Association Niedermeyer
Bulletin d'information no 12, Juin 2016

Rideau de manœuvre
de l'opéra *Stradella* de Louis Niedermeyer
Source : gallica.bnf.fr

Association Niedermeyer, Nyon

Sommaire du bulletin n°12, juin 2016

page 3 Victor Hugo et Niedermeyer face à face

page 27 Aux origines de l'Ecole Niedermeyer

page 35 Visibilité internationale pour le fonds de Louis Niedermeyer

page 38 News

page 39 Les concerts 2016

Impressum:
Association Niedermeyer
case postale 1117
1260 Nyon

association-niedermeyer@bluewin.ch
www.niedermeyer-nyon.ch

Victor Hugo et Louis Niedermeyer face à face

Né à Besançon, le 26 février **1802** Né à Nyon, le 27 avril

Ce siècle avait deux ans ! Rome remplaçait Sparte,
Déjà Napoléon perçait sous Bonaparte,
Et du premier consul, déjà, par maint endroit,
Alors dans Besançon, vieille ville espagnole,
Jeté comme la graine au gré de l'air qui vole,
Naquit d'un sang breton et lorrain à la fois
Un enfant sans couleur, sans regard et sans voix.

PRÉFACE

Il n'y aurait pas lieu d'accorder une grande importance à une simple coïncidence de dates touchant la naissance de ces deux grands hommes, si leurs œuvres, littéraires pour l'un et musicales pour l'autre, n'avaient pas montré des signes de convergence, marquant un certain parallélisme dans leur parcours artistique. Le premier écrivait des poèmes - tels *Les Chants du Crépuscule* ou *Les Voix Intérieures* -, le second revêtait les poèmes du premier d'une musique appropriée pour les faire réellement chanter.

L'objet de cet article est de mettre en lumière de tels signes, qu'ils soient patents ou non, les plus cachés n'étant pas les moins révélateurs. Ils disent peut-être plus que le contenu de lettres que ces deux personnalités auraient pu s'écrire. Mais en l'état de nos recherches, il ne semble pas qu'ils aient procédé entre eux à un quelconque échange épistolaire, ne serait-ce qu'à une simple demande d'autorisation adressée par le musicien au poète avant de faire usage de ses vers.

En réalité cette pratique n'était pas courante – pas plus qu'elle ne l'est d'ailleurs aujourd'hui. En effet, lorsqu'un musicien tombe sur un texte qui le presse de revêtir de musique, il ne va pas se contraindre à demander préalablement à l'auteur son consentement, mais se hâtera plutôt de noircir du papier à musique. Le seul risque qu'il courra alors est de se voir désavoué par l'intéressé, lorsque la musique lui sera connue[1].
Alfred de Musset écrit à un musicien le 1er juin 1854 : « Je n'ai jamais refusé à un artiste l'autorisation de publier de la musique sur des paroles de moi. Je regrette seulement de ne pas connaître la vôtre »[2].

Lamartine estimait pour sa part que la musique et la poésie se nuisaient en s'associant. Il fit cependant une exception lorsqu'il entendit la mélodie que Niedermeyer avait composée sur son poème *Le Lac*, mélodie dont il releva les qualités émotionnelles en ces termes : « on a essayé mille fois d'ajouter la mélodie plaintive de la musique au gémissement de ces strophes. On a réussi une seule fois ; Niedermeyer a fait de cette ode une touchante traduction en notes. J'ai entendu chanter romance, et j'ai vu les larmes qu'elle faisait répandre »[3].

À première vue Victor Hugo a la même intransigeance à l'égard des musiciens qui s'emparent de ses vers[4]. Mais, à l'exemple de son collègue et ami[5], son attitude peut aussi parfois s'infléchir. Apparemment deux cas de figure se présentent selon qu'on se trouve en face d'un **texte destiné à la scène**, - un livret d'opéra par exemple -, ou d'une **œuvre poétique**.

LE LIVRET D'OPÉRA

Victor Hugo fut lui-même l'auteur d'un livret d'opéra, *La Esmeralda*, dont Louise Bertin composa la musique[6]. Les nombreuses lettres qui jalonnent cette collaboration nous montrent un Victor Hugo très complaisant à l'égard de la compositrice[7]. On y lit à la date du 2 novembre 1832 : « Moi je crois que mes meilleurs ouvrages seront toujours ceux que j'aurai faits avec vous ; (..) notre opéra ». Et le 5 décembre 1833: « Voici, Mademoiselle, la chanson de Quasimodo. Votre sens musical doit être, après tout, souverain, et mes rimes sont les très humbles servantes de vos notes ».

---

[1] Si des droits d'auteur devaient être négociés au préalable, la flamme créatrice risquerait de s'éteindre. D'ailleurs une telle négociation était plutôt du ressort de l'éditeur au moment de la prise en charge de l'œuvre en vue de sa diffusion. En effet, le décret du 19 juillet 1793 sur les droits d'auteurs - qui était encore en vigueur - n'entrait en matière que sur la vente et la diffusion d'œuvres d'art en vue de protéger les auteurs à l'endroit des contrefaçons.
[2] In lot 132 de la vente publique des archives de la famille Heugel du 26 mai 2011 (Chez Ader).
[3] In *Lamartine Alphonse (de)*, éd. Pagnerre, Furne, Jouvet et Cie & Hachette et Cie, Paris, 1850.
[4] Arnaud Laster, « Hugo à l'Opéra », *L'Avant-Scène Opéra*, no 208, 2002, p. 6, cite cette formule attribuée à Hugo mais dont l'authenticité reste à démontrer : « Défense de déposer de la musique le long de mes vers. »
Voir aussi Victor Hugo, *Œuvres Romanesques, Dramatiques et Poétiques*, Edito-Service S. A., Genève, 1963, vol. 29, chap. « Le Tas de Pierres », p. 384 : « Rien ne m'agace comme l'acharnement à mettre de beaux vers en musique. Parce que les musiciens ont un art inachevé, ils ont la rage de vouloir achever la poésie, qui est un art complet. »
[5] Victor Hugo consacre à Lamartine - de douze ans son aîné – une grande ode in Victor Hugo, « Les Feuilles d'Automne No IX, A. M. de Lamartine, 20 juin 1830 », in *op. cit.*, vol. 18, p. 37. / Cf. Victor Hugo, « Témoignages I, Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie (Madame Victor Hugo), XLII », in *op. cit.*, vol. 34, pp. 234 et sqq.
[6] ***La Esméralda*** eut droit à 6 représentations à l'Opéra.
[7] Extraits de ***Lettres de Victor Hugo aux Bertin, 1827 – 1877,*** rassemblées par J. J. Weiss, éd. Typographie de E. Plon, Nourrit et Cie, Paris, 1890.

Hors-texte : *Victor Hugo, un génie sans frontières.*
Dictionnaire de sa vie et de son œuvre par Philippe Van Tieghem, Librairie LAROUSSE, 1985.

Ces deux extraits de lettres suffiraient à faire mentir la réputation d'inflexibilité qu'on lui prête, si un fâcheux billet n'était venu s'interposer en l'accréditant, un billet de sa main, découvert après sa mort, et publié à titre posthume par ses exécuteurs testamentaires sous le titre *Le Tas de Pierre*[1]. Ce billet montrait un Victor Hugo très agacé à l'endroit des musiciens qui « s'acharnent à mettre de beaux vers en musique ». On peut se demander si ce pauvre billet ne se trouve pas disqualifié par les conditions hasardeuses de sa découverte et si, rapporté à un livret d'opéra, il ne devient pas inopérant, étant donné que notre auteur a lui-même été impliqué dans ces pratiques.

