rapport avec la généralisation des traits d'esprit, de l'humour, si l'on veut. On a vu l'intégration d'un usage rhétorique fort du silence, le jeu métrique à petite échelle, mais aussi le début dans une tonalité fausse ou ambigüe, ainsi que la confusion voulue entre ouverture et conclusion amenée par le motif *m* de VI/3/i.

Nous mesurons mal, aujourd'hui, lorsque nous en connaissons la musique presque par cœur ou ne faisons pas abstraction de la mémoire musicale des deux derniers siècles, l'effet du faux début en *ré* majeur au lieu de *si* mineur qui ouvrait les quatuors op. 33, l'ambigüité tonale des sixtes répétées de l'op. 33/3/i ou l'effet « ma fin est mon commencement » de l'op. 33/5/i. Ils ont sans doute marqué fortement les esprits et il est assez probable qu'ils aient à voir avec le faux début —au violoncelle solo et *pianissimo*— de VI/4/i et la fusion entre la fin du développement et le début de la réexposition de VI/3/i, bien que leur effet soit un peu moins osé. D'autre part, en rapport aussi avec une vraie révolution dans l'étendue du travail motivique, qui passe de l'apparition localisée ou structurellement faible des séries I à V à la presque intégralité dans la série VI, avec en plus l'émergence d'un jeu d'opposition entre les motifs accentuant l'effet dramatique à long terme de la musique —en d'autres termes, pourquoi ne pas le dire, accentuant l'aspect *dramaturgique*, voire narratif, de la musique. Et on pourrait rajouter enfin l'introduction ponctuelle de passages contrapuntiques plus rigoureux, plus denses, que ceux des années 1770. On verra par la suite d'autres exemples de possible influence de l'op. 33 qui font des trios de Brunetti de 1784-1785, aussi bien la série VI que la VII, une réponse à la musique de Haydn étonnamment rapide et mûre.

**Exemple 9.11.** Campioni, trio en *ré* majeur op. 7/2/i (ca. 1762), *Andante*, m. 1-8<sup>315</sup>.

Andante

I — V — I — IV — V — I — V — I

**Exemple 9.12.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VI/3/ii, *Cantabile sostenuto*, m. 1-8.

Cantabile sostenuto

I — ii — I — IV — I — ii — V — I

<sup>315</sup> D'après « [SIX / SONATES / A / Deux VIOLONS & VIOLONCELLO Obligato / Composées / PAR / C. A. CAMPIONI / \[...\] OPERA VII](#) », Londres, Hummel, s. d. (IMSLP).

### « *Odo le meste voci* » : le tragique métastasien dans VI/3/ii

Avec ses 64 mesures (80 avec les deux reprises du thème), le *Cantabile sostenuto* qui suit se détache clairement en ambition et en longueur des mouvements lents de la série V. Curieusement, il est traité en forme rondeau, avec à chaque fois le retour du thème de huit mesures après les deux épisodes, un en *mi* bémol majeur et un autre en *si* bémol mineur et *ré* bémol majeur<sup>316</sup>. Le thème ou refrain entretient des filiations qui pourraient nous donner quelques clés pour la compréhension du mouvement. Il semble issu directement des huit premières mesures de l'*Andante* ouvrant la sonate en trio op. 7 n° 2 de Carlo Antonio Campioni (cf. ex. 9.11 et 9.12). Le même groupement par petites phrases de deux mesures se terminant toujours à la tonique et séparées par des silences. Brunetti introduit néanmoins une mesure à trois temps qui donne un phrasé plus ample et une sorte de balancement expressif, il gagne l'aigu (jusqu'au *fa*<sub>5</sub>) et il renforce puissamment l'effet rhétorique des silences en évitant les enchaînements de la basse que l'on trouve chez Campioni. Il met également l'accent sur une unité de matériau absente de la musique de son aîné et qui fait de ce thème une musique des années 1780 et non plus des années 1760.

Le modèle est cependant là et l'attachement à Campioni, dans des œuvres aussi haydniennes, est très éloquent sur les repères stylistiques de Brunetti —j'en profite pour rappeler que, si l'hypothèse d'une formation violonistique avec Nardini est correcte, Brunetti aurait sans doute rencontré personnellement Campioni dans la Livourne des années 1750, ainsi que le tout jeune Giuseppe Maria Cambini. En plus, ce thème incarnait pour Brunetti quelque chose de profondément expressif. Les termes de *Cantabile*, plus *sostenuto*, plus « con espressione », ne sont pas en tête du mouvement par hasard.

**Exemple 9.13.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VI/3/ii, m. 9-15.

Le premier épisode commence de façon très particulière. Le violoncelle et le second violon posent l'harmonie de *mi* bémol majeur avec un accord *forte*. Sur cette harmonie, le premier violon développe un trait soliste en triples croches, écrit en mesure mais qu'il

<sup>316</sup> Ramos a noté cette même singularité dans les mouvements lents des symphonies n° 10 (1783-1786), n° 24 (1783) et n° 25 (1783). RAMOS, *op. cit.*, p. 239-241.

faut sans doute jouer non mesuré. Le dessin irrégulier de ces vagues successives de triples croches donne l'illusion d'un trait improvisé (ex. 9.13). On y retrouve d'une part le topique de la fantaisie libre que l'on avait déjà reconnu dans 1/4/i, et d'autre cette partie de la musique de Brunetti qui n'est presque jamais écrite : le violon d'Italie, le non-dit de l'ornementation improvisée, domaine dans lequel il passait sans doute par maître. Pour s'en convaincre il suffit de regarder le précieux ensemble de ses *adagios glosados*, « glosés », les variantes écrites des adagios de treize de ses sonates pour violon et basse, merveilleux témoignage de l'art italien de l'ornementation à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le même procédé est repris deux mesures plus tard, les autres instruments ne rejoignant le premier violon que sur l'arrivée des cadences. Les triples croches sont ensuite intégrées dans le discours — c'est d'ailleurs la courte broderie de triples qui va assurer en partie l'unité entre les deux épisodes. Les traits solistes continuent aux m. 15 et 23, mais leur aspect improvisatoire n'empêche pas une très belle gestion des nuances. Je noterai par exemple l'emploi du crescendo pour souligner la tension de la progression harmonique de la m. 22, avec une septième de dominante sur pédale de tonique résolue en montant au second violon, crescendo brisé par un *piano subito* lors de l'arrivée des traits expressifs sur la progression descendante d'accords de sixte à la m. 23. Le côté ornemental des cellules de quatre triples croches est rendu expressif et intéressant par ce raffinement harmonique qui consiste à suggérer la présence d'une quatrième voix sur la dernière triple. Cette voix peut doubler le second violon, comme à la m. 22, mais elle peut aussi devenir indépendante et parfois puissamment expressive, comme aux m. 42 et 46, où elle passe au-dessus de la voix la plus aigüe (ex. 9.15).

**Exemple 9.14.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VI/3/ii, m. 56-64.

Grossièrement on peut dire que les deux épisodes adoptent une forme ABA, ce qui les rend particulièrement structurés, pour des épisodes. Dans les deux cas le retour de A est suivi d'une zone cadentielle ouverte qui prépare le retour du thème principal de huit mesures. Ces zones cadentielles, d'ailleurs étroitement reliées entre elles par une même présentation de la septième diminuée sur la dominante de la dominante, sont elles-mêmes d'une expressivité poignante. Soulignons dans le premier épisode, la libre envolée du premier violon jusqu'au *fa*<sub>5</sub> noire, la note la plus aigüe du mouvement, puis la

longue pédale de dominante cumulant une tension croissante, avec notamment la septième majeure *si* bémol-*la* bécarre que font entendre basse et second violon pour toute la durée de la m. 39. Dans le second épisode, l'effet est encore plus saisissant (ex. 9.14). Près encore de l'harmonie de *si* bémol mineur, à la m. 60 les deux violons font entendre la quinte à vide *la* bécarre-*mi* bécarre, intervalle en lui-même consonant, bien que creux, mais très dissonant par rapport à la tonalité que l'on n'a pas encore quittée. Brunetti ne fait pas de fautes, les deux parties procédant par demi-ton et mouvement contraire et le *mi* bécarre étant seulement appoggiature du *fa*. N'empêche qu'il fait entendre cet intervalle cinq fois de suite dans un passage d'une complexité dynamique inusuelle, avec une suite de crescendos suivi de nuances *piano* mais intégrée dans un diminuendo global, et d'une puissance expressive inégalée par le reste du mouvement, avec ce trait « mélodiquement dissonant » du premier violon qui semble se figer et se répéter à l'infini comme une litanie, « sempre più piano », avant d'amorcer la montée chromatique vers le dernier retour du thème.

**Exemple 9.15.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VI/3/ii, m. 41-56.

The image displays a musical score for three staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Vlc.). The score is divided into three systems. The first system begins at measure 41, the second at measure 47, and the third at measure 52. The key signature is one flat (B-flat major), and the mode is minor. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as 'p' (piano). The score is written in a 3/4 time signature.

Ce second épisode (ex. 9.15) est globalement plus dramatique en raison surtout du choix de l'homonyme mineur, *si* bémol mineur —qui était déjà le ton « dérangentant » du premier mouvement— et de son relatif majeur, *ré* bémol, tonalités très bémolisées et donc susceptibles d'exprimer le tragique, selon l'imaginaire du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce que l'on peut appeler la partie B de l'épisode, m. 49-56, apparaît comme le passage le plus dense du mouvement, avec une basse ascendante, enfin active, qui contrepointe la mélodie plaintive du premier violon —appoggiatures aux grands intervalles, notes répétées— et un second violon renforçant la texture avec la broderie de triples croches en pédale rythmique et exploitant crûment la dissonance de la septième de dominante. Cette partie culmine sur un long accord de sous-dominante en crescendo, rendu dissonant par l'appoggiature chromatique de la quinte de l'accord au premier violon, et amenant

finalement une cadence parfaite en *ré* bémol majeur. Cette résolution est elle-même compromise par le silence qui suit, le seul de l'épisode aux trois instruments, ce qui en redouble l'effet, car le thème lui-même et le premier épisode étaient parsemés de silences expressifs. Il est suivi du retour de A en *si* bémol mineur, impliquant la juxtaposition du majeur à son relatif mineur et la reprise du passage le plus sombre du mouvement. C'est ce retour qui est lui-même suivi par la zone cadentielle détaillée ci-dessus, ce qui fait de l'ensemble des m. 49 à 64 une seule et unique plage, de plus en plus dramatique et de plus en plus tendue harmoniquement, transformant le retour de la stabilité du thème en majeur en un événement d'autant plus fort que l'attente en a été longue.

On avait rencontré un *pathos* et une création d'attente semblables dans le *Lento* en *fa* mineur de I/4, mais la portée expressive de la musique est ici plus large et plus profonde. La différence vient notamment de l'étendue du phrasé, de la très forte unité de matériau (d'« idée », dirait Haydn<sup>317</sup>) et de l'expressivité de ce premier violon qui fait semblant d'improviser librement —et donc *individuellement*, fuyant, pour la durée d'une sorte de « congé maladie », et seulement pour cette durée, toute convention et toute plaisanterie. S'agit-il d'une « manie » —songeons au *maniatico*— qui prend de l'ampleur ? Peut-être, et nous verrons pourquoi. À regarder la manière dont Brunetti convoque l'improvisation à des fins expressives, on pense à l'imitation de l'improvisation tzigane que Haydn a intégrée dans l'*Adagio* du quatuor op. 54 n° 2, pourtant plus tardif que la série VI, mais que Brunetti achètera personnellement chez le libraire Sancha en janvier 1790.

Dans ce qui est le seul cas que je connaisse à ce jour de passage entre l'instrumental et le vocal dans l'œuvre de Brunetti, la tête du thème de ce *Cantabile sostenuto*, de laquelle découle l'essentiel du mouvement, a servi en 1786 comme motif de départ de la scène de concert « È ver' pur troppo ». L'histoire de cette scène avec orchestre, un récitatif accompagné suivi de l'air « Odo le meste voci » —non pas « O dole meste voci », comme l'a transcrit Labrador dans l'incipit musical<sup>318</sup>—, est assez singulière. Puisqu'elle n'a pas été assez sérieusement traitée jusqu'ici, je crois nécessaire de m'y arrêter un instant. Elle a été composée pour Girolamo ou Jerónimo Nonnini, qui se trouvait à Madrid et qui s'est probablement produit devant le prince des Asturies fin mai 1786<sup>319</sup>. Nonnini était violoniste à la cour de Lisbonne depuis 1773 mais il s'absenta entre 1783 et 1787 pour accomplir une tournée européenne qui l'a mené, d'après ce que j'ai pu découvrir, à Naples, Paris, Londres, Trieste et Madrid<sup>320</sup>. C'est lors de cette

<sup>317</sup> Haydn parlait lui-même d'une « idée développée et soutenue ». WEBSTER, *Haydn's... op. cit.*, p. 126.

<sup>318</sup> LABRADOR, *Catálogo... op. cit.*, p. 323. L'affirmation selon laquelle les variations pour orchestre sur le menuet de Fischer (L. 289) auraient aussi été dédiées à Nonnini n'est qu'une confusion de Labrador. J'ai constaté personnellement que la partition ne porte aucune dédicace ni mention à Nonnini (Paris F-Pn, Ms. 1647). Elle ne porte même pas d'attribution à Brunetti, déduite seulement d'après l'écriture autographe de la partition. Par les instruments qu'elle met en valeur, le basson, le hautbois et le violoncelle, on peut même suggérer que ces variations ont été écrites pour les concerts de Don Carlos entre 1785 et 1786 (les dates fournies par le papier étant 1783-1786). Il comptait alors avec le concours du virtuose du basson Joaquín Garisuaín (pour qui Brunetti a très probablement écrit les quintettes avec basson op. 2 en 1783), de Gaspar Barli, hautboïste hors-pair (pour qui Brunetti a très probablement écrit les sextuors avec hautbois de ca. 1787 et de 1796-1798), et du violoncelliste Francisco Brunetti, tout juste rentré de Paris, où le *Mercure de France* avait vu en lui un « talent brillant ». Voir LABRADOR, *id.*, p. 409 et 467 ; *Mercure de France*, 18-IX-1784, p. 129.

<sup>319</sup> L'information donnée par Labrador est très confuse. Il dit que Nonnini « présente un opéra » à Don Carlos, mais l'interprétation de cet opéra « n'est pas rapportée [*no consta*] ». S'agirait-il alors d'une partition ? Labrador donne la date du document, le 28 mai 1786, mais ne le transcrit pas. LABRADOR, « Música y vida cotidiana... » *op. cit.*, p. 74. Quoi qu'il en soit, il est très probable que Nonnini ait chanté et/ou joué du violon et de la mandoline dans les concerts du prince, comme il le faisait depuis trois ans dans toute l'Europe et comme l'ont fait avant et après lui de nombreux virtuoses de passage à Madrid.

<sup>320</sup> Joseph SCHERPÉREEL, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, édition bilingue portugais-français, [Lisboa], Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 28. Des recherches sur internet m'ont permis de savoir que, lors de sa tournée, il joue de la mandoline au théâtre dei Fiorentini de Naples

tournée que l'on a pu découvrir ses multiples talents de chanteur, violoniste, joueur de mandoline et compositeur.

Brunetti écrit sur la partition autographe « fatta per il Sig[no]r Girolamo Nonini [sic] », mais la partie vocale est en clé d'ut1, donc destinée à un dessus vocal. Or, je n'ai pas réussi à découvrir pour sûr si Nonnini était un castrat ou un ténor, mais le critique du *Mercure de France* semble bien laisser entendre qu'il était ténor (c'est moi qui souligne) :

M. Nonnini, qui a chanté deux airs italiens, n'a pas une voix très forte, mais elle est douce & agréable. On a trouvé sa méthode remplie de goût & de grâce, & l'on n'a pas à lui reprocher l'affectation, quelquefois trop commune aux *ténors* Italiens.<sup>321</sup>

S'il en est ainsi, la scène de Brunetti n'a pas pu être composée pour que Nonnini la chante, mais plutôt comme un cadeau, peut-être même comme cadeau musical pour la cour de Lisbonne, destin final du chanteur. Des recherches ultérieures sur ce personnage vont peut-être éclaircir la question.

On peut aussi se poser la question du pourquoi de ce texte. Selon la notice consacrée au manuscrit dans le catalogue électronique de la Bibliothèque Nationale de France, le récitatif et l'air de Brunetti correspondraient au livret de *Tito Manlio*, écrit par Gaetano Roccaforte et mis en musique par Gaetano Latilla à Rome en 1755. Selon le catalogue de Sartori, ce livret était pourtant antérieur, et plus précisément de 1742, ayant rencontré un succès notable jusqu'en 1764, avec des interprétations presque annuelles dans toute l'Europe pendant cette période dans au moins sept mises en musique : Gennaro Manna (Rome, 1742), Niccolò Jommelli (Turin, 1743), Girolamo Abos (Naples, 1751), Gaetano Latilla (Rome, 1755), Gioacchino Cocchi (Londres, 1761) et Pietro Guglielmi (Rome, 1763)<sup>322</sup>.

Mais le récitatif utilisé par Brunetti ne fait que reprendre le début du récitatif de Roccaforte, ainsi que le ton général, offrant une contextualisation de la scène. L'air, absent à son tour du livret, semble un air « voyageur », car il apparaît dans une version de l'*Artaserse* de Hasse donnée à Ferrare en 1765 et apparemment dans *La Calliope* de Mysliveček en 1778<sup>323</sup>. Le récitatif était donc associé traditionnellement à cet air ou Brunetti l'a créé de toutes pièces en s'inspirant du texte de Roccaforte. Une recherche plus approfondie sur la circulation de l'air donnera sans doute de nouvelles pistes.

---

le 30 juillet 1783, selon l'*Archivio storico per le province napoletane, Volume 16*, Società napoletana di storia patria, Detken & Rocholl e F. Giannini, 1891, p. 359. Il se produit pour la première fois au Concert Spirituel le 8 septembre 1783, puis dans d'autres concerts parisiens jusqu'en mai 1784, au moment où les fils de Brunetti se trouvent encore à Paris. *Mercure de France*, 20-IX-1783, p. 135 ; 15-IX-1783, p. 132 ; *Journal de Paris*, 3 et 5-V-1784, p. 541 et 548. C'est probablement à cette époque qu'il publie à Londres *Six Italian Canzonete, for a Single Voice Which may be Accompanied either by the Harpischord, Guitar, Harp or Mandolin, Composed and Dedicated to M.<sup>rs</sup> Johnstone, at Kensington Gore by Girolamo Nonnini. Op. 1.<sup>st</sup>*, « Printed & Sold for the Author ». Le 2 août 1785 on le trouve à Trieste, où il donne une « Pubblica Accademia vocale e strumentale » avec une ouverture de Cimarosa, une scène de Giuseppe Giordani et un concerto pour mandoline, un pour violon, une symphonie concertante et une scène de sa propre composition. Carlo Leone CURIEL, *Il teatro S. Pietro di Trieste*, 1690-1801, Milano, Archetipografia di Milano, 1937, p. 182. En mai 1786, je l'ai dit, il est à Madrid et en 1787 il rentre à Lisbonne.

<sup>321</sup> *Mercure de France*, 20-IX-1783, p. 135, sur le début de Nonnini au Concert Spirituel le 20 du même mois.

<sup>322</sup> Claudio SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, [s. l.], Bertola & Locatelli, 1992, [tome] R-Z, p. 336-338 et *Indici I*, p. 315.

<sup>323</sup> Roland Dieter SCHMIDT-HENSEL, « La musica è del Signor Hasse detto il Sassone... ». *Johann Adolf Hasses 'Opere serie' der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen. Teil II: Werk-, Quellen- und Aufführungsverzeichnis*, Göttingen, V & R Unipress, 2009, p. 747. L'information sur Mysliveček provient de l'article de Wikipedia consacré à cet opéra, information que pour le moment je n'ai pas pu vérifier.

Si le choix du texte venait de Brunetti, non pas de Nonnini, on peut s'interroger sur ses motivations et sur le lien entre le thème du *Cantabile sostenuto* et celui de son air de 1786. Il s'agit d'un air *d'ombra* exprimant la douleur d'un père lors de la mort de son fils, sorte d'imitation libre de l'air « Gelido in ogni vena » du *Siroe, rè di Persia* de Métastase (1726), lui-même « voyageur », car il est célèbre aujourd'hui grâce à version de Vivaldi dans *Farnace* (1730). La comparaison des deux textes permet de constater que celui utilisé par Brunetti reprend les principaux lieux communs du texte métastasien.

### Récitatif

**Texte utilisé par Brunetti (1786)**

*È ver' pur troppo è vero, io ti produssi  
Malio [sic] figlio infelice,  
per esserti Carnefice e non Padre.  
Già mi suona all'udito l'infausto avviso,  
e già della sua Morte  
tutta l'apre al pensiero l'orrida scena  
e il sangue mi si gela in ogni vena.  
Ahimè ! Già fa ritorno fra i spietati littori e il  
[popol, falso [?],  
mesto e palido in volto è condotto a morire il  
[figlio mio.  
Fermate il passo oh Dio,  
non se seguisca la sentenza crudel.  
Ritorna ò figlio, ritorna in Libertá.  
Vieni ! Ma dove ! dove ne andasti mai,  
più non ti miro, ove sei, dove son.  
Ah che deliro ! si, si, deliro, e ben conosco.  
Ahi lasso al turbamento interno,  
ai risalti del core, all'improvviso pianto che  
scende a inumidirmi il ciglio,  
che *più scampo non v'è*,  
ch'è morto il figlio.*

### Air

**Texte utilisé par Brunetti (1786)**

*Odo le meste voci  
del caro figlio esangue,  
provo le smanie atroci,  
sento gelarmi il cor.  
Ombra del figlio, oh Dio !  
ti plachi il dolor mio  
Ecco, deh mira, oh affanno,  
lasciami per pietà.*

**G. Roccaforte (Tito Manlio, 1742 [1755])**

*È ver' pur troppo è vero, io ti produssi  
Manlio, figlio infelice,  
per esserti Carnefice, e non Padre.  
Si già spiraste, o almen fra pochi istanti  
dovrai l'alma spirar. Ed io respiro?  
Io vivo ancora? E seppi  
senza scoppiarmi il core,  
senza morir, segnar della sua morte  
il decreto funesto! Oh rimembranza  
che l'alma mi trasigge,  
per cui detesto ormai la cuia costanza.  
Barbaro Genitor! Dunque... Che dico, Folle  
[ch'io sono?  
Il mio dover compii,  
e mi lango, e ne piango. È ver. Ma intanto  
sotto alla scuse il figlio  
pallido in volto ora presenta il capo  
ridotto vi da me. Forse ora a nome scende  
chi amandomi tremante  
chiede, ma un van soccorso. Ecco già  
l'orrido colpo... Ah figlio...  
No... *più scampo non v'è*. Gelido il sangue...  
[Dio!...*

**Métastase (Siroe, rè di Persia, 1726)**

*Gelido in ogni vena  
scorrer mi sento il sangue,  
l'ombra del figlio esangue  
m'ingombra di terror.  
E per maggior mia pena,  
credo che foi crudele  
a un' anima innocente,  
al core del mio cor.*

Sur ce texte poignant, Brunetti écrit un air de coupe moderne, en deux parties, la première lente, *Largo sostenuto*, et la seconde plus rapide, *Allegro assai*, avec retour du matériau initial à la fin, mais dans le nouveau tempo. Toute la scène, du récitatif accompagné à la fin de l'air, est traversée par des résolutions harmoniques inattendues et des modulations saisissantes, concentrées en particulier sur les passages du texte évoquant un changement d'état ou de lieu, un « ailleurs » : « ove sei, dove son, ah che deliro ! » dans le récitatif et « sento gelarmi il cor » dans l'air. Ce dernier vers est celui que Brunetti reprend un plus grand nombre de fois.

**Exemple 9.16.** Brunetti, scène « Odo le meste voci » (L. 337, 1786), air, m. 1-8<sup>324</sup>.

Largo sostenuto

Cor I (Eb) *pp assai*

Cor II (Eb) *pp assai*

Ob. I *pp assai*

Ob. II *pp assai*

Fag. *pp assai*

VI. I *pp assai*

VI. II *pp assai*

Vla. *pp assai*

V. *pp assai*  
O dole mes - te vo - ci del ca-ro fi - glio esan - gue O - do le mes - te vo - ci del

B. *pp assai*

À la fin du récitatif, faisant suite à un passage *Allegro assai* en *fa* mineur, apparaît le *ré* bémol majeur de VI/3/ii, soudainement lent, *Largo*, éclairant le mot « pianto », pleur, après une autre de ces juxtapositions de tonalités en rapport de tierce que Brunetti affectionne. Enfin au début de l'air, en *mi* bémol majeur, sur accompagnement des seuls instruments à vent, on retrouve le court motif *m*, répété deux fois, qui est en rapport très direct avec le début du *Cantabile sostenuto* de VI/3 (ex. 9.16). Et seulement quelques mesures plus tard, à la m. 8, on rencontre la désinence chromatique et expressive *n* que l'on avait entendu, précisément après la première intervention soliste du violon et au même ton, dans le premier épisode de VI/3/ii. Cette fin de phrase est certes relativement courante chez Brunetti, voire chez Boccherini, mais le fait qu'elle soit dans la même tonalité, avec la même doublure chromatique à la tierce et très près du motif *m*, rend très plausible l'existence ou du moins, de la part du compositeur, la conscience d'un lien entre les deux œuvres.

Il est donc très intéressant de voir comment cette courte phrase initiale s'est progressivement développée. De l'*Andante* relativement serein de Campioni, à 2/4 et en *ré* majeur, où il était entendu sur une seule harmonie de tonique, il est passé dans le *Cantabile sostenuto* de Brunetti, aéré par une mesure à 3/4 et avec la première note allongée pour répondre au « con espressione », mais toujours sur l'harmonie de tonique. Puis, au sein de l'œuvre même de Brunetti, il est devenu le motif central d'une des pages vocales les plus sombres du compositeur, dans un passage de l'instrumental au vocal curieux, car on les rencontre normalement dans le sens inverse. Ici il a pris encore plus d'ampleur, dans une mesure à C barré. La note initiale est maintenant précédée d'un saut expressif de quinte et ce sont les notes répétées qui suivent qui ont été allongées. On les a rendues expressives grâce aussi à l'introduction de l'harmonie de dominante et du choc

<sup>324</sup> Transcrit d'après « Fatta per il Sig. Girolamo Nonini. Scena. Del Sigr. Brunetti original », F-Pn, Ms. 1648.

dissonant des deux hautbois dans l'aigu, résolu sur la désinence, ce qui fait enfin de cette cellule une vraie phrase. Dans l'air, en plus, l'arrivée du motif ne coïncide pas avec le début : elle est soigneusement préparée, déjà dans le récitatif par les annonces du premier hautbois et du premier violon et, au début de l'air, précédée par la fanfare lointaine des cors.

Si l'on admet cette généalogie, la période de composition de VI/3 ne dépasserait pas le mois de mai de 1786. D'un autre côté, les implications de la scène avec orchestre dédiée à Nonnini pourraient être —peut-être témérairement— poussées un peu plus loin. Le 26 juillet 1784 mourrait à Madrid âgé d'à peine vingt ans Juan Brunetti, sans doute l'aîné des enfants du compositeur, rentré avant son frère de Paris<sup>325</sup>. Dans les livres d'histoire la mort d'un fils peut devenir un événement anecdotique ; dans le vécu individuel, aujourd'hui et jadis, est un événement profondément marquant, en dépit des formes de deuil propres à chaque époque. Or, on peine à croire que lorsque Brunetti a choisi de mettre en musique cette scène au pathétisme exacerbé, qui n'est autre chose que le cri « stylisé » d'un père ayant perdu un fils dans la fleur de l'âge, il n'y ait rien mis de sa propre douleur, alors que Juan était décédé moins de deux ans auparavant. En d'autres mots, si notre phrase *m* pouvait être porteuse d'une telle charge expressive — « j'entends les tristes cris / de mon cher fils exsangue » — comment interpréter rétrospectivement le mouvement d'où elle était issue ?

Je n'irai pas jusqu'à dire que VI/3/ii était une élégie au fils mort, ce qui probablement restera à jamais invérifiable. Je préfère en revanche mettre le doigt sur le fait que l'association, même *a posteriori*, de cette phrase musicale à un registre littéraire qui était l'expression la plus épurée du sentiment tragique au XVIII<sup>e</sup> siècle, éclaire d'une lumière nouvelle la puissance expressive dont était susceptible la musique instrumentale de Brunetti au milieu des années 1780. On mesure d'autant mieux la portée du « drame » dont parlait le marquis d'Ureña et, encore une fois, la sincérité d'Iriarte sur cette musique ayant « âme, idée et sens » :

Ainsi le plus joyeux des arts  
exprime la tristesse de mille manières :  
et arrive même parfois à les réunir toutes ;  
car tout en combinant des voix harmonieuses,  
mêle l'abattement,  
l'inquiétude, le supplice, et la plainte,  
avec lesquelles il émeut  
autant que l'élégie poétique.<sup>326</sup>

### ***La combinaison des formes dans VI/3/iii***

Le troisième mouvement de VI/3 offre encore d'autres points d'intérêt. Le sérieux du premier mouvement et l'expression tragique du deuxième sont contrepuntés par la légèreté de ce finale au caractère de menuet désinvolte, animé par la récurrence des appuis sur le second temps. L'ensemble de son thème permet d'apprécier l'évolution du travail thématique de Brunetti depuis le rondeau de V/1/i (ex. 9.17). À la différence de l'exemple de 1775, ce thème est entièrement bâti sur un petit nombre de cellules, comme on le voit sur d'autres exemples contemporains, tel le menuet de VII/3.

C'est néanmoins par sa structure formelle que ce finale s'éloigne définitivement de la série V : il est à la fois thème avec variations et rondeau, voire menuet-trio, c'est-à-dire,

<sup>325</sup> LABRADOR, *Catálogo... op. cit.*, p. 349.

<sup>326</sup> « Así la más alegre de las artes, exprime la tristeza de mil modos : / y aun suele a veces reunirlos todos ; / pues combinando armoniosas partes, / mezcla el abatimiento, / la inquietud, el martirio, y el lamento, / con que no de otra suerte / mueve que la poética elegía ». IRIARTE, *La Música... op. cit.*, p. 171.

en fin de comptes, encore une bonne plaisanterie. En d'autres mots, un « scherzo »... Comme dans l'op. 33/5/iv de Haydn, Brunetti commence par un thème parfaitement carré de seize mesures, avec reprise des deux moitiés, susceptible de devenir thème d'un rondeau ou thème d'un thème et variations. Apparemment c'est la seconde possibilité qui est choisie, quatre variations se succédant sans accident jusqu'à la m. 64. Ces variations sont assez libres, c'est-à-dire avec dissolution du thème mais conservation de l'harmonie et du matériau motivique. C'est seulement la dernière, écrite en *do* mineur, le relatif du ton principal, qui présente la variante la plus importante en terminant la première partie du thème par une demi-cadence au lieu de la cadence parfaite du thème d'origine, ce qui entraîne nécessairement la réécriture de la fin de la seconde partie (a<sub>1</sub>).

**Exemple 9.17.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VI/3/iii, *Finale. Allegretto un poco vivace*, m. 1-8.

**Finale. Allegretto un poco vivace**

La dernière variation est suivie de quatre mesures de transition (m. 69-76) se terminant à l'unisson sur une demi-cadence en *do* mineur. Mais dans un nouveau cas de rapport V/vi-I, la suite se fait en *mi* bémol majeur et en forme de retour du thème. Maintenant il est varié, joué par les deux violons à l'octave et avec une nouvelle partie de basse, mais contrairement aux variations précédentes, il reste reconnaissable, ce qui pourrait faire penser à un dernier *da capo* réécrit. Or, il n'en est rien : Brunetti évite les répétitions des deux moitiés (A et B) mais intercale après chaque moitié une « extension » entièrement nouvelle. En fait les deux « extensions », étroitement reliées entre elles, forment elles-mêmes un nouveau thème avec la même structure que le premier (a + a<sub>1</sub> | b + a<sub>1</sub>), c'est-à-dire que l'on a quatre moitiés de thème qui n'en font qu'un ! Qui plus est, avec l'absence des reprises, ce thème fait toujours seize mesures, bien que pas tout à fait les mêmes qu'au début.

Tableau 9.4. Gaetano Brunetti, trio en mi bémol majeur VI/3/iii (1784-1785). Schéma formel.

Finale. Allegretto un poco vivace.

1	9	17	25	32	41	49	57	65
A	B	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>	A <sub>3</sub>	B <sub>3</sub>	T
a + a <sub>1</sub>	b + a <sub>1</sub>					do		
MMb						do		
CP		CP				do	½C	
								½C

69	77	85	93	101	109	117	121	133
A <sub>01</sub>	C	B <sub>01</sub>	C	M	N	M	N	T
	c + c <sub>1</sub>		d + c <sub>1</sub>	m + n (a <sub>1</sub> h)	p + q (a <sub>1</sub> h)	m' + n (a <sub>1</sub> h)	p' + q (a <sub>1</sub> h)	
MMb								do
CP	½C	CP	CP	CP	CP	½C	½C	CP
								do
								½C

137	145	137
A	B	CODA
MMb		
CP		CP I

Le nouveau thème, qui semblerait désormais un refrain de rondeau, est suivi par un autre épisode. Celui-ci reste toujours en *mi* bémol majeur, mais n'a plus rien à voir avec le matériau initial, si ce n'est que sa carrure et la ligne de basse à la fin de chaque groupe de huit mesures sont celles du thème du début. Au niveau du matériau il est très fortement caractérisé d'abord (M, m. 101-108) par les croches appoggiaturées, ou plutôt « acciaccaturées », puis (N, m. 109-116) par les cascades de sextolets aux trois instruments, l'animation rythmique desquelles est renforcée par un accompagnement à contretemps. Cet épisode central est donc construit sur deux groupes de huit mesures qui sont eux-mêmes repris et partiellement variés ensuite. Il est conclu par la reprise littérale des quatre mesures de transition des m. 69-77, menant toujours à une demi-cadence en *do* mineur et toujours suivie du thème initial en *mi* bémol majeur, cette fois dans sa forme initiale, sans rajouts... ni reprises ! Le mouvement se termine par une coda de huit mesures, extension de l'harmonie de tonique.

En raison de sa périodicité parfaitement régulière et de sa monotonalité, l'ensemble du mouvement peut donner l'illusion d'un thème et variations, où le retour central du thème —varié et élargi— ne serait qu'une variation de plus, de même que l'épisode qui suit, seize mesures entendues deux fois presque à l'identique. Mais les retours du thème peuvent aussi faire penser à un rondeau, où le premier groupe de variations serait un premier épisode et la section au matériau contrastant commençant à la m. 101, un second. D'une part la structure globale ABACA, avec trois retours du thème, serait la même que celle des « vrais » rondeaux de VI/1 ou de VI/4. D'autre part le thème s'adapte parfaitement au type du finale en rondeau, avec son caractère élégant mais un peu rustique venant des appuis sur le deuxième temps et cette entraînante montée chromatique unissant les deux groupes de quatre mesures que l'on retrouve par exemple dans le rondeau du quatuor op. 1/3 de Saint-Georges (1773). Mais enfin, ce mouvement pourrait être ressenti aussi comme une sorte de menuet à grande échelle. Grâce à sa mesure à 3/4 et au caractère extrêmement contrastant de l'épisode des m. 101-132, celui-ci fait l'effet de l'arrivée d'un trio dans un menuet : au niveau du matériau le mouvement est en forme ABA. L'op. 33/2 de Haydn offre précisément le cas d'un scherzo-trio tout entier en *mi* bémol majeur, la même tonalité que VI/3/iii, où le contraste vient uniquement de l'opposition de caractère et de matériau. Quelle de ces trois réponses est correcte ? Probablement les trois et aucune. Ce mouvement offre en fait une délicieuse et solide combinaison des trois formes « non sonate » de la période classique, témoignant une fois de plus de la qualité et de l'intelligence du travail formel de Brunetti.

**Exemple 9.18.** Brunetti, trio en *la* majeur VI/2/i, m. 29-36.

The image shows a musical score for three violins (VI. I, VI. II, Vcl.) in G major, 3/4 time, measures 29-36. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is written for three staves. The first staff (VI. I) has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff (VI. II) has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff (Vcl.) has a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, sixteenth notes, and trills. Dynamics such as 'p' (piano) are indicated. The score is a snippet from a larger work, as indicated by the measure numbers 29-36.

On peut donc conclure sur la série VI en signalant que, malgré leur aspect de « trios de violon », trios brillants, on est face à des œuvres complexes et ambitieuses. Au milieu des années 1780, pour Brunetti, le trio demeure un espace privilégié de création et d'expérimentation, comparable aux quatuors et quintettes contemporains. Le violonisme vient de Viotti, mais à l'arrière-fond le choix est fait : Haydn. Parfois, ponctuellement, c'est même le suave souvenir de Boccherini qui se dessine en filigrane, comme dans

certains passages du *Largo amoroso* de VI/5 ou dans le beau thème lyrique de VI/2/i, suivi d'un passage en syncopes (ex. 9.18). Enfin, en tant que réceptacles, entre autres, des quatuors op. 33 de Haydn, dans des passages particulièrement expressifs ou importants du point de vue formel on a vu émerger l'illusion d'une écriture à quatre parties, intéressant témoignage de l'expérience acquise par le compositeur dans l'écriture du quatuor et du prestige croissant de ce genre.

## 10. La série VII (1784)

### *Sources et chronologie*

Sur le plan des sources, la série VII est sans aucun doute le moins problématique des recueils de trios de Brunetti. La Bibliothèque Nationale de France en garde le manuscrit autographe, avec la date « 84 », c'est-à-dire 1784. Les questions sur cette série reposent sur deux points différents. D'un côté l'absence d'un hypothétique sixième trio, les cahiers manuscrits se terminant sur la fin du cinquième, et, de l'autre, sa destination.

L'absence de l'habituel « Laus Deo » que Brunetti inscrit à la fin des recueils, en plus du « fine » que l'on trouve à la fin de chaque œuvre, m'amène à penser qu'il y a eu en effet un sixième *divertimento* dans la série VII, aujourd'hui disparu. Lorsque Labrador affirme, c'est moi qui souligne, que « sur la dernière page, et sous la dernière portée, on trouve *indistinctement* les expressions 'Fine' ou 'Laus Deo' »<sup>327</sup> il n'est pas suffisamment précis. Dans les manuscrits autographes des séries II à IV, du moins, « Fine » se trouve en règle générale après la dernière double barre de chaque *divertimento* —seulement les II/2, III/4 et III/5 ne l'ont pas— tandis que « Laus Deo » se trouve seulement à la fin du recueil. On le voit à la fin de la série IV et de la série II. Sur cette dernière il y a en plus latinisation de l'italien « Fine » : « Finis Laus Deo ». La série III en revanche ne le présente pas —comme elle ne présente pas l'invocation initiale « I. M. I. me asistan », « que Jésus, Marie et Joseph me portent assistance »— mais les ornements flanquant le « Fine » de III/6 indiquent une conclusion plus forte. Certes, une œuvre comme la scène pour Nonnini de 1786 présente un « Fine » conventionnel, sans ornement, mais il s'agit ici d'une seule œuvre, autonome.

En tenant compte de ces constatations et du fait que les six œuvres —parfois trois, parfois douze, jamais cinq— sont une règle presque universelle dans les recueils du XVIII<sup>e</sup> siècle, du « Fine » tout à fait ordinaire de VII/5 j'infère que cette œuvre était suivie par un sixième *divertimento*. Au pire des cas, Brunetti aurait prévu une dernière œuvre et pour telle ou telle raison il ne l'aurait jamais écrite, ce qui ferait néanmoins de la série VII un cas unique dans l'ensemble de son corpus conservé. En tout cas cet hypothétique mais très probable VII/6 disparût assez tôt, car il était déjà absent des premières mentions de l'ensemble des *divertimenti* avec alto dans les années centrales XIX<sup>e</sup> siècle —de manière implicite chez Fétis en 1837, définitive dans le catalogue de la collection de Louis Labitte vers 1870—, ainsi que des parties séparées copiées à cette époque en France, probablement dans l'entourage de Louis Picquot, premier possesseur connu de la collection de manuscrits de Brunetti.

En absence de dédicace, rien ne peut être avancé pour le moment sur la destination de la série VII. Certains traits caractérisant la musique elle-même pourraient toutefois cautionner l'hypothèse d'une commande de la maison d'Alba. Je reviendrai sur cette question à la fin de mon analyse.

---

<sup>327</sup> LABRADOR, *Catálogo... op. cit.*, p. 357.

## Présentation générale

La question des œuvres en tonalité mineure a été abordée dans le chapitre précédent. Sur le *divertimento* VII/3 en *do* mineur je ne ferai donc qu'indiquer sa proximité chronologique avec les trois symphonies en mineur de 1783. On peut le voir aussi comme la reprise du principe d'une œuvre en mineur par série qui était celui des séries II à IV, avec lesquelles la série VII partage beaucoup de caractéristiques, au-delà de l'effectif avec alto.

Le modèle d'organisation des mouvements de la série VII, que Boccherini, par exemple, n'utilise pas, semble venir des vingt-quatre *divertimenti* de Haydn copiés pour la Chambre de Don Carlos vers 1782-1783, arrangements pour violon, alto et violoncelle de trios avec baryton —la même formation que la série VII, donc. Dix-sept de ces œuvres présentent, comme celles de la série VII, un menuet central précédé d'un premier mouvement lent ou modéré en forme sonate et suivi d'un finale rapide. Il est également significatif que beaucoup de menuets de Haydn soient accompagnés de l'agogique *Allegretto*, que l'on trouve aussi dans la série VII et que je n'ai pas vu dans des œuvres antérieures de Brunetti. À la seule exception de l'*Allegro moderato* ouvrant VII/2, notre compositeur privilégie des agogiques lentes dans les premiers mouvements, démarche produisant un effet particulier d'accélération rythmique progressive au cours des trois mouvements. Cette recherche d'effet, probablement voulue, trouve sa meilleure expression dans VII/5, avec le rajout du *Prestissimo* à la fin du finale. Labrador a correctement pointée cette caractéristique<sup>328</sup>, particulière à la série VII mais que Brunetti réutilisera dans beaucoup de quintettes des années 1790. D'un autre côté il est curieux de constater qu'il y a coïncidence dans la coupe des mouvements entre les œuvres qui font exception dans les séries VI et VII, c'est-à-dire VI/1, la seule à intégrer un menuet au lieu du mouvement lent, et VII/2, celle qui s'éloigne le plus du procédé d'accélération rythmique en débutant par un *Allegro moderato*.

Il faut tout de même signaler la différence de dimensions entre ces œuvres et celles de la série VI. Tous les mouvements sont généralement plus courts : le plus long des finales, le rondeau de VII/2, avec 136 mesures, atteint à peine les 135 du plus court des finales de la série VI. La série VII apparaît ainsi comme une sorte d'*opera piccola*, par quoi elle rejoint les premiers *divertimenti* avec alto de 1773-1775. Cependant, comme c'était en partie le cas pour les séries II à IV, cela n'implique en aucun cas une simplification du travail d'écriture. Au contraire, on le verra, il se fait plus subtil, va plus loin dans le détail.

**Tableau 10.1.** Caractéristiques générales de la série VII.

Titre	Ton.	1 <sup>er</sup> mouv.	2 <sup>e</sup> mouv.		3 <sup>e</sup> mouv.
Trio Primo Divertimento di Violino Viola e Violoncello	LA	Andante espressivo en C	Minuetto. Allegretto – Trio. Minore en 3/4	LA/la (I/i)	Finale. Allegro en C/
Divertimento secondo	SIb	Allegro moderato en C	Tempo di Minuetto - Trio en 3/4	SIb/MIb (I/IV)	Rondeau. Allegretto non molto en 6/8
Divertimento Terzto	do	Andantino espressivo en 2/4	Minuetto. Allegretto - Trio. Canon in unisono a 3, en 3/4	MIb/do (III/i)	Finale. Presto en C/
Divertimento Quarto	DO	Andantino con variazioni en 2/4	Minuetto. Allegretto - Minore	DO/la (I/vi)	Finale. Allegro di molto en C/
Divertimento Quinto	MIb	Larghetto amoroso en 6/8	Minuetto. Allegretto - Trio	MIb/mib (I/i)	Finale Allegretto en 2/4 – Prestissimo en 3/8

<sup>328</sup> LABRADOR, « Gaetano Brunetti : un músico... » *op. cit.*, vol. 2, p. 606.

## Le divertimento VII/1 : la forme détournée

Le mouvement ouvrant le recueil se caractérise par deux particularités très fortes au niveau des reprises, indicatrices d'un nouveau type de jeu avec la forme, forme sonate dans ce cas. La tête de P, une mesure particulièrement reconnaissable par son délicat contrepoint à trois voix, est laissée en-dehors de la reprise de l'exposition, qui commence à la deuxième mesure. Elle est pourtant réécrite après la fin de K et avant la double barre de reprise, à la m. 23, de manière qu'à la première reprise on l'entend enchaînée avec la m. 2, c'est-à-dire, comme s'il s'agissait d'une reprise normale. C'est à la fin de la reprise de l'exposition que l'on entend, après K, le début de P à la tonique — comme s'il s'agissait d'une troisième reprise (ex. 10.1).

**Exemple 10.1.** Brunetti, *divertimento* en la majeur VII/1/i (L. 145, 1784), *Andante espressivo*, m. 22-26.

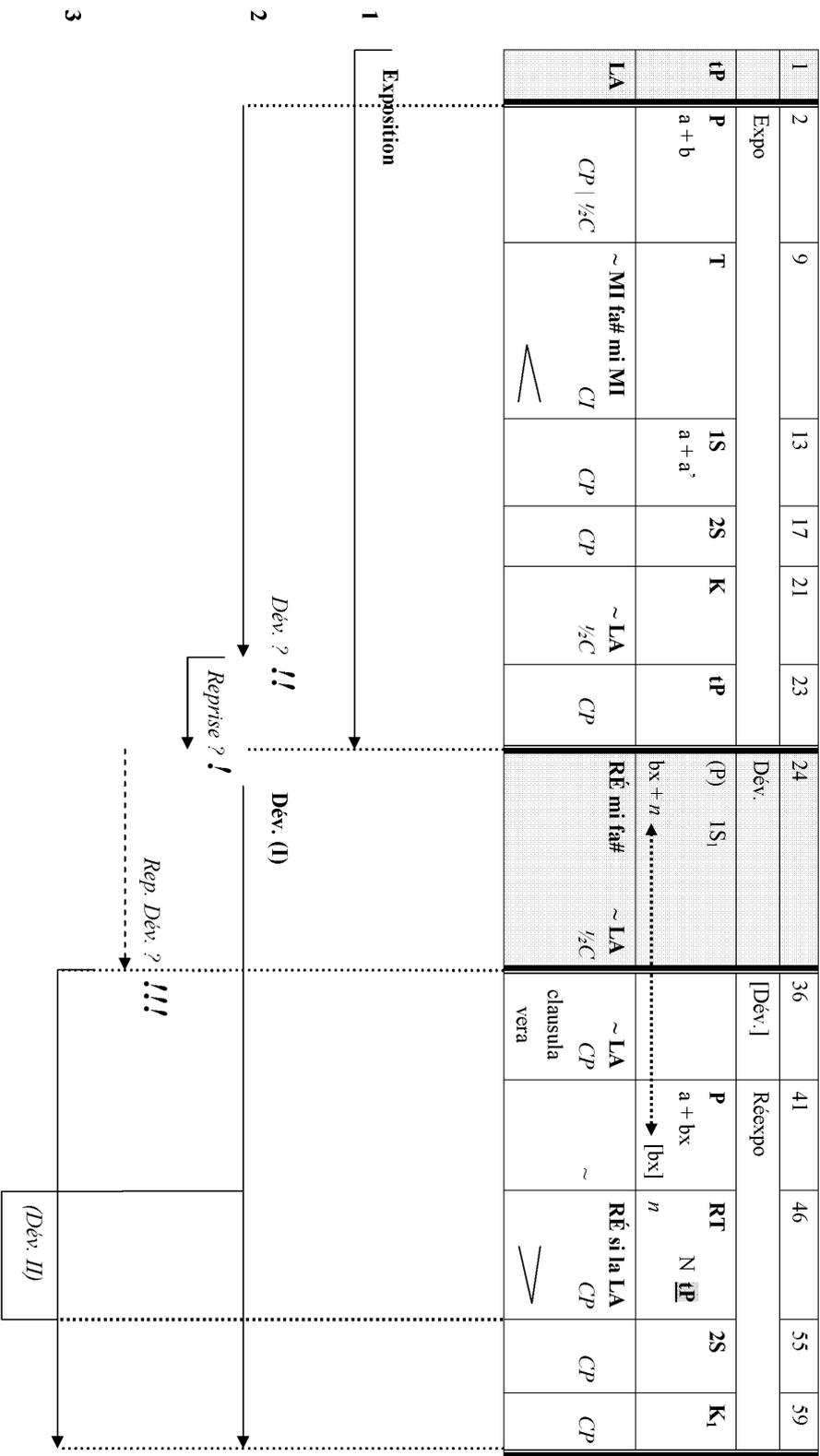
The musical score for Example 10.1 consists of three staves: Violin I (VI.), Viola (Vla.), and Violoncelle (Vlc.). The music is in 3/4 time and A major. It is divided into three sections: 'fin expo.' (measures 22-23), 'tête P' (measures 24-25), and 'dév.' (measures 26-27). Dynamics include piano (p) and forte (f). Trills (tr) are marked in the violin part at measures 24 and 25.

Cette fausse reprise de l'exposition déclenche pourtant le développement dès la m. 24. Or, plus surprenant encore, ce développement ne sera pas repris dans son intégralité. On ne l'entendra donc qu'une fois. La reprise de la seconde partie, au lieu de commencer à la double barre centrale (m. 24), commence à la m. 36, c'est-à-dire aux cinq mesures préparant la réexposition. Cette fois, là où l'auditeur attentif pouvait attendre la fausse reprise de P à la tonique qui débutait de manière si caractéristique le développement, il retrouvait un passage médian reconnaissable peut-être par ses chromatismes descendants, mais surtout une réexposition qui arrivait beaucoup trop vite. L'émission du développement permet à Brunetti de réorienter l'attention d'un auditeur idéal et de mettre en valeur un passage qui fait figure, en quelque sorte, de second développement : la retransition s'ouvre, de façon éloquente, par la même formule et la même modulation vers *ré* majeur qui ouvraient le premier développement. La principale différence est ici que le violoncelle gagne le *do*<sub>1</sub> dièse, la note la plus grave du mouvement — et de l'instrument, au demi-ton près. Au sujet des quatuors de Haydn, James Webster a déjà pointé le rôle emphatique des notes les plus graves du violoncelle à des points importants de la forme<sup>329</sup>. Cette constatation est d'autant plus évidente ici que cette mesure se détache de la réexposition de P par un *forte* soudain (ex. 10.2).

<sup>329</sup> James WEBSTER, « Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and His Viennese Contemporaries, 1750-1780 », *Journal of the American Musicological Society* 29/3 (Autumn 1976), p. 435.

**Tableau 10.2.** Gaetano Brunetti, *divertimento en la majeur VIII/1/i* (1784). Schema formel.

Andante espressivo



Plus attachants encore, dans cette retransition-développement, sont les deux passages se suivant de la m. 49 à la m. 54, prélude au retour à la réexposition avec 2S. Le premier, m. 49-50, en tant qu'extension de l'harmonie de dominante pourrait être associé à ce schème fuyant qu'est le Ponte, selon Gjerdingen. Ici il est très fortement caractérisé par le fait d'être « unique », au sens propre, au sein du mouvement. Il lui est en quelque sorte étranger, ce qui en fait un des passages les plus marquants à l'écoute. En premier lieu il est en *la* mineur, isolé entre deux cadences en *la* majeur et constituant la seule apparition de l'homonyme mineur. D'autre part il utilise le triolet, cas également unique dans le mouvement, et associé à celui-ci, une voix expressive dans l'aigu, écho de la ligne de l'alto, et une pédale à la fois rythmique et harmonique à contretemps insistant sur le *fa* bécarre, qui est note étrangère dans toutes les harmonies du passage. Il se détache enfin par un diminuendo de deux mesures menant à *pianissimo assai*, la nuance la plus douce chez Brunetti, doublé en plus de l'indication « languendo », en languissant, un mot très rare dans la musique de Brunetti.

**Exemple 10.2.** Brunetti, *divertimento en la* majeur VII/1/i, m. 43-60.

The image displays a musical score for three instruments: Violin I (VI. I), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score is divided into three systems. The first system (measures 43-50) is labeled 'réexpo. P' and 'retransition'. The second system (measures 47-54) shows dynamics like *p*, *languendo*, *più*, *p*, *pp*, and *assai*. The third system (measures 51-54) is labeled 'réexpo. 2S' and includes 'rinf.' markings. The score includes various musical notations such as trills, triplets, and dynamic markings.

Le passage suivant, m. 51-54, intégralement lié, lui, à des matériaux antérieurs, se singularise par une autre démarche rare : la « réharmonisation » de la tête de P par une doublure à la tierce inférieure. Sous un *mi* tenu du violon, l'alto et le violoncelle annoncent à nouveau le motif initial, sauf que la version à la dixième du violoncelle implique sur la deuxième croche une harmonie de tonique, là où la première version proposait une harmonie de dominante, affirmée qui plus est par le fait que l'on y trouvait le premier mouvement mélodique simultanément de toutes les voix. Cette coloration

particulière de la tête de P est reprise deux mesures plus tard, ornée cette-fois au violon par un motif rythmique non sans rapport avec le « languendo » précédent. Ces trois éléments fortement individualisés au sein du mouvement, écho amplifié du début du développement au début de la retransition, passage étranger, au sens propre, et expressif en mineur dans un contexte en majeur, et déclamation du motif initial par les voix inférieures dans une couleur harmonique nouvelle, font de la retransition un nouveau centre de gravité dans la seconde partie du mouvement, au point que, lors de la reprise, on pourrait l'interpréter comme une sorte de « remplaçant » du développement absent.

Ce jeu formel ne peut être sous-estimé. Ce que Brunetti dramatisait dans la forme à l'aide de la discontinuité mélodique en 1769, modulation à la dominante et préparation à la réexposition, semble ne plus suffire dans ce cas. Non pas que ces points clés de la forme ne soient pas mis en valeur, car le compositeur rehausse le premier avec une déconcertante modulation au relatif mineur qui précède la modulation à la dominante, et annonce la réexposition par une modulation à la tonique très rapide, presque *trop* rapide, nuance *fortissimo*, qui fait que la réexposition suive *déjà* une cadence parfaite en la majeur (m. 40) au lieu de la demi-cadence habituelle (m. 39). C'est qu'ici l'intérêt du mouvement vient moins de ces zones d'instabilité risquant de devenir des clichés que du jeu avec les conventions de la forme. L'effet rhétorique de l'apparition de P à la tonique au début du développement ou de la disparition du développement lors de la reprise de la seconde partie, en d'autres mots, du détournement des attentes formelles, est désormais plus fort que celui des passages qui, bien que de manière plus ou moins ingénieuse, répondent précisément à ces attentes. Le jeu avec la forme est ici un jeu avec la conscience de la forme. Le chemin ouvert par les surprises de V/1/i continue donc d'être creusé.

Sur un autre plan, celui de la réception, ce mouvement offre également matière à réflexion. Si P, avec ses trois voix en égalité et son thème en antécédent-conséquent fait penser en effet à la densité contrapuntique et à la thématique large de certains premiers mouvements des trios avec baryton de Haydn, tout comme le jeu fort avec les attentes formelles et le travail motivique du début du développement, d'autres passages font à nouveau penser à Boccherini. La palette boccherinienne s'était presque effacée dans la série VI mais semble revenir dans ce recueil qui est pourtant son contemporain : dans 1S, et surtout dans son apparition variée au cours du développement, par son contraste saisissant avec le caractère de P, par sa rythmique ciselée, son aspect sautillant, sa pédale expressive (m. 31) ; dans le « con grazia » qui suit, avec l'usage du vibrato d'archet et sa surprenante progression V/iii-I (m. 33-34) ; dans 2S aussi, grâce aux trilles à contretemps ; et plus encore dans le passage « languendo », avec ses triolets et sa pédale lancinante sur le *fa* bécarre, note étrangère. Boccherini excelle précisément dans ce type de passages dominés par la répétition d'un même rythme, dans ce cas les triolets, et dans lesquels il y a illusion d'arrêt harmonique, donnée en réalité par la succession serrée de deux harmonies, normalement dominante-tonique. Brunetti s'en est fait aussi une spécialité depuis la fin des années 1760, mais il en varie les doses : rares dans la série VI, on en trouve à plusieurs reprises dans la VII —par exemple, VII/3/i/36-37 et VII/5/i/13-14. D'autre part le retour en force des épithètes « espressivo » ou « amoroso » accompagnant les indications agogiques approfondit dans le même sens. Le souvenir de Boccherini semble donc s'installer dans cette série depuis le début. Il est moins perçant, plus diffus que dans les séries II à V mais il mérite d'être noté à un moment où son nom semble s'effacer de la vie musicale madrilène.

## Le divertimento VII/3 : fidélités haydniennes

Dans le *divertimento* VII/3, en *do* mineur, je m'attarderai uniquement sur deux moments précis : le développement du premier mouvement et le trio du menuet. Je prends le premier à la m. 45. Après un unisson décidé suggérant une demi-cadence en *do* mineur, Brunetti débute un nouvel épisode en *la* bémol majeur (ex. 10.3). Après celui, continu, de VII/1/i (m. 33-34), voici un nouveau cas d'enchaînement V/iii-I, c'est-à-dire avec toujours des tons en rapport de tierce mais désormais inférieure, non pas supérieure, comme on en voyait depuis la série V.

**Exemple 10.3.** Brunetti, *divertimento* en *do* mineur VII/3/i (L. 147, 1784), *Andantino espressivo*, m. 45-49.

Aussi tôt qu'en 1773 ou 1774, dans ce qui est peut-être le premier témoignage de la réception de Haydn en Espagne, Brunetti imitait le thème initial du quatuor op. 17/2 de Haydn dans le développement du premier mouvement de son sextuor op. 1/6/i (ex. 5.3 et 5.4). Or, le sextuor était en *do* mineur et ce thème y apparaissait en *la* bémol majeur ! C'est seulement un hasard si les parties séparées des sextuors op. 1 en usage à la Chambre de Don Carlos ont été renouvelées, précisément, entre 1781 et 1784, moment de la composition de la série VII<sup>330</sup> ?

Cette reprise de sa propre musique, du fait qu'elle provenait en origine d'un autre compositeur, ouvre un champ intéressant de résonances croisées. En effet, en 1773-1774 Brunetti reprenait à Haydn l'idée d'une mélodie qui se déployait en deux vagues successives, la seconde plus ornée, tout en faisant dialoguer l'alto et le premier violon. En 1784 il reprend la mélodie une seule fois dans une version proche de celle de la seconde présentation de Haydn mais plus proche encore de sa propre version de la mélodie dans le sextuor —la basse et une des voix internes étant exactement les mêmes. Ce qui devient plus amusant c'est que cette fois-ci Brunetti réintroduit dans la mélodie l'élément le plus caractéristique de la mélodie de Haydn, la petite cellule au rythme lombard avec saut d'octave. Brunetti propose une version de cette cellule un peu différente, avec contretemps et une nouvelle position dans la mélodie, mais en gardant l'idée du saut intervallique. Sauf qu'au sein de VII/3/i cette cellule est aussi ce qui relie ce « nouveau » thème du développement au matériau de P, bâti exactement sur le même rythme (ex. 10.4) !

La boucle est dès lors bouclée : une mélodie issue de Haydn et modifiée par Brunetti vers 1774 se retrouve, dans la version de Brunetti, dans le *divertimento* VII/3 de 1784, mais rendue à la fois plus haydnienne par les retrouvailles avec une figure d'origine qu'elle avait perdue et plus « brunettienne » par son intégration thématique dans un mouvement plus large. C'est précisément cette intégration dans le contexte —en grande

<sup>330</sup> Dates fournies par Labrador en base à la chronologie du papier. LABRADOR, *Catálogo... op. cit.*, p. 408.

partie un héritage de Haydn lui-même— qui fait toute la nouveauté de la série VII, comme c'était le cas pour la série VI. Notons aussi le fait que la prolongation de l'accompagnement de ce thème à la longue histoire, avec son vibrato d'archet caractéristique, donne toute sa couleur au passage harmonique qui suit. Celui-ci est en fait une version amplifiée du type de passages harmoniques que l'on avait vu des séries II et IV et il s'enchaîne toujours très doucement, sans rupture rythmique et par une harmonie de sixte et quarte, avec la reprise variée d'une section de la première partie. Dans ce passage harmonique des m. 49-55, long détour retardant une modulation de *la* bémol majeur à *si* bémol majeur, on voit à quel point le goût du compositeur pour les modulations chromatiques a pris de l'assurance et de l'ampleur depuis le début des années 1770.

**Exemple 10.4.** Brunetti, *divertimento* en *do* mineur VII/3/i, m. 1-7.

L'entourage proche de Brunetti, soit celui de la Chambre du prince des Asturies, soit celui du XIII duc d'Alba, ne pouvait qu'apprécier un tel jeu d'échos. Le fait que les sextuors de Brunetti aient été recopiés à l'époque de la composition de la série VII, dix ans après leur création, prouve le succès et la fidélité à certaines œuvres du maître de violon du prince. De la même manière, les quatuors op. 17 de Haydn semblaient jouir à l'époque, du moins en Espagne, d'une estime toute particulière. Tomás de Iriarte les cite explicitement et la Library of Congress de Washington en conserve une copie manuscrite en provenance précisément de la bibliothèque du marquis de Villafranca, le titre de José Álvarez de Toledo avant de devenir XIII duc d'Alba<sup>331</sup>. D'un autre côté, Joseph d'Ortigue, dans un précieux article, tardif mais relativement fiable et à ma connaissance ignoré des spécialistes sur le sujet, nous révèle jusqu'où allaient ces fidélités chez le patron de Brunetti. En exil à Marseille en 1808-1812 —où il avait emporté de la musique de Brunetti— Charles IV a réuni un formidable quatuor formé par les violonistes Alexandre Boucher, Toussaint Ferrière —professeur et sans doute source de d'Ortigue—, Marie-Alexandre Guénin —le violoniste et altiste que d'Ortigue oublie— et Jean-Pierre Dupont au violoncelle<sup>332</sup>. Écrit vingt ans après les faits, ce texte est sans doute sujet à des imprécisions, mais par le très grand intérêt des renseignements fournis il me semble utile d'en citer un large extrait :

C'est pendant le séjour du roi d'Espagne Charles IV à Marseille, qu'Alexandre Boucher fut attaché à sa personne en qualité de premier violon et de directeur de sa musique. Le roi aimait passionnément la musique, et à nous en tenir au dire des artistes qu'il avait auprès de lui, c'était ce que l'on appelle une passion malheureuse. Son genre de prédilection était le quatuor. Boucher était

<sup>331</sup> FISHER, *op. cit.*, p. 77.

<sup>332</sup> J'ai consacré une série de notes de travail au sujet en grande partie inédit de l'activité musicale de Charles IV pendant son exil en France et en Italie (1808-1819) dans mon blog [«Chocolate music & Co»](#) (entrées des 1, 2, 3 et 8 octobre 2010).

premier violon, Ferrière, professeur distingué, actuellement à Aix, était second violon; Duport jouait du violoncelle; la partie d'alto était remplie par un artiste dont le nom m'échappe. En été comme en hiver les séances musicales avaient lieu à six heures du matin dans les appartements du roi. Les quatuors de Boccherini, de Haydn, de Mozart, composaient à peu près tout le répertoire. De temps en temps le monarque voulait remplir sa partie, et ne choisissait rien moins que le premier violon. Son quatuor de prédilection était un des premiers de Haydn, en *ré* majeur, qui commence par un solo fort élevé sur la chanterelle. Boucher passait alors en second violon, et tandis que le roi s'évertuait de son mieux au milieu des traits rapides et des difficultés dont sa partie était hérissée, le virtuose divertissait ses confrères par les fantaisies et les caprices de son archet.<sup>333</sup>

Il est particulièrement intéressant d'apprendre qu'en 1812, un Charles IV de soixante-quatre ans avait comme « quatuor de prédilection » un des « premiers » de Haydn. Je pense que dans un texte de 1832 les « premiers quatuors » de Haydn doivent être les op. 9 et 17, peut-être même les op. 20, non pas ceux que nous considérons aujourd'hui les premiers, c'est-à-dire les quatuors dits « à Fürnberg » — parmi lesquels d'ailleurs il n'y a qu'une œuvre en *ré* majeur et elle commence par un mouvement lent. Or, les seuls quatuors en *ré* majeur de Haydn jusqu'à l'op. 33 sont l'op. 17/6 et l'op. 20/4. Aucun des deux ne commence par un « solo fort élevé sur la chanterelle » et de toute façon d'Ortigue aurait pu se tromper de tonalité, mais l'op. 17/6 atteint dès la m. 6 la troisième position sur la corde *mi*, tandis que l'op. 20/4 reste longtemps dans le registre médium-grave. Seul l'op. 33/6, le quatuor suivant dans cette tonalité, commence vraiment en troisième position sur la chanterelle, la partie de premier violon étant globalement plus exigeante que celle de l'op. 17/6. Mais il faut prendre en compte, d'une part, que les op. 33 rentreraient difficilement dans la catégorie « premiers » quatuors de Haydn et, d'autre part, que la proximité de caractère entre les premiers mouvements de ces deux quatuors aurait pu amener facilement une confusion du chroniqueur : ils sont dans la même tonalité, en mesure 6/8 et au tempo particulièrement rapide, commençant en plus sur les mêmes notes à distance d'octave. Le candidat le plus probable, si l'on croit d'Ortigue, reste donc l'op. 17/6, et ce ne serait pas un hasard non plus que ce quatuor « de chasse » ait été le préféré du chasseur invétéré qu'était Don Carlos.

Cet attachement aux quatuors op. 17 s'avère en fait repérable dans la musique de Brunetti. Les premières traces apparaissent dès 1773 ou 1774 dans le sextuor op. 1/6, écho de l'op. 17/2/i, mais aussi, on l'a vu, dans le bref passage en récitatif de IV/2/i, évoquant l'op. 17/5/iii et peut-être dans les variations de IV/4, qui ressemblaient à l'op. 17/3/i. Dix ans plus tard on vient de voir la parenté de VII/3/i avec l'op. 17/2/i. Mais même la série VI, en dépit du fait qu'elle accusait déjà la réception des op. 33, présente des réminiscences de ces « premiers » quatuors. Le passage sur la quatrième corde, « sopra la IV », de VI/2/i, pouvant faire penser d'abord au style violonistique de Viotti — qui pourtant n'utilise pas cette ressource dans les trios op. 2 — semble plutôt débiteur du passage « sopra una corda » de l'*Adagio* du quatuor op. 17/2, bien que Brunetti l'ait combiné avec un beau jeu de retards expressifs absents du modèle haydnien. Les m. 44-46 du même mouvement de l'op. 17/2 auraient pu aussi inspirer le puissant passage de *si* bémol mineur à *si* bémol majeur de VI/3/i, dont on a vu l'importance structurelle au sein de ce mouvement.

Plus haydnien encore, mais suivant le modèle d'autres œuvres, semble être le trio du menuet de VII/3. Il est intégralement écrit en « canon in unissono a 3 », comme l'avait été le menuet du quintette avec basson op. 2/2 à peu près un an avant lui. Parmi les trios avec baryton de Haydn conservés au Palais Royal de Madrid, le n° 94 contient un

---

<sup>333</sup> *Courier de l'Europe*, 27 janvier 1832, p. 1-2. Site de Francophone music criticism, School of advanced study, Univeristy of London.

menuet en « canone in diapente », c'est-à-dire à la quinte inférieure. Mais Brunetti aurait pu tout aussi bien connaître les symphonies de Haydn n° 23 (1764) et n° 44 (1770-1771), avec ses menuets en canon à l'unisson. Pour Brunetti, peu enclin à utiliser des formes contrapuntiques —il n'a laissé à notre connaissance aucune fugue—, ces apparitions de l'écriture canonique en 1783-1784 semblent bien répondre à l'arrivée des trios avec baryton et représenter une concession charmante —mais nécessairement momentanée, dans le cadre courtois— au style sévère. L'écriture en est d'ailleurs très simple, faisant presque penser à un schème de type Fenaroli légèrement complexifié par le rajout d'une troisième partie et par l'entrée successive des voix (ex. 10.5). Cette familiarité avec les pratiques « galantes », malgré l'admiration portée à Haydn, nous rappelle pertinemment que Brunetti reste un compositeur formé à l'école des *partimenti* napolitains, non pas à celle de Fux. Cela dit, il témoigne une fois de plus de son attention aux liens entre les mouvements et aux traits d'esprit lorsqu'il fait commencer le premier mouvement par un canon des deux voix supérieures, basé également sur le principe du Fenaroli (ex. 10.4) !

**Exemple 10.5.** Brunetti, *divertimento* en do mineur VII/3/iib, *Trio*, m. 1-8.

**Trio. Canon in unisono a 3**

Fenaroli

The musical score shows three staves: VI. (Violin I), Vla. (Viola), and Vlc. (Violoncello). The key signature is two flats (D minor) and the time signature is 3/4. The music is a canon in unisono a 3. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Dynamics include 'p sempre'.

### ***Le divertimento VII/4 : sur la virtuosité***

Le quatrième *divertimento* de la série VII s'ouvre par un *Andantino* avec variations qui ressemble beaucoup à celui de IV/4, écrit dix ans auparavant. Le schéma est identique : quatre variations avec mise en valeur successive des trois instruments, dans le même ordre, et une dernière variation mélodique et texturale. Techniquement l'exigence n'en est pas supérieure. La première variation de l'alto utilise le même type d'arpèges brisés que Brunetti demandait à la viole de gambe ou alto en 1774. La seconde fait appel à un solo expressif du violoncelle qui atteint seulement le *do*<sub>4</sub>, loin du *fa*<sub>4</sub> de IV/4/i. La troisième, au violon, remplace l'« arpeggiando al ponticello » par un solo brillant, pourtant limité au *sol*<sub>5</sub>, très loin du toit du *mi*<sub>6</sub> de la série VI. Tout au long de la quatrième variation on retrouve toutefois des arpèges brisés en triples croches dans le registre médium-grave du violoncelle, donnant lieu à une texture très individualisée de claire influence boccherinienne. Seul l'ajout d'une coda de cinq mesures semble nous rappeler que l'on est bien en 1784.

Ce mouvement sert de norme pour toute la série VII, dans laquelle, à différence de la VI, la virtuosité spectaculaire n'est pas de mise, sans que cela implique pourtant une exécution nécessairement plus facile. Le paradigme est tout simplement différent, la virtuosité de la série VI est une virtuosité « de concerto », tandis que dans la VII elle est une virtuosité « de chambre » exploitant moins la brillance que le soin du détail. Cette particularité est-elle un choix délibéré du compositeur et donc un phénomène contemporain de la série VI ou la preuve d'une chronologie, si je puis dire, « pré-viottienne », antérieure à la réception de ce compositeur ? Il est difficile de répondre à

cette question sans bien connaître l'ensemble de la production de Brunetti à cette époque, car les dates très proches de la composition de la série VII et de la réception de Viotti ne sont pas assez précises pour permettre de trancher. Notons simplement que la seconde réponse impliquerait pour la série VI une chronologie légèrement postérieure à celle de la série VII.

### ***Le divertimento VII/5 : orfèvrerie motivique et modulation topique***

Un autre écho des premiers recueils de *divertimenti* se fait entendre dans le premier mouvement de VII/5. Il partage avec II/6/i le topique de la pastorale, l'agogique *Larghetto* et l'artisanat mélodique subtil. En vérité la phrase longue de huit mesures du *divertimento* des années 1770 est ici remplacée par une période formée de deux phrases de trois et cinq mesures —on y retrouve encore une fois cette asymétrie qui semble plaire au compositeur. Pourtant, sa cohérence interne et sa direction —son action sur le moyen terme— rendent cette période plus concise et donc plus puissante que la phrase unique de II/6/i (cf. ex. 10.6 et ex. 6.5).

**Exemple 10.6.** Brunetti, *divertimento* en mi bémol majeur VII/5/i (L. 149, 1784), *Larghetto amoroso*, m. 1-6.

**Larghetto amoroso**

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system (measures 1-6) shows the Violin (VI), Viola (Vla.), and Violoncelle (Vlc.) parts. The Violin and Viola parts feature a melodic motif with dynamic markings *p*, *rinf.*, *p*, *rinf.*, *p*. The Violoncelle part provides accompaniment with dynamic markings *p*, *rinf.*, *p*, *rinf.*, *p*. The second system (measures 7-12) shows the Violin (VI), Viola (Vla.), and Violoncelle (Vlc.) parts. The Violin and Viola parts feature a more active melodic line with dynamic markings *pp assai*, *f p f p*. The Violoncelle part provides accompaniment with dynamic markings *pp assai*, *fp fp p*.

Les premières trois mesures présentent avec délicatesse le motif principal. Il est difficile de concevoir quelque chose de plus économe : le mouvement s'ouvre par un *si* bémol répété six fois, avec la seule broderie du *do* sur rythme de sicilienne, animé suavement par les ondées au demi-ton de l'accompagnement. Partant de cette simplicité extrême, le *si* bémol est progressivement activé, d'abord par les gracieux sauts de quarte de la m. 2, jusqu'au *mi* bémol, puis par l'envolée de l'arpège brisé en arche de la m. 3, atteignant le *sol*, tierce de la tonalité. Face à ce travail d'orfèvrerie dans le déploiement progressif de la mélodie, on aurait presque envie de parler d'« éveil mélodique ». À la m. 4 on retrouve le rythme de sicilienne une quinte au-dessous, sorte d'inversion symétrique de l'ascension précédente. Il débute une lente reconquête du *sol*, puis du *si* bémol à la m. 7. Le goût pour le chromatisme que Brunetti nourrissait depuis le temps de la série I se déploie ici de manière magistrale : une double ligne chromatique ascendante, à la sixte, s'étale au violoncelle et au violon. L'arrivée du *sol* bécarre à la m. 7, écho de sa fugace apparition dans l'aigu à la m. 3, est un événement d'une puissance inouïe dans les premiers *divertimenti*. Comme au début de VI/4/i, mais de manière tout à fait différente —l'humour est maintenant absent—, il y a dans la construction de la période

création d'attente et donc mise en place d'une stratégie rhétorique, d'une sorte de narrativité à très petite échelle.

**Tableau 10.3.** Brunetti, *divertimento* en mi bémol majeur VII/5/i (1784). Schéma formel.

1	9	16	25	33	43	50
P	T	SK	Dév.		T	SK
	a	b	P ~	N		
<i>Mib</i>	~ <i>Sib</i>		<i>Mib</i> ~ <i>do</i>	~ <i>Mib</i>		
CP	CI	CP	(½C)	½C	CI	CP

Je crois très significatif, du point de vue de l'ampleur prise par le travail thématique à cette époque, le fait que la montée chromatique qui jouait un rôle structurel dans I/4/ii ait été ici intégrée et résolue au sein d'une seule période. La puissance exigée par certains thèmes initiaux en 1784 implique l'absorption de ressources qui étaient seulement de portée formelle en 1769.

Brunetti réutilise l'effet de surprise de VII/1/i en commençant le développement par la tête de P à la tonique, maintenant écrite après la double barre de reprise. Cette présence déclenche une déformation progressive du thème initial (m. 25-29) se déroulant sur une ligne chromatique descendante de la basse qui s'oppose à la ligne chromatique ascendante du début et débouchant sur une modulation en *do* mineur. Ce principe de symétrie des lignes qui était, dans le sens inverse, celui du trio du menuet de III/1 en 1773, prend aussi de l'ampleur. En fait la ligne chromatique descendante se stabilise seulement sur *si* bécarre-*do* le temps de la modulation pour recommencer à descendre ensuite, tant au premier violon qu'à la basse (m. 37-39), menant du *si* bécarre, désormais *do* bémol, au *si* bémol permettant de renouer avec la tonique. Il ne s'agit pourtant pas d'un cas isolé —sauf pour sa qualité chromatique. Dès les années 1780 Brunetti aime à déployer les développements sur de longues lignes conjointes et descendantes de la basse. De magnifiques exemples, plus tardifs, apparaissent dans VIII/5/ii et dans le premier mouvement du premier sextuor avec hautbois (1796).

Le chromatisme demeure donc structurel et même à un niveau plus large que dans I/4/ii. Sa centralité dans ce mouvement, en dehors de P et du développement s'exprime aussi dans la transition et dans la retransition : Brunetti remplace la banalité des « converging cadences » habituelles<sup>334</sup> en faisant précéder la dominante de la dominante de sa propre dominante, les deux sous des formes permettant l'apparition d'un chromatisme descendant au violon (ex. 10.6, m. 15). C'est le même type de manipulation intervenue dans P, où les septièmes diminuées des m. 4 et 6 guidaient la double ligne chromatique. Il y a donc un effort pour « chromatiser » des passages qui le sont peu ou pas habituellement, avec comme résultat un mouvement aux couleurs particulièrement prégnantes, car c'est bien le mouvement en entier qui est traversé de chromatismes, montrant à quel point les acquis de tant de passages harmoniques ont pu devenir des acteurs formels.

Toutes les sections de ce mouvement, qu'elles soient chromatiques ou non, font aussi l'objet d'un travail sur le détail motivique et textural. Dans P, citons l'activation de la texture par l'alto en vibrato d'archet à la m. 6 (ex. 10.6). C'est là une texture, si je puis dire, « de couleur », à la manière de Boccherini, non pas « de ligne », motivique, à la manière de Haydn. Au début de T c'est le raffinement rythmique de l'accompagnement

<sup>334</sup> GJERDINGEN, *op. cit.*, p. 160-163.

du violoncelle, avec entrée à contretemps et arrêt sur la cinquième double croche, qui fait « danser » le passage (ex. 10.6, m. 9 et 11). La seconde partie de la transition est quant à elle basée sur une pédale rythmique en provenance de la levée de la première partie et où se mêlent délicatesse rythmique —on dirait un souvenir de fandango, avec ces appuis sur la seconde croche— et harmonique —avec l'appoggiature insistante du *sol*, neuvième majeure de la dominante de la dominante— rappelant le *languendo* de VII/1/i (cf. ex. 10.6, m. 13-14, et ex. 10.2). Une variation de ce passage se trouve lors de la modulation en *do* mineur, au cœur du développement. Avec des appuis toujours sur la seconde croche, apparaissent ici les triolets de VII/1/i et une couleur phrygienne : on dirait vraiment un fugace et subtil souvenir de danse espagnole (ex. 10.7)

**Exemple 10.7.** Brunetti *divertimento* en *mi* bémol majeur VII/5/i, m. 29-32.

Cette idée de la danse m’amène à aborder une dernière question, celle des topiques. Je l’ai dit, ce mouvement, « *amoroso* », se place d’emblée dans la mouvance de la pastorale, avec sa mesure à 6/8 et son rythme de sicilienne. Avec T il y a changement de topique mais non d’univers topique. Brunetti y utilise une sorte de menuet rustique, à double mesure 3/8, lui-même suivi d’une danse plus percutante, peut-être une évocation raffinée des musiques castillanes —comme ces cartons de Goya ornant les appartements de Don Carlos. Le déplacement vers un nouvel univers topique n’arrive qu’avec les grands accords de SK, évoquant une fanfare militaire, écho lointain de celle d’I/3/i en 1769. Le développement est également partagé entre ces deux univers pastoral et martial —une martialité pourtant arcadienne, à demi-nue, rose et bleu ciel, comme dans un tableau de Mariano Salvador Maella. Au cœur du développement le passage en *do* mineur évoque quelque part le style brillant, avec ses *gruppetti* et les arpèges du violon, mais reste étroitement lié, par les accords, à SK. La parenté est rendue évidente dans les m. 40-41 par la superposition des arpèges du violon aux accords en doubles cordes en rythme de marche.

La notion de modulation topique me semble justifiée par ces transitions. Il y a juxtaposition d’univers topiques à grande échelle, correspondant aux blocs PT d’une part et SK de l’autre, mais il n’y a pas juxtaposition à petite échelle de topiques très dissemblables, comme dans la série V. Au niveau basique les topiques sont groupés, faisant sens : d’une part ceux de la pastorale —pastorale, menuet rustique, danse hispanisante—, de l’autre ceux du monde militaire —fanfare, fanfare avec éléments du style brillant, marche.

Le menuet qui suit le *Larghetto amoroso* est austère, au rythme clair et sans ornements, dans le style de certains menuets de Haydn. À la différence de beaucoup de menuets des séries I à IV, il présente une grande unité de matériau et le recours très haydnien au passage de la pédale en croches du violoncelle au violon aux m. 9 et 21. Désormais, dans les menuets et trios de la série VII, il y a toujours retour du début ou de la fin de la première partie à la fin de la seconde, bien que souvent variés. Le trio, de son

côté, reste le lieu de l'expérimentation. On a vu les trios tragiques des premières années et celui en canon de VII/3, mais il y a aussi l'humour sombre du trio du quintette op. 2/1 (1783), où Brunetti répète à l'infini la tête du menuet mais minorisée et en insistant sur la sixte napolitaine, ou la tourmente *Sturm und Drang* de celui de la symphonie n° 22 (1783), ainsi que l'utilisation d'un style archaïsant, presque corellien, dans celui de la symphonie n° 36 (1786). Ici on a un trio lyrique dans le ton très inhabituel de *mi* bémol mineur et en fort contraste avec l'enjouement civilisé du menuet précédent. Brunetti y déploie une belle mélodie expressive en triolets, le seul écho du menuet étant l'apparition dissonante du *la* bécarré à la m. 5 — en forme de septième diminuée dans le menuet, d'appoggiature de septième majeure dans le trio. L'importance de ce *la* bécarré est mise en évidence par le fait qu'il amène une fin de première partie à la dominante, au lieu du relatif majeur, comme on pouvait s'y attendre dans un trio en mineur.

Le mouvement le plus singulier de cette œuvre demeure cependant le finale. Il se présente d'abord comme un rondeau, avec deux épisodes et trois reprises du thème. Celui-ci prend la forme ordonnée d'un antécédent-conséquent en quatre plus quatre mesures et son motif de tête est omniprésent par la suite, de sorte que l'on pourrait parler d'une forme de « monothématisme ». Pour éviter de devenir rébarbatif, Brunetti fait étalage d'un art subtil de la répétition, qu'il utilise aussi ailleurs mais dont on a un bon exemple au début du premier épisode de ce rondeau. Le déplacement de trois notes à l'alto et au violoncelle modifie légèrement la perception de cette double présentation échelonnée. La première présentation devient plus stable par les répétitions du *sol* et du *mi* bémol, tandis que la seconde est plus dynamique, tout en se rapprochant de la première apparition de cette cellule dans le refrain du rondeau, entendu juste avant. À très petite échelle, l'introduction de la variété dans la répétition implique aussi une linéarité accrue, un sentiment de direction, dans le sens où la deuxième présentation introduit une modification dans l'« histoire » racontée par la première qui en renouvelle l'intérêt. On a trouvé un autre exemple de répétition variée, cette fois par amplification de la texture, dans VII/1/i (ex. 10.2, m. 51-54). Brunetti se démarque ainsi des procédés de répétition littérale systématique d'une large partie de la musique de l'époque.

**Exemple 10.8.** Brunetti *divertimento* en *mi* bémol majeur VII/5/iii, *Allegretto*, m. 9-16.

Il faut noter aussi, dans ce mouvement et par extension dans tout le recueil, l'importance prise par les autres instruments, plus grande que dans la série VI. On vient de voir comment alto et violoncelle guident le discours en égalité avec le violon dans ce premier épisode. Tout au long des vingt-quatre mesures du second, en *do* mineur, c'est l'alto qui s'expose en soliste. Rarement, dans la série VI, le violoncelle ou le second violon n'atteignent ce degré de liberté. Malgré leur indépendance et leur rôle dans la présentation des motifs, parfois des thèmes, ils restent le plus souvent subordonnés au premier violon.

Mais c'est une conclusion très particulière qui fait de ce finale un cas à part. La troisième et dernière reprise du refrain est suivie de quatre mesures hésitantes qui font entendre la tête du refrain deux fois, *pianissimo* et séparées par des silences. Elles sont suivies d'un point d'orgue sur silence, s'enchaînant à un *Prestissimo* à 3/8 (ex. 10.9) ! Plus que le changement de tempo, le changement de mesure est d'un effet très fort, car on passe d'une mesure binaire à une mesure ternaire. D'apparence très simple, très rythmique, bâti essentiellement sur une pédale de tonique, ce *Prestissimo* offre au *divertimento* une conclusion effrénée. Il est cependant recherché, car on y trouve d'une part une nouvelle utilisation forte du silence, interrompant un énergique processus cadentiel (ex. 10.9, m. 101) et, d'autre part, un jeu de contretemps dont la toute dernière présentation (ex. 10.9, m. 105-115), insistant fortement sur le deuxième temps, fait penser aux rythmes subtilement hispanisants du premier mouvement.

**Exemple 10.9.** Brunetti *divertimento* en mi bémol majeur VII/5/iii, *Prestissimo*, m. 87-115.

Ce *Prestissimo* final a sans doute trouvé un modèle dans le finale du quatuor op. 33/5 de Haydn, dans lequel un *Presto* en 6/8, avec une rythmique et une simplicité mélodique en tout semblables à celles de VII/5/iii, interrompt le cours normal d'un thème et variations. Mais Brunetti se montre encore plus osé, introduisant le changement de mesure, absent de l'op. 33/5/iv, l'usage rhétorique du silence et un décalage métrique presque sauvage venant de l'émission systématique des appuis sur le premier temps. En tout cas cette coïncidence semble faire remonter la réception madrilène des op. 33 à 1784, soit à peine trois ans après leur composition, deux après leur première édition par Artaria en avril 1782. Elle prouve aussi que, malgré la réception des trios avec baryton de Haydn à cette même époque et son influence sur la série VII, Brunetti suit des modèles de forme et d'écriture beaucoup plus modernes, assez éloignés, finalement, de ceux des trios avec baryton, vieux de plus de dix ans en 1784. L'adoption de ces modèles se fait en plus d'une manière souple, personnelle. On aurait même l'impression que Brunetti a tiré du modèle de finale de l'op. 33/5 deux finales et non pas un seul, les trois étant à la fois semblables et entièrement différents. Pour VII/5/iii, il a repris l'idée d'un *Presto* conclusif mais il l'a couplé avec un rondeau, non pas avec un thème et variations. Or, je rappelle que dans VI/3 on avait croisé un finale qui, lui, présentait un thème et variations interrompu, sauf qu'il ne l'était pas par l'arrivée d'un nouveau tempo mais par

une modification de la forme à mi-chemin, se transformant en rondeau, puis en une forme hybride, entre rondeau, thème et variations et menuet-trio.

### *L'hypothèse d'une destination*

Alors que Germán Labrador a déjà considéré la série VII comme ayant été écrite pour la Chambre du prince des Asturies, sans preuve connue<sup>335</sup>, certains indices suggéreraient plutôt qu'elle avait comme destin la maison d'Alba, bien que les données soient loin d'être suffisantes pour trancher de manière définitive. Une première évidence s'impose et c'est que tous les recueils de trios que Brunetti a dédié explicitement à Don Carlos, les séries V, VI et VIII, sont écrits pour deux violons et violoncelle. Certes en 1782-1783 on a copié pour ce personnage les arrangements pour violon, alto et violoncelle des trios avec baryton de Haydn, mais on sait que le XIII duc d'Alba était également en contact avec Esterháza à cette époque et qu'il aurait pu, lui aussi, recevoir des exemplaires de ces arrangements. En fait à la Library of Congress de Washington, en plus d'un recueil de « 24 Divertimenti à Pariton, Viola e Basso Del Giuseppe Haydn » copiés dans l'entourage de Haydn autour de 1780 et dont on sait seulement qu'ils proviennent de la collection de Louis Picquot, il y a deux arrangements de trios avec baryton au titre en espagnol « Trio 12 [et 14] de violin, viola y bajo »<sup>336</sup>. Je n'ai pas réussi à voir ces trios, mais leur titre ne correspond pas tout à fait aux canons de numérotation des copies de la Chambre du prince, où normalement on utilise des chiffres romains et où les chiffres arabes sont précédés de l'abréviation du mot « numéro ». Or à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, hormis la cour —et la maison de Benavente-Osuna, dont la collection musicale est perdue—, seul le duc d'Alba aurait pu avoir ces œuvres dans sa bibliothèque, et l'on sait que la Library of Congress possède d'autres œuvres qui en proviennent<sup>337</sup>.