[1] Victor Hugo, « Le Tas de Pierres », *op. cit.*, p. 384. *Le Tas de Pierre* est le titre donné à l'édition posthume de ses notes et réflexions que ses exécuteurs testamentaires, Paul Meurice et Auguste Vacquerie, durent mener à chef.

La parution de son roman *Notre-Dame de Paris* en 1831 inspira plus d'une vingtaine de drames lyriques[1] représentés de son vivant, dont le premier *La Esmeralda* aurait dû logiquement servir de modèle. On se serait dès lors attendu à ce que Victor Hugo soit plus sourcilleux à l'égard des livrets plus ou moins fantaisistes qui empruntèrent leur thématique à son roman. Mais rien de probant n'a pu être relevé en ce sens. Il lui est cependant arrivé de manifester son mécontentement pour le mauvais traitement infligé à ses autres œuvres littéraires dans certains opéras italiens. Il écrit à son ami Auguste Vacquerie : « vous savez avec quel déplaisir je subis la «parodie» de mes drames en opéras italiens. Je ne puis l'empêcher, mais j'ai toujours protesté »[2].

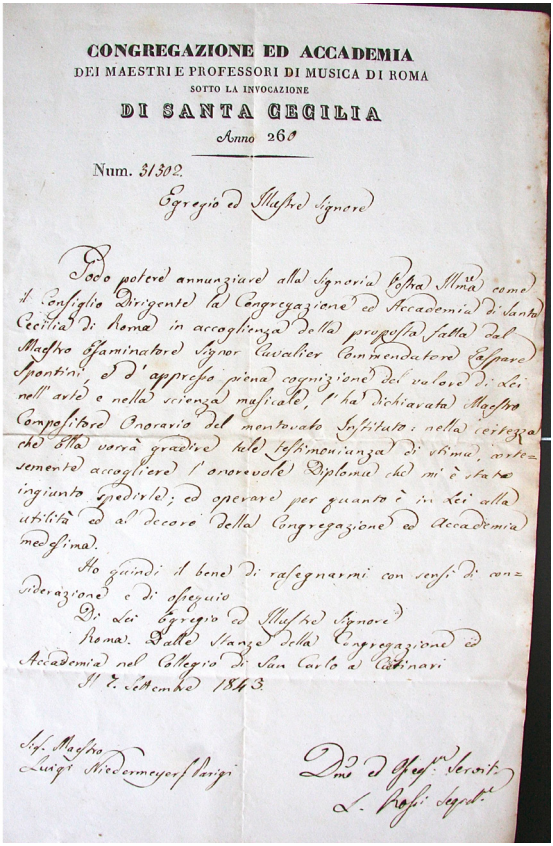
Bien qu'il s'en défende[3], Victor Hugo ne manque pratiquement jamais l'occasion d'assister à un opéra qu'il soit ou non en lien avec son œuvre. C'est aussi une opportunité qu'il saisit pour se faire voir au milieu de gens influents, comme c'est le cas le 5 février 1847, date à laquelle le roi Louis-Philippe l'invite à une représentation de *L'Elixir d'amour*[4] de Donizetti qui se donne aux Tuilleries. D'ailleurs, en matière d'art lyrique il s'y entend. Il aime à faire étalage de ses préférences qui vont de Spontini (*Olympie*) à Rossini (*Guillaume Tell*), de Ponchielli (*La Gioconda*) à Verdi (*Rigoletto*), de Gluck (*Armide*) à Mozart (*Don Giovanni*), de Beethoven (*Fidelio*) à Weber (*Freischütz* et *Euryanthe*) et de Berlioz (*Benvenuto Cellini*) à Saint-Saëns, qui, pour lui faire honneur, composera en 1881 un *Hymne à Victor Hugo* donné le 15 mars 1884 dans la salle des fêtes du Trocadéro en la présence du poète[5].

Parmi les compositeurs de sa génération il en est un qu'il tient en la plus haute estime: Rossini. Ne l'avait-il pas appelé, au côté de Berlioz, comme médiateur dans le choix de Louise Bertin pour réaliser la musique d'*Esmeralda* ?[6] Et lorsque, de Jersey sa terre d'exil, il énumèrera toutes les personnalités qu'il a reçues dans sa maison[7] « selon les hasards de la vie » – dit-il –, on trouve, au milieu des ambassadeurs, des ministres, des princes et des altesses royales et impériales, un groupe d'artistes formé de Rossini, David, Pradier, Liszt, Meyerbeer et Delacroix. Ailleurs Rossini revient encore aux côtés de Schiller, Goethe, Lamartine, Walter Scott, Lord Byron et Simon Bolivar[8]. Et lorsqu'en 1848 il doit quitter sa résidence de la place des Vosges pour emménager dans une chambre mansardée de la rue de la Tour-d'Auvergne, il se serait exclamé : « Lord Byron, Rossini et Paganini auraient refusé d'entrer chez moi dans les circonstances où j'y entre ! »[9] Pour Victor Hugo, en plus de l'idéal romantique qu'ils représentent, ces trois noms personnifient l'excellence de l'art, offerte comme antidote au désordre et à une forme de virtuosité mal inspirée. « Il ne faut être ni dilettante ni virtuose ; mais il faut être artiste »[10].

---

[1] Arnaud Laster, *op. cit.,* p. 92.
[2] *Ibid.,* lettre de Hauteville-house du 27 septembre 1861, p. 84.
[3] Voir sur ce point Arnaud Laster, *op. cit.,* p. 14 au chapitre « Tâchons de comprendre… ». La prétention de Hugo de n'avoir « jamais mis les pieds à l'Opéra » se trouve démentie à tout moment dans son œuvre, soit qu'il nous fasse la critique de représentations lyriques auxquelles il a lui-même assisté soit qu'il nous rapporte de prétendus cancans.
[4] Victor Hugo, « Témoignages III, Choses vues, 1847 », in *op. cit.*, vol. 36, p. 18.
[5] Voir Joël-Marie Fauquet, « Hugo Musicien », *Etudes,* 2002/9 (tome 397), pp. 227-234.
[6] Victor Hugo, « La Esmeralda », in *op. cit.*, vol. 34, chap.. XLI, p. 361.
[7] Id., « Témoignages IV, Choses vues, 1854 », in *op. cit.*, vol. 37, p. 46.
[8] Id., « Témoignages V, Littérature et philosophie mêlées », in *op. cit.*, vol. 38, p. 121.
[9] Id., « Témoignages III, Choses vues », *op. cit.,* p. 253.
[10] Id., « Les Misérables », in *op. cit.*, vol. 5, Tome IV, Ve partie, livre I, chapitre XX, p. 208.

Constatons pour l'instant que, parmi tous ces compositeurs, on ne trouve pas le nom de Niedermeyer, mais bien d'une cohorte de ses proches, Rossini en tête, son mentor et indéfectible ami, Berlioz son critique préféré et Saint-Saëns son confrère, Liszt son émule, Paganini et Weber ses références musicales et le vieux Spontini qui élèvera notre Nyonnais au titre de compositeur honoraire de l'Académie Sainte Cécile de Rome.