Mais il y a aussi une question, si je puis de dire, de « genre ». Brunetti n'utilise le mot *divertimento* comme titre que dans des œuvres qu'il dédie à la maison d'Alba, c'est-à-dire les séries II à IV pour le XII duc (1773-1775), les duos pour deux violons L. 89-91 et les duos pour violon et alto L. 95-99 pour le XIII duc (1783-1786). Le mot apparaît souvent dans les œuvres dédiées à Don Carlos, mais toujours en complément de la dédicace, jamais dans le titre —chaque trio de la série VI, par exemple, porte comme titre « Trio [...] per Divertimento del Sere[niss]imo Sig[no]r Principe d'Asturias ». Est-ce que l'utilisation de ce terme dans le titre aurait donc des connotations qui nous échappent aujourd'hui ?

James Webster a retracé l'histoire du mot dans la musique de chambre viennoise entre 1740 et 1780, où il est très courant, et il en arrive à conclure que « *Divertimento* did not designate a genre at all ; it was a general title for nonorchestral instrumental music, analogous to the modern 'Composition' ». Et il ajoute :

In Viennese music, *the restricted sense of « divertimento » familiar to us* —« light » or « occasional » music, usually not intended for publication, deviating from [newly established]

<sup>335</sup> LABRADOR, « Música y vida cotidiana... » *op. cit.*, p. 76

<sup>336</sup> Oliver STRUNK, « Haydn's Divertimenti for Baryton, Viola, and Bass (After Manuscripts in the Library of Congress) », *The Musical Quarterly* 18/2 (April 1932), p. 247. Une partie des données provient également du catalogue électronique de la Library of Congress, lequel, malheureusement, offre très peu de précisions.

<sup>337</sup> Stephen Fisher regroupe en fait ces trios et les quatuors op. 17 de la collection Villafranca, ainsi que 27 symphonies manuscrites conservées à la Library of Congress, dans ce qu'il appelle le groupe B de copistes espagnols. Selon lui les trios avec baryton seraient des copies de la main B1, main que l'on retrouverait aussi dans des partitions appartenant à la cour. Cependant, le fait qu'entre les copies du groupe A —en provenance certaine de la cour— et celles du groupe B il y ait des différences importantes, non seulement par rapport à la qualité mais aussi dans la musique elle-même, pourrait suggérer qu'une partie de ces partitions auraient une origine autre que la cour, peut-être précisément la bibliothèque du marquis de Villafranca, c'est-à-dire le XIII duc d'Albe. FISHER, *op. cit.*, p. 73-77.

norms of « Classical » scorings, three- and four-movement cyclic patterns, and « serious » style— *was a viable concept only after 1780*. Earlier works titled *Divertimento* did not necessarily conform to this modern concept ; nor were they necessarily « derived » from the suite ; nor did they necessarily comprise part of the « pre-history » of later « Classical » genres. In particular, most *Divertimenti a quattro* from the period 1750-80 were string quartets in everything but name.<sup>338</sup>

Mais le cas espagnol est assez différent. À ma connaissance le titre *divertimento* n'apparaît pas dans des œuvres instrumentales écrites en Espagne avant 1770. Les premières œuvres à le porter pourraient être simultanément les *divertimenti* pour flûte et quintette à cordes avec contrebasse op. 15 de Boccherini et la série III de Brunetti, toutes de 1773. Ce titre est rare dans l'œuvre de Boccherini, peut-être même unique à l'op. 15, et l'on peut penser qu'il désigne un effectif dépassant ceux de la musique de chambre qu'il avait l'habitude d'écrire —duos, trios, quatuors, quintettes. Avait-il en tête des ensembles mixtes à mi-chemin entre la musique de chambre et l'orchestre qu'il aurait entendu à Vienne autour de 1760 ? Cette hypothèse irait apparemment contre celle de Webster, pour qui ce titre n'implique pas de connotations de genre jusqu'en 1780. Sauf que pour un non viennois comme Boccherini, le titre de *divertimento* pourrait évoquer un type d'effectif spécifiquement viennois, c'est-à-dire les ensembles mixtes à grand effectif que Haydn ou Mozart, entre autres, ont largement cultivé. *Divertimento* serait alors un mot connotant « viennois », car c'était dans l'aire viennoise qu'il était très habituel, même plus qu'en Italie, et il ne prendrait de sens « générique », en tant qu'ensemble mixte à grand effectif, qu'en dehors de Vienne —sans d'ailleurs intégrer les connotations postérieures de « léger » ou « déviant » du point de vue de la coupe des mouvements.

Le cas de Brunetti semble pourtant différent. Il n'y a rien de spécifiquement viennois dans les trios avec alto —puisque'il a presque inventé le genre, avec Boccherini— ni dans les duos de violons. Cela suggère plutôt une origine italienne du titre, impliquant simplement des œuvres de chambre à petit effectif et à destination intime. L'inventaire après-décès du XII duc d'Alba mentionne en 1777 quelques œuvres avec le titre de *divertimento* que Brunetti a sans doute connu : en plus de ses propres séries II, III et IV, douze duos à deux violons de Navoigille et de nombreux arrangements pour trio d'œuvres vocales de Duni (Antonio ou Egidio), ainsi que des œuvres avec ce titre de Canales et Santamant, ces dernières étant peut-être postérieures à celles de Brunetti. À Aránzazu sont conservés des duos de Barbella sous le titre de « divertimenti a due violini »<sup>339</sup>. Il s'agit donc bien d'une tradition du titre et de ses connotations génériques différente de celle des op. 15 de Boccherini. Et c'est cette seconde tradition qui se prolonge jusqu'aux trois groupes de *divertimenti* écrits pour le XIII duc d'Alba entre 1783 et 1786, la série VII et les deux recueils de duos. Cela dit, le cas de la série VII aurait tout de même pu être influencé par le fait que les trios avec baryton de Haydn étaient eux aussi parvenus à Madrid sous le titre de *divertimenti*.

Mon hypothèse est malgré tout que, *dans le cas spécifique de Brunetti*, ce titre pourrait avoir d'autres implications. Le cas de la première page autographe de la série VII pourrait être révélateur dans ce sens : « Trio Primo Divertimento di Violino Viola e Violoncello ». Le genre de l'œuvre est explicité deux fois, « trio », comme dans les recueils avec deux violons, et « divertimento di violino, viola e violoncello », celui que Brunetti reprend pour le titre des autres œuvres du recueil. Puisque, contrairement à la série VI, Brunetti garde cette deuxième désignation pour le reste de la série VII, peut-on

---

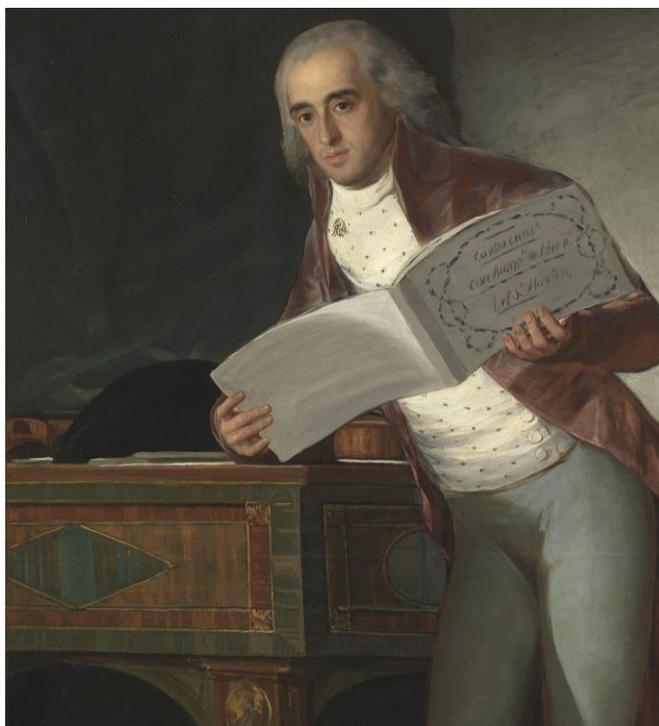
<sup>338</sup> James WEBSTER, « Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period », *Journal of the American Musicological Society* 27/2 (Summer 1974), p. 246.

<sup>339</sup> TRUETT-HOLLIS, *op. cit.* ; BAGÜÉS ERRIONDO, *Catálogo... op. cit.*

dès lors se demander si ce terme de « divertimento » implique une nuance de sens qui modifierait, ne serait-ce que légèrement, le terme « trio » ?

L'analyse de la série VII a montré l'importance donnée aux détails, qu'ils soient mélodiques, rythmiques, harmoniques ou texturaux. Cette attention portée au « petit » était largement absente de la série VI. En revanche, les procédés d'opposition motivique à grande échelle et sur le long terme, presque épiques —pensons à *Il maniatico*— qui caractérisaient ce dernier recueil sont ici en grande partie absents. Le travail motivique se fait dans la série VII à petite échelle : ce sont les images de l'orfèvre, voire du miniaturiste qui sont apparues au cours de l'analyse. En plus, on l'a dit, il y a refus du démonstratif, du spectaculaire, à différence de la série VI. Et si spectaculaire il y a, il est textural —que l'on pense à la dernière variation de VII/4/i, au « languendo » de VII/1/i au début et à la fin de VII/5. Le retour de la palette boccherinienne vient aussi témoigner de cette différence dans la démarche.

Peut-on dès lors s'aventurer à tracer une ligne entre le « trio » et le « divertimento » ? Le premier tendrait aux grands traits, au sonore, au démonstratif, avec des passages de virtuosité qui y sont autant pour être « vus » que pour « entendus ». Le second, plus intime, avec plus d'égalité entre les instruments et une virtuosité du détail, un jeu à la fois plus subtil et plus osé avec la forme —les détournements formels de VII/1, l'écriture canonique de VII/3, le finale de VII/5—, semble fait pour être « écouté », peut-être même « joué » par le commanditaire, goûté au sein d'une assemblée réduite. On pense à la distinction si souvent évoquée entre connaisseurs et amateurs. Non pas que la série VI n'ait pas d'attrait pour le connaisseur —loin de là !—, mais elle est *aussi* pensée pour l'amateur : elle offre un attrait visuel, des moments de distension au cours desquels les enjeux formels sont momentanément suspendus —par exemple certains passages virtuoses en triolets de VI/3/i— et ses détournements de la forme sont moins déroutants que dans la série VII.



**Figure 10.1.** Francisco de Goya (1746-1828), *José Álvarez de Toledo, marquis de Villafranca et XIII duc d'Alba* (1795) (détail).

Or, il n'y a aucun doute que le portrait du XIII duc d'Alba par Goya en 1795 nous le présente avant tout comme un connaisseur de musique, accoudé sur un pianoforte, son violon derrière lui et une partition ouverte dans les mains dont le titre indique « Cuatro canc[ione]s / con Acomp[añamien]to de Fort[e] p[ian]o del S[eño]r Haydn », « Quatre chansons avec accompagnement de pianoforte de Monsieur Haydn » (fig. 10.1). Ce choix du commanditaire fait donc foi d'une véritable passion pour l'écoute et la pratique de cet art. Don Carlos, de son côté, bien qu'extrêmement mélomane, n'a laissé aucune preuve d'avoir atteint un tel compromis avec la musique « pour connaisseurs » de son temps. Le fait qu'il ait très souvent délégué le choix du répertoire aux directeurs successifs de sa musique, Gaetano Brunetti d'abord, puis Francisco Brunetti, Alexandre Boucher à Marseille et peut-être Giovanni Maria Pelliccia à Rome, ne parlent pas en faveur d'un critère musical allant dans ce sens, d'autant plus que dès le décès de Brunetti et même avant il semble afficher un goût prononcé pour le répertoire brillant et virtuose. De mon point de vue, sa fidélité en 1812 à un quatuor « de chasse » de Haydn qu'il a connu vers 1774, après avoir entendu pendant quarante ans la meilleure musique instrumentale du continent, ne contribue pas à améliorer cette perception de son goût musical. « Passion malheureuse » est par ailleurs le qualificatif le plus récurrent concernant son rapport à la musique<sup>340</sup>.

Pour la comparaison, je rappelle qu'au sujet du jugement défavorable porté en public par le prince des Asturies sur un tableau de Francisco Bayeu en janvier 1783, soit un an avant la composition de la série VII, Goya lui-même avouait que « certains sont d'accord pour dire que le Prince a été conseillé par quelqu'un, car il ne s'y connaît pas autant en art »<sup>341</sup>. On sait pourtant que le prince collectionnait des tableaux avec la même passion qu'il écoutait de la musique. Je ne suis pas loin de croire que cette affirmation de Goya pouvait donc s'appliquer au mot près au champ de la musique. La destination « connaisseur » et intime de la série VII semble donc mieux d'accorder avec l'image que l'on se fait du XIII duc d'Alba qu'avec celle de Don Carlos.

### ***La question du style : « la manière d'être des ouvrages de l'art »***

Au niveau du style il y a par ailleurs des différences subtiles auxquelles on est peut-être moins sensibles aujourd'hui qu'à l'époque. Le peintre Anton Raphael Mengs — duquel Azara disait que « tout ce qu'il y a de technique dans l'*Histoire de l'Art* de Winckelmann est de son ami Mengs »<sup>342</sup> — dans une lettre à Antonio Ponz publiée posthument à Madrid en 1780, proposait une intéressante définition des « styles » ou « manières » en peinture, que je donne dans la traduction française de 1786 :

La réunion de toutes les parties qui concourent au mécanisme ou à l'exécution d'un tableau, forment ce que j'appelle *Style*, qui, à proprement parler, constitue la manière d'être des ouvrages de l'art. Il y a une infinité de styles : les principaux néanmoins, & ceux dont tous les autres ne sont

<sup>340</sup> Rapport de Charles-Jean-Marie Alquier à Talleyrand, ministre des relations extérieures du Consulat, du 26 Vendémiaire an IX [18 octobre 1800], cité par Roger PEYRE, *La cour d'Espagne au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Émile-Paul, 1909, p. 23-24. C'est la même expression utilisée par la duchesse d'Abrantès, qui a connu Charles IV en 1804-1805, dans Laure JUNOT D'ABRANTÈS, *Mémoires de Madame la Duchesse d'Abrantès, ou Souvenirs historiques sur Napoléon, la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration, tome huitième*, Paris, Ladvocat, 1832, p. 57. Enfin on la retrouve dans le texte de Joseph d'Ortigue de 1832 cité ci-dessus, *Le Courier de l'Europe*, op. cit.

<sup>341</sup> « Conbienen algunos que el Principe estaba [h]ablado por alguno que entienda pues él no comprende tanto en el arte ». Lettre de Francisco de Goya à Martín Zapater, Madrid, 11-I-1783. Francisco de GOYA, *Cartas a Martín Zapater*, édition de Mercedes Águeda et Xavier de Salas, Madrid, Istmo, 2003, p. 134.

<sup>342</sup> « Por fin es menester saber que todo lo que hay technico en la Historia del Arte de Vinkelman es de su amigo Mengs: y esto basta para dar idéa de lo que habia meditado las obras de los antiguos ». José Nicolás de AZARA, « Noticia de la vida y obras de Don Antonio Raphael Mengs », dans Anton Raphael MENGES, *Obras*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1780, p. XXXV.

que des nuances, peuvent être réduits à un certain nombre déterminé ; savoir, le sublime, le beau, le gracieux, l'expressif & le naturel.<sup>343</sup>

L'adaptation de ces styles —pour lesquels Mengs donne presque uniquement des exemples de statuaire de l'Antiquité ou de peinture de la Renaissance— à la musique et, qui plus est, au seul univers du trio à cordes, présente évidemment des difficultés insurmontables. N'empêche que la sensibilité stylistique aigüe de Mengs pourrait trouver des échos dans les différences que l'on a vu entre les séries VI et VII, entre trio et *divertimento*. Pour le premier on pense aux traits du style sublime, « l'exécution des grandes idées, [...] simple, uniforme & austère, ou du moins grande et grave ». Pour le second on pourrait songer au style gracieux, qui consiste « à donner aux figures des mouvements modérés, aisés, délicats & plus modestes que fiers » ; l'exécution « en doit être bien finie, facile, suave & variée, mais sans tomber dans le maniéré »<sup>344</sup>. Je conçois bien qu'il est trop osé de proposer de telles différences entre deux séries, en dernier terme, si proches, mais ce sens du style et de subtiles différences entre les œuvres qui nous sont aujourd'hui en grande partie étrangères devaient être alors présents dans les cercles de connaisseurs, autant des beaux-arts que de la musique. Je rappelle que Mengs disait peindre le tableau de l'Annonciation de la Chapelle Royale de Madrid « dans le caractère de la musique de Corelli » et qu'Iriarte proposait à la même époque une description des topiques musicaux dans une démarche théorique très proche de celle de son ami Mengs.

Le moins que l'on puisse dire, en tout cas, est que pour un auditeur de 1785, d'après les associations extra-musicales que l'on a pu y retracer, le *Largo sostenuto* de VI/3 et le *Larghetto amoroso* de VII/5, —le tragique théâtral, voire le sublime d'un côté ; le pastoral « amoureux » de l'autre— étaient sans doute aussi éloignés l'un de l'autre qu'une tirade de Racine d'une idylle de Gessner ou qu'une élégie de Cienfuegos d'une anacréontique de Meléndez Valdés, distinctions littéraires pour lesquelles on a peut-être gardé une capacité de jugement plus raffinée.

---

<sup>343</sup> Anton Raphael MENGES, *Œuvres complètes, tome second*, traduit de l'italien par Jensen, Paris, à l'hôtel de Thou, 1786, p.39-40.

<sup>344</sup> *Id.*, p. 41 et 45.

# 11. Pleyel et l'école de Vienne (1785-1795)

*Confieso, no obstante todo lo dicho, que hay obras instrumentales de mucho primor, y especialmente las de Hayden, que resplandecen entre las demás, como la luna entre las estrellas, y que estaría oyéndolas días enteros sin acordarme de mí mismo [...].*

Francisco PRIETO DE TORRES, « Carta a su amigo Manuel Iglesias, sobre la música instrumental », *Diario de Madrid*, 12-XII-1790.

## *La joyeuse agonie du trio*

Toujours est-il que cet intérêt renouvelé pour le trio en 1783-1784, sorte de réponse à l'arrivée à Madrid d'œuvres singulières de Haydn et Viotti, n'était pas appelé à durer. La plupart des sources des années 1780 qui ont un rapport avec l'édition et la vente de trios à cordes, soit avec deux violons soit avec alto, montrent plutôt un genre en recul face au quatuor et au quintette, puis face au trio avec clavier. En 1782, par exemple, la Bibliothèque Royale achète à Londres, chez l'imprimeur Robert Bremner, plusieurs grands volumes de musique imprimée, dont trois de trios à cordes, ce qui signifie la réception de 216 œuvres d'un seul coup.

Cependant, le 75% des recueils avaient été publiés avant 1774 et beaucoup d'entre eux étaient déjà connus à Madrid bien avant 1782<sup>345</sup>. Les noms de compositeurs représentent largement le goût anglais de l'époque, avec Abel, Kammel, Pugnani, Zanetti, l'école de Giardini, Boccherini, etc., mais la liste des œuvres montre que le répertoire pour trio, même à Londres, s'était peu renouvelé depuis 1776. Seuls quelques opus étaient de parution plus récente, avec notamment des trios avec alto de Lidl (op. 4, 1778), Giardini (op. 20, 1778) et Abel (op. 16, 1782) et ceux à deux violons du plus jeune Karl Stamitz (op. 14 et 16, ca. 1780)<sup>346</sup>.

En 1787 je constate la même stagnation de la réception de ce type d'œuvres dans l'inventaire du fonds d'Antonio del Castillo, un des principaux libraires musicaux de Madrid<sup>347</sup>. Tous les trios de ce document, soit 26 recueils comprenant 156 œuvres, avaient été publiés entre 1766 et 1777. Dix d'entre eux se comptaient déjà parmi les recueils annoncés dans la presse madrilène entre 1770 et 1776 et cités ci-dessus. Donc si l'on croit cet inventaire aucun recueil de trios ne serait parvenu à l'un des principaux

---

<sup>345</sup> En contraste, dans les trois volumes de quatuors envoyés par Bremner à la même époque, la moitié des recueils avaient été publiés après 1773. Et parmi les plus anciens la moitié étaient des œuvres de Boccherini et Haydn à la mode jusqu'à la fin du siècle. Voir Higinio ANGLÉS et José SUBIRÁ, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid, III. Impresos y música práctica*, Barcelona, CSIC - Instituto Español de Musicología, 1951, p. 164-176.

<sup>346</sup> *Id.*, p. 182-193. Les dates proviennent pour la plupart des notices de compositeurs du *GMO* (3-VI-2010).

<sup>347</sup> SUBIRÁ, « Un insospechado... » *op. cit.*, p. 227-236.

points de vente de partitions de Madrid pendant dix ans, ce qui malgré tout me semble très surprenant<sup>348</sup>.

En effet, bien qu'il ait perdu la place prépondérante qu'il détenait jusqu'au milieu des années 1770, le trio à cordes reste par la suite un genre prisé des amateurs et régulièrement cultivé par les compositeurs. Autour de 1780 Francisco Javier Moreno écrit des trios pour le frère du prince des Asturies, l'infant Gabriel, qui possédait aussi des trios de Brunetti<sup>349</sup>. José Castel, maître de chapelle à Tudela, publie un recueil de trios avec deux violons à Paris vers 1785<sup>350</sup>. La *Biblioteca periódica anual para utilidad de libreros y literatos* mentionne encore en 1790, à côté de 184 symphonies et 168 quatuors, la quantité non négligeable de 86 trios<sup>351</sup>. Le 24 novembre 1790 le *Diario de Madrid* annonce la parution par souscription de six trios pour deux violons et basse, d'auteur inconnu, suivis le 6 mai 1793 par six trios pour deux violons et alto de Joseph Cañada, écrits sans doute d'après le modèle des œuvres pour la même formation de Cambini<sup>352</sup>. Fin 1792 la *Gazeta* avait annoncé des trios avec flûte du « célèbre » Giovanni Francesco Giuliani, et, à quatre reprises, des trios de Haydn avec les précisions suivantes : « six trios à deux violons et basse » dans la librairie de Correa le 3 septembre ; « six trios op. 2 », « pour le violon », chez Campins le 9 octobre et « pour le violon » dans celle de Correa le 20 novembre et chez Barco le 11 décembre. Les op. 2 pourraient correspondre à quelques-uns de ses vrais trios à cordes de jeunesse. En 1793 on y annonce six trios pour deux violons et basse de Ramón Garay, maître de chapelle de la cathédrale de Jaén, « œuvres originales de goût ». En 1798, les trois trios pour violon, alto et violoncelle op. 13 de Pleyel (B. 401-403, 1787)<sup>353</sup>. Enfin vers 1797 Juan Pedro de Almeida écrit des trios dont le style, aux dires de Boccherini lui-même, « est un très bon mélange de Haydn, Pleyel et Boccherini »<sup>354</sup>. Le mot « trio » en tant que genre, sans précision d'effectif ni d'auteur, reste également très habituel dans toute sorte d'annonces musicales de la presse jusqu'en 1808.

À cette époque affleurent aussi certains documents nous permettant d'approcher rétrospectivement le goût des années 1770-1780 en matière de trios. Miguel Ángel Picó Pascual a retrouvé dans les archives notariales de Valencia l'inventaire après décès d'un bourgeois amateur de musique Luis Vicente Simián, daté de 1788. Les trios, majoritairement à cordes, sont le second genre le mieux représenté dans sa bibliothèque, au nombre de 55, après les 90 quatuors mais avant les 41 symphonies et les 36 duos. Il y en a 20 de Haydn —des arrangements, des trios de jeunesse, des trios avec clavier ?—, 12 de Cramer, six de Boccherini, six de Zappa, six de Duellon et cinq de Villalobos, peut-être un compositeur local. Tous genres compris, les noms les mieux représentés sont, dans cet ordre, Haydn (79 œuvres), Cambini (25), Boccherini (18), Cramer (12), Canales (6 quatuors et 6 duos) et Fodor (12).

---

<sup>348</sup> Cet inventaire demanderait en fait une étude détaillée qui n'a pas été menée jusqu'ici. Il faudrait dater tous les recueils cités comme je l'ai fait pour les trios et l'on découvrirait peut-être que ce document registre un état partiel ou antérieur à 1787 du fonds d'Antonio del Castillo. La réception de quatuors semble par exemple tout aussi stagnée.

<sup>349</sup> MARTINEZ CUESTA et KENYON DE PASCUAL, *op. cit.*, p. 805.

<sup>350</sup> Juan Pablo FERNANDEZ-CORTES, « La música instrumental de José Castel (1737-1807) », *Príncipe de Viana* 238 (2006), p. 515-535.

<sup>351</sup> Jaime MOLL, « Una bibliografía musical periódica de fines del siglo XVIII », *Anuario Musical* 14 (1969), p. 247-248.

<sup>352</sup> ACKER, *op. cit.*, p. 87, 116, 124, 176.

<sup>353</sup> *Gazeta de Madrid*, 3-IX-1792, p. 532 ; 9-X-1792, p. 712 ; 20-XI-1792, p. 820 ; 11-XII-1792, p. 868 ; 12-II-1793, p. 108 ; 18-IX-1798, p. 780. Voir aussi Ignacio SUSTAETA, « La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español : referencias musicales en la Gaceta de Madrid y artículos de música en los papeles periódicos madrileños », tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

<sup>354</sup> Luigi Boccherini à Ignaz Pleyel, 13 juillet 1797, dans Georges de SAINT-FOIX, « La correspondance de Boccherini avec Ignace Pleyel », *Revue de Musicologie* 11/33 (février 1930), p. 5.

Cinq ans plus tard, le 19 février 1793, le *Diario de Madrid* annonçait la vente d'un lot important de partitions, issues peut-être aussi de la bibliothèque d'un amateur décédé et contenant des trios avec alto de Francesco Zappa (6), Giovanni Battista Noferi (3), Tommaso Giordani (6, et 6 avec flûte) et Felice Giardini (6) et d'autres trios de Giuseppe Maria Cambini (6), Luigi Boccherini (6) et Carlo Antonio Campioni (6), en plus d'airs mis en trio. Dans ce cas le trio demeure le genre principal, avec 45 œuvres, loin devant les 36 symphonies de Stamitz, Van Maldere, Beck et Gossec, les 30 duos de Cambini, Redein, Chartrain, Stamitz et Prot, les seuls 12 quatuors de Cambini et Haydn et six quintettes de Boccherini, entre autres<sup>355</sup>.

Ces données permettent de voir que le trio souffre probablement d'une certaine stagnation dans le marché musical européen, ce qui se traduit par une décroissance de l'arrivée d'œuvres nouvelles en Espagne, mais que sa popularité des années 1770 est en grande partie intacte chez de nombreux amateurs, comme le prouvent la continuité des annonces dans la presse, certaines collections privées et l'activité créative des compositeurs locaux. Dans ce cadre il n'est pas étonnant que Brunetti ait interrompu la composition de trios après la série VII de 1784, mais il ne l'est pas non plus qu'il s'y consacre une dernière fois dix ans plus tard avec la série VIII de 1795 (L. 121-126).

Un autre trait saillant de ce panorama est l'importance acquise par Giuseppe Maria Cambini : il est le compositeur le mieux représenté dans la collection annoncée au *Diario* en 1793 et le second dans celle de 1788. N'oublions pas que déjà en 1785 le marquis d'Ureña associait son nom à ceux de Gluck et Haydn. Il est également le compositeur de quatuors le mieux représenté parmi les partitions survivantes de la Chambre du prince des Asturies, avec 18 œuvres correspondant à ses op. 3 (1776), op. 4 (1777) et op. 7 (1778), preuve que la réception de sa musique en Espagne remonte à la fin des années 1770. Vingt ans plus tard les journaux continuent d'annoncer régulièrement sa musique : des quatuors d'airs variés en 1792, le quatrième livre de quatuors avec flûte en 1798, des duos op. 12 en 1799<sup>356</sup>.

Malgré le fait que la qualité d'une partie de son œuvre dépasse largement la moyenne de la musique de chambre dialoguée et concertante française du dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, Cambini a été un compositeur maltraité par la musicologie depuis que Fétis en a fait le prototype de l'artiste facile et commercial<sup>357</sup>. Le vide bibliographique conséquent m'empêche de pousser plus loin l'analyse de l'effet que la réception de sa musique a pu avoir sur l'œuvre de Brunetti. Pourtant il me semble essentiel de noter son succès en Espagne, où il semble prendre la place que Boccherini avait détenu au début des années 1770. Peut-être que sa version « soft » de ce compositeur, moins sombre, plus ordonnée et très mélodieuse lui ont attiré les sympathies d'un public que certaines œuvres « extrêmes » de Boccherini avaient rebuté. À l'ombre de Haydn, et aux côtés de Johann Baptist Vanhal, l'autre grand oublié, pourtant un des premiers viennois connus en Espagne, très présent dans l'inventaire de del Castillo et qu'Iriarte plaçait en 1779 juste derrière Haydn parmi les auteurs allemands, Cambini aurait pu être l'une des figures essentielles de la réception musicale madrilène des années 1775-1790.

---

<sup>355</sup> ACKER, *op. cit.*, p. 162.

<sup>356</sup> *Diario de Madrid*, 24-IV-1792, p. 489 [GB] (manquant dans ACKER, *op. cit.*) ; *Gazeta de Madrid*, 18-IX-1798, p. 780 ; *Mercurio de España*, IX-1799, p. 128.

<sup>357</sup> « Cette musique paraîtrait aujourd'hui faible et puérile ; mais on ne connaissait point alors les admirables compositions de Haydn, de Mozart, de Beethoven. Au reste, Cambini était capable de s'élever plus qu'il ne fit ; mais presque toujours en proie au besoin, suite inévitable de son intempérance, il était obligé de travailler avec une activité prodigieuse, et ne pouvait choisir ses idées ». FÉTIS, « Cambini (Jean-Joseph) », *Biographie... op. cit.* (1836), t. III, p. 25.

À cette époque l'activité philharmonique se consolide par ailleurs à Madrid et s'étend à d'autres grandes villes, rencontrant un essor sans précédent dans toute l'Espagne. À la cour, avec la montée au trône de son patron en 1789, sous le nom de Charles IV, les concerts journaliers s'officialisent et Brunetti devient définitivement la principale figure musicale de la cour. Il dirige désormais la musique de la Real Cámara et son rythme de production atteint des sommets entre 1792 et 1796. Grâce à un rapport sur les journées du roi de l'ambassadeur français à Madrid en 1800, Charles-Jean-Marie Alquier, on sait que Charles IV faisait de la musique en groupe tous les jours au retour de chasse, c'est-à-dire à la tombée de la nuit, et que les matins d'hiver où « le mauvais temps l'[empêchait] de courir les champs », il avait « un concert dans sa chambre avant sept heures du matin ». <sup>358</sup> Bien que rapportés deux ans après la mort de Brunetti, vue l'extrême régularité de l'activité quotidienne du roi, ces moments musicaux ont dû être à peu près les mêmes pendant une bonne partie de la carrière du compositeur.

### *La réception de Pleyel et les rapports avec Artaria*

Quant au type de répertoire à la mode dans l'entourage du compositeur, après l'immense succès de Haydn, deux grandes nouveautés viennent marquer cette période : un énorme engouement pour la musique de Pleyel et un large succès du répertoire de l'école viennoise. Ignaz Pleyel, disciple de Haydn, va désormais partager le trône du Parnasse musical avec son maître. J'ai trouvé la première mention de son nom le 8 mars 1789 dans l'annonce au *Diario de Madrid* d'un concert au théâtre des Caños del Peral au cours duquel le piano-fortiste « Christiani Kaerrgen » aurait joué un concerto de sa composition et un « trio de M. Pleyel », trio avec clavier donc <sup>359</sup>. Mais l'importante quantité de dix éditions d'œuvres de Pleyel datant des années 1785-1786 conservées à la Biblioteca Nacional de España permet de situer le début de la réception un peu avant, sans doute à un ou deux ans de la parution de ces imprimés, ce qui semble être le délai habituel pour la réception des publications étrangères à succès et qui nous placerait dans les années 1786-1788 <sup>360</sup>. Les énormes achats de quatuors et symphonies de Pleyel réalisés par Charles IV et par la maison de Benavente-Osuna au tout début de l'année 1790 témoignent à la fois d'une réputation déjà bien établie et des carences en matière « pleyelienne » dont souffraient encore deux des principales collections musicales du royaume.

La réception de ce compositeur semble être contemporaine d'un autre phénomène qu'il faut cependant différencier, l'établissement d'une communication directe entre certains libraires madrilènes et des éditeurs viennois, notamment Artaria. Il est très probable que l'émergence de ces liens ne soit pas sans rapport avec ceux tissés de manière privée entre Vienne et Madrid lors du grand succès de Haydn, au début des années 1780, d'abord par la Chambre du prince des Asturies et ensuite par les maisons d'Alba et de Benavente-Osuna. Je rappelle que Boccherini, à titre personnel, était en contact avec Artaria déjà en 1780 et qu'en 1781, à la réception de la première édition viennoise de ses sonates pour clavier et violon op. 5 écrivait avec enthousiasme à Carlo Emmanuele Andreozzi : « l'impression en est très belle, et meilleure que celle de Paris » <sup>361</sup> [en référence à l'édition des mêmes œuvres faite par Venier en 1768].

<sup>358</sup> Rapport de Charles-Jean-Marie Alquier à Talleyrand, ministre des relations extérieures du Consulat, du 26 Vendémiaire an IX [18 octobre 1800]. Cité par Roger PEYRE, *La cour d'Espagne au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Émile-Paul, 1909, p. 23-24.

<sup>359</sup> ACKER, *op. cit.*, p. 87.

<sup>360</sup> *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, 140 p.

<sup>361</sup> « La impressione è bellissima, e meglio di quella di Parigi », lettre de Luigi Boccherini à Carlo Emmanuele Andreozzi, 5-VI-1781. Citée par Francisco Javier ROMERO NARANJO, « Una carta de Luigi

En tout cas la première preuve d'un rapport entre le libraire Gabriel de Sancha et Artaria se situe avant mars 1786. À cette date, plus précisément le 21 mars, la Chambre du prince réalise dans la librairie de Sancha une acquisition très importante de partitions en provenance presque exclusive de cet éditeur. Bien que Labrador ait omis de la transcrire en entier, une course aux pistes dans son article permet de la reconstituer en bonne partie<sup>362</sup> (tab. 11.1). On y trouve six symphonies très récentes de Haydn, ainsi que 21 quatuors, les douze des op. 1 et op. 2 de Giuseppe Antonio Capuzzi, les trois de l'op. 3 de Joseph Fiala et les six de l'op. 7 de Franz Anton Hoffmeister. Le succès ultérieur de ces derniers est prouvé par le fait qu'ils ont donné lieu à une seconde copie manuscrite conservée au Palais Royal de Madrid. Cette facture contient également de la musique pour et surtout *avec* clavier —ce qui a échappé à Labrador—, dont les trois trios op. 3 de Kozeluch, appelés « sonates », mais surtout le premier témoignage de la réception de Mozart en Espagne, cinq ans avant la mort du compositeur<sup>363</sup> (tab. 11.3). On a là un beau panorama du goût viennois au milieu des années 1780 —avec absence totale de trios à cordes.

**Tableau 11.1.** Achat de la Chambre du prince [Brunetti ?] chez Gabriel de Sancha en 1786.

Compositeur	Œuvres	Op.	Identification	Éditeur	Composition / Édition
Giuseppe Antonio CAPUZZI	6 quatuors	1		Artaria	1780
	6 quatuors	2		Artaria	1780
Leopold KOZELUCH	3 trios avec clavier (sonates)	3	P. IX : 1-3	Artaria	1781
Franz Anton HOFFMEISTER	6 quatuors	7		Artaria	1782
Joseph HAYDN	3 symphonies	38	Hob. I : 76-78	Artaria	1783 / 1784
	3 symphonies	40	Hob. I : 79-81	Artaria	1784 / 1785
Joseph FIALA	3 quatuors	3		Artaria	1785
Wolfgang Amadeus MOZART	[Voir tab. 11.3]				

Suggérant l'existence d'un lien stable avec Artaria, en février 1790 Sancha, déjà sûr de son succès, publie dans la presse la première annonce de « musique vocale et instrumentale *qui vient d'arriver de l'Allemagne*, des meilleurs compositeurs que l'on connaisse aujourd'hui »<sup>364</sup> (c'est moi qui souligne). L'Allemagne doit être comprise ici en clé viennoise : on n'est plus au temps où le point de repère musical dans l'aire germanique était avant tout Mannheim. À l'arrivée de ces œuvres chez Sancha en 1790, les amateurs se lancent à des achats hors du commun. Brunetti acquiert alors 15 recueils de Pleyel, Haydn, Teyber, Hoffmeister et Rosetti. La maison de Benavente-Osuna achète en même temps 21 quatuors, trois quintettes et deux symphonies de Pleyel et trois quatuors de Haydn<sup>365</sup>. À peine un an plus tard, en mai 1791, Sancha annonce une nouvelle fournée de musique « arrivée d'Allemagne » avec notamment des trios avec clavier de Johann Franz Xaver Sterkel, Haydn, Pleyel et Mozart, des sonates de Muzio

---

Boccherini en el archivo de la *Staatsbibliothek Preußische Kulturbesitz* de Berlín », *Luigi Boccherini : estudios sobre fuentes, recepción e historiografía*, Madrid, Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2006, p. 104-107. Voir aussi Rupert RIDGEWELL, « Artaria's music shop and Boccherini's music in Viennese musical life », *Early Music* xxxiii/2 (mai 2005), p. 179-188.

<sup>362</sup> LABRADOR, « Música y vida cotidiana... » *op. cit.*, p. 75, 77 et 79.

<sup>363</sup> Après Haydn, Pleyel et Dittersdorf, Mozart a été le compositeur le plus copié à la cour entre 1789 et 1798, ce qui témoigne avant tout du goût particulier de Brunetti et de Charles IV pour ses œuvres. *Id.*, p. 128.

<sup>364</sup> « Música vocal e instrumental que acaba de llegar de Alemania, de los mejores compositores que se conocen hoy día », *Diario de Madrid*, 4 février 1790, ACKER, *op. cit.*, p. 101.

<sup>365</sup> FERNANDEZ-CORTES, *La música en las casas... op. cit.*, p. 199.

Clementi, deux « grands quintettes » de Mozart, des quatuors avec flûte de François Devienne et Hoffmeister, etc. D'autres libraires, animés par ces succès, suivent les pas de Sancha, comme Copin qui annonce à la même époque des œuvres « imprimées à Vienne » de Pleyel, Hoffmeister, Wranitzky, Grill, Mozart et Förster. En 1792 un atelier de manuscrits commerciaux, par moyen d'une annonce au *Diario de Madrid*, demandait à acheter de la musique de seize compositeurs « différente de celles du magasin de la rue de las Urosas », sans doute pour élargir ou renouveler le fonds de commerce de cet établissement. Neuf d'entre eux appartenaient à l'aire viennoise —Haydn, Pleyel, Hoffmeister, Kozeluch, Mozart, Wranitzky, Dittersdorf, Vanhal et Conti—, tandis que l'Allemagne n'était représentée que par trois noms —Stamitz, Schlick et Große—, Londres et Paris par un nom chacune —Clementi et Viotti— et seulement deux noms espagnols complétaient la liste, Juan Andrés et Martín, sans doute Vicent Martín i Soler, qui, cependant, s'était fait connaître à Vienne par ses opéras depuis 1786<sup>366</sup>.

**Tableau 11.2.** Achat de Brunetti chez Gabriel de Sancha en 1790.

Compositeur	Œuvres	Op.	Identification	Éditeur	Composition / Édition
Franz Anton HOFFMEISTER	6 quatuors	9		Artaria	1783
Antonio ROSETTI	3 symphonies	5*	A9/I : 21, A28/I : 23, A40/I : 22	Artaria	1786
	6 quatuors	6	D9-14/IV : 2	Artaria	1787
Ignaz PLEYEL	3 quatuors	8	B. 331-333	Artaria	1786 / 1787
	3 quatuors	9	B. 334-336	Artaria	1786 / 1787
	3 quatuors	10	B. 337-339	Artaria	1786 / 1787 ?
	3 quatuors	11	B. 340-342	Artaria	1786 / 1787 ?
	3 quatuors	13	B. 343-345	Artaria	1788 / 1788
	3 quatuors	14	B. 346-348A	Artaria	1788 / 1788
	3 quatuors	15	B. 349-351	Artaria	1788 / 1788
	3 quatuors avec flûte	20	B. 381-383	Artaria	1789 / 1789
Anton TEYBER	3 quatuors	1		Artaria	1788
Joseph HAYDN	1 symphonie	14	Hob. I : 88	Artaria	1787 ? / 1789
	1 symphonie	15	Hob. I : 89	Artaria	1787 / 1789
	3 quatuors	59	Hob. III : 57-59 [op. 54]	Artaria	1788 / 1789

\* Aucun op. 15 de symphonies de Rosetti n'étant répertorié au RISM je crois à une confusion du rédacteur avec l'op. 5, le seul recueil de symphonies de cet auteur publié par Artaria.

Revenons pourtant à cet achat de janvier 1790 dont j'avais parlé dans le chapitre 8. Sans doute satisfait des acquisitions de 1786, Brunetti a été attentif à l'arrivée de la seconde livraison viennoise en 1790, car il réalise son achat pour la cour un mois avant que Sancha n'annonce l'arrivée des imprimés au *Diario de Madrid* : on peut bien imaginer que le directeur de la Real Cámara avait préséance face au public amateur de Madrid.

Son choix témoigne d'abord de certaines fidélités (tab. 11.2). À Haydn, bien sûr, avec les quatuors op. 54 et les symphonies n° 88 et 89, mais aussi aux quatuors de

<sup>366</sup> ACKER, *op. cit.*, p. 101, 138 et 158.

Hoffmeister, car en misant sur les quatuors op. 9 il confirme encore que les op. 7 achetés en 1786 avaient été appréciés. Le cas d'Anton Teyber, compositeur, pianiste, organiste et violoncelliste, est plus singulier. Selon le *GMO*, ayant terminé sa formation avec le P. Martini à Bologne, il partit en tournée avec sa sœur Elisabeth entre 1775 et 1781, se produisant en Espagne et au Portugal<sup>367</sup>. Je n'ai pas pu vérifier ni élargir ces renseignements, mais s'il était venu à Madrid, y aurait-il eu un contact personnel entre lui et Brunetti ? N'oublions pas que les virtuoses étrangers de passage à Madrid étaient souvent invités à jouer aux concerts de Don Carlos. Quoi qu'il en soit, Teyber, bien que peu prolifique, était une personnalité importante de la vie musicale viennoise au tournant du siècle, ayant été nommé compositeur de la cour impériale en 1793 et célébré par quelques-unes de ses messes. Sa musique étant néanmoins entièrement oubliée aujourd'hui, il est impossible de juger de sa qualité.

**Tableau 11.3.** Œuvres de Mozart parvenues à Madrid (1786-1798).

Occasion	Œuvres	Op.	Identification	Éditeur	Composition / Édition
Achat 1786	6 sonates clavier et violon	2	K. 296, 376-380	Artaria	1778-1781 / 1781
	3 sonates clavier à 4 m.	3	K. 358, 381	Artaria	1772-1774 / 1783
	3 concertos pour clavier	4/1-3*	K. 413-415	Artaria	1782-1783 / 1785
Annonce 1791	1 quintette	N° 1	K. 515	Artaria	1787 / 1789
	1 quintette	N° 2	K. 516	Artaria	1787 / 1790
	1 trio avec clavier	16	K. 564	Artaria	1788 / 1790
Coll. Charles IV (avant 1800) **	<i>Divertimento</i> en FA		K. 247	Traeg ?	1776
	Symphonie en DO		K. 327	Traeg ?	1780
	Symphonie en RÉ		K. 203	Traeg ?	1774
	Symphonie en DO « Linz »		K. 425	Traeg ?	1783-1784
	Symphonie en RÉ		K. 320	Traeg ?	1779

\* La mention « Opera 4<sup>a</sup> 3. Libros » n'indique pas une « large présentation en trois livres »<sup>368</sup> mais les « trois livraisons » de l'op. 4, c'est-à-dire trois concertos.

\*\* Les œuvres symphoniques de Mozart de la collection de Charles IV ont été identifiées et étudiées par David Wyn Jones. D'autre part, grâce à Germán Labrador on sait qu'au moins huit symphonies de Mozart ont été copiées par indication de Brunetti entre 1789 et 1798 et que donc plusieurs d'entre elles ne nous sont pas parvenues<sup>369</sup>.

Quant à Antonio Rosetti, on a dans le choix de ses quatuors op. 6 et de ses symphonies op. 5 une preuve du discernement et du goût de Brunetti. Plus encore que les œuvres de Hoffmeister, celles de Rosetti témoignent d'un équilibre entre le savant et l'agréable qui les rapproche de Brunetti et les éloigne d'une bonne partie de la musique commerciale de l'époque. L'attention particulière portée au travail motivique et les caractéristiques que Sterling E. Murray énumérait schématiquement dans ses symphonies, « contrapuntal density, chromaticism, economic use of thematic material, and isolated passages for winds alone »<sup>370</sup>, ne pouvaient que plaire à Brunetti, dont les

<sup>367</sup> Peter BRANSCOMBE, « Teyber, Anton », *GMO* (29-VI-2011).

<sup>368</sup> LABRADOR, « Música y vida cotidiana... » *op. cit.*, p. 79.

<sup>369</sup> *Id.*, p. 84 ; WYN JONES, *op. cit.*, p. 141.

<sup>370</sup> Sterling E. MURRAY, notes à l'enregistrement de quatre symphonies de Rosetti par le Concerto Köln, Teldec 4509-98420-2, 1995, p. 10.

symphonies partagent ces mêmes principes. Une fidélité commune à Haydn unit par ailleurs Brunetti et Rosetti de manière évidente<sup>371</sup>.

En ce qui concerne Pleyel, Brunetti fait un achat massif, visant à pourvoir la collection royale de tous les quatuors de ce compositeur parus entre 1787 et 1789 —ce qui pourrait indiquer que les antérieurs étaient déjà connus à la cour. Soulignons malgré tout que la moitié d'entre eux —les op. 8 à 11— formaient l'ensemble des quatuors dédiés à Frédéric-Guillaume II de Prusse, qu'il faut compter parmi les œuvres de Pleyel qui ont été le plus appréciées à l'époque. Il est important de rappeler à ce sujet que malgré sa célébrité les connaisseurs se montraient sélectifs face à l'énorme production de Pleyel et que ces subtilités de jugement se sont manifestées très tôt en Espagne. En octobre 1790 le périodique *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, lequel offrait régulièrement la traduction en espagnol des meilleurs articles parus dans la presse étrangère, donnait un généreux résumé de la *General History of Music* de Burney. Dans la quatrième livraison de ce résumé, le 18 du mois, on pouvait lire :

No podemos omitir las observaciones del historiador sobre la música de Pleyel que tanto gusta en el día, y que ha distraído a los aficionados de qualquiera otra música de violín. « Pero ya sea que este ingenioso y agradable autor fuerce los recursos de su invención ; ya sea que con el uso demasiado frecuente de sus semitonos, y una *coquetería* notable en sus *rinforzandos* y sus pausas, da una idea de afectación a sus composiciones, los observadores críticos ya comienzan a notar que su imaginación en otro tiempo tan fecunda, no es inagotable, que se repite muchas veces, y que no se digna otras unir los pasajes más comunes con la elegancia de sus ideas. »

Esta observación nos parece muy exacta, y si nosotros quisiéramos caracterizar el estilo general de este ingenioso compositor con una sola palabra, en vano hallaríamos otra más propia que expresase mejor la impresión que hace su música en nuestras imaginaciones que la de coquetería. Las bellezas saltantes de Pleyel nos parecen tan diferentes de las bellezas reales, y de las expresiones grandes de Hayden y de Boccherini, que no admiten comparación.<sup>372</sup>

Lorsque le 18 mars 1799 Boccherini écrit à Pleyel lui-même, cette idée d'une production de qualité inégale s'exprime par la très significative mention de « ce Pleyel », sous-entendu, il y aurait un « autre Pleyel » moins intègre du point de vue artistique. On imagine facilement que le Brunetti récepteur avisé que l'on connaît avait lui aussi un critère sur la question.

Voilà près de quarante ans que j'écris de la musique et je ne serais pas Boccherini, si j'avais écrit comme vous me le conseillez [c'est-à-dire en pensant aux amateurs], et vous non plus vous ne

---

<sup>371</sup> Lawrence F. BERNSTEIN, « Joseph Haydn's Influence on the Symphonies of Antonio Rosetti », *Historical Musicology : Sources, Methods, Interpretations*, Stephen A. Christ et Roberta Montemorra Marvin (éd.), Rochester, University of Rochester Press, 2004, p. 176.

<sup>372</sup> *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, 18-X-1790, p. 151-152. Au lieu de la version française, je donne l'original anglais, paru dans le *Monthly Review* de mars 1790, p. 271. Malgré sa qualité, il est à noter que la traduction en espagnol a omis la dernière référence à la vie théâtrale londonnienne, mais aussi la mention à « ses imitations de Haydn » (peut-on se demander pourquoi ?) :

« We cannot pass over the following observations o the fashionable rage of the day for the music of Pleyel, which' has diminished the attentionof amateurs and the public to all other violin music :

'But whether this ingenious and engaging composer does not draw faster from the fountain of his invention than it will long bear, and whether his imitations of Haydn, and too constant use of semitones, and coquetry in *ralentandos* and *pauses* will not be soon construed into affectation, I know not ; but it has already been remarked by critical observers, that his fancy, though at first so fertile, is not so inexhaustible, but he frequently repeats himself, and does not sufficiently disdain the mixture of common passages with his own elegant ideas.'

We think this remark perfectly just ; and were we required to characterize the general style of this ingenious composer by any *single* word, we should despair of finding one more happy, or more distinctly expressive of the idea which his music impresses on our imaginations when we hear it, than that of 'coquetry'. The sportful prettinesses of Pleyel appear, to us, to differ from the serious and expressive beauties of Haydn and Boccherini, as the *minauderies* of a Columbine differ from the graceful dignity of Mrs. Siddons. »

seriez pas Pleyel, *ce Pleyel* qui se fait voir dans votre œuvre de Quatuors dédiés au Roi de Naples que j'entends toujours avec un grand plaisir, de même que *quelques-unes* de vos autres œuvres, véritablement superbes et magistrales. On ne peut donc suivre votre conseil qui est de faire des choses faciles et brèves : en pareil cas, adieu les modulations, le travail des idées, etc.<sup>373</sup>

On notera une fois encore l'absence totale de trios à cordes dans les nouvelles fournées de musique viennoise et dans ces achats, en fort contraste avec les annonces du début des années 1770. Quelques recueils nouveaux rentrent cependant dans les milieux de Brunetti à cette époque, comme le prouvent les trios à deux violons et violoncelle op. 16 de Pleyel (B. 407-409, 1789) localisés par Subirá dans la bibliothèque musicale des ducs d'Alba ou les trios avec alto op. 1 d'Alessandro Rolla copiés au Palais Royal en 1794 (livre I, BI. 344, 349 et 351, 1794). La facture de copie de ces trios de Rolla, indiquant que les parties séparées étaient *déjà* copiées, porte date du 3 juin 1794, soit quatre jours après l'annonce de leur publication dans la presse parisienne<sup>374</sup>. Ce phénomène, qui indique une réception antérieure à sa parution imprimée, prouve une fois encore la situation privilégiée de l'entourage de Charles IV par rapport au public ordinaire. Dans ce cas je me demande s'il ne serait pas lié à la présence à la cour de Francesco Vaccari, violoniste de l'orchestre du duc de Parme que Rolla dirigeait dès 1792. Vaccari est précisément arrivé à Madrid au cours de l'année 1794 et a été nommé violoniste surnuméraire de la Chapelle Royale au mois de novembre, altiste de la même institution en mars 1795 et violoniste de la Real Cámara en juin 1796, avant d'épouser la fille de Brunetti, Luisa<sup>375</sup>. On les a rencontrés ensemble en 1825, dans la lettre de George Chinnery<sup>376</sup>. Ce lien avec le duché de Parme —gouverné par Ferdinand I, frère de la reine Marie-Louise et cousin germain du roi d'Espagne—, qui renoue avec l'envoi des *Sonate notturne* de Sammartini au duc de Medina-Sidonia plus de trente ans auparavant, mériterait une étude à part. En effet, les rapports musicaux entre les deux cours ont dû être suivis, car à Madrid on a continué à recevoir de la musique de Rolla et le compositeur lui-même dédiera à Charles IV ses duos pour violon et alto op. 6 (BI. 38, 88 et 77) et op. 10 (BI. 49, 58, 82) et ses quatuors op. 5 (BI. 406, 399, 401) entre 1807 et 1809, après le décès de Brunetti<sup>377</sup>.

Le contact avec les trios de Pleyel et de Rolla a peut-être éperonné Brunetti à la composition de son dernier recueil de trios, la série VIII, en 1794-1795, dédiée à « S. M. C. », Sa Majesté Catholique Charles IV. Cette série présente beaucoup de similarités avec la série VI. Écrite comme celle-ci pour deux violons et violoncelle et en trois mouvements suivant le schéma rapide – lent – rapide, elle peut être également associée au type du trio brillant, avec un premier violon virtuose très exposé. D'autre part ce recueil est le plus régulier quant à l'organisation des mouvements et au choix des tonalités, se rapprochant ainsi de l'épuration des grands quintettes et des sextuors avec hautbois de la dernière période créative de Brunetti.

Après la mort du compositeur en 1798 ses œuvres ne perdirent pas leur prestige dans l'entourage de Charles IV. En 1801 les parties manuscrites d'un des recueils de trios (probablement la série V, la VI ou la VIII pour deux violons) furent encore

---

<sup>373</sup> SAINT-FOIX, *op. cit.*, p. 2.

<sup>374</sup> Je remercie chaleureusement Germán Labrador de m'avoir envoyé la transcription de cette facture. E-Magp, Carlos IV Casa, Leg 134, 3-VI-1794. Voir aussi DEVRIES-LESURE, *op. cit.*, p. 451.

<sup>375</sup> ORTEGA, « La música en la corte... » *op. cit.*, p. 113-114.

<sup>376</sup> Voir ci-dessus, dans ce travail, p. 136.

<sup>377</sup> On pourrait dire la même chose de la cour de Naples, gouvernée alors par Ferdinand IV, frère de Charles IV et d'où Paisiello a probablement envoyé les six concertos pour piano dédiés à la Princesse des Asturies avant la mort de Charles III en 1788. La cour de Madrid a également reçu des dizaines d'opéras bouffes napolitains entre 1792 et 1795 et probablement avant, comme on peut le voir dans LOPEZ-VIDRIERO (éd.), *Catálogo de la Real Biblioteca*, *op. cit.*

renouvelées<sup>378</sup> et en 1808, lorsqu'il dut partir en exil à Compiègne, puis à Marseille et Rome, le roi emporta dix-sept quintettes et six trios de Brunetti, on ne sait pas lesquels<sup>379</sup>. Malgré ce que tend à démontrer l'article de Germán Labrador sur la musique dans l'entourage de Charles IV<sup>380</sup>, à la cour on continue à apprécier le trio à cordes jusqu'à la crise de 1808. En 1801 on y commande la copie de dix-huit trios, six de Viotti, six de Haydn et six de Pleyel, bien que les douze derniers puissent être des trios avec clavier. La période 1798-1808 a vu également la copie de trois nouveaux trios avec alto de Rolla (livre II, BI. 346, 341 et 347, 1800), le renouvellement de ceux copiés en 1794, l'arrivée des six trios op. 7 (1796) et op. 18 (1804) de Viotti, et peut-être des trois trios de Jean-Pierre Vacher conservés au Palais Royal de Madrid. Juan Balado, violoniste de la Real Capilla, a composé à la même époque un trio à deux violons du type du trio brillant ou « de violon » dont l'écriture peut être rapprochée de celle de la série VIII de Brunetti<sup>381</sup>. Au contraire donc, Charles IV apparaît plutôt au tournant du siècle comme un tenant du trio à cordes, face à l'ambition hégémonique du quatuor.

---

<sup>378</sup> LABRADOR, « Música y vida cotidiana... » *op. cit.*, p. 86.

<sup>379</sup> LABRADOR, « Gaetano Brunetti : un músico... » *op. cit.*, vol. 1, p. 390-400.

<sup>380</sup> LABRADOR, « Música y vida cotidiana... » *op. cit.*, p. 76 et 93.

<sup>381</sup> E-Magp, Real Capilla, leg. 623, cat. 71.

## 12. La série VIII (1795)

### *Sources et chronologie*

Comme les séries V et VI, la série VIII est conservée sous la forme des parties séparées en usage dans l'entourage de Don Carlos, Charles IV depuis décembre 1788. Les œuvres de Brunetti sont désormais dédiées à Sa Majesté Catholique, le roi d'Espagne, comme l'indiquent les titres de ces trios : « Per Divertimento di S. M. C. ». Ces six trios ont été copiés ensemble avant le 11 novembre 1795, date de la facture enregistrant le travail du copiste, le même Francisco Mencía que dans la source unique de la série VI<sup>382</sup>. Labrador propose comme chronologie les années 1794-1795, ce qui est plausible, mais compte tenu du rythme de production de Brunetti pendant ces années, du fait que les six œuvres ont été copiées ensemble et de l'existence d'une facture du 14 juin de la même année ne mentionnant pas de trios, je pense qu'il me sera permis de recentrer cette chronologie entre le printemps et l'automne de 1795.

### *Présentation générale*

Ce qui frappe tout d'abord dans ce recueil est l'ordre, un ordre qui régit tout. Notons la régularité du schéma rapide modéré – lent – rapide, plus forte encore que dans la série VI, tout comme l'organisation subtile des tonalités, rendant évidente l'existence d'une conception du recueil comme un tout. Le choix des tonalités suit un ordre croissant puis décroissant en nombre d'altérations, 1-2-3-3-2-1, mais alterne tonalités avec bémols et tonalités avec dièses, de sorte qu'au cœur de la série se rencontrent les deux tons les plus éloignés, *mi* bémol majeur et *la* majeur (tab. 12.1). Cet ordre s'élargit au choix des tonalités des mouvements centraux, présentant trois fois la dominante et trois la sous-dominante, avec une régularité absente des séries antérieures. Tout aussi remarquable est le fait que l'on ne trouve aucun mouvement en mode mineur, confirmation d'une tendance qui s'imposait depuis la série VI, au milieu des années 1780.

**Tableau 12.1.** Organisation des tonalités entre les trios de la série VIII.

Tonalité	FA	RE	Mib	LA	Sib	SOL
<b>Bémols / Dièses</b>	1	2	3	3	2	1

Mais il y a aussi régularité dans les durées et dans les proportions. Tous les premiers mouvements oscillent entre 164 et 178 mesures, les deuxièmes entre 72 et 82. Seuls les finales présentent une plus grande variété, due en partie au choix des mètres et du tempo, allant de 160 (VIII/4/iii) à 262 mesures (VIII/3/iii). Dans les mouvements eux-mêmes et notamment, une fois de plus, dans les premiers, Brunetti respecte plus que jamais les proportions du nombre d'or. La division du nombre total de mesures du mouvement par le nombre de mesures de la seconde partie de celui-ci oscille toujours entre ~1,62 et ~1,64 (le nombre d'or étant à ~1,62). Uniquement le premier mouvement du deuxième trio dépasse ce chiffre, jusqu'à ~1,76, impliquant une première partie légèrement plus

<sup>382</sup> Je remercie encore une fois Germán Labrador de m'avoir communiqué la date exacte de cette facture.

longue. Les mesures des finales en deux parties sont un peu plus souples mais ne s'éloignent pas beaucoup non plus des proportions dorées : ~1,58 (VIII/5/iii), ~1,63 (VIII/4/iii), ~1,68 (VIII/2/iii) et ~1,7 (VIII/3/iii). De tous les points de vue, donc, la série VIII est le plus uniforme et ordonné des recueils de trios de Brunetti.

**Tableau 12.2.** Caractéristiques générales de la série VIII.

Titre	Ton.	1 <sup>r</sup> mouv.	2 <sup>e</sup> mouv.		3 <sup>e</sup> mouv.
Trio I. <sup>o</sup>	FA	Allegro moderato en C/	Larghetto sostenuto en 3/4	Sib (IV)	Allegretto en 2/4
Trio II. <sup>o</sup>	RE	Allegro moderato en 3/4	Largo cantabile en C/	LA (V)	Allegro en 2/4
Trio III	Mib	Allegro maestoso en C/	Larghetto amoroso en 6/8	Sib (V)	Presto en 6/8
Trio IV	LA	Allegro moderato en C/	Larghetto en 2/4	MI (V)	Allegretto vivace en C/
Trio V	Sib	Allegro con spirito en C/	Largo sostenuto en 3/4	Mib (IV)	Allegro con moto en 2/4
Trio VI	SOL	Allegro comodo en C	Andantino con moto en 2/4	DO (IV)	Allegretto e non molto en 6/8

## Le trio VIII/5

### Les motifs au service de la mélodie dans VIII/5/i

Ni subtile variation motivique comme dans la série VII, ni opposition de deux motifs dominants comme dans la série VI : au premier abord on dirait que dans certains trios de la série VIII Brunetti abandonne l'omniprésent travail motivique des années 1780. Cependant, l'analyse des dernières symphonies du compositeur, écrites entre 1787 et 1790, soit entre les deux premiers recueils et la présente série, a amené René Mario Ramos à affirmer que « from a stylistic point of view, in these works Brunetti perfected the technique of motivically integrating the thematic materials of a movement »<sup>383</sup>. En effet, la symphonie n° 34, écrite seulement cinq ans avant la série VIII, présente une forte unité motivique et même le trio VIII/1 se fait remarquer par une unité de matériau très notable, aussi bien au sein du premier mouvement qu'entre les trois mouvements (ex. 12.1-4). Cette caractéristique, repérée par Labrador, est pourtant propre à VIII/1 mais ne peut pas être considérée une norme. Les autres œuvres de la série VIII prouvent que cette unité *évidente* est un choix ponctuel.

**Exemple 12.1.** Brunetti, trio en *fa* majeur VIII/1/i (L. 121, 1795), *Allegro moderato*, m. 1-5.

On est forcément interpellés par cette constatation lorsque l'on aborde certains trios de la série VIII. Mais il suffit de les regarder plus attentivement pour s'apercevoir qu'il n'y a point de relâchement dans le travail motivique, il y a seulement assouplissement. Tous les acquis de la décennie antérieure dans ce domaine sont mis à contribution pour

<sup>383</sup> RAMOS, « The symphonies... » *op. cit.*, p. 267.

donner de la variété, principe essentiel de l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle —mais désormais variété « convergente » grâce à l'unité de matériau, radicalement différente de la variété « divergente » de la série « 0 », en 1767. Prenons l'exemple de l'*Allegro con spirito* ouvrant le cinquième trio, en *si* bémol majeur (ex. 12.5).

**Exemple 12.2.** Brunetti, trio en *fa* majeur VIII/1/i, 1S, m. 20-25.

**Exemple 12.3.** Brunetti, trio en *fa* majeur VIII/1/ii, *Larghetto sostenuto*, m. 1-4.

**Exemple 12.4.** Brunetti, trio en *fa* majeur VIII/1/iii, *Allegretto*, m. 1-8.

On y distingue quatre motifs sur lesquels est bâti l'essentiel du mouvement. D'abord la tête de P, le motif *m*, avec sa noire pointée et son ornementation caractéristique, que l'on retrouve fortement varié mais pourtant reconnaissable au début du conséquent et dans K, d'abord proche de son aspect initial (m. 56-59) et ensuite plus déformé (m. 60-63). Un deuxième motif  $n_1$ , identifiable par son appoggiature au demi-ton inférieur, apparaît à la fin de l'antécédent et fait irruption avec force dans les m. 7-9. Plus intéressant, il « génère » le nouveau motif  $n_2$  de la transition (m. 12-14), plus long, lui-même se développant ensuite dans 1S (m. 22-24). Entre ces deux passages, les m. 16-19 (comme les m. 36-38) reprennent la montée chromatique de la m. 9, issue donc de  $n_1$ , et l'étalent dans le temps tout en l'amplifiant par la texture —avec les triolets en octaves du premier violon. Un troisième et dernier motif est *p*, auquel j'attribue une dénomination nouvelle en raison d'un caractère propre, très marqué, bien qu'en dernier ressort il puisse être interprété comme une inversion mélodique du motif *m* en augmentation rythmique.

Le motif *p* réalise une fonction conclusive dans P et une fonction d'ouverture dans 1S, associé alors à  $n_2$ .

**Exemple 12.5.** Brunetti, trio en *si* bémol majeur VIII/5/i (L. 125, 1795), *Allegro con spirito*, m. 1-14.

**Allegro con spirito**

The score for Example 12.5 consists of two systems of staves. The first system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Violoncello (Vcl.). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Violoncello (Vcl.). The music is in 5/8 time and features dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *ff*. Structural annotations include *m*, *n1*, and *n2*. The score includes various articulations and phrasing marks.

**Exemple 12.6.** Brunetti, trio en *si* bémol majeur VIII/5/i, m. 76-84.

The score for Example 12.6 consists of two systems of staves. The first system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Violoncello (Vcl.). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Violoncello (Vcl.). The music is in 5/8 time and features dynamic markings such as *f* and *cresc*. Structural annotations include *più*. The score includes various articulations and phrasing marks.

Un dernier élément est *f*, une formule accomplissant initialement une fonction de transition et que l'on connaît déjà, car elle traverse tout l'œuvre de Brunetti. On l'avait vue dans IV/3/i en 1774 (*fI*), où elle jouait un rôle structurel de premier plan, puis dans V/1/i en 1775. Ici elle est associée toujours au violoncelle et ne passe au premier violon que dans le développement, où elle est inversée, devenant une gamme ascendante et

amenant un *sol*<sub>5</sub>, la note la plus aigüe du mouvement. Le point d'arrivée de cette note au second temps de la m. 82, c'est-à-dire exactement au centre des 164 mesures du mouvement n'est certainement pas un hasard et nous parle encore du sens des proportions de Brunetti et de l'attention qu'il leur porte (ex. 12.6).

Le style brillant et virtuose de ces œuvres, que j'ai déjà rapproché de celui de la série VI, implique néanmoins la présence de moments d'affaiblissement des enjeux formels en faveur de la mise en valeur d'un premier violon soliste. Comme dans VI/3/i et malgré des échos du matériau motivique principal, ce sont les traits rapides en triolets qui permettent d'égayer le discours et sans doute de distraire la partie du public la moins sensible aux savantes manipulations des motifs et aux sombres chromatismes du développement, largement dominé par des tonalités mineures et expressives —*do* mineur, *fa* mineur, *sol* mineur.

**Tableau 12.3.** Brunetti, trio VIII/5/i (1795), *Allegro con spirito*. Schéma formel.

1	13	20	32	49	
P	T	1S	2SK	K	
a + b					
m   n   p		n	p   n	n	p   n   m
<i>Sib</i>		<i>FA</i>		<i>~Sib</i>	
CP	(CP)	CP	CP	CP	CP

65	115	129	151	149
Dév.	P <sub>1</sub>	T	2SK	K
a + b...				
m   n				
<i>Sib-do-Lab ~sib-do-Mib ~fa ~sol ~Sib</i>				
	CP	CP	½C	½C CP CP

Au niveau de la forme il faut signaler plusieurs éléments qui dépassent le cadre de cette œuvre et semblent être caractéristiques du dernier style de Brunetti. Tout d'abord une plus grande fluidité dans l'enchaînement des sections, notamment dans l'exposition. Le compositeur met au service des transitions entre les sections la maîtrise harmonique et texturale acquise tout au long des précédentes trente années de création. Un véritable art de la transition se développe chez Brunetti au cours de la décennie de 1790, au point que, la forme étant devenue plus sûre et plus souple, on est confronté au paradoxe d'un retour de l'ambiguïté dans les fonctions formelles. Dans ce mouvement, le début de la section que j'ai nommée 2SK présente une instabilité harmonique propre à une nouvelle transition, allant jusqu'à reprendre une version légèrement déformée des m. 16-19 de la transition. En même temps le passage des m. 41-44, avec le violoncelle qui passe au-dessus du second violon et que l'on pourrait reconnaître comme un 2S, présente par rapport à 1S un phrasé plus court qui l'apparente déjà à un passage K comme celui des m. 56-59.

Le cas de VIII/3/i est très clair aussi. L'utilisation systématique d'accords en inversion à la fin des différentes sections et la continuité mélodique lui permettent d'enchaîner 41 mesures avec seulement deux cadences fortes, une demi-cadence au milieu (m. 38) et une cadence parfaite à la fin (m. 51-52). Ces nouvelles volées entraînent une extension des préparations cadentielles, comme en témoignent typiquement les m. 47-56 (ex. 12.7). Ainsi, la raréfaction des articulations cadentielles

fortes et la mise en place d'une gradation assouplie des fonctions formelles amènent dans ces œuvres une nouvelle impression de fondu, d'unité, ne venant plus seulement du travail motivique. Elles marquent aussi la conquête d'un mélodisme de plus longue haleine que dans les recueils précédents. La mélodie donne ici un pas en avant et dispute d'une manière nouvelle la préséance du motif. En d'autres mots le travail motivique, pourtant très présent, se fait désormais à l'ombre et au service d'un sens plus développé de la mélodie.

**Exemple 12.7.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VIII/3/i (L. 123, 1795), *Allegro maestoso*, m. 46-56.

Il faut également noter une autre particularité formelle. Depuis sa jeunesse, comme Sammartini et Boccherini, Brunetti semble affectionner les apparitions du IV degré de la dominante, c'est-à-dire, le ton principal, à la fin de l'exposition, sans doute une préparation du retour de la tonique lors de la reprise<sup>384</sup>. Déjà en 1767, dans *O/2/i* on trouve une fugace inflexion vers le ton principal du mouvement (m. 24). Mais dans la série VIII devient possible une vraie modulation vers la tonique, avec une cadence au ton principal à la fin de l'exposition. Ce n'est pas systématique mais si une possibilité relativement habituelle. On trouve ce phénomène dans VIII/5/i et VIII/1/i, ainsi que dans au moins un quintette de la même époque, l'op. 11/3/i, et les symphonies n° 17 et n° 35<sup>385</sup>. On est inévitablement interpellés par un tel phénomène, qui semble être exclusif de la dernière période créative de compositeur. Mais il s'agit de modulations rapides dont la fonction semble être uniquement d'aplanir le retour du début. Sa brièveté les empêche de jouer un rôle formel et elles apparaissent ainsi comme une simple extension de ces retours récurrents du IV degré de la dominante dont on a des exemples tout au long de la carrière de Brunetti.

### *Influences croisées dans VIII/5/i*

Le rapport à la réception de VIII/5/i est très intéressant. Plusieurs sont les influences qui s'y donnent rendez-vous. En premier lieu il faut revendiquer celle de Pleyel. Le désert bibliographique sur sa musique m'empêche de mener l'enquête aussi loin que dans les cas de Boccherini et Haydn, mais cela ne veut pas dire que son influence soit

<sup>384</sup> CHURGIN, « Sammartini and Boccherini... » *op. cit.*, p. 182.

<sup>385</sup> RAMOS, *op. cit.*, p. 269.

moindre. Le séduisant alliage qu'il a réussi entre, d'une part, fluidité et générosité mélodiques de racine italienne et française et rigueur motivique et jeu avec la forme de l'autre —les « imitations of Haydn » dont parlait Burney— se retrouve aussi dans la série VIII. Entre, par exemple, les trios avec alto op. 13 de Pleyel (B. 401-403) et la série VIII, les passages solistes en triolets ou en doubles croches du premier violon et leur position dans la seconde partie de l'exposition, entre 1S et K, sont extrêmement proches : même continuité rythmique, même simplicité de l'accompagnement ponctuant les temps forts, même type de virtuosité —bien que parfois plus exigeante sur le plan technique chez Brunetti, car exempte de contraintes commerciales. Le début de la réexposition de l'*Allegro* en ré majeur ouvrant l'op. 13/2 présente des familiarités avec celui de VIII/5/i (cf. ex. 12.10 et 12.12). Pleyel introduit une annonce de réexposition, dans l'homonyme mineur du ton principal qui s'arrête sur une demi-cadence avec point d'orgue, débouchant ensuite sur une sonore et énergique reprise littérale de la transition. L'annonce précédente, en l'absence de réexposition complète de P est donc à interpréter comme une vraie réexposition : la seule apparition du motif de tête (m. 121-122), très prégnant car entendu au début à l'unisson, est une sorte de résumé de P, entièrement bâti sur ce motif. Une dernière apparition du motif seul à la toute fin (m. 176-177) semble confirmer cette impression. Le cas est un peu différent chez Brunetti mais l'effet est semblable : P est cette fois-ci réexposé mais la fin en est modifiée de manière à entraîner une stagnation du rythme harmonique sur l'accord de dominante (m. 123-127), équivalent de la demi-cadence de Pleyel, suivie de la reprise de transition, tout aussi énergique et sonore que celle de l'Autrichien.

**Exemple 12.8.** Rolla, trio en si bémol majeur op. 1/1/i (BI. 351, 1794), *Allegro assai*, m. 9-15<sup>386</sup>.

**Exemple 12.9.** Brunetti, trio en mi bémol majeur VIII/3/i, m. 27-31.

Dans le même mouvement, K ressemble à celui de l'op. 13/1/i de Pleyel, mais aussi à celui de l'op. 1/1/i d'Alessandro Rolla. Brunetti semble se placer entre ces deux modèles, Pleyel et Rolla, dont les trios avaient été copiés à peu près un an avant la

<sup>386</sup> Transcrit d'après « [TROIS / TRIOS / CONCERTANTS / Pour Violon, Alto et Basse / Composés / PAR / Aless. Rolla / I LIVRE](#) », Paris, Imbault [1794] (IMSLP).

composition de la série VIII. À en juger par le nombre de copies et de dédicaces de Rolla à Charles IV, ils ont rencontré un franc succès auprès du roi. La fluidité mélodique et l'abondance de sections dans la seconde zone de l'exposition que l'on constate dans certains trios de la série VIII semblent se rapprocher du style de Rolla, sans pourtant atteindre les énormes dimensions de ses expositions, qui doublent presque celles de Brunetti et de Pleyel. Le style brillant hérité de Viotti, combiné avec un mélodisme de plus longue haleine, rapproche également Brunetti de Rolla et l'éloigne parfois du mélodisme de Pleyel, plus sage, plus carré, moins brillant. L'usage ponctuel des degrés modaux (III, VI, II) que fait Rolla, juste pour la couleur, les étendant dans le temps ou les libérant de leur fonction purement cadentielle, est aussi intégré dans la musique de Brunetti, bien qu'en très petites doses. Ces degrés sont aussi bien au service de l'expressivité mélodique (ex. 12.2, m. 25-26, et Rolla op. 1/1/i, m. 54) que de la liquéfaction des enchaînements dont j'ai parlé plus haut (cf. ex. 12.8-9). Une visite encore plus claire de Rolla se produit dans la variante de la fin de P lors de la réexposition de VIII/5/i, que j'ai déjà mis en rapport avec Pleyel. Il semble aussi être un écho de la préparation de la réexposition dans l'op. 1/1/i de Rolla (ex. 12.11). Le procédé formel rappelle celui de Pleyel, mais la musique rappelle celle de Rolla. C'est là un bon exemple de l'importance de ces deux influences et du jeu combinatoire proposé par Brunetti.

**Exemple 12.10.** Pleyel, trio en ré majeur op. 13/2/i (B. 402, 1787), *Allegro*, m. 120-128<sup>387</sup>.

**Exemple 12.11.** Rolla, trio en si bémol majeur op. 1/1/i, m. 157-171.

<sup>387</sup> Transcrit d'après « [Trois / TRIOS / CONCERTANS / POUR / Violon, Alto et Basse / Composés Par / Ign. Pleyel / Œuvre X](#) », Paris, Imbault [ca. 1790] (IMSLP).

**Exemple 12.12.** Brunetti, trio en si bémol majeur VIII/5/i, m. 122-129.

The musical score consists of three staves: VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), and Vlc. (Viola). The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is 3/4. The score shows measures 122 to 129. Dynamics are marked as *fp*, *p*, *rinf*, *più*, *f*, and *ff*. A bracket above the first staff spans measures 122 to 125.

Il se sépare cependant de l'un et de l'autre en limitant beaucoup les interventions solistes du second violon et du violoncelle. Pleyel, dans les trios avec alto op. 13, leur attribue plusieurs occasions pour briller ; Rolla, lui-même altiste renommé, leur offre systématiquement de longs thèmes en solo dans la transition ou dans la seconde partie de l'exposition. Chez Brunetti, le retrait des instruments accompagnateurs est assez surprenant pour un compositeur qui a été parmi les premiers à donner des solos au violoncelle et à l'alto vers 1770. S'agirait-il là d'une preuve du goût personnel de Charles IV ? Plusieurs témoignages indépendants, dont Alquier, déjà en 1800<sup>388</sup>, ont insisté sur le fait que, lorsque Charles jouait, il n'attendait pas toujours ses musiciens, et ont également suggéré qu'il avait peu de patience au moment où lui-même avait l'accompagnement. Ces œuvres auraient-elles été pensées en entier ou en partie pour qu'il les jouât ? Les doigtés écrits sur un passage du premier violon dans VIII/5/iii —et réécrits lors de sa répétition— semblent abonder dans ce sens (ex. 12.18, m. 8-10). A-t-on affaire, au contraire, à des exigences de genre qui seraient celles du « trio de violon » tel que l'on le cultivait en Espagne ou de la musique de chambre « brillante » en vogue depuis les premières œuvres de Viotti ? Le contact que j'ai eu avec quelques quintettes et le premier des sextuors avec hautbois de Brunetti, à peu près contemporains de la série VIII, pourraient valider partiellement les deux interprétations. Le premier violon y est très dominant, mais les autres instruments réussissent tout de même à s'imposer, parfois avec des solos assez longs. Brunetti adhère donc en partie aux préceptes du style brillant mais la série VIII semble être un cas extrême dans ce contexte, pouvant suggérer des contraintes externes aux habitudes du compositeur, notamment une réponse aux exigences de son patron. L'étude d'autres « trios de violon » écrits ou reçus en Espagne nous en dirait peut-être plus sur la question.

Malgré tout, au-delà des modèles mentionnés ci-dessus, Brunetti demeure fidèle à la fascination pour Haydn dont il avait fait montre au cours des années 1780 : le principal modèle pour le premier mouvement de VIII/5 (ex. 12.5) semble être en fait l'*Allegro* initial du trio avec clavier en *sol* majeur Hob. XV : 15 de Haydn (1790). On y trouve, l'un derrière l'autre —mais dans un ordre différent— les motifs  $m$ ,  $n_2$  et  $p$  (ex. 12.13). La parenté du motif  $n_2$ , très caractéristique, est particulièrement remarquable. Ce qui est pourtant plus intéressant est que  $n_2$ , chez Brunetti, découle du motif  $n_1$ , entendu avant à plusieurs reprises, ce qui fait que l'arrivée de  $n_2$  à la m. 13 est à la fois cohérente avec les mesures précédentes et un ingénieux rappel de ce début difficilement oubliable de Haydn. Mais le dialogue avec son modèle se poursuit encore du fait que le motif  $n_1$  apparaît aussi chez Haydn, mais après  $n_2$  (ex. 12.14), de sorte que la filiation se fait alors dans l'ordre inverse. Il est donc très éloquent de constater à nouveau, après le cas de VII/3/i en 1784, que Brunetti intègre les visites de Haydn dans la logique musicale de

<sup>388</sup> PEYRE, *La cour d'Espagne op. cit.*, p. 23-24.

son propre morceau, proposant encore une fois un jouissif jeu de réflexes auquel les auditeurs avertis, très familiarisés avec le répertoire qui l'inspirait, ne pouvaient qu'acquiescer.

**Exemple 12.13.** Haydn, trio avec clavier en *sol* majeur/i (Hob. XV : 15, 1790), *Allegro*, m. 1-8.

**Exemple 12.14.** Haydn, trio avec clavier en *sol* majeur/i, m. 88-93.

### *La quête du sublime dans VIII/5/ii*

Le *Largo sostenuto* du cinquième trio, en *mi* bémol majeur, est l'un des mouvements les plus remarquables de l'ensemble des trios de Brunetti, du point de vue de l'intensité de l'expression comme de la cohérence du matériau. Il prouve que la raréfaction des tonalités mineures n'entraîne pas nécessairement un allègement du contenu. Le choix de la tonalité rappelle le ton « héroïque, extrêmement majestueux, grave et sérieux » de VI/3/i<sup>389</sup> ; le titre celui du très dramatique *Cantabile sostenuto* qui suivait dans le même trio. La profondeur du travail créatif que l'on découvre dans ce mouvement mériterait un très long commentaire, mais, faute de place, je vais juste tenter de mettre en lumière les éléments les plus importants.

L'usage d'une forme sonate de premier mouvement, avec un long développement, exceptionnel dans un mouvement lent, souligne le sérieux particulier de celui-ci. Il s'ouvre solennellement par un arpège descendant en noires à l'unisson, *forte* (ex. 12.15). Suit, *piano*, un chant plaintif des violons sur pédale de tonique grave, toujours descendant et couvrant une octave entière (m. 1-8). À la m. 9 on retrouve en écho l'arpège du début, joué en solo par le second violon. Appelons cette forme de solo *signal*, car il annonce à plusieurs reprises des points clés de la forme : dans ce cas le début de la transition, puis S au violoncelle (m. 19) et enfin, au premier violon, le début de la réexposition (ex. 12.16, m. 58). Cette dernière apparition est sans aucun doute la

<sup>389</sup> Voir ci-dessus, dans ce travail, p. 145.

plus marquante, car on y entend le motif *cantabile* caractéristique de S mais privé de son accompagnement. Ce retour solitaire du chant, accusant très fortement l'absence d'accompagnement et manquant du même coup de métrique reconnaissable —il n'y a pas d'appui jusqu'au premier temps de la mesure suivante—, résumant en lui la descente d'octave du motif initial et de l'ensemble du premier thème, installe, le temps d'une mesure, un vide abyssal, inattendu, terrifiant même, car à la fois reconnaissable et entièrement étranger à ses premières apparitions (m. 23-24). L'effet de ces signaux est d'ailleurs renforcé par le fait qu'ils sont *toujours* suivis par une dissonance non préparée (m. 10, 21 et 59).

**Exemple 12.15.** Brunetti, trio en *si* bémol majeur VIII/5/ii, *Largo sostenuto*, m. 1-9.

**Largo sostenuto**

The score shows three staves. VI. I and VI. II have dynamics *f*, *p*, *rinf.*, *p*, *rinf.*, *p*. Vcl. has dynamics *f*, *p*, *rinf.*, *p*.

**Exemple 12.16.** Brunetti, trio en *si* bémol majeur VIII/5/ii, m. 54-59.

The score shows three staves. VI. I has dynamics *rinf.*, *f*, *p*. VI. II has dynamics *f*, *p*. Vcl. has dynamics *rinf.*, *f*, *p*.

Notons aussi l'extrême unité du matériau, se manifestant sous plusieurs formes et donc plus complexe et profonde que dans la série VI. L'unité motivique est très présente mais plus souple, comme on l'a vu pour le premier mouvement. Ressort le motif en trois noires, particulièrement dans sa forme descendante et conjointe, présent dans toutes les sections. D'autres paramètres plus subtils la rejoignent : l'intervalle d'octave du motif initial dont je viens de parler ou l'usage remarquable de la seconde augmentée/septième diminuée. Le premier cas, m. 16, balisant la modulation à la dominante, déclenche d'autres apparitions (m. 26, 33, 36-37, 46, 52-53, 64), jusqu'à sa double résolution mélodique et harmonique des m. 70 et 74-75, au ton principal. Enfin, plus encore que le *Larghetto amoroso* de VII/5 en 1784, ce mouvement est entièrement traversé par un usage puissamment expressif du chromatisme.

La double résolution de la fin témoigne d'un sens délicat de la complétion (ex. 12.17). La dernière partie de S se présentait la première fois (m. 33-34) avec trois voix très espacées, localisées dans des registres entièrement différents : l'extrême grave du violoncelle ( $mi_1$ ), le grave du second violon ( $si_2$ ), l'aigu du premier ( $sol_4$ ), chacun séparé par plus d'une octave. Dans la réexposition les deux instruments graves sont naturellement plus aigus, grâce à la modulation au ton principal, gagnant leur registre

médium, mais le premier violon, au lieu de monter, descend d'une octave, se plaçant aussi dans son registre médium. Il permet ainsi un effet magique de résolution : la jonction du chromatisme commencé par le second violon avec la gamme ascendante du premier (m. 71-72). Il y a donc réunion des registres et résolution mélodique, suivies par une distension harmonique. Aux m. 74-75 la seconde augmentée apparaît pour la première fois au ton principal, résolue deux fois sur la tonique avant d'être remplacée par l'effet beaucoup plus apaisant de la septième de dominante des m. 76-77. Ces quatre mesures enchaînent en plus  $S_k$  et  $P_k$ , ce qui en accentue l'effet conclusif. Pour être satisfaisante, après un mouvement aussi tendu, cette fin a dû multiplier les effets de résolution : mélodique, texturale, chromatique, harmonique et formelle.

**Figure 12.1.** Brunetti, trio en si bémol majeur VIII/5/ii, *Largo sostenuto*, m. 1-57. Réduction.

Toutes ces lignes de force se doublent d'un niveau d'échos structurels plus abstrait mais néanmoins présent de manière claire (fig. 12.1). Un essai de réduction schenkérienne de la première partie met en lumière son rapport au développement (m. 38-46) : celui-ci fonctionne comme un abrégé de l'exposition. Ceci explique

l'impression d'extrême densité ressortant de ces quelques mesures, puisqu'elles condensent toute l'activité harmonique des quarante premières. Très peu de passages rencontrés jusqu'à présent chez Brunetti peuvent atteindre la force contrapuntique et expressive des m. 42-46, sorte de dense hymne homophonique aux résonances haydniennes. Bien qu'écho du début de la transition, la rupture harmonique inattendue de la m. 47, juxtaposant *si* bémol majeur et *la* bémol majeur, septième degré abaissé, et déclenchant un saisissant passage harmonique, achève l'exceptionnelle puissance expressive de ce développement. L'usage de la seconde augmentée aux m. 52-53, rappel de la fin de l'exposition, renforce encore une fois les liens avec la première partie. Le fait que la totalité du développement, comme dans VII/5/i, soit bâtie sur une unique ligne chromatique descendante de la basse, allant du *si*<sub>2</sub> bémol au *mi*<sub>1</sub> bémol, fait foi de la solidité du dessein de Brunetti.

**Exemple 12.17.** Brunetti, trio en *si* bémol majeur VIII/5/ii, m. 70-78.

Mais le sommet expressif du mouvement se situe cependant aux portes de la réexposition (ex. 12.16). Avec une extrême économie de moyens, les m. 56-57 concentrent au plus haut degré toutes les ressources du mouvement : (1) accomplissement en seulement quatre temps du retour au ton principal ; (2) expression minimale des progressions brisées des m. 42-46, focalisée ici sur ce décalage très moderne entre résolution métrique et résolution harmonique ; (3) exacerbation de l'effet de contraste dynamique ; (4) reprise à l'efficacité redoublée du croisement des voix que l'on avait vu déjà dans I/4/ii en 1769 —le second violon reprenant la ligne du premier à la m. 57. Qui plus est, ces deux mesures sont suivies de la dernière apparition du signal dans un abîme de silence, déjà commentée.

Les liens de ce mouvement avec le *Cantabile sostenuto* de VI/3, son aîné de dix ans, sont évidents aux m. 29-30, 32-33, 67-68 et 71-72, dont on a vu l'importance pour l'effet de « résolution mélodique ». L'entrée appoggiaturée et à contretemps du second violon est la même —avec les mêmes notes— qu'à la m. 3 de VI/3/ii, tandis que les traits en triples croches rappellent très fortement l'illusion d'ornements improvisés que j'avais déjà commenté dans cet autre trio. Ces coïncidences viennent préciser l'univers expressif de

VIII/5/ii, bien que déjà évident par lui-même<sup>390</sup> et que l'on doit donc placer sous le signe du tragique, de l'élégiaque. Mais ici on dirait que Brunetti a été attentif au morceau que je citais comme une sorte de modèle impossible —car postérieur— pour VI/3/ii : l'*Adagio* de l'op. 54/2 de Haydn. L'usage mélodique de la seconde augmentée sur une harmonie majeure (m. 33 et 71) ou la variété des formules improvisatoires, couplant triples croches et sextolets de doubles, semblent clairement pointer vers ce modèle. Par ailleurs la densité contrapuntique et expressive du thème de Haydn, son aspect de choral et la centralité du motif en trois noires conjointes transforme immédiatement cette œuvre en un satellite très proche de notre VIII/5/ii.

De cette manière l'indéniable réussite qu'est ce *Largo sostenuto* dans le cadre de la production tardive de Brunetti dépend aussi bien de la solidité du métier que de la manière dont il y intègre le dialogue fertile et avec son œuvre antérieur et avec celui de ses contemporains qu'il affectionne particulièrement. Tout ceci devrait nous permettre d'hasarder une dernière proposition. Ce mouvement déploie une très large palette de ressources, au point que la puissance expressive qui en résulte a quelque chose d'« extrême ». Cette intensité de l'expression, assemblée avec la grandeur du dessein — grand parce qu'il dépasse de loin ce qui est immédiatement évident—, s'acheminent vers quelque chose de nouveau. Dans V/6 Brunetti se découvrait en tant que compositeur dans l'ironie d'une cadence remplacée par un silence, mais ici, faute d'humour, il se révèle autrement, comme l'*artifex* —artiste et artisan— d'un détournement de plus longue portée : un principe de cohérence interne prime devant le plaisant assemblage de schèmes convenus —soient-ils expressifs, comme dans I/4/ii. Le geste est peut-être minime, mais il est là, visible, et il ne peut pas être négligé.