CONGREGAZIONE ED ACCADEMIA
DEI MAESTRI E PROFESSORI DI MUSICA DI ROMA
SOTTO LA INVOCAZIONE
DI SANTA CECILIA
Anno 26°

Num. 31302.

Egregio ed Illustre Signore

Godo potere annunziare alla Signoria Vostra Illma come il Consiglio Dirigente la Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia di Roma in accoglienza della proposta fatta dal Maestro Esaminatore Signor Cavalier Commendatore Gaspare Spontini, ed d'appresso piena cognizione del valore di lei nell'arte e nella scienza musicale, l'ha dichiarata Maestro Compositore Onorario del mentovato Istituto; nella certezza che Ella vorrà gradire tale testimonianza di stima, cortesemente accogliere l'onorevole Diploma che mi è stato ingiunto spedirle; ed operare per quanto è in lei alla utilità ed al decoro della Congregazione ed Accademia medesima.

Ho quindi il bene di rassegnarmi con sensi di considerazione e di ossequio

Di lei egregio ed Illustre Signore

Roma. Dalle Stanze della Congregazione ed Accademia nel Collegio di San Carlo a Catinari

Il 7. Settembre 1843.

Sig. Maestro
Luigi Niedermeyer Parigi

Dev.mo ed Oss.mo Servit.
L. Rossi segret.

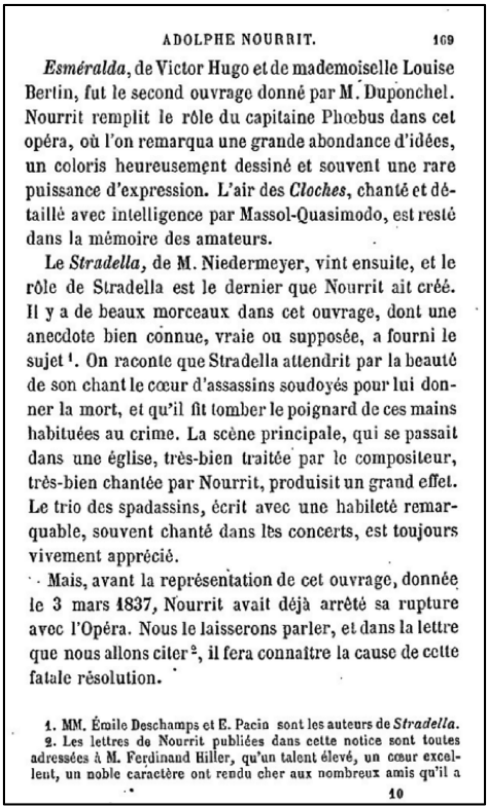
Diplôme de « maestro compositore onorario » décerné à Niedermeyer par la Congrégation de Sainte-Cécile de Rome, sur recommandation de Spontini.

De *La Esmeralda* de Louise Bertin au *Stradella* de Louis Niedermeyer

La création de *La Esmeralda* eut lieu à l'Opéra de Paris, salle Le Peletier, le 14 novembre 1836. Les principaux rôles étaient tenus par les plus grands chanteurs du moment : la soprano Cornélie Falcon chantait *Esmeralda*, le ténor Alfred Nourrit *Phoebus de Châteaupers* et le baryton Nicolas Levasseur *Claude Frollo*. Observons qu'à la suite immédiate de ces représentations, ces trois artistes se retrouvaient sur cette même scène tenant les premiers rôles de *Stradella*, l'opéra de Louis Niedermeyer, créé le 3 mars 1837. Il serait étonnant que Victor Hugo n'y ait pas assisté, alors que ses interprètes favoris s'y produisaient et que Nourrit,

en particulier, comptait y faire ses adieux à la scène[1]. Qui plus est, le librettiste principal était son collègue, Émile Deschamps[2]. Quelques années auparavant il avait fondé avec lui la revue *La Muse française*, une publication au service du *Cénacle* éponyme, dont le mot d'ordre était de défendre la prosodie et la dramaturgie romantique devant le parti adverse des classiques. Émile Deschamps qui en était le porte-parole dut même se justifier sous la Coupole de l'Institut de France[3]. Peu de temps après, en 1839, Victor Hugo faisait représenter son drame *Hernani* qui mit le feu aux poudres. On parla longtemps encore de la « bataille d'Hernani ».

Au demeurant, retenons que Deschamps, en plus d'être le poète et librettiste préféré de Niedermeyer, était aussi son confident et ami. Ce dernier l'appelait « mon cher collaborateur » dans les lettres qu'il lui destinait. Une solide amitié les liait, soudée par l'admiration qu'ils portaient tous deux à la musique romantique allemande de Schubert à Weber, une admiration qu'ils partageaient d'ailleurs avec Hugo. Les *Lieder* de Schubert constituaient le modèle absolu d'un genre nouveau que Niedermeyer, par sa musique, et Deschamps, par ses traductions, introduisirent en France. En plus du texte des *Lieder* de Schubert, ce dernier traduisit aussi Schiller et Heinrich Heine, ce qui n'était pas non plus pour déplaire à Hugo. C'est ainsi qu'à partir de leurs affinités de goût une relation triangulaire s'était établie entre Hugo, Deschamps et Niedermeyer. Pour ce dernier on parlera plutôt d'une relation par procuration. Le célèbre éditeur Pacini y participait également en faisant parvenir à Victor Hugo des échantillons de leur œuvre commune, notamment de Stradella que les archives musicales de l'Académie Sainte Cécile de Rome conservent précieusement.



ADOLPHE NOURRIT. 169

Esméralda, de Victor Hugo et de mademoiselle Louise Bertin, fut le second ouvrage donné par M. Duponchel. Nourrit remplit le rôle du capitaine Phœbus dans cet opéra, où l'on remarqua une grande abondance d'idées, un coloris heureusement dessiné et souvent une rare puissance d'expression. L'air des *Cloches*, chanté et détaillé avec intelligence par Massol-Quasimodo, est resté dans la mémoire des amateurs.

Le *Stradella*, de M. Niedermeyer, vint ensuite, et le rôle de Stradella est le dernier que Nourrit ait créé. Il y a de beaux morceaux dans cet ouvrage, dont une anecdote bien connue, vraie ou supposée, a fourni le sujet[1]. On raconte que Stradella attendrit par la beauté de son chant le cœur d'assassins soudoyés pour lui donner la mort, et qu'il fit tomber le poignard de ces mains habituées au crime. La scène principale, qui se passait dans une église, très-bien traitée par le compositeur, très-bien chantée par Nourrit, produisit un grand effet. Le trio des spadassins, écrit avec une habileté remarquable, souvent chanté dans les concerts, est toujours vivement apprécié.

Mais, avant la représentation de cet ouvrage, donnée le 3 mars 1837, Nourrit avait déjà arrêté sa rupture avec l'Opéra. Nous le laisserons parler, et dans la lettre que nous allons citer[2], il fera connaître la cause de cette fatale résolution.