C'est peut-être par là que ce mouvement, avec les ressources de l'expression de la tristesse extrême et de la terreur décrites par Iriarte, les dépasse et se rapproche de l'effet de « sublime ». La densité des événements dans la section centrale, entrecoupée de silences et se terminant sur ce chant perché sur un abyme silencieux ont, on l'a vu, quelque chose d'inexplicable, d'irrationnel, moteurs du sublime —on ne raisonne pas immédiatement sur le fait que les m. 42-46 résument toute la tension de l'exposition, ou sur le sens du troublant retour du ton principal et du chant non accompagné des m. 56-58. La compréhension du drame, qui était le principal enjeu des années 1780, est dès lors remplacée par une vague intuition du drame, et par la terrifiante insécurité qui en découle.

Il y a certainement plus qu'un simple hasard dans le fait qu'exactement au même moment de la composition de la série VIII, en 1795, le poète Manuel José Quintana décrivait la fascination exercée sur lui par le chant de Luísa Todí avec tout l'arsenal lexicale du sublime. Todí avait chanté au Teatro de los Caños del Peral, à Madrid, au cours de la saison 1794-1795, et s'était fait particulièrement remarquer dans les rôles d'Armide, dans l'opéra homonyme de Zingarelli, et de Didon, dans *Didone abbandonata*, *pasticcio* des opéras de Sarti et Paisiello. Dans sa description, Quintana recentre le cosmopolitisme éclairé d'Iriarte —la musique instrumentale comme langage universel— sur l'individu : « je l'ai vu, senti [...] / Grandiose, sublime, / terrible situation, que mon esprit / surpris admirait, / et oublia son affliction en pleurant pour Didon »<sup>391</sup>.

---

<sup>390</sup> Voir la description du répertoire des ressources de la douleur et du pathétique dans Leonard G. RATNER, « Mozart's Parting Gifts », *The Journal of Musicology* 18/1 (hiver 2001), p.193. Il y a par ailleurs une coïncidence d'atmosphère —et de tonalité— avec le *Lamentabile* ouvrant la symphonie en *mi* bémol majeur op. 12/5 de François-Joseph Gossec (1769).

<sup>391</sup> Entre les deux extraits cités, Quintana glisse la traduction de deux vers issus d'un air chanté par Luisa Todí dans *Didone abbandonata* —« Dunque morir dovrò / senza trovar pietà ?... »—, ce qui avait la force de

### L'humour retrouvé dans VIII/5/iii

Comme dans VI/3 en 1784-1785, le contraste est très fort entre le mouvement lent et le finale, *Allegro con moto*. Il démarre avec un entrain tout boccherinien venant des levées et des syncopes, et le garde jusqu'à la fin. Le thème initial, en deux parties de huit mesures avec barres de reprises, typique d'un finale, suggèrent deux possibilités : ou un rondeau ou un thème et variations (ex. 12.18). Ce sont cependant les stratégies de la forme sonate qui se mettent en place, avec une transition modulante, une demi-cadence à la dominante, un 1S lyrique, un 2S brillant. Pourtant le retour au ton principal dès la m. 67 semblerait annoncer le retour du refrain —mais à la fin de l'exposition du premier mouvement, il y avait aussi retour du ton principal !—. En fait Brunetti garde l'ambiguïté en faisant effectivement commencer le refrain à la m. 75, *pianissimo*. Sauf que, comme au début de la transition, on entend seulement la première moitié du thème principal, non répétée, laquelle débouche sans solution de continuité sur un nouveau thème au ton de la sous-dominante, signe que le développement est déjà amorcé.

**Tableau 12.4.** Brunetti, trio VIII/5/iii, *Allegro con moto*. Schéma formel.

1	17	25	37	52	67		
Expo.							
P	Pa	T	1S	2S	K		
: a :   : b :							
<i>Sib</i>			<i>FA</i>			<i>~Sib</i>	
CP	½C	CP	CP	CP	CP	CP	
75	83	99	131	147	162	176-200	
Dév.				Réexpo.			
Pa	N (P)		1S	P'	2S	CODA	
: c :   : d :				a + b			
<i>Mib</i>		V <sup>7</sup>	<i>~sol ~Sib</i>				
CP			½C	½C	CP	CP	CP

Ce nouveau thème, en deux parties de huit mesures avec reprises, pourrait fonctionner comme un faux refrain, apparenté rythmiquement et structurellement au premier mais beaucoup plus expressif. La section suivante présente pourtant l'instabilité harmonique d'un développement et une écriture brillante au premier violon. Elle prend fin à la

---

rappeler des souvenirs précis aux lecteurs qui l'avaient entendue : « Voici les vers qui chantés par cette femme singulière faisaient sangloter les auditeurs et triompher la musique dans le théâtre ». Je donne un large extrait de l'originel : « ¿Qué se negó de la falaz Armida / al mágico poder? Su voz sonaba, / y el bátrato profundo / de sus lóbregos senos alanzaba / el tremendo escuadrón que la servía. / Viérase al punto de infernal veneno / toda inundarse en derredor la esfera, / arder el rayo y retumbar el trueno, / la rápida carrera / suspenderse del sol, bramar los vientos, / en sus hondos cimientos / estremecerse el mar, y mal segura / la tierra contrastada / de sus ejes eternos desquiciada. / [...] ¡Soberana armonía! / ¿En qué sus dulces y halagüeñas flores / más bien que en tus loores / esparcir deberá la poesía? / Pero ¿cómo en su vuelo / la poderosa voz seguir podría / que pasma al mundo y maravilla al cielo? / Ella parte suave, / y ora orgullosa y grave / del espacio los ámbitos domina, / ora en quiebros dulcísimos se pierde / y delicada trina ; / ora sube al Olimpo, ora descende / y ora como un raudal rico y sonoro / vierte subitamente en los oídos / de su riqueza armónica el tesoro. / Igual, empero, o superior, tú impeles / al seno del olvido / los pesares amargos y crueles. / Yo lo vi, lo sentí. Del hondo averno / por mi mal abortado, / un esquivo cuidado devoraba / mi triste corazón, cuando presente / vi la sidonia reina, que clamaba / contra el troyano pérfido inclemente. / [...] ¿Morirá la infelice / sin hallar compasión?... Grande, sublime, / terrible situación, que sorprendido / mi espíritu admiraba, / y olvidó su aflicción llorando a Dido ». QUINTANA, « A Luisa Todi, cuando cantó en el teatro de Madrid las dos óperas de *Armida* y *Dido* » [1795], *Poesías... op. cit.*, p. 32-35.

m. 131 avec la réexposition de 1S. Néanmoins, aux m. 143-146, Brunetti présente un point d'arrêt typiquement « pleyelien » sur la dominante, avec suspension du temps harmonique, groupes de deux croches ponctuant à contretemps, crescendo et point d'orgue. Cet arrêt rappelle également, avec son *sol* bémol plaintif, celui du premier mouvement (cf. ex. 12.10, 12.12 et 12.19). Par l'effet bouffe, très théâtral, de cette demi-cadence, l'arrivée de P ne peut être ressentie que comme le retour d'un refrain de rondeau. Or, on est tout de même en pleine réexposition de forme sonate ! Elle se prolonge d'ailleurs —sans répétition du thème principal— jusqu'à la coda des m. 177-200.

**Exemple 12.18.** Brunetti, trio VIII/5/iii, *Allegro con moto*, m. 1-16.

**Allegro con moto**

**Exemple 12.19.** Brunetti, trio VIII/5/iii, m. 139-147.

L'absence de retour de P avant la coda confirme précisément qu'il s'agit bien d'une forme sonate. Une dernière fois Brunetti joue la carte de la combinaison des formes héritée de Haydn. Mais l'ironie est ici plus subtile. Il n'y a pas mélange ou rupture des formes, comme dans les œuvres de 1784-1785, mais fausse ambiguïté. Ce n'est pas un rondeau-sonate comme dans le finale du premier sextuor avec hautbois (1796), mais une forme sonate, du début à la fin. Simplement, en choisissant comme matériau P un thème typique de rondeau Brunetti crée des attentes qu'il n'a pas intention de satisfaire, et joue avec elles jusqu'au dernier moment. Le retour du ton principal à la fin de l'exposition, ressource fréquente dans les premiers mouvements de cette époque —peu suspects de

vouloir prendre la forme d'un rondeau—, le début du développement avec P à la tonique —ressource tout aussi fréquente dans les mouvements initiaux de Brunetti— et la plus déroutante inversion de 1S et P dans la réexposition —pourtant possible aussi dans les premiers mouvements—, doublée d'une préparation vaudevillesque digne d'un finale en rondeau —néanmoins écho de celle du premier mouvement !— sont autant de fausses pistes visant à confondre l'auditeur. Celui-ci n'est désabusé qu'à l'écoute des derniers accords, lorsque tout espoir de retour du —faux— refrain disparaît.

**Exemple 12.20.** Brunetti, quintette en *do* majeur op. 11/3/i (L. 263, 1796), *Allegro spiritoso*, m. 16-24<sup>392</sup>.

**Exemple 12.21.** Brunetti, quintette en *do* majeur op. 11/3/i, m. 313-323.

Voici une nouvelle forme d'action sur le long terme, avec pour but le sublime dans le second mouvement, l'ironie dans le finale : l'artifice ne nous est pas communiqué immédiatement. Dans les séries VI ou VII on suivait le « drame » pas à pas. Ici il ne nous est dit qu'à la fin, ou à l'analyse. Une fois encore, comme dans le second mouvement, le geste est peut-être minime, mais sa présence éloquente. Face à la feuille blanche, le projet du compositeur semble prendre des proportions nouvelles, plus vastes —l'ensemble de la série VIII, avec tout son ordre logique, ou le procédé cyclique de VIII/1 en témoignent à d'autres niveaux. Et dès lors le cas du premier mouvement du quintette op. 11/3, écrit en 1796, ne peut être plus regardé comme un phénomène isolé, ni anecdotique. Brunetti y reprend l'interruption de V/1/i —ou le chapitre en blanc de Laurence Sterne— au milieu de Pb, qui n'est pas entendu en entier (ex. 12.20). Lors de

<sup>392</sup> Transcrit d'après « Quintetto. / A due Violini due Viole e Violoncello. / Composto por / D. Gaetano Brunetti / N.º III. opera XI. », E-Magp, Caja 1033 / 1585.

la réexposition, l'interruption revient, ouvrant sur une retransition-développement. Ce n'est qu'à la toute fin que l'on entend, d'abord Pa, lui-même interrompu dans un effet comique inattendu, et ensuite Pb, enfin complet (ex. 12.21). La très forte attente suscitée par cette interruption maintenue tout au long du mouvement, lui permet de lier un énorme morceau de 345 mesures. Le procédé de base est le même qu'en 1775, mais sa portée et, en conséquence, l'évidence de l'action et du compromis de Brunetti, de sa présence « not only within, but also outside the work »<sup>393</sup>, est plus forte que jamais.

---

<sup>393</sup> Voir ci-dessus, dans ce travail, p. 112.

# Conclusion

## *Brunetti et son rapport à la réception*

Nombreuses sont les questions soulevées par les pages qui précèdent, touchant soit l'histoire de la réception, soit l'évolution du langage musical de Brunetti, soit les points de rencontre entre ces deux champs d'étude. Gaetano Brunetti est apparu progressivement sous une lumière nouvelle. On a pu plonger, en premier lieu, dans sa facette de « récepteur ». Le pouvoir de décision dont il jouissait dans la Chambre de Charles IV, prince et roi, garantit sur presque trente ans de carrière (1770-1798) l'excellence du répertoire qui s'y interprétait et plaça l'institution à l'avant-garde de la réception de la musique étrangère en Espagne.

Peut-être le résultat le plus clair de ce travail est précisément d'avoir dévoilé à quel degré de vitesse se faisait la réception de la musique instrumentale européenne en Espagne, à l'encontre du mythe si répandu de l'isolement musical de la péninsule ibérique à l'époque de Boccherini<sup>394</sup>. Dans le foyer de modernité musicale qui s'est constitué autour du XII duc d'Alba dans les années 1760 on peut voir déjà un prélude de ce phénomène. À l'orée de la carrière de Brunetti, en 1767-1768, il prouve l'existence de circuits de réception stables et relativement efficaces, car une partie de la musique de chambre en vogue dans toute l'Europe y est bien représentée : les frères Besozzi, Sammartini et Campioni, ainsi que Johann Stamitz. Ce n'est cependant qu'en 1769-1770, coïncidant avec l'entrée de Brunetti au service de Don Carlos, que les voies de réception s'oxygènent de manière déterminante avec l'établissement à Madrid d'une imprimerie musicale, le début des annonces de musique instrumentale dans la presse écrite et l'installation dans la ville de Luigi Boccherini, triple témoignage de l'importance croissante de la pratique de la musique instrumentale en tant que phénomène social.

Ces années marquent le début d'une époque de réception musicale très rapide. Miguel Ángel Marín l'a montré pour le cas de Boccherini ; Robert Stevenson et Stephen Fisher pour celui de Haydn ; David Wyn Jones pour le répertoire symphonique autrichien — il a pu dire, par exemple, que les symphonies de Dittersdorf étaient mieux connues à Madrid qu'à Paris ou Londres<sup>395</sup>. Les évidences offertes maintenant par rapport à des œuvres de Haydn, Viotti, Rolla et aux éditions d'Artaria, entre autres, viennent enrichir un tableau que la musicologie espagnole ne soupçonnait pas il y a à peine vingt ans. On constate combien la musique, dépourvue de signification précise et donc libérée du contrôle rigide de l'Inquisition ou de la censure royale, à la différence de la littérature d'idées, gagnait l'Espagne avec la même rapidité que n'importe quelle autre région de l'Europe. Qui plus est, la puissance économique, politique et humaine de la monarchie hispanique, lorsque son héritier, Don Carlos, se piquait d'exclusivité, permettait une réception

---

<sup>394</sup> « [...] it is natural to think that Boccherini's isolation from the main musical cross-currents of Europe may be responsible [de son originalité]. No doubt this increasing inwardness of style was in Fétis's mind when he suggested that a listener to a Boccherini work might imagine him to have known no music but his own ». Christian SPECK et Stanley SADIE, « Boccherini, (Ridolfo) Luigi », *GMO* (8-VI-2010).

<sup>395</sup> WYN JONES, *op. cit.*, p. 137.

particulièrement riche et rapide, expliquant la présence à Madrid d'œuvres rares des meilleurs compositeurs de l'époque. D'autres maisons importantes, comme celle de Benavente-Osuna, profitaient de leur clientèle dans l'administration royale et dans les légations diplomatiques à l'étranger pour parvenir aux mêmes fins. Ainsi ont vu le jour entre 1760 et 1808 des liens ponctuels et exclusifs avec des institutions, éditeurs ou compositeurs de Parme, Paris, Venise, Londres, Esterháza, Vienne, Naples, Milan ou Rome.

**Tableau 13.1.** Liens avec l'étranger pour l'acquisition de musique (1760-1808).<sup>396</sup>

Institution	Lien	Répertoire	Période
Duc de Medina-Sidonia	Parme (cour)	G. B. Sammartini	1761
XII duc d'Alba	Paris	J. Stamitz	années 1760- <i>ca.</i> 1771
Antonio del Castillo (libraire)	Paris (Venier)	L. Boccherini	1772-1776
Antonio del Castillo (libraire)	Venise (Marescalchi)	L. Boccherini	1774
Prince des Asturies	Naples (Marescalchi)	Opéra bouffe	<i>ca.</i> 1780-1795
Prince des Asturies	Esterháza (Haydn)	J. Haydn	1780- <i>ca.</i> 1782
Prince des Asturies	Londres (Bremner)	Divers	1782
Prince des Asturies	Paris (F. et J. Brunetti)	G. B. Viotti	1782-1784
Prince des Asturies	Vienne (Traeg)	J. Haydn, Dittersdorf, W. A. Mozart, etc.	après 1782
Maison de Benavente-Osuna	Esterháza (Haydn) et Vienne (Lelis)	J. Haydn, M. Haydn, F. Asplmayr, etc.	1783-1789
XIII duc d'Alba	Esterháza (Haydn)	J. Haydn	1783-1785
Prince des Asturies	Vienne	M. Haydn	1786
Gabriel de Sancha (libraire)	Vienne (Artaria)	Divers	1786, 1790 et 1791
Charles IV	Parme (cour)	A. Rolla	1794-1808 ?
Maison de Benavente-Osuna	Milan	A. Rosetti	1800
Maison de Benavente-Osuna	Paris (Imbault)	Opéra-comique	1800-1806
Maison de Benavente-Osuna	Rome	G. Paisiello, P. C. Guglielmi, etc.	1807

Mais Brunetti, en tête d'un espace exclusif, un des mieux munis de l'Europe en matière de musique, et revêtu du prestige social que cette position lui assurait au sein des cercles d'amateurs les plus distingués de Madrid, était aussi, en tant que compositeur, « émetteur », « producteur ». J'ai pu montrer comment dans son œuvre, à un très haut degré, les deux fonctions de « récepteur » et d'« émetteur » non seulement convergent mais se fondent ensemble dans un tissu inextricable. L'importance quantitative des témoignages précis de la réception de certains compositeurs et de certaines de leurs œuvres et l'intégration —et l'interaction— de ces témoignages au sein de l'œuvre nouvelle peut être considérée non seulement comme un phénomène balisable mais aussi comme une marque de fabrique, un trait fortement caractéristique de l'œuvre du compositeur. La question de l'imitation chez Brunetti, avec des connotations négatives,

<sup>396</sup> En dehors de ce travail, pour Parme-Sammartini et Paris-Stamitz, voir TRUETT-HOLLIS, *op. cit.*, p. 161, 162 et 166 ; pour Paris et Venise-del Castillo, MARIN, « Music-selling... » *op. cit.* ; pour Esterháza-Prince des Asturies, FISHER, *op. cit.* ; pour Londres-Bremner, ANGLES et SUBIRA, *op. cit.*, p. 164-176. ; pour Vienne-Traeg et Prince des Asturies-Michael Haydn, WYN JONES, *op. cit.* ; pour Vienne-Albe et Benavente-Osuna, STEVENSON, *op. cit.* ; pour tous les rapports concernant la maison de Benavente-Osuna, FERNÁNDEZ-CORTÉS, *La música en las casas... op. cit.*, p. 197-204 et *passim*.

n'est pourtant pas nouvelle : Fétis le faisait imitateur de Nardini, puis de Boccherini ; Christian Speck et René Mario Ramos de Haydn<sup>397</sup>.

Quelles sont les nuances entre influence, imitation et plagiat au XVIII<sup>e</sup> siècle ? Lawrence F. Bernstein, confronté au problème en abordant l'influence de Haydn sur Antonio Rosetti [Rösler], cas apparenté à celui de Brunetti mais comptant avec un débat sur la question déjà vif au temps du compositeur, attirait l'attention sur deux points fondamentaux. Il soulignait d'une part que « the essence of what [Rosetti] borrows from Haydn seems [...] to be strategic in nature »<sup>398</sup>. Ce trait, Brunetti le partage avec lui, car on a vu comment son imitation de Haydn, déjà en 1774-1775, partait d'une lecture *intelligente* du modèle, d'une appréhension du fonctionnement des ressources de son aîné, non pas d'une copie superficielle. Bernstein constatait aussi une vérité évidente mais qui mérite d'être rappelée (c'est moi qui souligne) : « if Rosetti was the imaginative composer Heinrich Philipp Bossler made him out to be [en 1791], and he adapted his models from Haydn to new artistic objectives, as Bossler also claimed, *the path from a specific model to its adaptation will not necessarily be explicitly inferable* »<sup>399</sup>. Encore ici la même chose peut être dite de la musique de Brunetti. Plus l'imbrication entre le modèle et l'œuvre nouvelle est complexe et plus il est difficile d'y repérer l'imitation, comme plus grande la part de subjectivité requise, ce qui rend nécessairement incomplète et trop réductrice toute tentative de recensement des témoignages concrets de la réception réalisée *a posteriori*.

Néanmoins, les réminiscences les plus claires des modèles du compositeur acquièrent, clairement chez Brunetti, un statut particulier. Pour un auditeur averti, au même titre que d'autres unités de signification appartenant à ce que l'on peut appeler le « plan moyen » de l'œuvre musicale, topiques ou schèmes, les références à d'autres compositeurs ou écoles peuvent devenir une ressource puissante pour donner ou redonner de l'intérêt à tel passage, mouvement ou œuvre entière. Ces échos peuvent (1) reprendre des stratégies formelles reconnaissables associées à certains auteurs, telle la combinaison de formes dans le finale, héritage haydnien que l'on trouve dans VI/3, VII/5 et VIII/5 ; (2) recréer des textures, comme le crescendo de type Mannheim de l'ouverture de *Jasón*, les passages rappelant les couleurs du quintette avec deux violoncelles boccherinien dans le trio V/1 ou le récitatif instrumental de IV/2, évocation de Haydn ; et (3) prendre la forme de citations mélodiques précises, comme celle de Gossec dans le sextuor op. 1/5 et celles de Viotti et Campioni dans VI/2 et VI/3 respectivement. Parfois Brunetti se cite aussi lui-même, comme dans le retour du thème de sa symphonie *Il maniatico* dans le trio VI/4.

---

<sup>397</sup> FÉTIS, *Biographie... op. cit.*, p. 336 ; Christian SPECK, « On the Changes in the Four-part Writing in Boccherini's String Quartets », *España en la música de Occidente, vol. II*, INAEM, Madrid, 1987, p. 129 ; RAMOS, *op. cit.*, p. 312-314. Ramos signale cependant, comme moi, l'indépendance de Brunetti par rapport au modèle haydnien.

<sup>398</sup> BERNSTEIN, *op. cit.*, p. 176.

<sup>399</sup> *Ibid.*

**Tableau 13.2. Les témoignages de la réception dans l'oeuvre de Gaetano Brunetti.**

Œuvre Brunetti	Compositeur	Œuvre	Date composition / édition	Brunetti	1 <sup>er</sup> notice en Espagne	Lieu de réception
0/2/i	Giovanni Battista Sammartini	<i>Sonata notturne*</i> (Trios op. 7)	1761	1767	1761	Madrid (Medina-Sidonia)
Ouverture <i>Jascha</i>	Johann Stamitz	Trios orch. [op. 1 et suivants]	1750... / 1755...	1768	1776 ?	Madrid (Alba)
I/3/iv	Carlo Antonio Campioni	Trio op. 7/6/iii	ca. 1762	1769	[1776]	Madrid (Alba)
I/4	Luigi Boccherini	Premières œuvres [op. 1-5]	1760-1768	1769	1768	Madrid
I/4/iii	Anton Fils	Trios op. 3*	1760	1769		Cathédrales castillanes
Secteur op. I/1/ii	Luigi Boccherini	Quintette op. 13/3/iii	1772 / 1776	1773-1774	1772	Madrid (L. Don Luis)
Secteur op. I/5/iii	François-Joseph Gossec	Quatuor op. 15/1/i	1772	1773-1774		
Secteur op. I/6/i	Joseph Haydn	Quatuor op. 17/2/i	1771 / 1772	1773-1774	[1775]	[Madrid (Alba et Cour)]
Séries II-IV	Carl Friedrich Abel	Trios op. 9*	1771	1773-1775	[1776]	Madrid (Alba)
IV/2/i	Joseph Haydn	Quatuor op. 17/5/iii	1771 / 1772	1774	[1775]	[Madrid (Alba et Cour)]
IV/4/i	Joseph Haydn	Quatuor op. 17/3/i	1771 / 1772	1774	[1775]	[Madrid (Alba et Cour)]
IV/3/i	Jean-Baptiste Davaux	Quatuors op. 6*	1773	1774	ca. 1783	Barcelone [Madrid (Benavente)]
II/6/i	Carlo Antonio Campioni	Trio op. 7/3/i	ca. 1762	1774-1775	[1776]	Madrid (Alba)
V/1/i	Luigi Boccherini	Quintettes op. 10 [et suivants]	1771... / 1774...	1775	1771	Madrid (L. Don Luis)
V/1/iii	Nicolas-Joseph Chartrain	Quatuor op. 1/3/iii*	1773	1775		
V/6/i	Joseph Haydn	Symphonies <i>Sturm und Drang</i>	ca. 1768-1772	1775	1775	Madrid (presse)
V/6/iii	Luigi Boccherini	Quintette op. 11/6	1771 / 1775	1775	1771	Madrid (L. Don Luis)
V/6/iii	Luigi Boccherini	Trio op. 14/5/i	1772 / 1774	1775	1772	Madrid (L. Don Luis)
Série VII	Joseph Haydn	Trios avec baryton	1769-1774	1784	1782-1783 [chron. papier]	Madrid (Cour)
Série VII	Luigi Boccherini	—		1784		
VII/5/iii	Joseph Haydn	Quatuor op. 33/5/iv	1781 / 1782	1784		
VI/1/i	Giovanni Battista Viotti	Trio op. 2/3/i	1783[-1786]	1784-1785	1783-1784 [chron. papier]	Madrid (Cour)
VII/2/i	Giovanni Battista Viotti	Trio op. 2/2/i	1783[-1786]	1784-1785	1783-1784 [chron. papier]	Madrid (Cour)
VII/3 y VII/4	Joseph Haydn	Quatuors op. 33	1781 / 1782	1784-1785		
VII/3/ii	Carlo Antonio Campioni	Trio op. 7/2/i	ca. 1762	1784-1785	[1776]	Madrid (Alba)
VIII/5/i	Ignaz Pleyel	Trio op. 13/2/i*	1787	1795	1798	Madrid (presse)
VIII/5/i	Alessandro Rolla	Trio op. 1/1/i	1794	1795	1794	Madrid (Cour)
VIII/5/i	Joseph Haydn	Trio avec clavier Hob. 15 : XV	1790 / 1790	1795		
VIII/5/ii	Joseph Haydn	Quatuor op. 54/2/ii	1788 / 1789	1795	1790	Madrid (Cour)

\* Lien plausible mais pas certain.

Lorsque Boccherini dit en 1797 de la musique de chambre de João Pedro d'Almeida que son style « est un très bon mélange de Haydn, Pleyel et Boccherini »<sup>400</sup> il montre une aptitude à reconnaître des traits propres à ces auteurs, dont lui-même. Il n'est pas le seul : en 1796, Pedro de Aranaz, maître de chapelle de la cathédrale de Grenade, juge bon un répons que l'on lui présente du fait qu'il rassemble « le goût avec le fondement, imitant en cela les illustres Allemands Haydn et Pleyel, la musique desquels se fait célèbre et estimable grâce à cette union »<sup>401</sup>. En dehors de l'Espagne on peut de nouveau citer le cas de Rosetti, car en 1783 le compositeur Joseph Martin Kraus notait : « Je suis arrivé à Vienne le 1<sup>r</sup> avril. Le même jour il y avait une *Akademie* au *Hoftheater*. La symphonie en *ré* majeur de Rosetti était une imitation de la symphonie de Haydn que j'avais entendue à Regensburg »<sup>402</sup>. Un recensement systématique de ce type de références dans la littérature spécialisée de l'époque permettrait sans doute de réunir un assez grand nombre de témoignages sur l'habileté des auditeurs de l'époque à reconnaître dans la musique qu'ils entendaient les échos d'autres œuvres ou d'autres compositeurs.

L'analyse du tableau montrant les témoignages de la réception dans le corpus de Brunetti analysé dans ce travail permet de tirer d'importantes conclusions (tab. 13.2). On constate d'une part, et depuis les débuts du compositeur, un effort permanent et très notable de mise à jour et donc une grande proximité chronologique avec les modes musicales européennes : Sammartini (1767), Johann Stamitz (1768), Campioni (1769), Boccherini (1769-1775), Gossec (1773-1774), Haydn (1774-1795), Viotti (1784-1785), Pleyel (1795) et Rolla (1795). À partir de 1770, dans une large majorité des cas, la période séparant la publication du modèle et son empreinte dans l'œuvre de Brunetti se situe entre un et quatre ans, soit un laps de temps extrêmement court. Voire, dans un nombre presque tout aussi important de cas, l'œuvre de Brunetti est le tout premier ou l'unique témoignage de l'arrivée de telle œuvre ou de tel auteur en Espagne. Il faut souligner les cas de la musique orchestrale de Stamitz, les sonates en trio de Campioni, les quatuors op. 15 de Gossec, certaines symphonies *Sturm und Drang* et les quatuors op. 17 et op. 33 de Haydn, ainsi que son trio avec clavier Hob. XV : 15. Dans deux autres exemples, celui des arrangements de trios avec baryton de Haydn et celui des trios op. 2 de Viotti, leurs échos dans l'œuvre de Brunetti viennent confirmer la chronologie fournie par l'étude du papier.

Le soin porté à guetter et assimiler les modes musicales européennes n'est pourtant pas le seul trait saillant du rapport de Brunetti à la réception. Il montre en même temps un attachement durable à certains auteurs en particulier. Un cas notable est celui du Franco-italien Carlo Antonio Campioni (1720-1788), maître de chapelle du Grand Duc de Toscane et de la cathédrale de Livourne. Ses trios ont joui d'un succès durable dans toute l'Europe au cours des années 1760 et Brunetti s'y réfère en 1769 et en 1774-1775, mais aussi à une date beaucoup plus tardive, en 1784, lorsque la célébrité de Campioni est déjà en déclin. Cette fidélité de quinze ans, indépendante des modes, semble ériger ce compositeur en modèle important pour Brunetti. Il rejoint ainsi d'autres admirateurs tardifs de Campioni, dont le futur président des États-Unis, Thomas Jefferson, auteur vers 1783 d'un catalogue manuscrit de son œuvre<sup>403</sup>.

Brunetti montre aussi une certaine fidélité à Boccherini. Bien qu'après la « période boccherinienne » de 1769-1775 l'influence de celui-ci semble s'effacer, on a vu qu'en

<sup>400</sup> SAINT-FOIX, « La correspondance... » *op. cit.*, p. 5.

<sup>401</sup> « el gusto con el fundamento, imitando en esto a los famosos alemanes Haydn y Pleyel, cuya música se hace célebre y apreciable por esta unión, que sobre ser tan agradable es la más apropiada para el templo de Dios ». Je remercie Miguel Ángel Marín de m'avoir fait connaître ce témoignage.

<sup>402</sup> BERNSTEIN, *op. cit.*, p. 144, originel allemand, p. 180.

<sup>403</sup> Ronald R. KIDD, « Campioni, Carlo Antonio », *GMO* (28-VII-2011).

1784, dans la série VII, il y a un retour ponctuel de ses ressources texturales et rythmiques les plus reconnaissables. Par ailleurs le travail délicat sur les nuances que Brunetti pratique jusque dans ses dernières œuvres peut être vu aussi comme un héritage du Lucquois. Mais sans doute le cas de plus remarquable est l'attachement qu'il manifeste pour Joseph Haydn. Invariablement, au cours de plus de vingt ans, entre 1774 et 1795, ses œuvres ont laissé leur empreinte dans la musique de Brunetti, qui a suivi de très près leur évolution, des symphonies *Sturm und Drang* de la fin des années 1760 à la musique de chambre des années 1790. Il devient donc possible d'affirmer que la musique de Haydn a été l'une des influences les plus marquantes de la carrière de Brunetti et, par conséquent, que celui-ci a été l'un des plus importants suiveurs de Haydn en dehors de l'espace germanique.

Il est cependant injuste, parce que trop réducteur, de ne voir en Brunetti qu'un imitateur. Tout au long de ce travail, j'ai insisté sur une démarche fondamentale dans son œuvre : l'intégration logique et cohérente dans l'œuvre nouvelle des emprunts qu'il fait aux autres. Brunetti favorise les rencontres charmantes ou inattendues, comme celle de Stamitz et Campioni dans I/3, celle de Stamitz et Boccherini dans I/4/iii, celle de Boccherini et Haydn dans le développement de IV/2/i ou dans V/6, celle de Haydn et Viotti dans VI/2/i ou celle de Haydn, Pleyel et Rolla dans VIII/5/i. Un mélange plus subtil, celui du *divertimento* « cosmopolite », IV/3/i, propose un alliage singulier de l'influence germanique avec les références à Boccherini ou à la musique de chambre française. Encore plus sophistiquée est la réinterprétation intégrale d'un matériau étranger. Le jeu de réflexes entre le thème de Brunetti et un thème de Haydn dans VII/3/i, la recreation d'un thème de Campioni dans le *Cantabile* tragique de VI/3/ii ou la construction d'un mouvement nouveau, VIII/5/i, à partir du matériau motivique tiré d'un trio avec clavier de Haydn en sont peut-être les exemples les plus remarquables. Le pas suivant est l'intégration à des fins nouvelles de certains principes, *stratégies* de composition : juxtaposition motivique à la manière de Sammartini, extension des structures phraséologiques héritée de Stamitz, raffinement harmonique et textural en provenance de Boccherini, ressources formelles issues de Haydn, violonisme viottien, assouplissement des articulations cadentielles appris peut-être de Rolla.

Tout cela finit aussi par esquisser une réponse à une question fondamentale pour la compréhension de l'œuvre et la figure de Brunetti, celle de sa formation<sup>404</sup>. Du fait qu'il se trouvait à Madrid dès l'âge de seize ans, peut-être avant, il est certain qu'une partie importante de son apprentissage en tant que compositeur s'est faite après son installation dans la ville. À la différence du voyageur Boccherini, qui, avant son arrivée sur sol espagnol, avait rencontré Sammartini à Pavie et connu Rome, Vienne, Paris et peut-être Munich et Mannheim<sup>405</sup>, Brunetti a mûri en tant que compositeur en Espagne, car il n'a reçu de formation en Italie —à Fano, Urbino, Livourne ou Naples— que jusqu'à l'âge de quinze ans. Le style musical de Brunetti s'est donc forgé à Madrid, dans un milieu musical de haute qualité mais réduit en comparaison à d'autres capitales européennes. Les témoignages de la réception dans son œuvre le sont donc aussi d'un processus continu d'apprentissage, sans doute autodidacte, dans un milieu difficile pour la formation intégrale d'un compositeur de musique instrumentale moderne. À quelques exceptions près —Domenico Scarlatti, Herrando, Montali ou Corselli— cette figure n'existait pas en Espagne parmi les musiciens de la génération précédente et personne avant lui ne s'était consacré à la musique de chambre de manière aussi exclusive.

---

<sup>404</sup> Cette question a été soulevée aussi par Joseba Berrocal dans sa communication « Las sonatas para violín y bajo de Gaetano Brunetti (1744-1798) », présentée au séminaire international « Música instrumental en España, 1750-1800 : estolos, influencias e interpretación » qui s'est tenu à La Seu d'Urgell les 20 et 21 juillet 2011.

<sup>405</sup> Daniel HEARTZ, « The Young Boccherini : Lucca, Vienna, and the Electoral Courts », *The Journal of Musicology* 13/1 (Winter 1995), p. 103-116.

Significativement, le seul cas que l'on peut lui comparer, ne serait-ce qu'en nombre d'œuvres, est celui du cosmopolite Boccherini.

### *Le trio à cordes en Espagne et les trios de Brunetti*

L'étude de la réception du trio à cordes a été l'un des fils conducteurs de ce travail, bien qu'il ait fallu l'ouvrir à d'autres genres aux occasions où le premier ne pouvait tout expliquer. Dans l'introduction j'avais un des arguments ayant pesé pour la définition de ce travail, le fait que le trio soit la seule formation de chambre que Brunetti ait cultivé tout au long de sa carrière de compositeur, entre 1767 et 1795. Maintenant, il est possible d'affirmer également que le trio à cordes a été un genre essentiel pour l'apparition et la consolidation d'une culture de la musique instrumentale dans l'Espagne du dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle. Héritier du prestige de la sonate en trio baroque, il a joué un rôle moteur dans l'implantation dans le pays des innovations musicales des années 1760 et 1770, c'est-à-dire de la musique de chambre « classique »<sup>406</sup>. Autour de la date essentielle de 1770, point d'inflexion pour l'histoire de la musique instrumentale en Espagne, il est à noter que la jeune imprimerie musicale madrilène publie essentiellement des trios, que le genre reste l'un des plus annoncés — voire le plus annoncé — dans la presse et qu'il représente un quart du répertoire dans une collection musicale moderne comme celle du XII duc d'Alba. Entre 1767 et 1775, la série « 0 », dédiée à ce personnage, la série I, somptueusement publiée aux frais de l'infant Don Luis, et la V, dédiée au prince des Asturies et envoyée à Paris pour sa publication, témoignent du prestige que conservait le trio à deux violons aux yeux de Brunetti et de son entourage. La presque « invention » espagnole du trio avec alto, avec 35 œuvres écrites par Boccherini et Brunetti entre 1772 et 1792, pourrait être comprise comme un réflexe de ce prestige, comme une tentative d'adaptation du genre aux nouvelles couleurs des années 1770, celles du quatuor et du quintette avec deux violoncelles.

Après 1780, malgré la réputation croissante du quatuor à cordes et la stagnation dans l'arrivée de trios étrangers dès la fin de la décennie antérieure, il semblerait que le trio à cordes ait gardé une popularité assez vive parmi les amateurs et compositeurs espagnols. Son importance quantitative dans les inventaires analysés de 1788 et 1793 prouve l'existence de remarquables poches de popularité à Madrid et Valence à des dates assez tardives. En même temps, entre 1780 et 1808, voient le jour un minimum de 60 ou 70 trios écrits par Boccherini, Brunetti, Francisco Javier Moreno, José Castel, Ramón Rodríguez Monroy, José Cañada, Ramón Garay, Juan Pedro de Almeida, Juan Balado et un auteur anonyme annoncé au *Diario de Madrid*. Certes, on est loin des 175 trios environ recensés au cours des trente années précédentes, entre 1750 et 1780, dont plus de 100 écrits après 1769. Cependant, ces chiffres plus faibles montrent une persistance dans

---

<sup>406</sup> Et pas seulement en Espagne. En France, les études sur le quatuor à cordes de Jean Mongrédien, *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris, Flammarion, 1986, p. 283-294 et de Michelle Garnier-Butel, « Les quatuors à cordes publiés en France dans la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle », thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1992 ; « La naissance du quatuor à cordes français au Siècle des Lumières », *Le quatuor à cordes en France de 1750 à nos jours*, Bernard Crouzier (éd.), s.l., Association française pour le patrimoine musical, 1995, p. 25-62, ont tendu à sous-estimer l'importance du trio à cordes dans la vie musicale parisienne. Un simple travail de comptage dans les catalogues d'éditeurs parisiens entre 1759 et 1801 montre cependant que le répertoire pour trio a connu une croissance soutenue jusqu'à la fin des années 1780 et que le nombre de quatuors annoncé n'égale ou dépasse celui des trios que vers 1780-1783, avec deux exceptions. Chez Sieber le nombre de quatuors égale celui des trios en 1771 et le dépasse en 1773. Chez La Chevardière, au contraire, les trios sont plus nombreux que les quatuors encore en 1791. Quant au nombre de recueils de trios, pour rester dans ces deux exemples, La Chevardière en annonce cinq en 1759, 31 en 1770 et 63 en 1786 ; Sieber, cinq dans son premier catalogue de 1771, 29 en 1786 et 40 en 1801. En 1786 seulement ces deux éditeurs offraient donc plus de 500 trios. Données tirées de Cari JOHANSSON, *French music publishers' Catalogues of the second half of the Eighteenth Century, Facsimiles*, Publications of the Royal Swedish Academy of Music, Stockholm, 1955, 145 pl.

la popularité du genre. Partant d'une liste réalisée récemment par Miguel Ángel Marín, je constate que le nombre de quatuors connus écrits en Espagne est de 88 entre 1769 et 1780, c'est-à-dire légèrement plus bas que celui des trios, mais de 119 entre 1780 et 1808, soit le double par rapport aux trios de la même période. Le recul dans la production de trios est donc évident après 1780 —notamment dans l'œuvre de Brunetti et Boccherini—, mais le genre conserve une popularité assez notable jusqu'à la fin du règne de Charles IV. Je rappelle qu'en 1779 Iriarte plaçait encore le trio au même niveau que le quatuor :

Mais souvent une ouïe habituée  
à l'harmonie complète  
ne recevra pas le duo avec le même plaisir  
que lui procurent le trio et le quatuor.  
Dans ceux-ci les accords sont complets,  
le clair-obscur y est plus sensible,  
les basses claires et fondamentales  
et la modulation souple et variée.<sup>407</sup>

L'impact sur l'œuvre de Brunetti des trios avec baryton de Haydn et de ceux de Viotti au milieu des années 1780 ou de ceux de Pleyel et Rolla en 1795 permet de deviner la vogue de toutes ces œuvres à la cour. Les trios de Brunetti, ceux que j'ai défini à grands traits comme « sublimes » —séries VI et VIII— ou « gracieux » —série VII—, sont en soi des témoignages du « sérieux » dont le trio est porteur dans l'Espagne des années 1780-1790. Il s'agit d'œuvres travaillées, recherchées, réceptacles d'enjeux artistiques importants : procédés de « trough-composition » dans VI/3 et VI/4, citations dans VI/4 et VII/3, profondeur tragique des mouvements lents dans VI/3 ou VIII/5, expérimentation formelle dans VI/3, VII/1 et VII/5, modulation topique et subtil travail motivique et chromatique dans VII/5. Preuve aussi du prestige soutenu du genre dans les milieux madrilènes est le fait que toutes les séries de Brunetti proposent un riche dialogue avec d'autres genres, notamment avec ceux mêmes qui lui discutent la préséance dans les préférences des amateurs et du marché. Entre 1769 et 1775, la série I adopte la coupe en quatre mouvements des trios d'orchestre, la série IV le récitatif instrumental des quatuors op. 17 de Haydn, la V reprend à son tour des procédés formels de ses symphonies et imite avec finesse les couleurs du quintette boccherinien.

Cet ingénieux dialogue entre genres se poursuit aussi après 1780, début théorique du « déclin » du trio, car les séries VI et VII peuvent se compter parmi les premiers recueils à absorber la « nouvelle manière » des quatuors op. 33 de Haydn. La série VI, en particulier, crée dans certains passages importants du point de vue expressif ou formel une illusion de quatre voix réelles, probable influence des nouvelles couleurs et possibilités offertes par le quatuor. La série VIII, elle, se fait écho du trio avec clavier, genre ayant supplanté en prestige le trio à cordes dans le marché musical européen —phénomène visible en Espagne dans l'offre de musique viennoise parvenue à Madrid entre 1786 et 1791. Ainsi, la production tardive de trios à cordes de Brunetti apparaît non pas comme un genre secondaire et mineur mais, au contraire, comme un champ de travail privilégié, réceptacle essentiel des innovations formelles et génériques qui triomphaient en Europe pendant la même période.

---

<sup>407</sup> « Mas no suele un oído acostumbrado / de la armonía al género completo / el dúo recibir con el agrado / que le merece el trío y el cuarteto. / En ellos las posturas son cabales, / es el claro y oscuro más sensible, / señalados los bajos radicales, / y la modulación varia y flexible ». IRIARTE, *La Música... op. cit.*, p. 228.

## *L'évolution du langage musical de Brunetti*

Certes, la musique de Brunetti se singularise par sa « réceptivité », mais cette réceptivité est seulement le cadre dans lequel s'est développée une proposition musicale propre, cohérente et unique. Mon approche parcellaire du corpus m'empêche de présenter un tableau complet de l'évolution du langage de Brunetti, mais permet d'en esquisser les grandes lignes.

D'une manière générale, on peut dire que chacun des recueils présente une cohérence stylistique et structurelle forte : le nombre de mouvements reste stable, malgré des variations dans leur ordre au cours des années 1770, et toutes les pièces présentent des proportions et des principes d'écriture unifiés. Ces caractéristiques deviennent spécialement prégnantes dans le dernier recueil, la série VIII, avec sa régularité dans les dimensions des mouvements et l'ordre symétrique des tonalités, signe d'un sens accru de l'unité du recueil en tant qu'ensemble structuré, totalité signifiante.

Au sein de chaque œuvre, Brunetti développe aussi des stratégies visant à lui attribuer une unité dépassant celle du mouvement individuel. Le souci des liens entre les mouvements n'est pourtant pas exclusif des dernières œuvres. Au contraire, il est là depuis le début et se réalise dans des formes extrêmement variées et imaginatives. Le motivisme cyclique de VI/4 ou de VIII/1 ne sont qu'une possibilité parmi d'autres : des accords marquants —la septième diminuée avec point d'orgue dans I/4—, des enchaînements récurrents —la demi cadence en *do* mineur suivie de *mi* bémol majeur dans V/1—, des familiarités thématiques —entre P du premier mouvement et du menuet dans I/3—, des familiarités entre schèmes —entre P du second et du quatrième mouvements dans I/3— ou des procédés d'écriture —l'écriture canonique dans VII/3.

Quant à la forme, signalons l'énorme variété des solutions individuelles et, en même temps, la récurrence des mêmes structures. Depuis le début la forme sonate —si je puis dire, sous toutes ses formes— est le moule principal de la musique de Brunetti, systématique dans les premiers mouvements et assez fréquente dans les autres. Hormis le trio 0/2 et l'ouverture de *Jasón*, avec leurs propositions formelles précoces et inventives, des modèles plus canoniques s'imposent très tôt, avec la série I. Le cas de I/3, avec une réexposition complète, montre que cette option est *possible* dès 1769, bien qu'elle ne devienne jamais hégémonique. On peut seulement parler d'une tendance, à partir des années 1780, et notamment dans les séries VI et VIII, aux réexpositions allongées favorisant l'inclusion de doses importantes du matériau de l'exposition, avec large représentation du bloc P et du bloc S. Les éléments de « through-composition » rencontrés dans VI/3 accusent cependant la stérilité de telles considérations, du moment où l'on constate que chaque mouvement, sur la base d'une petite poignée de principes moteurs, propose une version différente de la forme, adaptée à la nature et aux potentialités du matériau, au jeu de proportions entre les différentes sections et au projet, si je puis dire, « rhétorique », voire « dramatique », sous-tendant tout essai de composition à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Il ne s'agit pas non plus de nier toute évolution formelle. La forme de 0/2/i et celle de VIII/5/i, à trente ans de distance, malgré leur familiarité structurelle, répondent vraisemblablement à des besoins et des exigences très différents. Mais avant d'aborder cette question je résume brièvement le cas des mouvements autres que le premier :

- Mouvements lents : souvent écrits en forme sonate de second mouvement, sans reprises, très libre dans I/4/ii, plus conventionnelle dans V/1/ii, beaucoup plus proche de celle d'un premier mouvement, avec un dense développement, dans

VIII/5/ii. L'exception vient ici de VI/3/ii, conçu en rondeau avec deux épisodes. Les mouvements lents des *divertimenti* des séries II, III, IV et VII constituent un groupe à part. Presque toujours en première position, ils adoptent le principe des formes sonates de premier mouvement. Les seules exceptions semblent être IV/4/i et VII/4/i écrits en forme de thème et variations. La conception est à peu près identique dans les deux cas : trois variations mettant successivement en valeur les trois instruments et une dernière proposant une variation mélodique et texturale avec plus d'égalité entre les parties.

- Menuets : j'ai retracé l'évolution des menuets en rapport avec leur principal point de changement, la reprise du matériau initial dans la seconde partie. Presque entièrement absente en 1769, elle devient possible et courante dans les premiers *divertimenti*, puis normative dans ceux de 1784. La même histoire est valable pour les trios. Les seules exceptions viennent des *Tempi de minuetto* de la série IV, menuets allongés sans trio suivant une forme sonate de premier mouvement.
- Finales : ils sont typiquement les mouvements présentant des formes plus diverses et le cas de Brunetti n'est pas une exception. Les formes sonates de premier mouvement dominant en 1769 et resteront très habituelles par la suite. Les années 1770 voient cependant la vogue du rondeau, avec trois cas dans la série V. Cette forme diminue sans disparaître dans les séries VI et VII et émergent de nouvelles formes hybrides, comme dans VI/3 et VII/5. Dans le dernier recueil il y a retour en force des formes sonate de premier mouvement, sans néanmoins renoncer aux acquis de la décennie antérieure en matière de combinatoire formelle.

Je pense que deux principes moteurs fondamentaux dans la modification progressive des formes sont (1) l'évolution du traitement des motifs, peut-être l'enjeu principal de la carrière créative de Brunetti, et (2) l'évolution des ressources de « dramatisation » et de « vectorialisation » du discours musical, comprenant, entre autres, tout le répertoire des « surprises ».

On peut baliser deux modèles type extrêmes du traitement de motifs dans les trios de Brunetti. En 1767, au point de départ, 0/2/i présentait une grande diversité de petits motifs juxtaposés. Le « travail motivique » se réalisait dans la quête d'un maximum de variété, non pas au sens moderne du terme. En 1784, dans VI/3/i, il a pourtant pris ce dernier sens : la presque intégralité du mouvement est basée sur deux motifs uniques et le développement présente un « vrai » travail motivique. Par rapport à ces deux cas si différents on peut situer le reste des recueils. Dès 1768, dans l'ouverture de *Jasón*, et surtout dans certains mouvements des trios I/3 ou I/4 des formes plus ou moins rudimentaires de manipulation des motifs apparaissent. Un cas, celui du bref menuet de I/3, présente même un motivisme intégral. Mais la diversité des situations pointe le fait que, même si ce type de travail est devenu habituel, son degré d'application dans chaque morceau individuel reste un choix du compositeur —en fonction probablement de l'extension prévue et du caractère du mouvement, de la forme, etc.

Les œuvres des années 1770 nous obligent à nous poser des questions. Des cas précis, comme celui de IV/3/i, mettent en évidence l'intégration de nouveaux procédés —une esquisse de « monothématisme » et un développement au travail motivique plus recherché que dans la série I. Mais d'autres exemples parfaitement contemporains pourraient même indiquer un recul face à des ressources vécues peut-être alors comme plus modernes, telle la variété topique et texturale. Dans la série V, par exemple,

l'héritage de Boccherini a pesé dans cette nouvelle direction, et un développement particulièrement complexe comme celui de V/6 présente un degré assez faible de travail motivique. La coupure des années 1780, s'acheminant vers un motivisme presque intégral, avec la série VII, mais surtout la VI, est donc, de ce point de vue, remarquablement nette. Enfin, en 1795, face à une tendance qui hérite de la décennie antérieure, incarnée par VIII/1 avec sa combinaison de « monothématisme » et de cyclisme motivique, VIII/5 ou VIII/3 proposent un assouplissement des procédés, privilégiant un thématisme plus attentif au chant, moins sévèrement motivique que dans la série VI. Demeure néanmoins l'habitude de la manipulation des motifs pour les développements, bien qu'adaptée, là aussi, aux nouveaux besoins de fluidité mélodique qu'affichent les derniers trios.

Un autre point décisif est celui de la construction du discours. On a constaté très tôt un élargissement des petites phrases d'une ou deux mesures de 0/2/i vers des phrases de quatre mesures, déjà habituelles dans la série I en 1769, puis de huit mesures au début de II/6/i vers 1774-1775. Cette dilatation des phrases entraîne l'extension des couches supérieures de la phraséologie, période et double-période, tandis que la nouvelle importance hiérarchique de ces grandes structures découle d'une moindre diversité motivique et d'une maîtrise de plus en plus raffinée des progressions d'accords et du rythme harmonique. La section P, longue de neuf mesures dans 0/2i, en atteint vingt-quatre dans VI/4/i, ayant presque triplée en seulement dix-sept ans, signe d'un changement important dans les stratégies de composition. Nouvel acteur de ce changement semble être, dans les années 1780, un sens accru de la direction, une nouvelle vectorialité s'imprimant sur toutes les structures. Elle est parfaitement exemplifiée, à petite échelle, par les procédés de répétition variée dans la série VII ; à un niveau supérieur par les phrases initiales dirigées —instabilité vers stabilité— de VI/4/i et VII/5/i. Mais aussi, au niveau de la forme, par la mise en place d'une sorte de balbutiante « épique » des motifs, opposant aussi instabilité et stabilité, explicite dans la symphonie *Il maniacico*, que l'on retrouve en écho, implicite, dans VI/4/i et surtout, cette fois sans aucune référence extra-musicale, dans VI/3/i. Le cas de VIII/5/ii, avec son dense écho structurel dans le développement et les multiples effets de résolution dans la réexposition témoigne, dans le répertoire tardif, d'une continuité et d'un approfondissement des procédés de « trough-composition » des années 1780.

Les ressources pour la dramatisation du discours offrent un autre repère important pour comprendre l'évolution du langage de Brunetti. En 1769, la nouveauté de la forme sonate est rendue évidente par une dramatisation « didactique ». Les seuls passages instables mettent en valeur les principales articulations formelles, notamment la modulation à la dominante dans l'exposition et la préparation de la réexposition. Peu de temps après, en 1774, dans IV/3/i, ces mêmes points de la forme sont déjà cachés, brouillés. En 1775, abondant dans le même sens, le développement « trop » long de V/6 est une téméraire tentative de mise à l'épreuve des attentes d'un public déjà familiarisé avec les conventions de la forme. Cette tendance s'accroît de manière très forte au cours des années 1780. Dans VII/1/i, VII/5/iii et VI/3/iii naît un nouveau défi pour les auditeurs en forme de défiguration, *déformation* de la forme : fausse reprise de l'exposition et omission d'une partie du développement, fusion de deux finales différents, hybridation formelle. Le finale de VIII/5, avec sa fausse ambiguïté formelle, prolonge ces acquis dans une version plus raffinée et plus « humoristique ».

L'« humour », ou plutôt l'humeur (*Laune*), difficile à cerner mais qui semble pourtant bien présent dans l'œuvre de Brunetti, vient éclairer une évolution allant de toute évidence vers une complexification du message transmis par l'œuvre, une accentuation du « sens » en tant que « signification » et en tant que « direction », comme on l'a vu

dans l'analyse du traitement des motifs et des attentes formelles. Bien que de manière encore discrète, par son action sur l'œuvre écrite, sur ce que celle-ci « raconte », Brunetti entame un geste volontariste. Ce geste embraye, en dernier terme, sur un changement du rapport de l'auteur à l'œuvre, dans le sens d'un transfert du poids de la création du domaine de l'interprétation vers celui de l'écriture, qui n'est pas sans conséquences dans le domaine de l'esthétique —émancipation signifiante de la musique instrumentale, développement graduel du concept d'œuvre musicale. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'idée d'une manifestation de Brunetti —de son caprice, de sa volonté, de sa liberté— « en dehors » de l'œuvre, « not only within, but also outside de work ».

Déjà dans la série I il y a des contrastes saisissants dans le sens d'une rupture des attentes : les quatre mesures de valeurs longues interrompant soudainement le discours dans I/3/iv ou les gammes solistes en triples croches de I/4/i. Mais le cas de V/6/i, en 1775, avec sa mesure de silence en remplacement d'une cadence, touche à des conventions beaucoup plus profondes, rejoignant par là la démarche de Haydn. L'ironie se poursuit, « extra-musicalement », dans un mouvement bouffe comme le « scherzando » de II/6, la poule et les ensembles d'oiseaux de V/6 ou l'histoire du « maniaque » dans la symphonie n° 33 de 1780. Des échos non explicites de ces histoires se répandent dans d'autres œuvres de la décennie, tel le trio VI/4, avec le retour du maniaque et son ambiguïté tonale, ou la symphonie n° 36, où l'*ombra* de l'introduction lente en mineur vient soudainement interrompre un premier mouvement en majeur. Le cas de la fausse ambiguïté formelle de VIII/5/iii ou du quintette op. 11/3/i, où la flagrante interruption d'un thème permet d'allonger l'attente de résolution des huit mesures de V/6/i à plus de trois cents, c'est-à-dire, à l'échelle d'un mouvement en entier, viennent confirmer la très importante évolution de l'attitude du compositeur face à son travail et face à ses auditeurs, toujours en rapport étroit avec la réception de la musique étrangère.

Je ne peux pas finir cette synthèse sans survoler d'autres paramètres analysés : topiques, schèmes, écriture instrumentale. En ce qui concerne les topiques, on les a vu se frayer un passage dès 1769, héritiers de la variété motivique de la série 0 et venant individualiser certaines des phrases plus longues de la série I. Voici un sujet intéressant, à ma connaissance peu traité, et qui mériterait une étude à part, celui de l'émergence des topiques dans la musique instrumentale du second XVIII<sup>e</sup> siècle. On les a vus se diversifier dans la série V et rester par la suite une ressource importante de « caractérisation », malgré les « restrictions » imposées par la nouvelle importance du travail motivique dans les années 1780. Très intéressant, dans ces mêmes années, était le cas du *Larghetto amoroso* de VII/5, pour lequel j'avais utilisé la notion de « modulation topique », un raffinement nouveau dans le traitement des topiques par rapport à des exemples antérieurs.

Quant aux schèmes, loin d'avoir entrepris un repérage exhaustif, on constate que certains reviennent habituellement : la Quiescenza, le Fenaroli, mais aussi tout le répertoire des cadences (Converging Cadence, Grand Cadence, Comma). Certains, présents dans les premières années, témoignent d'un héritage galant, tels les Ingannos, Montes ou Fontes dans leurs présentations plus simples ou la Romanesca et le Prinner dans I/3/iv, où ils semblent être explicitement associés à la tradition italienne, en contraste avec le modèle stamitzien. Globalement, le recours au répertoire des schèmes témoigne parfaitement de la formation de base italienne de Brunetti, sur la tradition des *partimenti*, et de sa préférence pour un langage clair, transparent, léger, fuyant, malgré l'admiration portée à Haydn, une trop grande densité contrapuntique. Il est certainement injuste de voir ce refus de la densité comme une faiblesse : il a été probablement, au contraire, une valeur positive dans cette musique, comme l'était pour une large partie du

discours esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le compositeur, d'ailleurs, ne se prive pas de jouer avec les conventions des schèmes, comme dans la *Quiescenza* de IV/3/i ou dans le Fenaroli donnant lieu au canon de VII/3/ii.

Par rapport à l'écriture instrumentale, je ne répéterai pas ce que j'ai déjà exposé dans le corps du travail. Rappelons seulement les principaux points de repère : l'héritage baroque des *bizarrerie* de I/4 ou des traits vivaldiens de V/6/iii, la « manière » violoncellistique de Boccherini dans les années centrales de la décennie de 1770, le violonisme viottien à partir de 1784-1785. Mais surtout, traversant toute la production de trios, une écriture pour le violon inaltérablement exigeante, témoignage de la technique formidable et souple d'un très grand interprète. À l'exception de la série 0, tous les autres recueils requièrent un très bon premier violon. Le violonisme brillant des séries VI et VIII n'en est que la partie la plus évidente et spectaculaire, mais chaque œuvre et chaque mouvement cachent des passages très difficiles à rendre de manière propre, demandant des digitations et des coups d'archet délicats et inventifs.

### ***Entre avant-garde et tradition : un répertoire au service des élites***

Avec le développement de l'ironie et de l'action sur le long terme, l'exploration d'un drame plus ou moins abstrait, ce que l'on peut appeler un premier stade de « narrativité » musicale, les trios à cordes, et plus généralement l'ensemble de l'œuvre de Brunetti, répondent d'avance, non seulement aux principales aspirations du discours éclairé sur la musique instrumentale en Espagne, mais aussi à des enjeux centraux de la musique instrumentale européenne de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces mêmes éléments signalent, de la part du compositeur, la démarche et la conscience de dialoguer avec un public averti, capable d'apprécier toute la richesse de sa proposition artistique. Son rapport à la réception, avec un œuvre rempli de références à d'autres pièces, auteurs ou écoles devant être saisies au vol, impliquent aussi l'existence d'un public sensible à ces échos. Si l'on reprend l'idée de Mark Evan Bonds d'une destination sur plusieurs degrés, la destination « connaisseur » se superposant —rarement s'opposant— à la destination « amateur » au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>408</sup>, on peut affirmer que dans la musique de Brunetti la couche « connaisseur » est remarquablement riche. L'existence à Madrid, entre 1760 et 1808, d'un milieu mélomane réduit mais puissant sur le plan économique et social et parfaitement à jour de l'avant-garde musicale européenne a sans doute été cruciale pour la floraison du corpus musical de haute qualité et de destination parfois « dure », « connaisseur », écrit par Brunetti. On a très souvent entendu des lamentations sur le fait qu'il n'ait publié en vie que quelques recueils, avec comme résultat la virtuelle ignorance de tout son œuvre au cours des deux derniers siècles. Peut-on toutefois se demander, en renversant le point de vue, si l'absence d'édition et l'entourage fermé et exclusif, mais compétent en matière musicale, des patrons de Brunetti n'ont été, justement, les agents principaux de cet accomplissement musical unique —ou presque, si l'on songe au cas pourtant radicalement différent de Boccherini— de l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle ?

À Madrid et dans d'autres villes importantes, l'extension de la pratique musicale dans l'espace privé et des concerts publics dans les théâtres, comme le développement du marché musical, sont certes des réalités tangibles depuis 1770. Mais la possibilité d'avoir ce « plus » par rapport à l'offre du marché, un compositeur à leur service, restait l'apanage de la cour et d'un petit cercle d'aristocrates très fortunés. Les cas complémentaires de Brunetti, travaillant au cœur de l'élite et pour elle, et de Boccherini, suivant d'abord le même chemin puis cherchant surtout une projection à l'étranger, mettent en

---

<sup>408</sup> Mark Evan BONDS, « Listening to Listeners », *Communication in Eighteenth-Century Music*, Kofi Agawu et Danuta Mirka (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 34-52.

évidence à la fois la puissance et l'ambition de milieux mélomanes très précis et la fragilité et les limites d'une pratique musicale cultivée dans une ville comme Madrid.

Étrange paradoxe, celui d'avoir rendu possible la création d'un des corpus de musique de chambre les plus modernes de l'Europe des Lumières dans le cadre de stratégies d'exaltation du pouvoir et d'exclusivité aristocratique profondément enracinées dans les habitudes des élites de l'Ancien Régime. José Luis Sancho indiquait en effet qu'après 1789, en Espagne, « la réaction n'a pas agi uniquement contre la France révolutionnaire, avec la guerre, mais aussi contre la pénétration des courants intellectuels, et dans ce cadre de référence l'art courtisan ne pouvait être d'avant-garde que dans un sens formel »<sup>409</sup>. Il ne faut pourtant pas confondre mécènes et créateurs — songeons à Goya. L'analyse des trios de Brunetti a mis en lumière un compromis, ou du moins, pour reprendre le terme d'Azara<sup>410</sup>, une « inquiétude » face à son œuvre dépassant largement les exigences du service courtisan et la servile imitation des modes successives. Cette inquiétude, et l'ingrédient de l'ironie, traits essentiels des Lumières en Espagne et en Europe, sont les signes d'une rupture de l'« illusion esthétique » à un degré inconnu jusqu'alors et, par elle, de l'émergence d'un nouveau dialogue avec l'auditeur, auquel le musicien se dirige désormais sur un pied d'égalité. Il s'agit en définitive de ce que Jean Starobinski a appelé le « triomphe du style de la volonté »<sup>411</sup>. On peut conclure, dans tous les cas, que la musique de Brunetti, tout en longeant les méandres de la mode et du goût quelque peu hasardeux de Charles IV, nous dévoile une trajectoire bien autrement riche, puissante et cohérente, ce par quoi elle mériterait une place plus visible parmi les principales contributions de cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'histoire de la musique européenne.

Enfin, il ne nous reste qu'à espérer que de nouvelles recherches sur la figure et l'œuvre de Gaetano Brunetti permettent d'affiner et d'élargir les horizons esquissés dans ce travail et de tirer du plus profond de l'oubli un répertoire crucial dans l'histoire musicale espagnole.

---

<sup>409</sup> « La reacción no sólo actuó contra la Francia revolucionaria, con la guerra, sino contra la penetración de las corrientes intelectuales, y en ese marco de referencia el arte cortesano sólo podía ser de vanguardia en un sentido formal ». José Luis SANCHO, « 'Tan perfectas como corresponde al gusto y grandeza de sus majestades'. Las artes en la corte de Carlos IV », *Carlos IV mecenas y coleccionista*, catalogue d'exposition, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, p. 17.

<sup>410</sup> « El nuestro quizá será distinguido en la posteridad por el siglo de la inquietud ». José Nicolás de AZARA, « Noticias de la vida y obras de D. Antonio Rafael Mengs », dans MENGS, *Obras... op. cit.*, p. 1. Traduit en français en 1786 comme « Notre siècle sera remarquable sans doute, pour la postérité, par sa remuante inquiétude ». MENGS, *Œuvres... op. cit.*, p. 1-2.

<sup>411</sup> STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 190.

# Sources et bibliographie

## *Sources*

### *Sources des trios à cordes de Gaetano Brunetti*

Je présente une hiérarchisation des sources différente de celle de Germán Labrador<sup>412</sup>. Au lieu d'une organisation basée sur les niveaux de copie, qui présuppose l'autorité incontestable du manuscrit autographe et qui entraîne la mise au même niveau de sources de valeur très différente sous prétexte qu'elles proviennent de celui-là, il m'a semblé plus utile de proposer une hiérarchie adaptée à chaque œuvre ou groupe d'œuvres — en vue, par exemple, des besoins d'une éventuelle édition. La source A est ainsi la source la plus complète, la plus proche au compositeur ou au milieu du compositeur ; B est la deuxième source en ordre d'importance, et ainsi de suite. Ce principe a l'avantage de mettre en avant la valeur centrale des copies réalisées à la cour sous la supervision du compositeur, lesquelles dans certains cas peuvent compléter ou même dépasser l'autorité du manuscrit autographe. Il permet aussi aux imprimés ou aux sources recueillant les leçons de plusieurs autres sources d'intégrer la hiérarchie, car on se demande comment savoir à quel « niveau de copie » appartient un imprimé, ou comment établir un niveau de copie pour une source en provenance à la fois du manuscrit autographe et des parties séparées copiées dans l'entourage du compositeur.

Mon propre classement est néanmoins susceptible de modifications, car je n'ai pas procédé à l'étude détaillée de toutes les sources. Par exemple, la valeur des différents exemplaires de l'imprimé de la série I, maintenant groupés sous la lettre A, pourrait être nuancée selon qu'ils aient été réimprimés ou corrigés à la main et on aurait alors une sous-hiérarchie A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, etc. De même, la copie manuscrite de Burgos, que j'ai placée seconde dans la hiérarchie en supposant qu'elle provenait de l'imprimé, pourrait se révéler comme une source plus proche du compositeur ou tout simplement plus complète et cohérente que l'imprimé et gagner ainsi la première place.

### **Série I (L. 109-114)**

A. *SEIS TRIOS / Para dos Violines y Baxo / Dedicados / Al Seren.<sup>mo</sup> S.<sup>or</sup> Infante / D.<sup>n</sup> Luis Hermano del Rey / nuestro Señor / Compuestos / Por D.<sup>n</sup> Cayetano Brunetti / Violin de la R.<sup>l</sup> Capilla de S. M. / M. DCC. [LXIX].*

RISM A/I— [B.4659 : I-GI.

Exemplaire utilisé : I-GI, B.2.22 / B.2.23 / B.2.24.

Exemplaires absents du RISM : E-LPAu (complet), BIG XVIII-3 BRU sei.  
E-Mn (partie de basse seule), MP/4041/1.

---

<sup>412</sup> LABRADOR, *Catálogo... op. cit.*, p. 375-378.

B. *Seis tríos del Sr. Dn. Cayetano Bruneti, dedicados al Serenísmo Sr. Infante Dn. Luis, hermano del Rey, nuestro señor.*

E-BUa, n° 2006.

**Page de titre**

[Pierre LELU,] *SEIS TRIOS / Para dos Violines y Baxo / Dedicados / Al Seren.<sup>mo</sup> S.<sup>or</sup> Infante / D.<sup>n</sup> Luis Hermano del Rey / nuestro Señor / Compuestos / Por D.<sup>n</sup> Cayetano Brunetti / Violin de la R.<sup>l</sup> Capilla de S. M. / M. DCC. LXIX.*

*Note* : il en existe deux exemplaires présentant de légères différences, une épreuve non signée et l'état définitif de la gravure.

F-Pn, Ef.266a.

**Séries II, III, IV et VII (L. 127-149)**

**L. 127-144**

A. XVIII *TRIOS / A Violino, Viola e Violoncello / DE / Gaietano Brunetti.*

D-Bsb, Mus. Ms. Autogr. Brunetti, G. 5.

**L. 145**

A. J. M. J. / *Trio primo Divertimento di violino Viola e Violoncello / 84.*

F-Pn, MS-1642 (1).

**L. 146**

A. J. M. J. / *Divertimento Secondo / 84.*

F-Pn, MS-1642 (2).

**L. 147**

A. J. M. J. / *Divertimento Terzzo [sic] / 84.*

F-Pn, MS-1642 (3).

**L. 148**

A. J. M. J. / *Divertimento Quarto / 84.*

F-Pn, MS-1642 (4).

**L. 149**

A. J. M. J. / *Divertimento Quinto / 84.*

F-Pn, MS-1642 (5).

**L. 127-149**

B. 23 *Divertissements / Pour Violon, Alto & Violoncelle / Par / G. Brunetti. / (Ouvrage inédit).*

D-Bsb, Mus ms. 2560.

**Série V (L. 103-108)**

**L. 103**

- A. I. *Trio per due Violini è Violoncello / obligatto / Dedicatto All' Sere.<sup>mo</sup> Sig.<sup>r</sup> Principe di Asturias / Composto / Dà Gaetano Brunetti.*

E-Magp, Leg. 1.618, Cat. 1655.

**L. 104-107**

- A. II. (III. / IV. / V.) / *Trio per due Violini é Violoncello / obligatto / Dedicato All' Seren.<sup>mo</sup> / Sig.<sup>r</sup> Principe d'Asturias / Composto / Da Gaetano Brunetti. / violino de la R.<sup>l</sup> Capella di S. M.*

E-Magp, Leg. 1.618, Cat. 1658 (1661 / 1664 / 1667).

**L. 108**

- A. *TRIO / VI / A due Violini e Violoncello / Composto / Por Dn. Gaetano Brunetti.*

E-Magp, Leg. 1.618, Cat. 1670.

**L. 103-108**

- B. *SEI / TRIO / PER DUE VIOLINI E / VIOLONCELLO / Dedicatti / a S. A. R. D.<sup>on</sup> Carlo / Principe d'Asturias, / DA / GAETANO BRUNETTI / Virtuoso della Capella Reale et Compositor di Musica ala [sic] Corte di Madrid. / Opera III.<sup>a</sup> / LIBRO SECONDO DI TRIO. / Novamente Stampati a Spese di G. B. Venier. / Prix 9. / A PARIS. / Chez M.<sup>r</sup> Venier Editeur de plusieurs Ouvrages de Musique rue S.<sup>t</sup> Thomas / du Louvre vis-à-vis le Château d'eau, et aux Adresses ordinaires. / A LYON. / M.<sup>r</sup> Castaud vis-à-vis la Comedie. / en Province, chez tous les Marchands de Musique. / A. P. D. R.*

RISM A/I— B.4662 : D-Bsb, GB-Lbl, GB-Ctc (incomplet).

Exemplaire utilisé : GB-Lbl, g.403.s. (1. / 2. / 3.).

**L. 103/i et iii**

- C. *L'ANNEE MUSICALE, OU CHOIX DES NOUVELLES MUSIQUES EN TOUS GENRES. Gravé & Imprimé en taille-douce. Proposé par souscription pour être distribué par N.<sup>o</sup> le 1 et le 15 de chaque mois à Commencer en jan. 1776, Vinave d'Isle à Liège, Bertrand, [1776].*

RISM B/II.

Exemplaire unique : D-Mbs, [4 Mus.pr. 1357-19](#).

**Série VI (L. 115-120)**

- A. *Trio / I. (II.<sup>o</sup> / III.<sup>o</sup> / IV. / V. / VI.) / A due Violini / e Violoncello / Per Divertimento del Ser.<sup>mo</sup> Sig.<sup>r</sup> Principe d'Asturias. / Composto / Por D.<sup>n</sup> Gaetano Brunetti.*

E-Magp, Leg. 1.618, Cat. 1.656 (1.659 / 1.662 / 1.665 / 1.668 / 1.671).

### Série VIII (L. 121-126)

A. *Trio / I.º (II.º / III.º / IV.º / V.º / VI.º) / A due Violini e Violoncello / Per Divertimento di S. M. C. / Composto / Por D.º Gaetano Brunetti.*

E-Magp, Leg. 1.618, Cat. 1.657 (1.660 / 1.663 / 1.666 / 1.669 / 1.672).

### *Livrets*

ROCCAFORTE, Gaetano, TITO MANLIO / *Dramma per Musica / DA RAPRESENTARSI / NEL TEATRO / Dell' Ill.mo Signor / CESARE CAPRANICA / [...] / DEDICATO / A MADAME, MADAME / LOUISE HONORINE / CONTESSE DE CHOISEUL / AMBASCIADRICE DI FRANCIA*, Roma, Fausto Amides, 1755.

### *Périodiques*

*Diario de Madrid*, voir ci-dessous, parmi la bibliographie récente, ACKER, Yolanda. Les notices manquantes dans l'ouvrage de Yolanda Acker sont indiquées en note de bas de page (GB).

[\*Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa\*](#), n° 255 (18-X-1790), Madrid, Antonio Espinosa, p. 145-168. (GB)

[\*Gazeta de Madrid\*](#) (1770-1777). Site web du *Boletín Oficial del Estado*.

[\*Mercur de France\*](#) (1783-1784). (GB)

### *Autres sources littéraires d'avant 1900*

BAUDICOUR, Prosper de, [\*Le peintre-graveur français continué ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française nés dans le XVIII<sup>e</sup> siècle, tome premier\*](#), Paris, M<sup>me</sup> Bouchard-Huzard, 1859, 312 p. (GB)

BLANCO WHITE, José María, *Obra poética completa*, édition de Antonio Garnica Silva et Jesús Díaz García, Madrid, Visor, 1994, 448 p.

BLANCO WHITE, José María, [\*The life of the Rev. Joseph Blanco White written by himself ; with portions of his correspondence, vol. I\*](#), édition de John Hamilton Thom, London, John Chapman, 1845, 480 p. (GB)

BOCCHERINI Y CALONJE, Alfredo, *Luis Boccherini : Apuntes biográficos y Catálogo de las obras de este célebre maestro publicados por su biznieto*, Madrid, Imprenta y Litografía de A. Rodero, 1879, 40 p.

CADALSO, José de, voir ci-dessous VAZQUEZ, Joseph.

GOYA, Francisco de, *Cartas a Martín Zapater*, édition de Mercedes Águeda et Xavier de Salas, Madrid, Istmo, 2003, 383 p.

IRIARTE, Tomás de, *La Música*, 1779, édition de Bruce A. Boggs, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2007, 275 p.

IRIARTE, Tomás de, [\*Colección de obras en verso y prosa de D. Tomas de Yriarte. Tomo II\*](#), Madrid, en la Imp. Real, 1805. (CV)

- FETIS, François-Joseph, *Biographie Universelle des Musiciens et bibliographie générale de la Musique*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1837, I, p. 336-337 (révisé dans la 2<sup>e</sup> édition ; Paris, Librairie de Firmin-Didot Frères, 1875, II, p. 98-99). (GA)
- JUNOT D'ABRANTES, Laure, *Mémoires de Madame la Duchesse d'Abrantès, ou Souvenirs historiques sur Napoléon, la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration, tome huitième*, Paris, Ladvocat, 1832, 408 p.
- MENGS, Anton Raphael, *Obras*, édition et introduction de José Nicolás de Azara, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1780, 404 p. (GB)
- MICHAUD, Louis Gabriel *e. a.*, *Biographie des hommes vivants ou Histoire par ordre alphabétique de la vie publique de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs actions ou leurs écrits, ouvrage entièrement neuf, rédigé par une société de gens de lettres et de savants, tome quatrième*, Paris, Michaud, juillet 1818, 580 p. (GB)
- ORTIGUE, Joseph d', *Courier de l'Europe*, 27 janvier 1832, p. 1-2. Site de [Francophone music criticism](#), School of advanced study, Univeristy of London.
- PICQUOT, Louis, voir ci-dessous SAINT-FOIX, Georges de.
- QUINTANA, Manuel José, *Poesías*, édition de Narciso Alonso Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, 204 p.
- RODRIGUEZ DE HITA, Antonio, *Noticia del gusto español en la Música, según está en el día*, 1777, 7 f., E-Mn, Ms. 21393/7.
- SOLER, Antonio, *Llave de la modulación, y antigüedades de la música*, Joaquín Ibarra, 1762, 272 p. (GB)
- TORRES VILLARROEL, Diego de, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, édition numérique d'après l'édition de Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, [1743]. (CV)
- UREÑA, marqués de, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1785, 414 p. (GB)
- VAZQUEZ, Joseph [José de CADALSO], *Los eruditos de la violeta*, Madrid, Antonio de Sancha, 1772, 62 p. (CV)



## ***Bibliographie***

- ACKER, Yolanda, *Música y danza en el Diario de Madrid : noticias, avisos y artículos, 1758-1808*, Madrid, INAEM, 2008, 500 p.
- AGAWU, Kofi, « Analyse contre hermeneutique musicale », *Sens et signification en musique*, Marta Grabócz (dir.), Paris, Hermann, 2007, p. 95-106.
- ANGLES, Higinio et SUBIRA, José, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid, III. Impresos y música práctica*, Barcelona, CSIC - Instituto Español de Musicología, 1951, 420 p.
- ANGLES, Higinio, « Introducció i estudi », *Antoni Soler : Sis quintets per a instruments d'arc i orgue o clave obligat*, édition de Robert Gerhard, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1933, LXXII p.
- BAGÜES ERRIONDO, Jon, *Ilustración musical en el País Vasco ; I. La música en la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, Donostia-San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, 1990, 278 p.
- , *Ilustración musical en el País Vasco ; II. El Real Seminario Patriótico Bascongado de Vergara*, Donostia-San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, 1991, 344 p.
- BARTOLI, Jean-Pierre et MEEUS, Nicolas, « Sémiotique et rhétorique musicales : la *Fantaisie en ré mineur* de Mozart », *Protée* 38/1 (Printemps 2010), p. 55-64.
- BARTOLI, Jean-Pierre, *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*, Paris, Minerve, 2001, 224 p.
- , « Rhétorique et narrativité en musique du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, J.-J. Nattiez (éd.), vol. IV, *Histoires des musiques européennes*, s.l., Actes-Sud, Cité de la musique, 2006, p. 972-989.
- , « Le refrain final du Quatuor op. 33 n° 2 de Joseph Haydn : une analyse rhétorique à partir du modèle du Groupe  $\mu$  », *Musurgia* XII/1-2 (2005), p. 49-62.
- BELGRAY, Alice Bunzl, « Gaetano Brunetti : an Exploratory Bio-Bibliographical Study », Ph. Dissertation, University of Michigan, 1970, 264 p.
- BELGRAY, Alice Bunzl et JENKINS, Newell, « Gaetano Brunetti », *GMO* (VI-2010).
- , « Gaetano Brunetti », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 2000, p. 1146-1150.
- BENTON, Rita, *Ignace Pleyel : A Thematic Catalogue of his Compositions*, New York, Pendragon Press, 1977, 482 p.
- BERNSTEIN, Lawrence F., « Joseph Haydn's Influence on the Symphonies of Antonio Rosetti », *Historical Musicology : Sources, Methods, Interpretations*, Stephen A. Christ et Roberta Montemorra Marvin (éd.), Rochester, University of Rochester Press, 2004, p. 143-187.

- BERROCAL, Joseba et ORTEGA, Judith, « Introduction », *Sonatas a solo en la Real Capilla, 1760-1819*, Madrid, ICCMU, 2010, LI p.
- BONDS, Mark Evan, « Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony », *Journal of American Musicological Society* 44/1 (Spring 1991), p. 57-91.
- , « Listening to Listeners », *Communication in Eighteenth-Century Music*, Kofi Agawu et Danuta Mirka (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 34-52.
- CAPLIN, William E., HEPOKOSKI, James et WEBSTER, James, *Musical Form, Forms & Formenlehre, Three Methodological Reflections*, Pieter Bergé (éd.), Leuven, Leuven University Press, 2009, 179 p.
- CAPLIN, William E., *Classical Form : a theory for formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998, 307 p.
- CARRION GUTIEZ, Manuel, « D. Pascual de Gayangos y los libros », *Documentación de las Ciencias de la Información* 8 (1984), p. 71-90.
- CASCUDO, Teresa, « [La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV](#) », *Artigrama* 12 (1997), p. 79-89.
- , « Iberian symphonism, 1779-1809 : some observations », *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Malcolm Boyd et Juan José Carreras (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 144-156.
- CHURGIN, Bathia, « Introduction », *Giovanni Battista Sammartini : Sonate a tre stromenti. Six Nottornos for String Trio op. 7*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1981.
- , « Sammartini and Boccherini : continuity and change in the italian instrumental tradition of the classic period », *Chigiana* XLIII (1993), p. 171-191.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, 588 p. (A)
- DEVRIES, Anik et LESURE, François, *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Tome 1 : Des origines à environ 1820*, Genève, Minkoff, 1979, 2 vols., 202 p. + 219 f.
- DEVRIES-LESURE, Anik, *L'édition musicale dans la presse parisienne du XVIII<sup>e</sup> siècle, Catalogue des annonces*, CNRS éditions, 2005, 608 p.
- DOZIO, Alessandro, « [Jubilatus et suavitas : le malentendu de la légèreté dans la musique de Luigi Boccherini](#) », *Boccherini Online* 3 (2010), 12 p. Accessible en ligne sur le site de Boccherini Online.
- EDGE, Dexter, « Viennese music copyists and the transmission of music in the eighteenth century », *Revue de Musicologie* 84/2 (1998), p. 298-304.

- FAVIER, Thierry, « Nouvelles sociabilités, nouvelles pratiques : les concerts sous le règne de Louis XV », *Versailles en dentelles au temps du Louis XV*, s.l., Centre de Musique Baroque de Versailles, 2007, p. 107-140.
- FERNANDEZ-CORTES, Juan Pablo, « [La música instrumental de José Castel \(1737-1807\)](#) », *Príncipe de Viana* 238 (2006), p. 515-535.
- , *La música en las casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, 596 p.
- FERTONANI, Cesare, « Boccherini e la Follia », *Boccherini Studies* 1 (2007), p. 145-160.
- FISCHER, Klaus, « Die streichquartette Gaetano Brunettis (1744-1798) in der Bibliothèque Nationale in Paris im Zusammenhang mit dem Streichquartett des 18. Jahrhunderts », *Gesellschaft für Musikforschung, Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, Christoph-Hellmut Mahling et Sigrid Wiesmann (éd.), Kassel, Bärenreiter, 1984, p. 350-359.
- FISHER, Stephen C., « A group of Haydn copies for the court of Spain : fresh sources, rediscovered works, new riddles », *Haydn-Studien* IV/2 (1978), p. 65-84.
- FONSECA SANCHEZ-JARA, Elsa-María, « Composturas y otros encargos en los instrumentos de cuerda de Carlos IV Príncipe (1760-1788) », *Reales Sitios* 179 (2009), p. 42-57.
- FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XIX*, traduit de l'italien par Carlos Guillermo Pérez de Aranda, Madrid, Alianza, 1988, 569 p.
- GALLEGO, Antonio, *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza, 198, 291 p.
- GARNIER-BUTEL, Michelle, « La musique de chambre », *Journées François-Joseph Gossec (Automne 2002)*, s.l., Centre de Musique Baroque de Versailles, 2002, p. 39-56.
- GARRIDO, Tomás, « Blanco White y la música », *Scherzo* 248 (janvier 2010).
- GERARD, Yves, *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*, London, Oxford University Press, 1969, 716 p.
- GJERDINGEN, Robert O., *Music in the Galant Style*, New York, Oxford University Press, 2007, 514 p.
- GOSALVEZ LARA, José Carlos et LABRADOR, Germán « Fuentes españolas para el estudio de la obra de L. Boccherini (1743-1805) : los fondos manuscritos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid », *Revista de Musicología* XXVIII/2 (2004), p. 743-762.
- GRAVE, Floyd et Margaret, *The String Quartets of Joseph Haydn*, New York, Oxford University Press, 2006, 382 p.
- GRIER, James, *La edición crítica de música : historia, método y práctica*, traduit de l'anglais par Andrea Giráldez, Madrid, Akal, 2008, 229 p.

- HEARTZ, Daniel, *Music in European Capitals : The Galant Style, 1720-1780*, New York, W. W. Norton & Company, 2003, 1062 p.
- , « The Young Boccherini : Lucca, Vienna, and the Electoral Courts », *The Journal of Musicology* 13/1 (Winter 1995), p. 103-116.
- HEPOKOSKI, James, voir ci-dessus CAPLIN, William E.
- HEPOKOSKI, James et DARCY, Warren, *Elements of Sonata Theory : Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York, Oxford University Press, 2006, 661 p.
- HERR, Richard, *España y la revolución del siglo XVIII*, traduit de l'anglais par Elena Fernández Mel, Madrid, Aguilar, 1964, 417 p.
- HOGWOOD, Christopher, *La sonate en trio*, traduit de l'anglais par Dennis Collins, Paris, Actes Sud, 1987, 145 p.
- HOLMAN, Peter, *Life after Death : The Viola da Gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*, Woodbridge, The Boydell Press, 2010, 394 p.
- HONEA, Sion M., « The symphonies of Gaetano Brunetti and their relationship to the contemporary Viennese Classical Symphony of Haydn », M. A. Thesis, University of Rochester, 1980, 284 p.
- HUMPHRIES, Charles et SMITH, William G., *Music Publishing in the British Isles. From the beginning until the middle of the nineteenth century*, Oxford, Basil Blackwell, 1970, 392 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, 330 p.
- JENKINS, Newell, voir ci-dessus BELGRAY, Alice Bunzl.
- JENKINS, Newell, « Introduction », *Gaetano Brunetti : Nine Symphonies*, New York, Garland Publishing, 1969, p. IX-XXX.
- JOHANSSON, Cari, *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, Stockholm, Publications of the Royal Swedish Academy of Music, 1955, 2 vols.
- KRONE, Olaf, « Wer war Brunetti ? », *Concerto, Das Magazin für Alte Musik* 103 (mai 1995), p. 18-24.
- LABRADOR, Germán, voir ci-dessus GOSALVEZ LARA, José Carlos.
- LABRADOR, Germán, « Gaetano Brunetti, un músico en la corte de Carlos IV », tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2002, 4 vols.
- , « El papel de R. Romaní y la datación de la música española de finales del siglo XVIII (1775-1800) : una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini », *Revista de Musicología* xxvii/2 (2004), p. 699-742.

- , *Gaetano Brunetti (1744-1798) : Catálogo crítico, temático y cronológico*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 2005, 495 p.
- , « Música y vida cotidiana en la corte española (1760-1808) : la afición musical de Carlos IV », *Ad Parnassum* 3/6 (octubre 2005), p. 66-98.
- , « Luces y sombras de una biografía : Luigi Boccherini y la música en la corte de Carlos III y Carlos IV. Consideraciones socioeconómicas sobre su estancia en España », *Boccherini studies* 1 (2007), p. 3-29.
- LA LAURENCIE, Lionel de, *L'école française de violon de Lully à Viotti, études d'histoire et d'esthétique, tome II*, Paris, Delagrave, 1923, 516 p. (A)
- LARUE, Jan, *Guidelines for style analysis*, New York, W. W. Norton & Company, 1970, 244 p.
- , « Watermarks and Musicology », *Acta Musicologica* 33/2-4 (Decembrer 1961), p. 120-146.
- LEVY, Janet, « The *Quatuor Concertant* in Paris in the Latter Half of the Eighteenth Century », Ph. D. Dissertation, Stanford University, 1971, 413 p. (PQ)
- , « Texture as Sign in Classic and Early Romantic Music », *Journal of American Musicological Society* 35/3 (Autumn 1982), p. 482-531.
- LOWE, Melanie, *Pleasure and Meaning in the Classical Symphony*, Bloomington, Indiana University Press, 2007, 224 p.
- LYNCH, John, *La España del siglo XVIII*, traduit de l'anglais par Juan Faci, Barcelona, Crítica, 1991, 408 p.
- MARIN, Javier, « Música y músicos entre dos mundos : la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII) », tesis doctoral inédita, Universidad de Granada, 2007, vol. I, 381 p. (TL)
- MARIN, Miguel Ángel, « Music-selling in Boccherini's Madrid », *Early Music* XXXIII/2 (2005), p. 165-177.
- , « La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680-ca. 1810) », *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica : nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita : atti del Congresso internazionale di studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003)*, Gregory Barnett, Stefano la Via, Antonella de Ovidio (coord.), Firenze, Olschki, 2007, vol. 2, p. 573-637.
- , *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*, Madrid, Alianza, 2009, 231 p.
- MARTIN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del siglo XVIII en España*, Madrid, Siglo XXI, 1972, XXI, 273, 32 p.
- MARTIN MORENO, Antonio, *Historia de la música española, 4. siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 2006, 505 p.
- MARTINEZ CUESTA, Juan et KENYON DE PASCUAL, Beryl, « El Infante don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música », *Revista de Musicología* XI/3 (1988), p. 767-806.