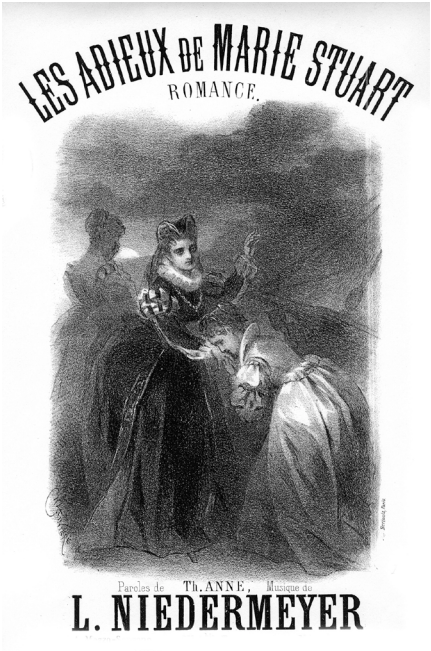
1. MM. Émile Deschamps et E. Pacin sont les auteurs de *Stradella*.
2. Les lettres de Nourrit publiées dans cette notice sont toutes adressées à M. Ferdinand Hiller, qu'un talent élevé, un cœur excellent, un noble caractère ont rendu cher aux nombreux amis qu'il a

10

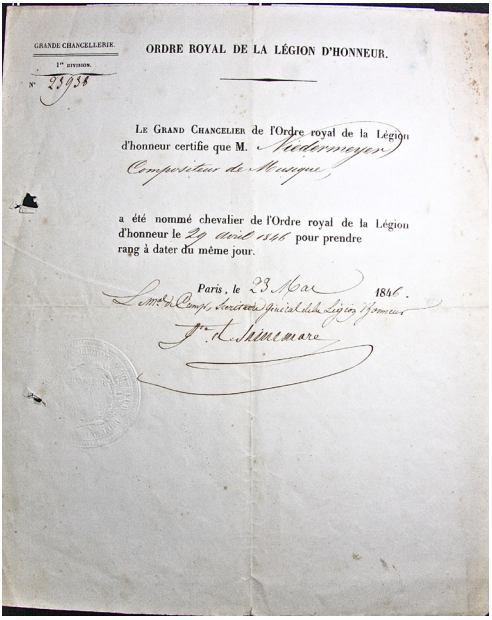
[1] Halévy, *Derniers souvenirs et portraits*, Hommage signé P.-A. Fiorentino, Paris, Éd. Ligaran, s.d. [1862p], chap. XII, « Représentation de retraite », p. 169 ci-dessus.
[2] Victor Hugo, « Témoignages III, Choses Vues. Tome II, 1847-1852 », *op. cit.*, vol. 36, p. 12. Emile Deschamps, le poète, ami de Niedermeyer, est souvent cité dans l'œuvre de Victor Hugo. Par exemple: le 14 janvier 1847 : élection à l'Académie. Hugo note : « Il y eut des voix données, aux divers tours. A MM. Emile Deschamps, La Mennais [*sic.*], Alfred de Musset et Béranger. Avec nos deux voix, nous pouvions faire l'élection. Nous avons tenu bon. »
[3] Voir Léon Séché, « Le Cénacle de la Muse française, 1823 – 1827 », *Le Mercure de France*, 1908, p. 84, puis 87 et sqq.

Madame Stoltz dans le rôle de Marie Stuart
Source : gallica.bnf.fr

Nourrit dans le rôle de Stradella
Source : gallica.bnf.fr



Frontispice de l'air tiré à part, issu de *Marie Start* : les Adieux à la France



GRANDE CHANCELLERIE.
1re DIVISION.
N° 23936

ORDRE ROYAL DE LA LÉGION D'HONNEUR.

Le Grand Chancelier de l'Ordre royal de la Légion d'honneur certifie que M. Niedermeyer Compositeur de Musique

a été nommé chevalier de l'Ordre royal de la Légion d'honneur le 29 avril 1846 pour prendre rang à dater du même jour.

Paris, le 23 Mai 1846.

Le Mal de Camp, Secrétaire Général de la Légion d'honneur
J. A. Saint-Marc

Légion d'honneur reçue par Niedermeyer

Et qu'en est-il des autres opéras de Niedermeyer ? La présence de Victor Hugo ne peut qu'y être conjecturée. Mais ce ne sont pas les indices qui manquent. Outre la représentation de *Stradella*, ou l'une et l'autre de ses reprises, celle de *Marie Stuart* (1846) aurait pu être également honorée par sa présence, d'autant que Madame Hugo cite *Marie Stuart*[1] au nombre de ses écrits de jeunesse. Seul empêchement, - un mauvais souvenir -, la *Marie Stuart* de Pierre-Antoine Lebrun[2], qu'il avait pourtant soutenue en 1820, lui avait coûté sa place à l'Académie lors de sa première candidature. Mais maintenant, faisant partie des « Immortels » depuis 1841, il avait ses entrées aux Tuilleries. Or, le roi Louis Philippe, avec lequel il n'était pas encore en froid, s'était déplacé à l'Opéra, avec Amélie la reine, pour assister à la première de l'œuvre de Niedermeyer au cours de laquelle - circonstance que Hugo devait apprécier -, notre compositeur fut fait chevalier de l'ordre royal de la Légion d'honneur, distinction que Lamartine et Hugo reçurent vingt ans auparavant. Il est important de remarquer que jamais notre poète ne se prononce sur la qualité d'une œuvre quand son ami Théophile Gautier est là pour en faire la critique, comme ce fut le cas présentement. Et la critique fut excellente.

Seule *La Fronde* (1853) ne reçut jamais la visite du poète, car il était déjà parti en exil à Jersey. Par contre, *Robert Bruce,* l'opéra pasticcio de Louis Niedermeyer signé par Rossini, et inspiré d'un récit de l'auteur anglais préféré de Victor Hugo, Walter Scott, reçut sa visite. C'était le 30 décembre 1846. Le lendemain notre poète relate l'incident qui eut lieu au milieu de la représentation : « Hier à l'Opéra, pendant la première représentation de Robert Bruce, Mme Stoltz étant en scène, un spectateur de l'orchestre l'a appelée tout haut : « Salope. » Ainsi finit l'année »[3]. Les caprices de Madame Stoltz, la prima donna, qui quitta la scène inopinément suite à un malaise provoqua effectivement la réprobation du public.

Était-ce ce même personnage, appelé Méry, qui lors d'une reprise de cet opéra interpella le chef d'orchestre? Hugo raconte :

> Il était donc à l'Opéra au balcon. Méry aime fort la musique. On jouait je ne sais quoi. Deux cors de chasse, deux trombones, deux de ces machines qu'on appelle ophicléides ou sax-horns jouaient terriblement faux et faisaient un bruit désagréable au-dessous de lui. Méry se lève. Il met sa main droite en garde-vue sur ses yeux et dirige son rayon visuel vers le chef d'orchestre en lui disant : « Monsieur Habeneck ? »
> Toute la salle se retourne, y compris le chef d'orchestre et tout l'orchestre.
> « Est-il là, monsieur Habeneck ? » reprend Méry. « Est-ce monsieur Habeneck ? Enfin, n'importe ! Monsieur Habeneck ou le quelqu'un qui est à sa place. Monsieur, nous vous donnons huit cent mille francs par an pour avoir des cuivres. Ayez la bonté de m'extirper ces deux cors que j'ai là à mes pieds.

Il s'agissait vraisemblablement d'une représentation de *Robert Bruce,* cet opéra dans lequel Niedermeyer, de retour de Belgique, introduisit pour la première fois dans l'orchestre le saxhorn[4] qu'Adolphe Sax venait d'inventer, et que Habeneck avait probablement de la peine à faire jouer juste !