- MARTINOTTI, Sergio, « Sinfonie concertanti e trii fra illuminismo ed età romantica », *Chigiana* XXXIII (1979), p. 337-350.
- MATILLA TASCON, Antonio, *El infante Don Luis Antonio de Borbón y su herencia*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, Área de Régimen Interior y Personal, 1989.
- MEEUS, Nicolas, voir ci-dessus BARTOLI, Jean-Pierre.
- MEEUS, Nicolas, « [Essai d'une systématique des progressions harmoniques](#) », *Fascicules d'Analyse Musicale* I (1988), p. 87-106.
- , « [Théorie des vecteurs harmoniques et théorie néo-riemannienne](#) », [2005], 20 p.
- MEYER, Leonard B., *La emoción y el significado en la música*, traduit de l'anglais et préfacé par José Luis Turina, Madrid, Alianza, 2001, 312 p.
- MOLINIE, Georges, *Sémiostylistique : l'effet de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 284 p.
- MOLL, Jaime, « Una bibliografía musical periódica de fines del siglo XVIII », *Anuario Musical* 14 (1969), p. 247-248.
- MONELLE, Raymond, « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux », *Sens et signification en musique*, Marta Grabócz (dir.), Paris, Hermann, 2007, p. 178-193.
- MORALES, Nicolás, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle : étude sur la communauté de musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Paris, Casa de Velázquez, 2007, 611 p.
- NEUBAUER, John, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, traduit de l'anglais en espagnol par Francisco Giménez Gracia, Madrid, Visor, 1992.
- NOIRAY, Michel, *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, [s. l.], Minerve, 2005, 254 p.
- ORTEGA, Judith, « [La música en la corte de Carlos III y Carlos IV \(1759-1808\): de la Real Capilla a la Real Cámara](#) », tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010, 2 vols. (TL)
- PERIS LACASA, José, *Catálogo del archivo de música del Palacio Real de Madrid, Madrid, Patrimonio Nacional*, 1993, 807 p.
- PEYRE, Roger, *La cour d'Espagne au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Émile-Paul, 1909, 48 p. (GA)
- PICO PASCUAL, Miguel Ángel, « La presencia de libros de música en la vida cotidiana de la alta burguesía valenciana de finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. Estudio de dos bibliotecas musicales privadas a través de los protocolos notariales », *Nassarre* XVI/2 (2000), p. 265-287.
- RASCH, Rudolf, « Luigi Boccherini and the Music Publishing Trade », *Boccherini Studies* 1 (2007), p. 63-142.

- , « Luigi Boccherini's Six Duets for Two Violins, Op. 3 », *Boccherini Studies 2* (2009), p. 22-112.
- RAMOS, René Mario, « The symphonies of Gaetano Brunetti (c.1744-1798) », Ph. Disserta-tion, Indiana University, 1997.
- RATNER, Leonard G., *Classic Music. Expression, form and style*, New York, Schirmer Books, 1980, 475 p.
- RECASENS, Albert, « Le comte d'Aranda et la zarzuela burlesca : stratégie culturelle éclairée et répertoire lyrique en Espagne vers 1770 », *Revue Belge de Musicologie 58* (2004), p. 45-66.
- RIDGEWELL, Rupert, « Artaria's music shop and Boccherini's music in Viennese musical life », *Early Music xxxiii/2* (mai 2005), p. 179-188.
- ROMERO NARANJO, Francisco Javier, « Una carta de Luigi Boccherini en el archivo de la Staatsbibliothek Preußische Kulturbesitz de Berlín », *Luigi Boccherini : estudios sobre fuentes, recepción e historiografía*, Marco Mangani, Elizabeth Le Guin et Jaime Tortella (éd.), Madrid, Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2006, p. 104-107.
- ROSEN, Charles, *Le style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, traduit de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquand, édition augmentée, Paris, Gallimard, 2000, 669 p.
- , *Formas de sonata*, traduit de l'anglais par Luis Romano Haces, s. l., Idea Books, 2004, 376 p.
- RUIZ-CASAU, *La música en la corte de Don Carlos IV y su influencia en la vida musical española*, Discours de réception à la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (22-XI-1959), Madrid, 1959.
- SAINT-FOIX, Georges de, « La correspondance de Boccherini avec Ignace Pleyel », *Revue de Musicologie xi/33* (février 1930), p. 1-6.
- , *Boccherini, notes et documents nouveaux*, réédition élargie de Louis Picquot, *Notices sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini* (Paris, Philipp, 1851), Paris, Legouix, 1930, 203 p.
- SALVETTI, Guido, « I sestetti di Luigi Boccherini », *Chigiana xxiv* (1967), p. 209-220.
- SANCHO, José Luis, « 'Tan perfectas como corresponde al gusto y grandeza de sus majestades'. Las artes en la corte de Carlos IV », *Carlos IV mecenas y coleccionista*, catalogue d'exposition, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, p. 15-52.
- SARRAILH, Jean, *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo xviii*, traduit du français par Antonio Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1957 (1<sup>e</sup> réimp. 1974), 784 p.
- SARTORI, Claudio *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, 7 vols.

- SCHERPEREEL, Joseph, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, édition bilingue portugais-français, [Lisboa], Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, 357 p.
- SEBOLD, Russell P., « Sobre el nombre español del dolor romántico », *El rapto de la mente, poética y poesía dieciochescas*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1970, p. 123-139.
- , « Introduction », Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *El delincuente honrado*, éd. Rusell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008, p. 9-84.
- , « Introduction », José de CADALSO, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, éd. Rusell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2000, p. 13-125.
- SIEMENS HERNANDEZ, Lothar, « Los violinistas compositores en la corte española durante el período central del siglo XVIII », *Revista de Musicología* XI/3 (1988), p. 657-765.
- SJÖBERG, Yves, *Inventaire du Fonds français de graveurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, t. XIV [Legros – Lequien]*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1977.
- SPECK, Christian, *Boccherinis Streichquartette, Studien zur Kompositionsweise und zur gattungsgeschichtlichen Stellung*, München, Wilhelm Fink, 1987, 228 p.
- , « On the Changes in the Four-part Writing in Boccherini's String Quartets », *España en la música de Occidente, vol. II*, INAEM, Madrid, 1987, p. 129-131.
- , « Boccherini as cellist and his music for cello », *Early Music* xxxiii/2 (mai 2005), p. 191-210.
- STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté, 1700-1789, suivi de Les emblèmes de la Raison*, Paris, Gallimard, 2006, 394 p.
- STEVENSON, Robert, « [Los contactos de Haydn con el mundo ibérico](#) », *Revista Musical Chilena* 157 (janvier-juin 1982), p. 3-39. Site web des Revistas Académicas de la Universidad de Chile.
- STRUNK, W. Oliver, « Haydn's Divertimenti for Baryton, Viola, and Bass », *The Musical Quarterly* 18/2 (avril 1932), p. 216-251.
- SUBIRA, José et ANGLES, Higinio, voir ci-dessus ANGLES, Higinio.
- SUBIRA, José, *La Música en la Casa de Alba*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1927, 374 p.
- , « La música de cámara en la corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX », *Anuario Musical* I (1946), p. 181-194.
- , *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953.
- , « Cayetano Brunetti », *Pretéritos músicos hispánicos*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1965.

- , « Un insospechado inventario musical del siglo XVIII », *Anuario Musical* XXIV (1970), p. 227-236
- SUSTAETA, Ignacio, « La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español : referencias musicales en la Gaceta de Madrid y artículos de música en los papeles periódicos madrileños », tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- SUTCLIFFE, W. Dean, « Haydn, Mozart and their contemporaries », *The Cambridge Companion to the String Quartet*, Robin Stowell (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 185-208.
- , « Archaic Visitations in Boccherini's Op. 32 », *Boccherini Studies* 1 (2007), p. 245-276.
- TCHERNOWITZ-NEUSTADTL, Miriam, « Aspects of the Cycle and Tonal Relationships in Luigi Boccherini's String Trios », *Chigiana* XLIII (1993), p. 157-169.
- TORTELLA, Jaime, *Boccherini. Un músico italiano en la España ilustrada*, préface par Yves Gérard, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, 547 p.
- TRUETT-HOLLIS, George, « [‘Inventario y tasación de los instrum.<sup>tos</sup> y papeles de música, de la testamentaría del Excmo. S.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Fern.<sup>do</sup> de Silba Álvarez de Toledo, duque que fue de Alba’ \(1777\)](#) », *Anuario Musical* 59 (2004), p. 151-172.
- UNVERRICHT, Hubert, *Geschichte des Streichtrios*, Tutzing, Schneider, 1969, 363 p.
- URRIES Y DE LA COLINA, Javier Jordán de, « El gusto de Carlos IV en sus casas de campo », *Carlos IV mecenas y coleccionista*, catalogue d'exposition, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, p. 53-74.
- VIGNAL, Marc, *Joseph Haydn*, Paris, Fayard, 1988, 1534 p.
- WARWICK, Lister, *Amico : the life of Giovanni Battista Viotti*, New York, Oxford University Press, 2009, 522 p.
- WEINMANN, Alexander, *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 2, Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien, Universal Edition, 1952, XIII + 212 p.
- , *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 7, Kataloge Anton Huberty (Wien) und Christoph Torricella*, Wien, Universal Edition, 1962, 135 p.
- , *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 8, Die Wiener Verlagswerke von Franz Anton Hoffmeister*, Wien, Universal Edition, 1964, 252 p.
- WEBSTER, James, voir ci-dessus CAPLIN, William E.
- WEBSTER, James, « Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period », *Journal of the American Musicological Society* 27/2 (été 1974), p. 212-247.

- , « Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and His Viennese Contemporaries, 1750-1780 », *Journal of the American Musicological Society* 29/3 (Autumn 1976), p. 413-438.
- , « The Bass Part in Haydn's Early String Quartets », *The Musical Quarterly* 63/3 (juillet 1977), p. 390-424.
- , *Haydn's « Farewell » Symphony and the Idea of Classical Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, 402 p.
- WILL, Richard, « Time, Morality, and Humanity in Beethoven's 'Pastoral' Symphony », *Journal of American Musicological Society* 50/2-3 (Summer-Autumn 1997), p. 271-329.
- WOLF, Eugene K., *The symphonies of Johann Stamitz : a study in the formation of the Classic style. With a thematic catalogue of the symphonies and orchestral trios*, Utrecht, Bohn, Scheltema & Holkema, 1981, 500 p.
- WYN JONES, David, « Austrian symphonies in the Royal Palace, Madrid », *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Malcolm Boyd et Juan José Carreras (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 125-143.
- YIM, Denise, *Viotti and the Chinnerys : A Relationship Charted Through Letters*, Aldershot, Ashgate, 2004, 293 p.

### ***Ressources électroniques***

[Vocabulaire codicologique de l'IRHT.](#)

# Table et crédits des figures

**Page de titre.** Tenture pour le grand salon de la Real Casa del Labrador à Aranjuez (détail), manufactures de Camille Pernon (Lyon) ou de Claudio Bodoy (València), 1797/1799. **Isabel MORÁN SUÁREZ (coord.), *Carlos IV mecenas y coleccionista*, catalogue d'exposition, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, p. 271**

**Figure 1.1.** Anton Raphael Mengs (1728-1779), *Fernando de Silva y Álvarez de Toledo, XII duc d'Alba* (ca. 1770). **Madrid, Palacio de Liria (Fundación Casa de Alba).**

**Figure 2.1.** Page de titre de la série « 0 » (photographie de José Subirá vers 1927). **José SUBIRÁ, *La Música en la Casa de Alba*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1927, p. 164.**

**Figure 2.2.** Page de la partie de premier violon, correspondant à 0/2/i (photographie de José Subirá vers 1927). **José SUBIRÁ, *La Música en la Casa de Alba*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1927, p. 164.**

**Figure 2.3.** Page de titre et première page du premier violon de la zarzuela *Jasón* (L. 341, 1768). **Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, [Mus 54-2](#).**

**Figure 2.4.** Détail d'une page du violoncelle du trio op. 1/1 (G. 77) de Luigi Boccherini (ca. 1768). **Carlos José GOSÁLVEZ et Germán LABRADOR, « Fuentes españolas para el estudio de la obra de L. Boccherini (1743-1805) : los fondos manuscritos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid », *Revista de Musicología* XXVII/2 (2004), p. 747.**

**Figure 3.1.** Anton Raphael Mengs, *Infant Don Luis de Borbón* (ca. 1776). **Cleveland (Ohio), Cleveland Museum of Art.**

**Figure 4.1.** Page de titre de l'imprimé de la série I, exemplaire d'I-Gl. **Gênes, Biblioteca del Conservatorio di Musica Nicolò Paganini, B.2.22.**

**Figure 4.2.** État non définitif de la gravure de Pierre Lélou, exemplaire unique de F-Pn. **Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie, Ef.266a.**

**Figure 4.3.** Trois exemples de réécritures et corrections dans l'exemplaire d'I-Gl. **Gênes, Biblioteca del Conservatorio di Musica Nicolò Paganini, B.2.22.**

**Figure 4.4.** Page de titre de l'exemplaire apparu sur Ebay, maintenant à E-Mn. **Madrid, Biblioteca Nacional de España, MP/4041/1.**

**Figure 4.5.** Brunetti, trio en *fa* majeur I/4/ii (L. 112, 1769), *Lento*. Réduction. **Auteur.**

**Figure 5.1.** Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805), *Carlos de Borbón, prince des Asturies* (1778) (détail). **Isabel MORÁN SUÁREZ (coord.), *Carlos IV mecenas y coleccionista*, catalogue d'exposition, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, p. 199.**

- Figure 6.1.** Brunetti, *divertimento* IV/6/ii (L. 144, 1774), *Allegro spiritoso*. Manuscrit autographe. **Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. Autogr. Brunetti, G. 5.**
- Figure 6.2.** Brunetti, *divertimento* III/1/i (L. 133, 1773), *Andantino*. Manuscrit autographe. **Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. Autogr. Brunetti, G. 5.**
- Figure 6.3.** Brunetti, sextuor op. 1/2/ii (L. 268, 1773-1774), *Larghetto non tanto*. Partie de vlc. II, édition de Venier. **Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département de la musique, A-33424.**
- Figure 6.4.** Brunetti, *divertimento* VII/1/i (L. 145, 1784), *Andante espressivo*. Manuscrit autographe. **Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département de la musique, MS-1642 (1).**
- Figure 7.1.** Catalogue de l'éditeur Venier accompagnant l'édition de la série V (1776). **Londres, British Library, g.403.s. (1).**
- Figure 7.2.** Catalogue suivant de Venier (1778). **Cari JOHANSSON, *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, Stockholm, Publications of the Royal Swedish Academy of Music, 1955, vol. 2.**
- Figure 7.3.** Première page de l'édition liégeoise du trio V/1 (1-X-1776). **Munich, Bayerische Staatsbibliothek, [4 Mus.pr. 1357-19](#).**
- Figure 7.4.** Brunetti, trio V/1/ii (L. 103, 1775), *Largo*, m. 20. Partie de premier violon d'E-Magp. « Accelerando » écrit. **Londres, British Library, g.403.s. (1).**
- Figure 7.5.** Luis Paret (1746-1799), *Oropéndolas* [loriots], gouache sur papier vergé (ca. 1770). **Madrid, Museo del Prado.**
- Figure 8.1.** Boccherini, sextuor en *fa* majeur op. 23/6/iv (G. 459, 1776), *Finale. Prestissimo*, m. 1-12. Manuscrit autographe. **Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département de la musique, [M-1611 \(1-6\)](#).**
- Figure 9.1.** Page de titre et première page de premier violon de VI/1 (L. 115). Copie de F. Mencía, E-Magp. **Madrid, Archivo General de Palacio, Caja 1.038, exp. 1.656.**
- Figure 10.1.** Francisco de Goya (1746-1828), *José Álvarez de Toledo, marquis de Villafranca et XIII duc d'Alba* (1795) (détail). **Madrid, Museo del Prado.**
- Figure 12.1.** Brunetti, trio en *si* bémol majeur VIII/5/ii (L. 125), *Largo sostenuto*, m. 1-57. Réduction. **Auteur.**

# Table des tableaux

**Tableau 0.1.** Les séries de trios de Brunetti. Équivalences avec la proposition de G. Labrador.

**Tableau 2.1.** Caractéristiques générales de la série « 0 ».

**Tableau 2.2.** Brunetti, trio en *ré* majeur 0/2/i. Schéma formel.

**Tableau 3.1.** Brunetti, ouverture de *Jasón/i* (L. 341, 1768). Schéma formel.

**Tableau 4.1.** Caractéristiques générales de la série I.

**Tableau 4.2.** Brunetti, trio I/3/i (L. 111, 1769). Schéma formel.

**Tableau 6.1.** Caractéristiques générales de la série II, III et IV.

**Tableau 6.2.** Brunetti, *divertimento* en *do* mineur II/6/ii (L. 132, 1774-1775). Schéma formel.

**Tableau 6.3.** Brunetti, *divertimento* en *do* majeur IV/3/i (L. 141, 1774). Schéma formel.

**Tableau 7.1.** Caractéristiques générales de la série V.

**Tableau 7.2.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur V/1/i (L. 103, 1775). Schéma formel et textural-topique.

**Tableau 7.3.** Brunetti, trio en *ré* majeur V/6/i (L. 108, 1775). Schéma formel.

**Tableau 9.1.** Longueur moyenne en nombre de mesures des mouvements des trios avec deux violons.

**Tableau 9.2.** Caractéristiques générales de la série VI.

**Tableau 9.3.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VI/3/i (L. 117, 1784-1785). Schéma formel.

**Tableau 9.4.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VI/3/iii. Schéma formel.

**Tableau 10.1.** Caractéristiques générales de la série VII.

**Tableau 10.2.** Brunetti, *divertimento* en *la* majeur VII/1/i (L. 145, 1784). Schéma formel.

**Tableau 10.3.** Brunetti, *divertimento* en *mi* bémol majeur VII/5/i (L. 149, 1784). Schéma formel.

**Tableau 11.1.** Achat de la Chambre du prince [Brunetti ?] chez Gabriel de Sancha en 1786.

**Tableau 11.2.** Achat de Brunetti chez Gabriel de Sancha en 1790.

**Tableau 11.3.** Œuvres de Mozart parvenues à Madrid (1786-1798).

**Tableau 12.1.** Organisation des tonalités entre les trios de la série VIII.

**Tableau 12.2.** Caractéristiques générales de la série VIII.

**Tableau 12.3.** Brunetti, trio VIII/5/i (L. 125, 1795). Schéma formel.

**Tableau 12.4.** Brunetti, trio VIII/5/iii. Schéma formel.

**Tableau 13.1.** Liens avec l'étranger pour l'acquisition de musique (1760-1808).

**Tableau 13.2.** Les témoignages de la réception dans l'œuvre de Gaetano Brunetti.

# Table des exemples

- Exemple 2.1.** Brunetti, trio en *ré* majeur 0/2/i, 1S, *Allegro*, m. 15-23.
- Exemple 2.2.** Brunetti, trio en *ré* majeur 0/2/i, m. 49-51.
- Exemple 2.3.** Sammartini, *notturmo* en *do* majeur op. 7/3/i (1761), *Allegro*, m. 39-45.
- Exemple 3.1.** Brunetti, ouverture de *Jasón/i* (L. 341, 1768), crescendo de type Mannheim.
- Exemple 4.1.** Brunetti, trio en *fa* majeur I/4/iv (L. 112, 1769), *Presto*, m. 28-33.
- Exemple 4.2.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur I/3/i (L. 111, 1769), *Allegro spiritoso*, m. 1-6.
- Exemple 4.3.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur I/3/i, m. 10-22.
- Exemple 4.4.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur I/3/i, 1S, m. 37-45.
- Exemple 4.5.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur I/3/i, m. 98-114.
- Exemple 4.6.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur I/3/iv, *Espressivo con poco moto*, m. 1-4. Degrés mélodiques de la basse et du soprano ajoutés.
- Exemple 4.7.** Brunetti, trio en *fa* majeur I/4/i, *Allegro*, m. 27-31.
- Exemple 4.8.** Brunetti, trio en *fa* majeur I/4/ii, *Lento*, m. 1-5.
- Exemple 4.9.** Brunetti, trio en *fa* majeur I/4/ii, m. 24-38.
- Exemple 4.10.** Brunetti, trio en *fa* majeur I/4/iiia, *Minuetto*.
- Exemple 4.11.** Brunetti, trio en *fa* majeur I/4/iiib, *Trio*, m. 11-28.
- Exemple 5.1.** Brunetti, symphonie concertante en *do* majeur n° 1/i (L. 327, 1769), *Allegro*, m. 1-4. Incipit de la partie de premier violon.
- Exemple 5.2.** Boccherini, « concerto grande » en *do* majeur op. 7/i (G. 491, 1769), *Allegro*, m. 1-2. Incipit de la partie de premier violon.
- Exemple 5.3.** Haydn, quatuor en *fa* majeur op. 17/2/i (Hob. III : 25, 1771), *Moderato*, m. 1-6.
- Exemple 5.4.** Brunetti, sextuor en *do* mineur op. 1/6/i (L. 272, 1773-1774), *Allegro*, m. 75-84.
- Exemple 5.5.** Gossec, quatuor en *do* majeur op. 15/1/i (RH. 187, 1772), *Allegretto*, m. 7-14.
- Exemple 5.6.** Brunetti, sextuor en *sol* majeur op. 1/5/iii, (L. 271, 1773-1774), *Tempo di Minuetto*, m. 5-15.
- Exemple 5.7.** Brunetti, sextuor en *do* mineur op. 1/6/i, m. 17-33. Vl. I, vlc. I et vlc. II.
- Exemple 5.8.** Boccherini, sextuor en *mi* bémol majeur op. 23/1/i (G. 454, 1776), *Allegro molto*. Vl. I/vla. I, vlc. I, vlc. II.
- Exemple 5.9.** Brunetti, sextuor en *mi* bémol majeur op. 1/3/i (L. 269, 1773-1774), *Larghetto con sordina*, m. 1-5.
- Exemple 5.10.** Soler, quintette avec clavier en *fa* majeur n° 2/i (1776), *Cantabile con moto*, m. 1-7.

- Exemple 6.1.** Brunetti, *divertimento* en si bémol majeur II/2/ii (L. 128, 1774-1775), *Allegro con moto*, m. 41-52.
- Exemple 6.2.** Brunetti, *divertimento* en mi bémol majeur II/4/i (L. 130, 1774-1775), *Larghetto staccato*, m. 1-6.
- Exemple 6.3.** Mozart, *divertimento* en fa majeur pour deux hautbois, deux cors et deux bassons (K. 213, juillet 1775), *Allegro spiritoso*, m. 1-6.
- Exemple 6.4.** Campioni, trio en do mineur op. 7/3/i (ca. 1762), *Larghetto*, m. 1-7.  
Réduction de la partie de basse ajoutée.
- Exemple 6.5.** Brunetti, *divertimento* en do mineur II/6/i (L. 132, 1774-1775), *Larghetto*, m. 1-8.
- Exemple 6.6.** Brunetti, *divertimento* en do mineur II/6/i, m. 48-52.
- Exemple 6.7.** Brunetti, *divertimento* en mi bémol majeur II/4/ii (L. 130, 1774-1775), *Allegro*, m. 17-25.
- Exemple 6.8.** Brunetti, *divertimento* en ré mineur III/4/i (L. 136, 1773), *Andantino con moto*, m. 1-7.
- Exemple 6.9.** Haydn, quatuor en mi bémol majeur op. 17/3/i (1771), *Andantino grazioso*, m. 49-60.
- Exemple 6.10.** Brunetti, *divertimento* en ré mineur IV/4/i (L. 142, 1774), *Andantino gracioso*, var. IV, m. 73-80.
- Exemple 6.11.** Brunetti, *divertimento* en si bémol majeur IV/2/i (L. 140, 1774), *Larghetto cantabile*, m. 28-43.
- Exemple 6.12.** Brunetti, *divertimento* en do majeur IV/3/i (L. 141, 1774), *Allegro maestoso*, m. 1-13.
- Exemple 6.13.** Brunetti, *divertimento* en do majeur IV/3/i, m. 22-32.
- Exemple 6.14.** Davaux, quatuor en ré majeur op. 6/4/i (1773), *Allegro*, m. 1-10.
- Exemple 7.1.** Brunetti, trio en fa majeur V/4/i (L. 106, 1775), *Allegro brillante*, m. 1-23.
- Exemple 7.2.** Brunetti, trio en mi bémol majeur V/1/i (L. 103, 1775), *Allegro*, m. 1-4.
- Exemple 7.3.** Brunetti, trio en mi bémol majeur V/1/i, m. 75-79.
- Exemple 7.4.** Brunetti, trio en mi bémol majeur V/1/i, m. 104-109.
- Exemple 7.5.** Brunetti, trio en mi bémol majeur V/1/ii, *Largo*, m. 1-11.
- Exemple 7.6.** Chartrain, quatuor en si bémol majeur op. 1/4/iii (1773), *Allegro. Rondeau*, m. 1-16.
- Exemple 7.7.** Brunetti, trio en mi bémol majeur V/1/iii, *Rondeau grazioso*, m. 1-16.
- Exemple 7.8.** Brunetti, trio en ré majeur V/6/i (L. 108, 1775), *Allegro*, m. 37-51.
- Exemple 7.9.** Boccherini, trio op. 14/5/ii (1772), *Allegro e con spirito*, m. 1-9.
- Exemple 7.10.** Brunetti, trio en ré majeur V/6/iii, *Allegro non molto*, m. 1-7.
- Exemple 7.11.** Brunetti, trio en ré majeur V/6/iii, m. 66-78.
- Exemple 9.1.** Viotti, trio en mi majeur op. 2/2/i (Wiii. 2, ca. 1783), *Allegro con moto*, m. 77-90.
- Exemple 9.2.** Brunetti, trio en la majeur VI/2/i (L. 116, 1784-1785), *Allegro moderato*, m. 123-135.
- Exemple 9.3.** Brunetti, trio en ré majeur VI/4/iii (L. 118, 1784-1785), *Rondeau. Allegretto*, m. 60-65.
- Exemple 9.4.** Brunetti, trio en do majeur VI/1/iii (L. 115, 1784-1785), *Allegro vivace*, m. 18-29.
- Exemple 9.5.** Brunetti, trio en ré majeur VI/4/i, *Allegro con moto*, m. 1-10.

- Exemple 9.6.** Brunetti, symphonie en *do* mineur n°33/iii *Il maniatico* (L. 322, 1780), *Allegro*, m. 74-80.
- Exemple 9.7.** Chartrain, quatuor en *sol* majeur op. 4/4/i (ca. 1776), *Allegro*, m. 79-86.
- Exemple 9.8.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VI/3/i (L. 117, 1784-1785), *Allegro non molto*, m. 1-14.
- Exemple 9.9.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VI/3/i, m. 143-149.
- Exemple 9.10.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VI/3/i, m. 99-127.
- Exemple 9.11.** Campioni, trio en *ré* majeur op. 7/2/i (ca. 1762), *Andante*, m. 1-8.
- Exemple 9.12.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VI/3/ii, *Cantabile sostenuto*, m. 1-8.
- Exemple 9.13.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VI/3/ii, m. 9-15.
- Exemple 9.14.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VI/3/ii, m. 56-64.
- Exemple 9.15.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VI/3/ii, m. 41-56.
- Exemple 9.16.** Brunetti, scène « Odo le meste voci » (1786), air, m. 1-8.
- Exemple 9.17.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VI/3/iii, *Finale. Allegretto un poco vivace*, m. 1-8.
- Exemple 9.18.** Brunetti, trio en *la* majeur VI/2/i, m. 29-36.
- Exemple 10.1.** Brunetti, *divertimento* en *la* majeur VII/1/i (L. 145, 1784), *Andante espressivo*, m. 22-26.
- Exemple 10.2.** Brunetti, *divertimento* en *la* majeur VII/1/i, m. 43-60.
- Exemple 10.3.** Brunetti, *divertimento* en *do* mineur VII/3/i (L. 147, 1784), *Andantino espressivo*, m. 45-49.
- Exemple 10.4.** Brunetti, *divertimento* en *do* mineur VII/3/i, m. 1-7.
- Exemple 10.5.** Brunetti, *divertimento* en *do* mineur VII/3/iib, *Trio*, m. 1-8.
- Exemple 10.6.** Brunetti, *divertimento* en *mi* bémol majeur VII/5/i (L. 149, 1784), *Larghetto amoroso*, m. 1-6.
- Exemple 10.7.** Brunetti *divertimento* en *mi* bémol majeur VII/5/i, m. 29-32.
- Exemple 10.8.** Brunetti *divertimento* en *mi* bémol majeur VII/5/iii, *Allegretto*, m. 9-16.
- Exemple 10.9.** Brunetti *divertimento* en *mi* bémol majeur VII/5/iii, *Prestissimo*, m. 87-115.
- Exemple 12.1.** Brunetti, trio en *fa* majeur VIII/1/i (L. 121, 1795), *Allegro moderato*, m. 1-5.
- Exemple 12.2.** Brunetti, trio en *fa* majeur VIII/1/i, 1S, m. 20-25.
- Exemple 12.3.** Brunetti, trio en *fa* majeur VIII/1/ii, *Larghetto sostenuto*, m. 1-4.
- Exemple 12.4.** Brunetti, trio en *fa* majeur VIII/1/iii, *Allegretto*, m. 1-8.
- Exemple 12.5.** Brunetti, trio en *si* bémol majeur VIII/5/i (L. 125, 1795), *Allegro con spirito*, m. 1-14.
- Exemple 12.6.** Brunetti, trio en *si* bémol majeur VIII/5/i, m. 76-84.
- Exemple 12.7.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VIII/3/i (L. 123, 1795), *Allegro maestoso*, m. 46-56.
- Exemple 12.8.** Rolla, trio en *si* bémol majeur op. 1/1/i (Bl. 351, 1794), *Allegro assai*, m. 9-15.
- Exemple 12.9.** Brunetti, trio en *mi* bémol majeur VIII/3/i, m. 27-31.
- Exemple 12.10.** Pleyel, trio en *ré* majeur op. 13/2/i (B. 402, 1787), *Allegro*, m. 120-128.
- Exemple 12.11.** Rolla, trio en *si* bémol majeur op. 1/1/i, m. 157-171.
- Exemple 12.12.** Brunetti, trio en *si* bémol majeur VIII/5/i, m. 122-129.

- Exemple 12.13.** Haydn, trio avec clavier en *sol* majeur/i (Hob. XV : 15, 1790), *Allegro*, m. 1-8.
- Exemple 12.14.** Haydn, trio avec clavier en *sol* majeur/i, m. 88-93.
- Exemple 12.15.** Brunetti, trio en *si* bémol majeur VIII/5/ii, *Largo sostenuto*, m. 1-9.
- Exemple 12.16.** Brunetti, trio en *si* bémol majeur VIII/5/ii, m. 54-59.
- Exemple 12.17.** Brunetti, trio en *si* bémol majeur VIII/5/ii, m. 70-78.
- Exemple 12.18.** Brunetti, trio VIII/5/iii, *Allegro con moto*, m. 1-16.
- Exemple 12.19.** Brunetti, trio VIII/5/iii, m. 139-147.
- Exemple 12.20.** Brunetti, quintette en *do* majeur op. 11/3/i (L. 263, 1796), *Allegro spiritoso*, m. 16-24.
- Exemple 12.21.** Brunetti, quintette en *do* majeur op. 11/3/i, m. 313-323.

# Index des sujets traités

- ALTO, v. ÉCRITURE INSTRUMENTALE ; PARTIES INSTRUMENTALES
- BASSE, appellation, 69, 75, 94 ; basse continue, V, 40, 77, 94 ; chiffrages, V, 74-77 ; conduite, 73
- BRUNETTI, biographie, III, 14, 27, 29, 30, 55-58, 119, 120, 128-131, 185, 186, 216, 223, 224 ; arbitrage esthétique, 58, 59, 128-130, 181, 188-190, 211, 212, 215, 216, 223, 224
- CHROMATISME, DISSONANCE, 50, 51, 84, 85, 101, 106, 147, 148, 153, 173, 174, 203, 204 ; ligne chromatique (développement), 174, 205
- CLEFS, 72-74
- COHÉSION, dans le mouvement, 45, 46, 80, 89, 105, 109, 137, 142-144, 154, 194, 198, 203, v. aussi MOTIFS ; dans l'œuvre, v. LIENS ENTRE LES MOUVEMENTS ; dans le recueil, 193, 219
- CYCLES DE MOUVEMENTS, en deux mouvements, II, 21, 22, 78, 79 ; en trois mouvements, III, 95, 100, 133-135 ; en quatre mouvements, 31, 38, 39, 88
- DISCOURS, sur la musique instrumentale, 28, 123-128, 158, 190, 218, 221-224 ; esthétique, 26, 52, 53, 95, 112, 113, 116, 117, 122-128, 143, 144, 181, 182, 206, 209, 210, 212, 213, 215, 221-224
- DIVERTIMENTO, terminologie, 178-180
- ÉCRITURE INSTRUMENTALE, alto, 72-74, 85, 172 ; violon, 25, 49, 85, 106, 108, 137, 138, 151-154, 171-173, 199, 205 ; violoncelle, 49, 85, 106, 172
- ÉDITION MUSICALE, 31, 33-38, 59-61, 96-100, 108
- FACTURE INSTRUMENTALE, 138, 139
- FINALE, 47, 79, 82, 83, 107, 108, 114-117, 135, 140, 158-161, 176-178, 207-210, 220
- FONCTIONS FORMELLES, 23, 27-28, 40-44, 46, 48, 50-51, 83, 89-91, 102-105, 109-112, 115-117, 139, 146-149, 165, 168, 174-175, 197-200, 202-204, 207-210, 219 ; combinaison de formes, 159-161, 177-178, 207-209 ; forme et projet dramatique, 112, 113, 117, 123-126, 130, 142, 143, 148-150, 154, 157, 158, 174, 202, 204-206, 209, 210, 219, 222 ; résolution, 23, 48, 50, 51, 147-149, 203-205, 222
- HUMEUR, HUMOUR, 47-50, 82-83, 87, 111-115, 140-143, 154, 168, 206-210, 221, 222, v. aussi SILENCE ; IRREGULARITÉ
- INVENTAIRES, 184, 185, 214 ; XII duc d'Alba [1777], 14, 15, 19-21, 28, 60, 71, 72, 78, 179 ; A. del Castillo [1787], 77, 183-185 ; Infant D. Gabriel [1788], 20, 21 ; Maison de Benavente-Osuna [1824], *9In*, 119
- IRRÉGULARITÉ, mélodique, 41-44, 46, 48-50, 79, 111, 122, 140, 177, 203, 205, 209, 222 ; métrique, 41-44, 49, 140, 141, 177, 205 ; formelle, 90, 91, 109, 165, 168, 221, v. aussi SILENCE ; HUMEUR, HUMOUR
- LIENS ENTRE MOUVEMENTS, 46, 47, 51, 106, 107, 142, 143, 172, 176, 177, 194, 195, 207-209, 219
- MENUET, 22, 46, 51, 85, 88, 175, 220 ; trio (de menuet), 52, 85, 171, 176, 220

MÉTRIQUE, v. IRRÉGULARITÉ

MODULATIONS ET PASSAGES HARMONIQUES, 48, 80, 50, 86, 87, 90, 101, 102, 105-111, 138, 141, 142, 146-149, 153, 154, 156, 157, 159, 161, 169, 170, 174, 197, 198, 203-205, 207 ; degrés modaux, 112, 113, 200, v. aussi TONALITÉS

MOTIFS, 23-27, 45, 46, 51, 88, 89, 91, 105, 117, 121, 122, 137, 141-150, 176, 180, 194-196, 198, 201-203, 220-222 ; formules, 89, 196

MOUVEMENT LENT CENTRAL, 46, 49-51, 106, 151-158, 202-206, 219, 220

MUSIQUE DESCRIPTIVE, 114-117

MUSIQUE VOCALE, rapports avec la musique instrumentale, 154-158

NUANCES, 39, 49, 50, 85, 105, 111, 142, 146, 152, 153, 165, 167, 168, 202, 205, v. aussi TEXTURE

PARTIES INSTRUMENTALES, équilibre, 176, 201 ; indépendance, 40, 52, 79, 94, 176

PASSAGES HARMONIQUES, v. MODULATIONS

PHRASÉOLOGIE, 23-25, 29, 45, 46, 81, 82, 101, 108, 140, 141, 145, 146, 151, 159-161, 173, 174, 176, 195, 202, 221

PREMIER MOUVEMENT LENT, 66, 80-82, 84, 87, 165-169, 172-175, 220

PREMIER MOUVEMENT RAPIDE, 23-28, 40-46, 48, 62-64, 88-91, 101-107, 109-114, 137, 138, 141, 143-150, 195-202, 209, 210, 219, v. aussi PROPORTIONS

PROPORTIONS, dans le mouvement, 83, 90, 109, 112, 193, 194, 197, 200 ; dans l'œuvre, 134, 164, 193

RÉCEPTION EN ESPAGNE, de trios, III, 14, 15, 25, 60, 61, 91, 119, 131, 183-185, 190-192, 211, 212, 214, 217 ; d'autres genres, 14, 28, 58-61, 91, 119, 121, 126, 170, 171, 183-190, 211, 212, 214 ; Artaria et Madrid, 186-189 ; v. aussi **Index des noms et des œuvres**

RÉDUCTION SCHENKÉRIENNE, 50, 204

SCHÈMES (Gjerdingen), 46, 47, 49, 85, 89, 102, 141, 167, 174, 213, 222, 223 ; schèmes et contrepoint, 172, 222, 223

SILENCE, usage rhétorique, 41, 43, 49, 111-114, 122, 140, 154, 177, 203, 205, 209, 210, 222

SOURCES, étude des, II, 69-71, 95, 96, 133, 163, 178, 193 ; copistes, 19, 133, 193 ; papier et filigranes, 70, 71, 95, 131, 133

STATUT DES GENRES, du trio, 14, 30, 31, 38, 39, 60, 61, 77, 78, 119, 130-132, 158, 161, 162, 178-185, 190-192, 201, 217, 218 ; d'autres genres ; 58-61, 113, 119, 120, 184, 185, 218

TEXTURE, 40-44, 48, 84-88, 101-106, 108, 115, 116, 146, 147, 149, 152, 153, 165-168, 172-177, 180, 203-206, 213, v. aussi NUANCES

THÈME ET VARIATIONS, 85, 158-161, 172, 220

TONALITÉS, 48, 80, 108-111, 145, 147-149, 153, 157, 160, 176, 193, 198, 202 ; mineures, 84, 100, 135, 136, 164, v. aussi MODULATIONS

TOPIQUES, 25, 45, 46, 91, 94, 103, 104, 106-108, 116, 125, 152, 175, 176, 182, 213, 222

TRIOS, composés en Espagne, IV, 14, 15, 56, 59-61, 184, 192, 217, 218 ; reçus de l'étranger, v. RÉCEPTION EN ESPAGNE

VIOLE DE GAMBE, 72, 77, 78, 85

VIOLON, v. ÉCRITURE INSTRUMENTALE ; PARTIES INSTRUMENTALES

VIOLONCELLE, v. ÉCRITURE INSTRUMENTALE ; PARTIES INSTRUMENTALES

# Index of contents / Índice de materias

- BASS, designation / *BAJO, denominación*, 69, 75, 94 ; basso continuo / *bajo continuo*, V, 40, 77, 94 ; figures / *cifras*, V, 74-77; voice-leading / *conducción*, 73
- BRUNETTI, biography / *BRUNETTI, biografía*, III, 14, 27, 29, 30, 55-58, 119, 120, 128-131, 185, 186, 216, 223, 224 ; aesthetic arbitration / *arbitraje estético*, 58, 59, 128-130, 181, 188-190, 211, 212, 215, 216, 223, 224
- CENTRAL SLOW MOVEMENT / *MOVIMIENTO LENTO CENTRAL*, 46, 49-51, 106, 151-158, 202-206, 219, 220
- CLEFS / *CLAVES*, 72-74
- COHESION, within the movement / *COHESIÓN, dentro del movimiento*, 45, 46, 80, 89, 105, 109, 137, 142-144, 154, 194, 198, 203, 220, 221, see also MOTIVES / v. también *MOTIVOS* ; within the work, see RELATIONS BETWEEN MOVEMENTS / *dentro de la obra*, v. *RELACIONES ENTRE MOVIMIENTOS* ; within the collection / *dentro de la colección*, 193, 219
- CHROMATICISM, DISSONANCE / *CROMATISMO, DISONANCIA*, 50, 51, 84, 85, 101, 106, 147, 148, 153, 173, 174, 203, 204 ; chromatic line (development) / *línea cromática (desarrollo)*, 174, 205
- DESCRIPTIVE MUSIC / *MÚSICA DESCRIPTIVA*, 114-117
- DISCOURSE, on instrumental music / *DISCURSO, sobre la música instrumental*, 28, 123-128, 158, 190, 218, 221-224 ; aesthetic / *estético*, 26, 52, 53, 95, 112, 113, 116, 117, 122-128, 143, 144, 181, 182, 206, 209, 210, 212, 213, 215, 221-224
- DIVERTIMENTO, terminology / *terminología*, 178-180
- DYNAMICS / *DINÁMICAS*, 39, 49, 50, 85, 105, 111, 142, 146, 152, 153, 165, 167, 168, 202, 205, see also TEXTURE / v. también *TEXTURA*
- FINALE, 47, 79, 82, 83, 107, 108, 114-117, 135, 140, 158-161, 176-178, 207-210, 220
- FIRST MOVEMENT (FAST) / *PRIMER MOVIMIENTO RÁPIDO*, 23-28, 40-46, 48, 62-64, 88-91, 101-107, 109-114, 137, 138, 141, 143-150, 195-202, 209, 210, 219, see also PROPORTIONS / v. también *PROPORCIONES*
- FIRST MOVEMENT (SLOW) / *PRIMER MOVIMIENTO LENTO*, 66, 80-82, 84, 87, 165-169, 172-175, 220
- FORMAL FUNCTIONS / *FUNCIONES FORMALES*, 23, 27-28, 40-44, 46, 48, 50-51, 83, 89-91, 102-105, 109-112, 115-117, 139, 146-149, 165, 168, 174-175, 197-200, 202-204, 207-210, 219 ; hybrid forms / *combinación de formas*, 159-161, 177-178, 207-209, 220 ; form and dramatic design / *forma e intención dramática*, 112, 113, 117, 123-126, 130, 142, 143, 148-150, 154, 157, 158, 174, 202, 204-206, 209, 210, 219, 222 ; resolution / *resolución*, 23, 48, 50, 51, 147-149, 203-205, 222
- HARMONIC PASSAGES / *PASAJES ARMÓNICOS*, v. MODULATION / *MODULACIONES*
- INSTRUMENT MAKING / *FABRICACIÓN DE INSTRUMENTOS*, 138, 139
- INSTRUMENTAL PARTS, balance / *PARTES INSTRUMENTALES, equilibrio*, 176, 201 ; independence / *independencia*, 40, 52, 79, 94, 176
- INSTRUMENTAL WRITING, viola / *ESCRITURA INSTRUMENTAL, viola*, 72-74, 85, 172 ; violin /

*violín*, 25, 49, 85, 106, 108, 137, 138, 151-154, 171-173, 199, 205, 223 ; *violoncello / violonchelo*, 49, 85, 106, 172, 223

INVENTORIES / *INVENTARIOS*, 184, 185, 214 ; 12th duke of Alba [1777] / *XII duque de Alba*, 14, 15, 19-21, 28, 60, 71, 72, 78, 179 ; A. del Castillo [1787], 77, 183-185 ; Infante D. Gabriel [1788], 20, 21 ; House of Benavente-Osuna [1824] / *Casa de Benavente-Osuna*, 91n, 119

IRREGULARITY, melodic / *IRREGULARIDAD, melódica*, 41-44, 46, 48-50, 79, 111, 122, 140, 177, 203, 205, 209, 222 ; metric / *métrica*, 41-44, 49, 140, 141, 177, 205 ; formal / *formal*, 90, 91, 109, 165, 168, 221, see also SILENCE ; MOOD, HUMOUR / *v. también SILENCIO ; HUMORES*

KEYS / *TONALIDADES*, 48, 80, 108-111, 145, 147-149, 153, 157, 160, 176, 193, 198, 202 ; minor / *menores*, 84, 100, 135, 136, 164, see also MODULATION / *v. también MODULACIONES*

METRICS, see IRREGULARITY / *MÉTRICA*, *v. IRREGULARIDAD*

MINUET / *MINUETO*, 22, 46, 51, 85, 88, 175, 220 ; trio (of a minuet) / *trío (de minueto)*, 52, 85, 171, 176, 220

MODULATION AND HARMONIC PASSAGES / *MODULACIONES Y PASAJES ARMÓNICOS*, 48, 80, 50, 86, 87, 90, 101, 102, 105-111, 138, 141, 142, 146-149, 153, 154, 156, 157, 159, 161, 169, 170, 174, 197, 198, 203-205, 207 ; modal degrees / *grados modales*, 112, 113, 200, see also KEYS / *v. también TONALIDADES*

MOOD, HUMOUR / *HUMORES*, 47-50, 82-83, 87, 111-115, 140-143, 154, 168, 206-210, 221, 222, see also SILENCE ; IRREGULARITY / *v. también SILENCIO ; IRREGULARIDAD*

MOTIVES / *MOTIVOS*, 23-27, 45, 46, 51, 88, 89, 91, 105, 117, 121, 122, 137, 141-150, 176, 180, 194-196, 198, 201-203, 220-222 ; formulas / *fórmulas*, 89, 196

MOVEMENT CYCLE, two- movement cycle / *CICLO DE MOVIMIENTOS, en dos movimientos*, II, 21, 22, 78, 79 ; three- movement cycle / *en tres movimientos*, III, 95, 100, 133-135 ; four- movement cycle / *en cuatro movimientos*, 31, 38, 39, 88

MUSIC PUBLISHING / *EDICIÓN MUSICAL*, 31, 33-38, 59-61, 96-100, 108

PHRASEOLOGY / *FRASEOLOGÍA*, 23-25, 29, 45, 46, 81, 82, 101, 108, 140, 141, 145, 146, 151, 159-161, 173, 174, 176, 195, 202, 221

PROPORTIONS, within the movement / *PROPORCIONES, dentro del movimiento*, 83, 90, 109, 112, 193, 194, 197, 200 ; within the work / *dentro de la obra*, 134, 164, 193

RECEPTION IN SPAIN, of trios / *RECEPCIÓN EN ESPAÑA, de tríos*, III, 14, 15, 25, 60, 61, 91, 119, 131, 183-185, 190-192, 211, 212, 214, 217 ; of other genres / *de otros géneros musicales*, 14, 28, 58-61, 91, 119, 121, 126, 170, 171, 183-190, 211, 212, 214 ; Artaria and Madrid / *Artaria y Madrid*, 186-189 ; see also / *v. también Index des noms et des œuvres*

RELATIONS BETWEEN MOVEMENTS / *RELACIONES ENTRE MOVIMIENTOS*, 46, 47, 51, 106, 107, 142, 143, 172, 176, 177, 194, 195, 207-209, 219

SCHEMATA (Gjerdingen) / *ESQUEMAS (Gjerdingen)*, 46, 47, 49, 85, 89, 102, 141, 167, 174, 213, 222, 223 ; schemata and counterpoint / *esquemas y contrapunto*, 172, 222, 223

SCHENKERIAN REDUCTION / *REDUCCIÓN SCHENKERIANA*, 50, 204

SILENCE, rhetorical use / *SILENCIO, uso retórico*, 41, 43, 49, 111-114, 122, 140, 154, 177, 203, 205, 209, 210, 222

SOURCE STUDIES / *FUENTES, estudio de*, II, 69-71, 95, 96, 133, 163, 178, 193 ; copyists / *copistas*, 19, 133, 193 ; paper and watermarks / *papel y filigranas*, 70, 71, 95, 131, 133

STATUS OF GENRES, of the trio / *ESTATUS DE LOS GÉNEROS MUSICALES, del trío*, 14, 30, 31, 38, 39, 60, 61, 77, 78, 119, 130-132, 158, 161, 162, 178-185, 190-192, 201, 217, 218 ; of other genres / *de otros géneros*, 58-61, 113, 119, 120, 184, 185, 218  
 TEXTURE / *TEXTURA*, 40-44, 48, 84-88, 101-106, 108, 115, 116, 146, 147, 149, 152, 153, 165-168, 172-177, 180, 203-206, 213, see also DYNAMICS / *v. también DINÁMICAS*  
 THEME AND VARIATIONS / *TEMA Y VARIACIONES*, 85, 158-161, 172, 220  
 TOPICS / *TÓPICOS*, 25, 45, 46, 91, 94, 103, 104, 106-108, 116, 125, 152, 175, 176, 182, 213, 222  
 TRIOS, composed in Spain / *TRÍOS, compuestos en España*, IV, 14, 15, 56, 59-61, 184, 192, 217, 218 ; Spanish reception of foreign ~, see RECEPTION IN SPAIN / *recibidos del extranjero*, *v. RECEPCIÓN EN ESPAÑA*  
 VIOLA DA GAMBA / *VIOLA DA GAMBA*, 72, 77, 78, 85  
 VIOLA, see INSTRUMENTAL WRITING ; INSTRUMENTAL PARTS / *VIOLA*, *v. ESCRITURA INSTRUMENTAL ; PARTES INSTRUMENTALES*  
 VIOLIN, see INSTRUMENTAL WRITING ; INSTRUMENTAL PARTS / *VIOLÍN*, *v. ESCRITURA INSTRUMENTAL ; PARTES INSTRUMENTALES*  
 VIOLONCELLO, see INSTRUMENTAL WRITING ; INSTRUMENTAL PARTS / *VIOLONCHELO*, *v. ESCRITURA INSTRUMENTAL ; PARTES INSTRUMENTALES*  
 VOCAL MUSIC, relationships with instrumental music / *MÚSICA VOCAL, relación con la música instrumental*, 154-158



# Index des noms et des œuvres

*N.B.* Seulement sont répertoriées les œuvres citées en rapport avec la musique de Gaetano Brunetti.

ABEL, Carl Friedrich, 60, 72*n*, 77-79, 183, 214

    Trios op. 9 [l'auteur], 77-79

ABOS, Girolamo, 155

ALBA, Carlos María Fitz-James Stuart, XVI duc d', 18

ALBA, Fernando de Silva Álvarez de Toledo, XII duc d', 13, 14, 18-21, 27, 51, 60, 61, 71, 72, 74, 77*n*, 119, 120, 179, 212, 217

ALBA, José Álvarez de Toledo, XIII duc d', 77*n*, 119-121, 127, 129, 130, 163, 170, 178, 179, 181, 186, 213

ALBA, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo, XIII duchesse d', 119

ALMEIDA MOTA, João Pedro, 184, 215, 217

ALQUIER, Charles-Jean-Marie, 186, 201

ANDREOZZI, Carlo Emmanuele, 186

ANDRÉS, Juan, 188

ANTONIO PASCUAL DE BOURBON, Infant d'Espagne, 27

ARANAZ, Pedro de, 215

ARANDA, Pedro Pablo Abarca de Bolea, comte d', 57

ARTARIA, Carlo, 121, 186-189, 211, 212

ASENSIO, Vicente, 72*n*, 138, 139

ASENSIO, Severo, 29*n*

ASPLMAYR, Franz, 60*n*, 212

ASTURIES, prince des, v. CHARLES IV

AZARA, José Nicolás de, 181, 224

BACH, Johann Christian, 22, 60*n*, 78*n*

BAEZA, Ignacio, 127

BAILLEUX, Antoine, 59

BALADO, Juan, 132*n*, 192, 217

    Trio en *mi* bémol majeur, 192

BARBELLA, Emanuele, 179

BARBIERI, Francisco Asenjo, 18

BARCO, Manuel, 184

BARLI, Gaspar, 154*n*

BATTEUX, Charles, 125

BAYEU, Francisco, 181

BECK, Franz Ignaz, 185

BEETHOVEN, Ludwig van, 147, 185*n*

BENAVENTE-OSUNA, maison de, v. OSUNA

BERLIOZ, Hector, 143

BERTIE, Willoughby, IV comte d'Abingdon, 60*n*

BERTRAND [éditeur], 98

BESOZZI, Alessandro, 15, 22, 25, 211

BESOZZI, Gaetano, 60

BESOZZI, Girolamo, 15, 22, 25, 211

BIRCHALL, Robert, 114

BLANCO WHITE, José María, 127

BLUMENSTEIN, Fernando, 60

BOCCHERINI, Luigi, I, V, 14, 19, 21, 22, 27, 29, 37, 38, 40, 47, 48, 52, 53, 55-64, 66, 71, 75-77, 79-81, 84, 85, 87, 89, 93-95, 97, 99-102, 104, 105, 108, 109, 112-116, 119-123, 127, 128, 134, 146, 157, 161, 164, 168, 171, 172, 174, 179, 180, 183-186, 190, 198, 207, 211-218, 223

    Trio en *sol* mineur op. 6/5 [G. 93], 84

    Trio en *mi* bémol majeur op. 14/5 [G. 99], 115

    Quintette en *do* majeur op. 10/4 [G. 268], 64, 91, 104

    Quintette en *fa* mineur op. 11/4 [G. 274], 71, 84

    Quintette en *ré* majeur op. 11/6 *L'uccelliera* [G. 276], 114, 115

    Quintette en *fa* majeur op. 13/3 [G. 279], 62

    Quintette en *mi* bémol majeur op. 20/1 [G. 289], 101

    Quintette en *sol* majeur op. 20/4 [G. 292], 89*n*

    Quintette en *sol* mineur op. 42/4 [G. 351], 84

*Divertimenti* avec flûte op. 15, 179

    Sextuor en *mi* bémol majeur op. 23/1 [G. 454], 64

    Sextuor en *ré* majeur op. 23/5 [G. 459], 112, 113

    Sextuor en *fa* majeur op. 23/6 [G. 460], 121, 122

    Concerto grande en *do* majeur op. 7 [G. 491], 56

BOSHOFF, Mathias, IV

BOSSLER, Heinrich Philipp, 213

BOUCHER, Alexandre, 170, 171, 181

BOUCHER, François, 35

BOYER, Pascal, 113

BREMNER, Robert, 183, 212

BRUNETTI, Francisco, V, VI, 55, 120*n*, 128, 136, 139, 154*n*, 155, 181, 212

BRUNETTI, Gaetano, I-VI, 14, 17-31, 33, 36-39, 44, 46-48, 51-53, 55-64, 66, 69-85, 87-91, 93-102, 104-109, 111-115, 119-122, 127-159, 161, 163-165, 167-179, 181, 184-194, 196-202, 205-224

*Trios :*

Trios de la collection Willem Noske, II

Série 0, II, 14, 15, 17-22, 88, 95, 217, 223

Trio en *ré* majeur 0/2, 23-26, 45, 46, 195, 198, 219-222

Série I [L. 109-114], IV, 30, 31, 33-39, 80, 81, 88, 94, 95, 107, 130, 134, 135, 144, 150, 175, 217, 218, 220-222

Trio en *la* majeur I/2 [L. 110], 39, 90;

Trio en *mi* bémol majeur I/3 [L. 111], III, 39-48, 79, 90, 91, 102, 104, 105, 112, 168, 175, 216, 219, 220, 222

Trio en *fa* majeur I/4 [L. 112], 39, 48-53, 90, 104-106, 112, 152, 154, 174, 205, 206, 216, 219, 220, 222, 223

Série II [L. 127-132], 20, 61, 78, 79, 107, 130, 163, 164, 175, 179, 220

*Divertimento* en *si* bémol majeur II/2 [L. 128], 79

*Divertimento* en *la* majeur II/3 [L. 129], 71

*Divertimento* en *mi* bémol majeur II/4 [L. 130], 80, 84

*Divertimento* en *do* mineur II/6 [L. 132], III, 81, 90, 101, 105, 112, 141, 173, 221, 222

Série III [L. 133-138], 20, 61, 78, 79, 83, 84, 94, 163, 164, 175, 179, 220

*Divertimento* en *mi* bémol majeur III/1 [L. 133], 74, 75, 85, 174

*Divertimento* en *fa* majeur III/2 [L. 134], 85

*Divertimento* en *ré* mineur III/4 [L. 136], 84

*Divertimento* en *mi* bémol majeur III/6 [L. 138], 71

Série IV [L. 139-144], 20, 61, 78, 79, 85, 130, 163, 164, 175, 179, 218, 220

*Divertimento* en *sol* majeur IV/1 [L. 139], 72, 87

*Divertimento* en *si* bémol majeur IV/2 [L. 140], 72, 87, 121, 171, 213, 216

*Divertimento* en *do* majeur IV/3 [L. 141], 71, 72, 88, 101, 104, 196, 216, 220, 221, 223

*Divertimento* en *ré* mineur IV/4 [L. 142], 71, 72, 75, 85, 121, 142, 143, 171-173, 220

*Divertimento* en *la* majeur IV/5 [L. 143], 72

*Divertimento* en *mi* bémol majeur IV/6 [L. 144], 72, 73

Série V [L. 103-108], 59-61, 93, 133-138, 143, 150, 169, 178, 193, 217, 218, 220, 222

Trio en *mi* bémol majeur V/1 [L. 103], 64, 90, 101-109, 112, 146, 158, 168, 196, 209, 213, 219

Trio en *sol* mineur V/3 [L. 105], 100

Trio en *fa* majeur V/4 [L. 106], 95, 102

Trio en *ré* majeur V/6 [L. 108], 71, 102, 104, 109, 122, 130, 137, 140, 206, 216, 221-223

Série VI [L. 115-120], 112, 117, 131-134, 137, 170, 172, 173, 176, 178-180, 203, 208, 209, 218-221, 223

Trio en *do* majeur VI/1 [L. 115], 109, 134, 138, 140, 141, 158, 161, 164, 168

Trio en *la* majeur VI/2 [L. 116], 134, 137, 140, 162, 171, 213, 216

Trio en *mi* bémol majeur VI/3 [L. 117], III, 105, 143-162, 171, 177, 182, 197, 202, 205-207, 213, 216, 218-221

Trio en *ré* majeur VI/4 [L. 118], 140-144, 150, 161, 173, 213, 218, 219, 221, 222

Trio en *si* bémol majeur VI/5 [L. 119], 133, 162

Trio en *mi* majeur VI/6 [L. 120], 144

Série VII [L. 145-149], 112, 117, 131, 132, 135, 150, 178, 179, 208, 209, 216, 218, 220, 221

*Divertimento* en *la* bémol majeur VII/1 [L. 145], 75, 76, 165-169, 174-176, 180, 218, 221

*Divertimento* en *si* bémol majeur VII/2 [L. 146], 164

*Divertimento* en *do* mineur VII/3 [L. 147], 135, 136, 158, 164, 168, 169-173, 176, 180, 201, 216, 218, 219, 223

*Divertimento* en *do* majeur VII/4 [L. 148], 172, 180, 220

*Divertimento* en *mi* bémol majeur VII/5 [L. 149], 163, 164, 168, 173-178, 180, 182, 203, 205, 213, 218, 220-222

Série VIII [L. 121-126], 133-135, 178, 191, 192, 218-220, 223

Trio en *fa* majeur VIII/1 [L. 121], 194, 198, 209, 219, 221

Trio en *ré* majeur VIII/2 [L. 122], 194

Trio en *mi* bémol majeur VIII/3 [L. 123], 194, 221

Trio en *la* majeur VIII/4 [L. 124], 194

Trio en *si* bémol majeur VIII/5 [L. 125], 174, 194-210, 213, 216, 218-222

*Autres œuvres :*

Sonates pour violon et basse, 120

*Adagios glosados* pour violon et basse, III, 152

Duos op. 3 [L. 83-88], 59, 61, 98-100

Quatuors op. 2 [L. 150-155], 58, 61, 88, 121, 130

Quatuors op. 3 [L. 156-161], 58, 61, 79

Quatuor en *fa* mineur "Alba" n° 6 [L. 179], 100, 136

Quintettes avec deux violoncelles op. 1 [L. 202-207], 58, 94

Quintette avec deux violoncelles en *do* majeur op.1/4 [L. 205], 63, 64

Quintette avec basson op. 2/1 [L. 208], 176

Quintette avec basson op. 2/2 [L. 209], 171

Quintettes avec deux altos, 134

Quintette avec deux altos en *do* majeur op. 11/3 [L. 263], 47n, 198, 209-210, 222

Sextuors op. 1 [L. 267-272], 58-59, 61-66, 94-95, 98-100, 169

- Sextuor en *ré* majeur op. 1/1 [L. 267], 62, 79, 105  
 Sextuor en *la* majeur op. 1/2 [L. 268], 75-76  
 Sextuor en *mi* bémol majeur op. 1/3 [L. 269], 66  
 Sextuor en *do* majeur op. 1/4 [L. 270], 104  
 Sextuor en *sol* majeur op. 1/5 [L. 271], 62, 213  
 Sextuor en *do* mineur op. 1/6 [L. 272], 62, 64, 71, 85, 87, 121, 169, 171  
 Sextuors avec hautbois [L. 273-278], 154n, 201, 208  
 Sextuor avec hautbois en *si* bémol majeur n° 1 [L. 273], 174  
 Sextuor avec hautbois en *mi* bémol majeur n° 3 [L. 275], 134  
 Variations pour orchestre sur le menuet de Fischer [L. 289], 154n  
 Symphonies en mineur, 136  
 Symphonie en *si* bémol majeur n° 17 [L. 306], 198  
 Symphonie en *sol* mineur n° 22 [L. 311], 176  
 Symphonie en *do* mineur n°33 *Il Maniatico* [L. 322], 142, 143, 180, 213, 221, 222  
 Symphonie en *fa* majeur n°34 [L. 323], 194  
 Symphonie en *mi* bémol majeur n° 35 [L. 324], 198  
 Symphonie en *la* mineur n°36 [L. 325], 100, 143, 176, 222  
 Symphonie concertante en *do* majeur n°1 [L. 327], 56, 57  
 Air de concert « E ver pur troppo - Odo le meste voci » [L. 337], 154-158, 163  
 Zarzuela *Jasón o La conquista del Vellocino* [L. 341], 19, 27, 28, 45, 46, 83, 106, 213, 219, 220  
 Œuvres perdues, 20, 21, 163 ; duos pour deux violons (Hugard), 59, 99
- BRUNETTI, Juan, V, VI, 120, 131, 136, 155, 212  
 BRUNETTI, Luisa, III, 136, 191  
 BURNEY, Charles, III, 190, 199  
 CADALSO, José de, 52, 122, 123  
 CAMBINI, Giuseppe Maria, III, 126, 128, 151, 184, 185  
 CAMERLOHER, Joseph Anton, 60n  
 CAMPINS, Jaime, 184  
 CAMPIONI, Carlo Antonio, III, 15, 22, 25, 47, 48, 51, 81, 82, 151, 157, 185, 211, 213-216  
 Trio en *la* majeur op. 2/6 [Walsh], III  
 Trio en *mi* bémol majeur op. 4/5 [La Chevardière], 47  
 Trio en *ré* majeur op. 7/2 [Hummel], 151, 157  
 Trio en *do* mineur op. 7/3 [Hummel], 51, 81, 82  
 Trio en *la* majeur op. 7/6 [Hummel], 47
- CAÑADA, Joseph, 184, 217  
 CANALES, Manuel, 59, 60, 61, 72n, 74, 106n, 179, 184  
 Quatuor en *sol* mineur op. 1/1, 106n
- CANNABICH, Christian, 60  
 CAPUZZI, Giuseppe Antonio, 187  
 CARLOS DE BOURBON, prince des Asturies, v. CHARLES IV  
 CARRILES, Pascual Juan, 132n  
 CARTIER, Jean-Baptiste, III  
 CASTEL, José, 184, 217  
 CASTILLO, Antonio del, 77, 91n, 98n, 183, 184n, 185, 212  
 CAVAZA, Manuel, 59, 60, 61  
 CHARLES III, roi d'Espagne, IV, 14, 27, 35, 55, 57, 59, 66, 124, 191n  
 CHARLES IV, roi d'Espagne, VI, 20, 27, 29n, 55-57, 61, 66, 93, 96, 115, 116, 119, 121, 124, 128-131, 133, 136, 138, 139, 142, 149, 154, 164, 169-171, 175, 178, 181, 185-187, 189, 191-193, 200, 201, 211, 212, 217, 218, 224  
 CHARRIÈRE, Isabelle de, 47  
 CHARTRAIN, Nicolas-Joseph, 108, 144, 145, 185, 214  
 Quatuor en *si* bémol majeur op. 1/4 [L'auteur, Bérault], 108  
 Quatuor en *si* bémol majeur op. 4/1 [Bérault], 144  
 Quatuor en *sol* majeur op. 4/4 [Bérault], 144, 145
- CHINNERY, George, 136, 137n, 191  
 CHINNERY, Margaret, 137n  
 CHRISTIAN ou CHRISTIANI, 59, 61  
 CIENFUEGOS, Nicasio Álvarez, 182  
 CIMAROSA, Domenico, 155n  
 CLAVIJO, Joseph, 55n  
 CLEMENTI, Muzio, 187, 188  
 CLERMONT D'AMBOISE, Jean-Baptiste-Charles-François, marquis de, IV, V, 35, 36  
 COCCHI, Gioacchino, 155  
 CONTI, Giacomo, 188  
 COPIN, Miguel, 188  
 CORELLI, Arcangelo, 30n, 59, 176, 182  
 CORREA [libraire], 184  
 CORSELLI, Francesco, 14, 15, 76, 216  
 CRAMER, Wilhelm, 60, 184  
 CRISTIANI DE SCIO, Antonio, 59  
 CRISTIANI DE SCIO, Carlos, 59  
 CRISTIANI DE SCIO, Sebastián, 59  
 CROSDILL, John, 136  
 CRUZ, Ramón de la, 27  
 DAVAUX, Jean-Baptiste, 91, 126, 128, 214  
 Quatuors op. 6 [Borelly], 91  
 DEVIENNE, François, 188  
 DEZÈDE, Nicolas, 60  
 DITTERS VON DITTERSDORF, Karl, 60n, 187n, 188, 211, 212  
 DOYEN, Gabriel-François, 35  
 DUELON, 184

- DUEÑAS, Alejo, 12
- DUNI, [Antonio ou Egidio], 179
- DUPORT, Jean-Louis, VI, *120n*, 136, 139
- DUPORT, Jean-Pierre, 170
- EICHNER, Ernst, 59, 62, 77
- EXIMENO, Antonio, V
- FARINELLI, Carlo Broschi, dit, 12
- FEIJOO, Benito Gerónimo, P., 126
- FERDINAND I, duc de Parme, 191
- FERDINAND IV, roi de Naples, 191
- FERDINAND VI, roi d'Espagne, IV, 12, 45, 116
- FERDINAND VII, roi d'Espagne, 136
- FERNÁN-NÚÑEZ, Carlos José Gutiérrez de los Ríos y Rohan-Chabot, VI comte de, 33, 127, 129
- FERRIÈRE, Jean-Pierre-Toussaint Nollens, dit, 170
- FIALA, Joseph, 77, 187
- FILS, Anton, 51, *60n*, 77, 214
- Trio en *do* majeur op. 3/1 [La Chevardière], 51
- FITZWILLIAM, Richard, Lord, *114n*
- FODOR, Josephus Andreas, 184
- FÖRSTER, Emanuel Aloys, 188
- FRÄNZL, Ignaz, 60
- FRÉDÉRIC-GUILLAUME II, roi de Prusse, 190
- FRÍAS, Diego Pacheco Téllez-Girón Gómez de Sandoval, XIII duc de, 128
- FRITZ, Gaspard, 15
- FUX, Johann Joseph, 172
- GABRIEL DE BOURBON, Infant d'Espagne, 20, 21, 27, *29n*, 59, 66, 127, 129, 184
- GALEAZZI, Francesco, 145
- GALEOTTI, Stefano, 25
- GALVÁN, Ventura, 60
- GARAY, Ramón, 184, 217
- GARCÍA PACHECO, Fabián, 60
- GARISUAIN, Joaquín, 127, 129, *154n*
- GASSMANN, Florian Leopold, *60n*, 116
- GAVINIÈS, Pierre, 95
- GAYANGOS DE RIAÑO, Emilia, 18
- GAYANGOS, Pascual, 18
- GERBINI, Luigia, *132n*
- GESSNER, Salomon, 182
- GIARDINI, Felice, *77n*, 183, 185
- GIORDANI, Giuseppe, *155n*
- GIORDANI, Tommaso, 185
- GIULIANI, Giovanni Francesco, 184
- GLUCK, Christoph Willibald von, 60, 126, 185
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *124n*
- GOLDONI, Carlo, 116
- GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Juan Ignacio, 52
- GOSSEC, François-Joseph, 59, 61, 62, 79, 91, 128, 129, 185, *206n*, 213-215
- Quatuors op. 15, 79, 91, 215
- Quatuor en *do* majeur op. 15/1 [RH. 187], 62
- Symphonie en *mi* bémol majeur op. 12/5 [RH. 39], *206n*
- GOYA, Francisco de, 121, 175, 181, 224
- GRANTHAM, II baron, v. ROBINSON, Thomas
- GRÉTRY, André-Ernest-Modeste, 60
- GRILL, Franz, 188
- GROSSE, [Samuel Dietrich ?], 188
- GUADAGNINI, [Giovanni Battista ?], *72n*
- GUARDIOLA, José Antonio Fernández de Cevallos y González-Calderón, marquis de, *129n*
- GUÉNIN, Marie-Alexandre, 170
- GUGLIELMI, Pietro Alessandro, 155
- GUGLIELMI, Pietro Carlo, 212
- GUIGNON, Jean-Pierre, 14
- HASSE, Johann Adolf, 14, 155
- HAYDN, Joseph, 38, 51, 59, 60, 61, 62, 73, 77, 79, 82, 83, 87, 88, 100-102, 105, 112-114, 116, 119-124, 126-132, *136n*, 139, 140, 143, 147, 149-151, 154, 159, 161, 162, 164, 165, 168-172, 174, 175, 177-179, 181, 183-188, 190, 192, 198, 199, 201, 205, 206, 208, 211-216, 218, 222
- Trios avec baryton, 77, 82, 119, 131, 150, 164, 168, 172, 177-179, 215, 218
- Trio avec baryton en *sol* majeur n° 70 [Hob. XI : 70], 83
- Trio avec baryton en *la* majeur n° 94 [Hob. XI : 94], 171
- Trio avec clavier en *sol* majeur [Hob. XV : 15], 201, 215
- Quatuors « à Fürnberg », 171
- Quatuors op. 17, 215, 218
- Quatuor en *fa* majeur op. 17/2 [Hob. III : 26], 62, 169, 171
- Quatuor en *mi* bémol majeur op. 17/3 [Hob. III : 27], 85, 171
- Quatuor en *sol* majeur op. 17/5 [Hob. III : 29], 88, 171
- Quatuor en *ré* majeur op. 17/6 [Hob. III : 30], 171
- Quatuors op. 20, 100, 101
- Quatuor en *ré* majeur op. 20/4 [Hob. III : 34], 171
- Quatuor en *fa* mineur op. 20/5 [Hob. III : 35], 140
- Quatuors op. 33, 149, 162, 215, 218
- Quatuor en *si* mineur op. 33/1 [Hob. III : 37], 143
- Quatuor en *mi* bémol majeur op. 33/2 [Hob. III : 38], 161
- Quatuor en *do* majeur op. 33/3 [Hob. III : 39], 143, 150
- Quatuor en *sol* majeur op. 33/5 [Hob. III : 41], 150, 159, 177
- Quatuor en *ré* majeur op. 33/6 [Hob. III : 42], 171
- Quatuor en *mi* majeur op. 54/2 [Hob. III : 57], 154, 206

- Symphonie en *sol* majeur n°23 [Hob. I : 23], 172
- Symphonie en *mi* mineur n°44 *Funèbre* [Hob. I : 44], 172
- Symphonie en *fa* dièse mineur n° 45 *Les adieux* [Hob. I : 45], 143
- Symphonie en *si* majeur n° 46 [Hob. I : 46], 112
- Symphonie en *do* majeur n° 60 *Il distratto* [Hob. I : 60], 143
- Les Sept paroles du Christ sur la Croix* [Hob. XX : 1], 126
- HAYDN, Michael, 212
- HERRANDO, José, 14, 15, 20, 22, 31, 72-74, 114, 115, 216
- Sonate pour violon *El jardín de Aranjuez*, 114, 115
- HOFFMEISTER, Franz Anton, 129, 187-189
- HOFMANN, Leopold, 60, 76
- HUBER, Thaddäus, 60n, 88
- HUÉSCAR, Francisco de Paula de Silva y Álvarez de Toledo, duc de, 14n
- HUGARD DE SAINT-GUY [éditeur], 59, 99
- HUMMEL, Johann Julius, 88n
- IMBAULT, Jean-Jérôme, 212
- IRIARTE, Tomás de, 13, 31, 39, 53, 60n, 61, 77, 88, 121-128, 143, 146, 158, 170, 182, 185, 206
- JACOBI, Marquis de, 15n
- JEFFERSON, Thomas, 127, 215
- JOHNSTONE, Mrs., 155n
- JOMELLI, Niccolò, 116, 155
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, 52
- JUNKER, Carl Ludwig, 113, 124
- KAERRGEN, Christian, 186
- KAMMEL, Antonín, 60, 183
- KOZELUCH, Leopold, 187, 188
- KRAUS, Joseph Martin, 215
- LA BORDE, Jean-Benjamin de, 60
- LA CHEVARDIÈRE, Louis-Balthazard de, 59, 61, 96, 98-100, 217n
- LABITTE, Louis, 69, 71, 163
- LAMPIÑAS, Javier de, 124n
- LANDINI, Francesco, 30, 57
- LARRAÑAGA, José de, 15
- LATILLA, Gaetano, 155
- LE DUC, Simon, 77n, 91, 119
- Trios op. 5 [Sieber], 91
- LEBRUN, [Ludwig August?], 126
- LELIS, Alejandro de, 212
- LÉLU, Pierre, IV, 35, 36
- LEO, Leonardo, 94
- LEUHUSEN, Carl, III
- LIDL, Andreas, 183
- LINDLEY, Robert, 136
- LLAGUNO, Eugenio de, 128
- LOUIS XV, roi de France, 35
- LOUIS XVI, roi de France, 58
- LUIS DE BOURBON, Infánt d'Espagne, IV, 29, 30, 35, 36, 38, 55-57, 59, 66, 94n, 114, 115, 120, 121, 129, 217
- MAELLA, Mariano Salvador, 175
- MANALT, Francisco, 31
- MANCA, Manuel Delitala, marquis de, 127
- MANFREDINI, Vincenzo, 125
- MANNA, Gennaro, 155
- MARESCALCHI, Luigi, 55, 60, 61, 212
- MARIE LOUISE DE BOURBON-PARME, reine d'Espagne, 191
- MARTÍN I SOLER, Vicent, 188
- MARTINI, Giovanni Battista, P., 189
- MASCITTI, Michele, 59
- MEDINA-SIDONIA, Pedro de Alcántara Pérez de Guzmán y Pacheco, XIV duc de, 15n, 191, 212
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan, 52, 182
- MENCÍA, Francisco, 133, 193
- MENCÍA, Manuel, 14
- MENGES, Anton Raphael, 181, 182
- MÉRITOS, Francisco de Paula Micón, marquis de, 126
- MÉTASTASE, v. METASTASIO
- METASTASIO, Pietro, 52, 124, 156
- MICHAELIS, Christian Friedrich, 113, 124
- MISÓN, Luis, 123
- MONROY, Ramón Rodríguez, 119, 127, 129, 217
- MONSIGNY, Pierre-Alexandre, 60
- MONTALI, Francesco, 14, 15, 20, 119, 216
- MORENO, Francisco Javier, 184, 217
- MOUSTIER, Éléonor-François-Élie, marquis de, 36
- MOZART, Wolfgang Amadeus, 81, 136n, 146, 147, 171, 179, 185n, 187-189, 212
- Divertimento en fa* majeur [K. 213], 81
- MURPHY, colonel, 127
- MYSLIVEČEK, Josef, 60n, 155
- NARDINI, Pietro, III, 93, 151, 213
- NAVOIGILLE, Guillaume, 179
- NOFERI, Giovanni Battista, 185
- NONNINI, Girolamo, 154-156, 158, 163
- NOSKE, Willem, II
- NUSSEN, Frederick, 77n
- OGER, Marie, Mme, IV, 33, 36
- OLIVER ASTORGA, Juan, 60, 61, 74, 78
- ORTIGUE, Joseph d', 170, 171
- OSUNA, Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Pacheco, IX duc d', 119-121, 127, 129, 178, 186, 187, 212
- PAISIELLO, Giovanni, 191n, 206, 212
- PARET, Luis, 29n, 35, 114
- PARISIÉN, Francisco Antonio, 127
- PELLICCIA, Clementina, 55

- PELLICCIA, Giovanni Maria, 181
- PEÑAFIEL, marquis de, v. OSUNA
- PERGOLESI, Giovanni Battista, 49, 123
- PHILIPPE V, roi d'Espagne, 11, 12
- PIATELLINI, Gasparo, 72*n*
- PICQUOT, Louis, 69, 163, 178
- PIGNATELLI, Juan, 127
- PLA, Manuel, 58
- PLEYEL, Ignaz, 129, 184, 186-188, 190-192, 198-201, 208, 214-216, 218  
     Trio en *mi* bémol majeur op. 13/1 [B. 401], 199  
     Trio en *ré* majeur op. 13/2 [B. 402], 199
- PLUCHE, Noël-Antoine, abbé, 126
- PONZ, Antonio, 181
- PONZO, Giuseppe, 116
- PORPORA, Nicola Antonio, 14
- PORRETTI, Domenico, 12, 31, 57, 58
- PROT, Félix-Jean, 185
- PUGNANI, Gaetano, 47, 60, 61, 95, 183
- QUEVEDO, Francisco de, 12
- QUINTANA, Manuel José, 127, 206
- RACINE, Jean, 182
- RAMEAU, Jean-Philippe, 14
- REDEIN, Jean-François, 185
- REXACH, Salvador, 15  
     Trios [Aránzazu], 15
- REYNALDI, Cristiano, IV, 31, 59
- REYNALDI, Miguel, 132*n*
- RÍOS, Felipe de los, 127, 129
- ROBINSON, Frederick, IV
- ROBINSON, Thomas, II baron Grantham, IV
- ROCCAFORTE, Gaetano, 155, 156
- RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio, 11, 27, 60, 123
- ROESER, Valentin, 38  
     Trios op. 1 [l'auteur], 38
- ROLLA, Alessandro, 191, 192, 199-201, 211, 212, 214-216  
     Trios op. 1, 191, 200, 201, 218  
     Trio en *si* bémol majeur op. 1/1 [BI. 351], 199, 200
- ROSETTI [RÖSLER], Antonio, 129, 187-190, 213
- ROSETTI, Antomio [Milan], 212
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 14, 52, 125, 126
- SABATINI, Felipe, 55, 56, 58
- SÁENZ DE SANTAMARÍA, José, marquis de Valde-Íñigo, 126
- SAINT-GEORGE, Joseph Boulogne, chevalier de, 91, 161  
     Quatuors op. 1, 91  
     Quatuor en *sol* majeur op. 1/3, 161
- SAMMARTINI, Giovanni Battista, III, 15, 21, 22, 25, 26, 48, 191, 198, 211, 212, 214-216  
     Notturmo en *do* majeur op. 7/3, 25
- SANCHA, Gabriel de, 154, 187, 188, 212
- SANTAMANT, Pere, 60, 61, 179
- SARTI, Giuseppe, 206
- SCARLATTI, Domenico, 12, 45, 48, 66, 216
- SCHIATTI, Giacinto, 82, 83  
     Trio en *si* bémol majeur op. 1/2 [Hummel], 82, 83
- SCHLICK, Johann Konrad, 188
- SCHMIDT, [Johann Michael ?], 60*n*
- SCHOBERT, Johann, 52  
     Sonate avec accompagnement de violon en *la* majeur op. 14/5, 52
- SCHWINDL, Friedrich, 37, 60
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan, 124*n*
- SIEBER, Jean-Georges, 99, 217*n*
- SIGNORETTI, Giuseppe, 60
- SIMIÁN, Luis Vicente, 127, 184
- SOLER, Antoni, P., 31, 45, 66, 114  
     Sonata en *sol* majeur n° 12 *De la codorniz*, 114  
     Quintette avec clavier en *fa* majeur n° 2, 66
- STAMITZ [non précisé], 185, 188
- STAMITZ, Anton, 60*n*
- STAMITZ, Carl, 60*n*, 105, 183  
     Symphonie en *sol* majeur op. 9/2 [Markordt], 105
- STAMITZ, Johann, 23, 28, 29, 31, 38, 47, 51, 60, 77, 211, 212, 214-216, 222  
     Trio en *fa* majeur op. 1/3, 51
- STERKEL, Johann Franz Xaver, 187
- STERNE, Lawrence, 112, 209
- STUMPF, Johann Christian, 38  
     Trios op. 2 [Moria], 38
- TALLEYRAND-PÉRIGORD, Charles-Maurice de, 186*n*
- TARTINI, Giuseppe, III
- TEYBER, Anton, 129, 187-189
- TEYBER, Elisabeth, 189
- TODI, Luísa, 206
- TOESCHI, Carl Joseph, 60, 77
- TORRES VILLARROEL, Diego de, 12
- TRAEG, Johann, 131, 189, 212
- TRAVERSE, Charles de la, 35
- UREÑA, Gaspar de Molina y Saldívar, marquis d', 28, 107, 124-128, 143, 158, 185
- VACCARI, Francesco, III, 136, 191
- VACHER, Jean-Pierre, VI, 192
- VACHON, Pierre, 60, 61
- VALDE-ÍÑIGO, marquis de, v. SÁENZ DE SANTAMARÍA
- VALLESTERI, Joseph, 29*n*
- VAN MALDERE, Pierre, 60, 185
- VANHAL, Johann Baptist, 60*n*, 77, 185, 187
- VENIER, Jean-Baptiste, 59, 61, 93-100, 108, 186, 212
- VERACINI, Francesco Maria, 58
- VERRI, Pietro, 25

VILLAHERMOSA, María Manuela Pignatelli y Gonzaga, duchesse de, 127  
VILLALOBOS [compositeur], 184  
VILLANUEVA, Juan de, 66  
VIOTTI, Giovanni Battista, VI, 120, 131-133, 136-139, 161, 171, 172, 183, 188, 192, 200, 201, 211-216, 218  
    Trios op. 2, 131-133, 215, 218  
    Trio en *mi* majeur op. 2/2 [Wiii. 2], 137  
    Trio en *do* majeur op. 2/3 [Wiii. 3], 138  
VIVALDI, Antonio, 59, 115, 156  
WAGENSEIL, Georg Christoph, 60*n*  
WELCKER, Peter, 77*n*  
WINCKELMANN, Johann Joachim, 181  
WRANITZKY, [Paul ou Anton], 188  
YOUNG, Edward, 52, 53, 113  
LE TOURNEUR, Pierre, 52  
ZANETTI, Francesco, 183  
ZAPATER, Martín, 181*n*  
ZAPPA, Francesco, 60, 61, 184, 185  
ZINGARELLI, Nicola Antonio, 206



# Table des matières

## *Volume I*

<b>Avant-propos à l'édition numérique .....</b>	<b>I</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>3</b>
Remerciements .....	9
Abréviations .....	10
<i>Bibliothèques et archives</i> .....	10
<i>Ressources électroniques</i> .....	10
<b>1. Avant l'arrivée de Boccherini (1760-1767).....</b>	<b>11</b>
La musique dans l'espace privé en Espagne vers 1760 .....	11
La bibliothèque musicale du XII duc d'Alba.....	13
<b>2. La série « 0 » (1767).....</b>	<b>17</b>
Sources et chronologie .....	17
Les autres trios perdus .....	20
Présentation générale.....	21
Le seul survivant de la série « 0 » : 0/2/i.....	23
<b>3. Découverte de la « moderne musique allemande » (1768-1769).....</b>	<b>27</b>
<i>Jasón</i> de Brunetti et la réception de Johann Stamitz .....	27
Sous l'égide de l'infant Don Luis .....	29
<b>4. La série I (1769) .....</b>	<b>33</b>
Sources et chronologie .....	33
Présentation générale.....	38
Le trio I/3.....	40
<i>La discontinuité au service de la forme dans I/3/i</i> .....	40
<i>Les liens entre les mouvements</i> .....	46
Le trio I/4.....	48

<i>Les bizarreries dans I/4/i</i> .....	48
<i>La nouvelle sensibilité dans I/4/ii et I/4/iii</i> .....	49
<b>5. Boccherini et le « laboratoire » madrilène (1769-1776)</b> .....	<b>55</b>
Boccherini et Brunetti : contribution à la déconstruction d'un mythe.....	55
Nouveaux répertoires dans la Chambre du prince .....	57
« Homologation » européenne.....	59
Le laboratoire musical courtisan.....	61
<b>6. Les séries II (1774-1775), III (1773) et IV (1774)</b> .....	<b>69</b>
Sources et chronologie .....	69
Le duc d'Alba et la « viola » .....	72
La question de la basse continue .....	74
Présentation générale.....	77
La série II.....	79
La série III .....	83
La série IV .....	85
<i>La combinaison de styles dans IV/3/i</i> .....	88
<b>7. La série V (1775)</b> .....	<b>91</b>
La réception musicologique de la série V .....	93
Sources et chronologie .....	95
Présentation générale.....	100
Le trio V/1/i : la conquête de la texture .....	101
Le trio V/6 .....	109
<i>L'humeur de Haydn dans V/6/i</i> .....	109
<i>L'humour des oiseaux dans V/6/iii</i> .....	114
<b>8. Fièvre Haydn (1776-1784)</b> .....	<b>119</b>
Une parenthèse créative .....	119
Départ de Boccherini, réception de Haydn .....	120
Vers un nouveau discours sur la musique instrumentale .....	122
Brunetti, musicien de goût.....	128
Nouveaux trios à la cour .....	130

<b>9. La série VI (1784-1785) .....</b>	<b>133</b>
Sources et chronologie .....	133
Présentation générale.....	133
L'effet Viotti.....	136
De nouveaux instruments pour une musique nouvelle.....	138
Une « manière nouvelle » : Brunetti et Haydn .....	139
Le trio VI/3 .....	143
<i>Le « process » de la forme dans VI/3/i.....</i>	143
<i>« Odo le meste voci » : le tragique métastasien dans VI/3/ii.....</i>	151
<i>La combinaison des formes dans VI/3/iii .....</i>	158
<b>10. La série VII (1784).....</b>	<b>163</b>
Sources et chronologie .....	163
Présentation générale.....	164
Le divertimento VII/1 : la forme détournée.....	165
Le divertimento VII/3 : fidélités haydniennes.....	169
Le divertimento VII/4 : sur la virtuosité.....	172
Le divertimento VII/5 : orfèvrerie motivique et modulation topique.....	173
L'hypothèse d'une destination .....	178
La question du style : « la manière d'être des ouvrages de l'art » .....	181
<b>11. Pleyel et l'école de Vienne (1785-1795) .....</b>	<b>183</b>
La joyeuse agonie du trio.....	183
La réception de Pleyel et les rapports avec Artaria.....	186
<b>12. La série VIII (1795) .....</b>	<b>193</b>
Sources et chronologie .....	193
Présentation générale.....	193
Le trio VIII/5 .....	194
<i>Les motifs au service de la mélodie dans VIII/5/i .....</i>	194
<i>Influences croisées dans VIII/5/i.....</i>	198
<i>La quête du sublime dans VIII/5/ii.....</i>	202
<i>L'humour retrouvé dans VIII/5/iii.....</i>	207

<b>Conclusion</b> .....	<b>211</b>
Brunetti et son rapport à la réception .....	211
Le trio à cordes en Espagne et les trios de Brunetti .....	217
L'évolution du langage musical de Brunetti .....	219
Entre avant-garde et tradition : un répertoire au service des élites.....	223
<b>Sources et bibliographie</b> .....	<b>225</b>
Sources .....	225
<i>Sources des trios à cordes de Gaetano Brunetti</i> .....	225
<i>Livrets</i> .....	228
<i>Périodiques</i> .....	228
<i>Autres sources littéraires d'avant 1900</i> .....	228
Bibliographie .....	231
<i>Ressources électroniques</i> .....	240
<b>Table et crédits des figures</b> .....	<b>241</b>
<b>Table des tableaux</b> .....	<b>241</b>
<b>Table des exemples</b> .....	<b>241</b>
<b>Index des sujets traités</b> .....	<b>249</b>
<b>Index of contents / Índice de materias</b> .....	<b>251</b>
<b>Index des noms et des œuvres</b> .....	<b>255</b>

## ***Volume II***

**Annexe** : partitions de treize trios de Gaetano Brunetti.