[1] Victor Hugo, « Témoignages I, Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie », in *op. cit.*, vol 34, p. 160. Madame Victor Hugo à la suite du chapitre XXVIII intitulé « Les Bêtises que M. Victor Hugo faisait avant sa Naissance » cite les œuvres de jeunesse de son fils parmi lesquelles on trouve *Marie Stuart*. Ce n'est peut-être qu'une simple prise de position concernant l'œuvre de Lebrun.
[2] Voir revue ***La France Littéraire***, Tome IV, 1841, article signé Edouard Thierry, pp. 39-40.
[3] Victor Hugo, « Témoignages II, Choses Vues, Tome I, 1820-1846 », in *op. cit.*, vol. 35, pp. 404, 478.
[4] Castil-Blaze in *L'Académie Impériale de Musique de 1645 à1855*, éd. Castil-Blaze, Paris,1855, p. 351 corrobore cette information ajoutant que cet instrument sera également introduit dans l'orchestre de l'opéra *Le Juif errant* d'Halévy donné le 23 avril 1852.

LES ŒUVRES POÉTIQUES

Louis Niedermeyer s'est inspiré de six poèmes de Victor Hugo son contemporain, tous parus entre 1828 et 1840.

- *GUITARE* ou *GASTIBELZA* [1]
- *LA RONDE DU SABBAT* [2]
- *LA PRIÈRE POUR TOUS* [3]
- *PUISQU'ICI-BAS TOUTE ÂME* [4]
- *UNE NUIT QU'ON ENTENDAIT LA MER SANS LA VOIR* [5]
- *OCEANO NOX* ou *L'OCÉAN* [6]

La sortie de presse des parties musicales s'échelonnera entre 1832 pour *La Ronde du Sabbat* (chez Aulanier) et 1851 pour *Gastibelza* (chez Boieldieu) et *Oceano Nox* (chez Cotelle puis Choudens). Les planches originales de *Puisqu'ici bas toute âme* et de *La Mer*, détruites dans l'incendie du magasin Pacini en 1838, seront rééditées sous son nom en 1853. Mais cela n'exclut pas le fait qu'elles aient pu être chantées entre ces dates extrêmes et être portées à la connaissance de Victor Hugo avant qu'il ne s'exile en 1852. La Prière pour tous, pour sa part, est restée à l'état de manuscrit.

La question de « l'acharnement [des musiciens] - comme le dit Hugo - à mettre de beaux vers en musique » refait ici surface, appliquée cette fois aux poèmes. Mais ici la question est plus précisément de savoir si la musique de Niedermeyer en dit plus que les vers du poète. Rien que de le prétendre aurait mis Hugo dans tous ses états. Berlioz dans une lettre qu'il lui destinait - restée sous forme de brouillon, et pour cause - nous décrit ses états d'âme : « Ah ! vous êtes un génie, un être puissant, un colosse à la fois tendre, impitoyable, élégant, monstrueux, rauque, mélodieux, volcanique, caressant et méprisant »[7]. Autant dire que Victor Hugo est imprévisible. Dans ces conditions on imagine que le modeste[8] et timide Niedermeyer ne pouvait envisager de s'inviter chez son « monstrueux » contemporain, comme bien d'autres le faisaient - Berlioz le premier, malgré les réserves ci-dessus - pour acheter sa complaisance. C'est en effet dans de tels salons qu'on statuait de la valeur d'une œuvre, et que, l'atmosphère feutrée aidant, la flagornerie déroulait son tapis, comme les critiques leur poison[9].

---

[1] Du cycle « Les Rayons et les Ombres », No XXII, 14 mars 1837, paru en 1840. Cf. Victor Hugo, *Poésies et Essais II*, vol. 18, Jean-Jacques Pauvert, Edito-Service S. A., Genève, 1963, pp. 363-365.
[2] Du recueil « Ballades », ballade quatorzième, octobre 1825, paru en 1828. Cf. Victor Hugo, *op.cit.*, vol. 17, pp. 287–291.
[3] Du cycle « Les Feuilles d'Automne », No XXXVII, 15 juin 1830, paru en 1831. Cf. Victor Hugo, *op. cit.*, vol.18, pp. 93-104.
[4] Du cycle « Les Voix Intérieures », No XI, 19 mai 1836, paru en 1837. Cf. *Ibid.*, pp. 255–256.
[5] Du cycle « Les Voix Intérieures », No XXIV, 17 juillet 1836, paru en 1837. Cf. *Ibid.*, pp. 278-279.
[6] Du cycle « Les Rayons et les Ombres », No XLII, juillet 1836, paru en mai 1840. Cf. *Ibid.*, pp.401–403.
[7] In Hector Berlioz, *Les Années Romantiques,1819-1842, Correspondance publiées par Julien Tiersot*, chez Calman-Lévy Paris, 1904, p. 180.
[8] « Il fut modeste et grand ! » Fragment de l'épitaphe dédiée par Émile Deschamps à son musicien et ami Louis Niedermeyer.
[9] En privé Berlioz disait que le *Stradella* de Niedermeyer ne valait rien, ce qui ne l'empêcha pas d'en faire une critique relativement élogieuse. Voir Julien Tiersot, *op. cit.* pp. 330 et 332.

Niedermeyer se tenait à l'écart des salons. Seul à son piano, il interprétait en musique les poèmes qui lui plaisaient, à la façon de Schubert son aîné de cinq ans. Il allait dans le sens que les vers et leur dynamique lui suggéraient, sans se soucier de ce qu'en penserait leur auteur. Ceci dit, il est toujours plus facile de s'abstraire de ce genre de scrupule lorsqu'on a affaire à un auteur anonyme plutôt qu'à Hugo.

Louis Niedermeyer d'après un dessin d'Edouard Lefèvre.

Épitaphe signée par Émile Deschamps :

Il fut modeste et grand ! Plus que tout autre il laisse
Au cœur de ses amis un vivant souvenir,
Comme à ses enfants la noblesse
D'un nom qu'adopte l'avenir.

GUITARE ou *GASTIBELZA*[1]

Du chant d'une sirène aux vers du poète

Le 22 juillet 1843 Victor Hugo écrit à un ami - probablement Louis Boulanger :

> Le second jour que j'allai à Biarritz, comme je me promenais à la marée basse au milieu des grottes, (…) j'entendis une voix qui sortait de derrière un rocher et qui chantait le couplet que voici en patoisant quelque peu, mais pas assez pour m'empêcher de distinguer les paroles :
>
> *Gastibelza, l'homme à la carabine,*
> *Chantait ainsi :*
> *Quelqu'un a-t-il connu doña Sabine,*
> *Quelqu'un d'ici ?*
> *Dansez, chantez, villageois, la nuit gagne*
> *Le mont Fallu.*
> *Le vent qui vient à travers la montagne*
> *Me rendra fou.*
>
> C'était une voix de femme. Je tournai le rocher. La chanteuse était une baigneuse. Une belle jeune fille qui nageait vêtue d'une chemise blanche et d'un jupon court dans une petite crique fermée par deux écueils à l'entrée d'une grotte. En m'apercevant, elle sortit à moitié de l'eau et se mit à chanter sa seconde stance, et voyant que je l'écoutais immobile et debout sur le rocher, elle me dit en souriant dans un jargon mêlé de français et d'espagnol :
>
> *- Señor estrangero, conoce usted cette chanson ?*
> *- Je crois que oui, lui dis-je. Un peu.*

[1] 14 mars 1837, poème paru en 1840, musique en ~1851.

On ne saura jamais si la jeune sirène a compris l'antiphrase contenue dans l'adverbe « un peu ». En fait, Victor Hugo connaissait parfaitement cette chanson pour en avoir publié trois ans auparavant les onze couplets sous le titre *Guitare* dans son cycle de poèmes *Les Rayons et les Ombres*. Par là-même il avoue implicitement qu'il n'en est pas l'auteur. Mais, pour se mettre à l'abri du reproche d'usurpation, il laisse entendre que la jeune naïade n'est que la passeuse d'une tradition orale libre de tout droit. Il pouvait donc publier cette chanson sous son nom sans problème. Certains flous dans la législation régissant les droits d'auteurs de l'époque[1] le lui permettaient : seule la contrefaçon de nature scripturaire était répréhensible. D'ailleurs Victor Hugo cherche moins à justifier sa plume d'écrivain qu'à démontrer que la Nature est un laboratoire d'art et en quelque sorte un grand incubateur d'où éclosent « les thèmes et les motifs innombrables sur lesquels l'imagination des hommes a construit toutes les vieilles poésies et toutes les vieilles mythologie».

Va dans les bois ! va sur les plages !
Compose tes chants inspirés
Avec la chanson des feuillages
Et l'hymne des flots azurés !
(…)
La nature est la grande lyre,
Le poëte est l'archet divin ! [2]

Au surplus, ces poésies-là ne connaissent pas de frontière. C'est ainsi que la langue que le poète prête à la naïade est une langue hybride, mais à consonnance espagnole, ce qui lui permet paradoxalement de faire un petit clin d'œil à la part de son enfance passée en Espagne[3].

Mais au fait, notre écrivain n'a-t-il pas oublié de parler de l'air de la chanson ? Ou l'assimile-t-il à ses paroles, lorsqu'il dit qu'elles procèdent de cette Nature qui « nous redonne sans cesse, en les rajeunissant, les thèmes et les motifs » des gestes immémoriaux de l'homme ?

Aucun témoin de la scène n'ayant pu noter cette mélodie, elle fut considérée comme perdue. C'est alors que quelques musiciens, sans demander à la sirène son consentement, se hâtèrent d'offrir leurs services :

- Hippolyte Monpou, fut le premier à proposer sa musique, en 1837, avant même la parution du poème. Le *Dictionnaire Universel du XIXe siècle*[4], en vante sa hardiesse et sa nouveauté ;
- Franz Liszt, qui avait collaboré avec Monpou donne, en 1844, sa propre version, réalisant une pièce redoutable de bravoure tant pour le pianiste que pour le chanteur ;

[1] Le décret du 19 juillet 1793 sur les droits d'auteurs, qui était encore en vigueur et que Victor Hugo connaissait bien, n'aborde pas ce cas particulier. Il ne sanctionne que les contrefaçons d'écrit à écrit.
[2] In Victor Hugo, « Poésies et Essais, Les Rayons et les Ombres », in *op. cit.,* vol. 18, poème I, portant le titre « Fonction du Poëte », p. 312.
[3] Outre le fait qu'avant la conquête française de 1683, sa ville natale, Besançon, est une ville libre relevant de l'Empire germanique, devenant, dès 1664, possession de la couronne d'Espagne, Victor Hugo a gardé des attaches sentimentales avec l'Espagne depuis son enfance où, suivant son père, général d'Empire engagé dans la campagne d'Espagne menée par Joseph Bonaparte, il séjourne à Madrid (1811) et fréquente l'école des Nobles.
[4] *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, 1872, p. 1061, colonnes 2, 3 et 4.

- Louis-Aimé Maillart en fait un opéra : *Gastibelza ou le Fou de Tolède*, représenté le 15 novembre 1847 ;
- et même, plus près de nous, Georges Brassens qui, avec sa guitare, est le seul à respecter le titre, *Guitare*, donné par Hugo à sa ballade *Gastibelza.*

Niedermeyer n'est apparemment pas le premier à se mettre à l'ouvrage. Mais, la version qu'il présente est sans doute celle qui exprime le mieux le texte. Sa mélodie est plus qu'une mélodie avec des *parlandos* et des accents expressifs qui s'appliquent d'ailleurs aussi bien au poème intitulé *Le Fou de Grenade* de Crevel de Charlemagne[1] qu'au *Gastibelza* de Victor Hugo. Pris dans le feu de l'action, notre compositeur ne sollicita le consentement de personne. De toute façon c'est l'éditeur, en l'occurence L. Boieldieu, qui aurait dû en décider, à moins qu'il n'eût su, qu'à cette date, Victor Hugo n'était plus en état de réagir.

C'est au retour de Biarritz, en lisant le journal dans un café de Rochefort que le poète apprend le drame qui le frappe : l'embarcation dans laquelle se trouvaient sa fille Léopoldine et son gendre avait fait naufrage à Villequier sur Seine et le jeune couple qui venait de se marier s'est noyé. Ce 4 septembre marquera profondément notre poète. S'il ne cesse pas d'agir et d'écrire, il ne publie cependant plus ni drame, ni roman, ni recueil poétique jusqu'à son exil en 1852. Il confie à Juliette Drouet, qui était du voyage, le soin de poursuivre son Journal. On y retrouve en chemin Gastibelza et son refrain, *Le vent qui vient à travers la montagne me rendra fou*, chanté à trois reprises, comme un signe prémonitoire de malheur.[2]

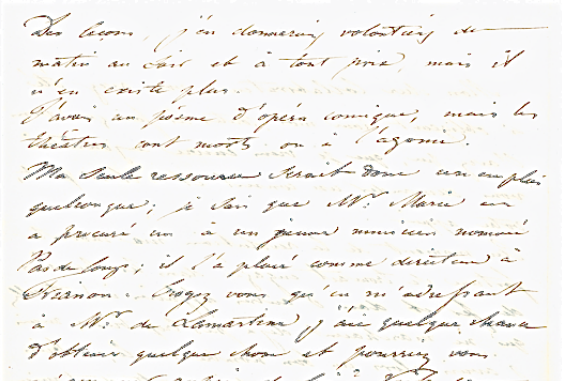
La magnifique lithographie du frontispice de la partition (ci-contre) est l'œuvre de A. Jorel. Ce même illustrateur se fera également remarquer comme auteur du frontispice de la mélodie que nous propose Niedermeyer pour *Oceano nox* ou *L'Océan* dont il sera question plus bas.

[1] Le librettiste de *Martha* de Friedrich von Flotow.
[2] In Victor Hugo, *Choses Vues, souvenirs, journaux, cahiers, 1830-1885*, texte présenté par Hubert Juin, Gallimard, 2002, pp. 150-155.

Des vers du poète aux mélodies qu'ils inspirent

Gastibelza est un cas spécial. Les cinq autres poèmes nécessitent que nous nous penchions de plus près sur cette relation énigmatique entre Hugo et Niedermeyer. C'est là que d'autres acteurs viendront s'entremettre, s'ajoutant à ceux évoqués plus haut : le **Prince de la Moskowa**, pair de France, **Victor Cousin**, académicien, **Camille Saint-Saëns**,pianiste et compositeur, **Alphonse de Lamartine**, poète et homme politique, **Louis Boulanger**, artiste visuel, et encore une fois **Émile Deschamps**, tous confidents et amis de Victor Hugo.

Toutes ces personnalités ont de quelque façon partie liée avec Louis Niedermeyer. Il est donc tout à fait concevable qu'ils se soient entretenus entre eux, et avec Hugo, de ses œuvres de mélodiste. Niedermeyer, dont on connaît la nature réservée, comptait sur eux. La lettre du 19 juin 1848 qu'il adresse à Émile Deschamps pour qu'il s'entremette auprès de Lamartine, alors à la tête du gouvernement provisoire, est à cet égard significative (voir ci-contre).



Fragment de la lettre de Niedermeyer à Deschamps, datée du 19 juin 1849
Bibliothèque du Conservatoire de Genève

Ajoutons que Victor Hugo ne pouvait pas ignorer les succès que rencontrait notre compatriote car il lisait aussi bien *Le Mercure de France* (1835-1836) que *La France Littéraire* (1841) dans les colonnes desquels Deschamps ne manquait pas d'en rendre compte.

Chez Lamartine

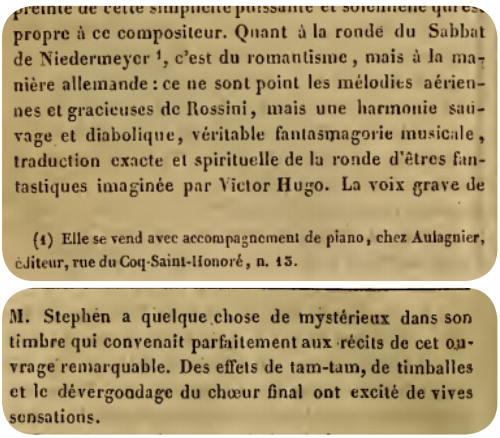
Niedermeyer s'était déjà fait connaître à Paris en 1825 avec sa mélodie *Le Lac* sur une *Méditation poétique* de Lamartine parue chez Pacini. Il serait étonnant que Hugo n'en ait pas eu connaissance car il comptait Lamartine au nombre de ses amis depuis 1822. Il lui avait, sinon dédié, du moins destiné un poème et deux Odes.[1] Une communauté de vue sur la nécessaire rénovation de la forme poétique rapprochait les deux hommes. Et ils furent tous deux nommés chevaliers de la Légion d'honneur en 1825. De plus, au début du voyage dans les Alpes, que Victor Hugo et Charles Nodier entreprirent cette même année, ils furent invité à Macon par Lamartine qui les emmena dans sa résidence des bords du lac de Saint-Point. Une occasion rêvée de parler d'un autre lac – le Lac du Bourget –, qui avait inspiré leur hôte pour son *Lac*, dont Niedermeyer venait de publier la partition. Que n'en ont-ils pas parlé ?

[1] Victor Hugo, « Odes », *op. cit.*, vol. 17, livre troisième, 1825 : « I , À M. Alphonse de L. », pp. 121-126, et livre cinquième, 1828 : « XXV, 1828, Rêves », p. 240-244, enfin, vol. 18, « Les Feuilles d'Automne : IX, À M. de Lamartine », pp. 37-45.

LA RONDE DU SABBAT [1]

Remarquons qu'avec *La Ronde du Sabbat* l'écart entre la date de parution du poème (1828) et celle de la mélodie (~1831) fut beaucoup plus court que dans le cas précédent.

Durant ce laps de temps Niedermeyer se trouvait à Nyon. Aurait-il pu se procurer le cahier des *Ballades* à sa sortie de presse, juste avant de rejoindre sa ville natale pour accourir au chevet de son père mourant ? Toujours est-il qu'il composa la *Ronde du Sabbat* en très peu de temps, attendu que son éditeur, Aulagnier, le pressait certainement pour être en mesure d'en achever la gravure dans les temps. On lit dans la *Revue Musicale* (voir ci-contre) que la version orchestrale de sa *Ronde du Sabbat* a déjà été exécutée à la mi-août 1831 à Paris, aux Concerts de l'Athénée. Mais il se peut que ce fût sur la base du manuscrit. À noter que Berlioz précéda Niedermeyer de quelques mois en donnant en première audition sa *Symphonie Fantastique* dont le dernier mouvement se réfère au même poème de Victor Hugo qu'il avait lu dès sa parution.


propre à ce compositeur. Quant à la ronde du Sabbat de Niedermeyer [1], c'est du romantisme, mais à la manière allemande : ce ne sont point les mélodies aériennes et gracieuses de Rossini, mais une harmonie sauvage et diabolique, véritable fantasmagorie musicale, traduction exacte et spirituelle de la ronde d'êtres fantastiques imaginée par Victor Hugo. La voix grave de

(1) Elle se vend avec accompagnement de piano, chez Aulagnier, éditeur, rue du Coq-Saint-Honoré, n. 13.

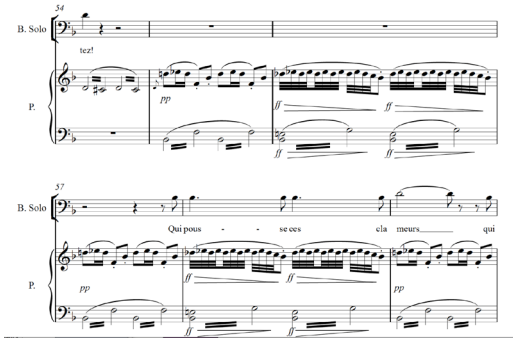
M. Stephen a quelque chose de mystérieux dans son timbre qui convenait parfaitement aux récits de cet ouvrage remarquable. Des effets de tam-tam, de timballes et le dévergondage du chœur final ont excité de vives sensations.

Revue musicale **du 27 août 1831**

L'orchestre

Il est probable que, pour accompagner cette diabolique ballade, Niedermeyer ait composé d'abord la version orchestrale avant d'en réaliser une réduction pour le piano. Le Centre de documentation de Nyon en conserve quelques esquises. Cette version – note Emmanuel Reibel[2] – se distingue de toutes les autres orchestrations de Niedermeyer par son expressionnisme. La recherche de l'étrange s'exprime par des dissonances et des rythmes sarcastiques s'opposant au style vocal fruste et sombre, solennel même, de la basse profonde qui décrit le tableau fantasmagorique que Victor Hugo et Louis Boulanger, tous deux peintres et poètes, nous proposent. Le mélodiste Niedermeyer sonde ici d'autres horizons, athématiques et amélodiques – un ré mineur obsédant –, qui s'inscrivent dans la ligne nouvelle défendue par les plus ardents membres du Cénacle romantique. Aurait-on pu s'attendre de la part de Niedermeyer à un exercice aussi audacieux ? Un orchestre très fourni, du piccolo aux trombones, des ophicléides beuglantes au lugubre tam-tam, des « harmonies sauvages et diaboliques » selon la *Revue Musicale*, le surgissement d'un hautbois au motif grimaçant, assorti de mouvements chromatiques et de stridences, tous ces ingrédients participent au climat inquiétant créé autant par le poème que par la peinture que Louis Boulanger en fit. C'est alors que Victor Hugo par la voix de la basse en appelle aux auditeurs :

[1] Octobre 1825, poème paru en 1828, musique en ~1831.
[2] E. Reibel, *Comment la Musique est devenue « romantique » : De Rousseau à Berlioz*, Fayard, Les Chemins de la Musique, 2013.

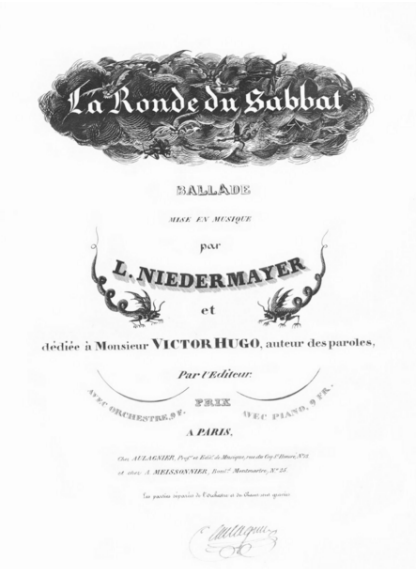


Au moment où ces deux vers réclament notre vigilance, l'orchestre a déjà commencé depuis plus de cinquante mesures, et atteint maintenant avec force clameurs et fulgurances un sommet d'extravagances : il est temps de prendre garde. On se croirait dans *La Gorge aux Loups* du *Freischütz* de Weber, le morceau phare du romantisme allemand aussi bien pour Hugo que pour Niedermeyer.

La représentation picturale

La composition musicale de Niedermeyer s'identifie parfaitement avec la saisissante représentation picturale que *La Ronde du Sabbat* de Hugo inspira au jeune Louis Boulanger[1], et qui lui valut toute l'estime du poète, celui-ci s'accomodant du rôle de « dénominateur commun » de leurs deux œuvres respectives. Il était dès lors naturel que la peinture de Boulanger, une fois lithographiée, figurât comme frontispice de la partition, ce qui ne pouvait cependant se faire sans Aulagnier, l'éditeur, l'aura certainement contacté à ce sujet. Et Hugo, non content de lui donner son consentement, accepta en plus d'apposer sa dédicace sur la couverture de la partition, geste qui équivalait à accorder sa caution à la musique de Niedermeyer.

Frontispice de *La Ronde du Sabbat*, par Louis Boulanger



Couverture de *La Ronde du Sabbat* avec la dédicace à Victor Hugo (BnF)

1 Louis Boulanger (1806–1867), ami intime de Victor Hugo, était un des plus grands peintre, illustrateur et lithographe de son temps.

Adèle Hugo parle de la lithographie

> Entre les amis les plus assidus de la maison, deux venaient presque tous les jours, M. Louis Boulanger, (…) et M. Sainte-Beuve, causeur aussi charmant qu'éminent écrivain. (...)Victor Hugo voyait souvent M. Gustave Planche, qui lui avait été amené par M. Sainte-Beuve comme sachant l'anglais. Une édition de luxe des *Odes et Ballades* allait paraître avec un frontispice qui était la réduction de la belle lithographie de M. Louis Boulanger, *La Ronde du Sabbat*. Le graveur qui devait réduire la lithographie, ne comprenait rien à ce sujet fantastique et diabolique ; comme il était anglais et qu'il ne savait pas un mot de français, il demanda qu'on lui traduisit la ballade. M. Sainte-Beuve dit qu'il connaissait quelqu'un qui s'en chargerait volontiers et qui s'en acquiterait à merveille, et il amena un jeune homme grand, à profil grec, et qui eût été beau s'il n'avait pas eu les yeux saillants et le crâne étroit. C'était M. Gustave Planche.[1]

Ce n'est pas ce lithographe anglais qui signa l'œuvre, mais un certain Eugène Levasseur.

Chose étonnante, l'Eysinois et Nyonnais Juste Olivier connaissait Gustave Planche pour l'avoir rencontré à la même époque lors d'une réception à Paris chez A. de Vigny[2]. Au récit qu'il fait de cette réception à la page 144 du manuscrit de son *Journal 1830* il ajoutera plus tard (1869) : « C'était Planche (Gustave), que j'ai bien connu depuis chez Gleyre [le peintre vaudois] où il venait fréquemment ».

On est en 1832. C'est à cette date que Victor Hugo va prendre ses quartiers à la Place Royale, aujourd'hui Place des Vosges, il suspendra son tableau de telle façon que le visiteur puisse l'admirer, ce qui est encore le cas aujourd'hui, puisque son appartement a été transformé en Musée Victor Hugo.

Un Nyonnais chez Hugo (1830)

Lorsque ce jeune homme du nom de Juste Olivier débarque en avril 1830 à Paris dans l'intention de s'immerger dans le milieu littéraire, sa première intention est de se faire introduire chez Hugo. Mais il doit attendre le mercredi 21 juillet avant de se présenter à lui[3]. C'était encore à la rue Jean-Goujon vers les Champs-Élysées.
Une servante le fait entrer d'abord dans un cabinet où se trouve un grand nombre de tableaux qui éveillent sa curiosité. « Toutes les lithographies de Boulanger étaient là – écrit-il dans son Journal ». Au mur on voit *Les Fantômes, La Baigneuse, Le Rêve d'un Condamné*, mais c'est surtout le tableau *La Ronde du Sabbat* qui le fascine. Là-dessus son regard est attiré par un autre dessin. Il en prend note : « L'esquisse rapide de la *Ronde du Sabbat* (et de première inspiration, à ce que je suppose), se trouve aussi dans ce cabinet ». Sait-il que presqu'au même moment un autre Nyonnais était en train d'en faire la musique[4] ? Certainement pas. D'ailleurs, pour l'instant, Olivier semblait tout ignorer de l'œuvre de son concitoyen. L'entretien avec Hugo porta donc sur des sujets évasifs, comme le « canton de Vaud », évasifs mais utiles au poète vaudois qui posait ainsi des jalons en vue de son œuvre future.

---

[1] Victor Hugo, « Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie (Mme Adèle Hugo) », in *op. cit.*, vol. 34, chap. XLIX, AMIS, pp. 260-261.
[2] Juste Olivier, *Paris en 1830, Journal*, publié par André Delattre et Marc Denkinger, Mercure de France. Paris ; Payot et Cie, Lausanne, 1951, pp. XV et XVI, pp. 135 et sqq.
[3] *Ibid.*, pp. 188-197.
[4] Selon son cotage (AA. 163), *La Ronde du Sabbat* doit avoir été publiée chez Aulagnier, Paris entre 1830 et 1832.

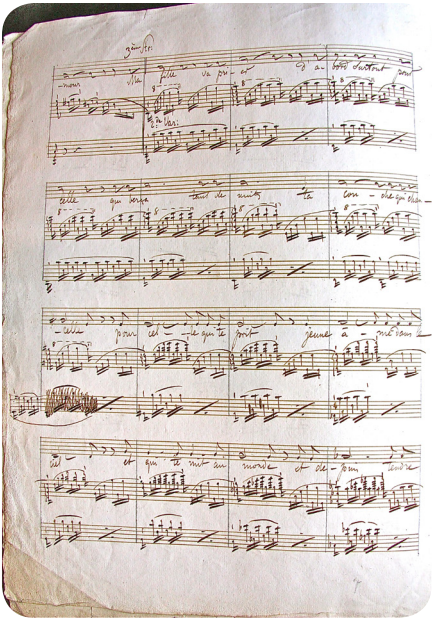
Les Olivier reviendront à Paris en 1846 pour y rester plus de vingt ans. Ils s'établirent Place des Vosges, d'abord au n°7 à l'hôtel Sully, puis au n°1 dans le Pavillon du Roi à proximité immédiate de l'appartement que Victor Hugo occupait au premier étage du n°6. Il est singulier que Juste Olivier qui, en 1830, était si impatient de rendre visite au poète - visite décrite sur dix pages de son *Journal* - n'ait pas profité de l'aubaine que lui offrait à présent ce voisinage pour récidiver. Mais on n'était plus en 1830.

Comme on l'a vu, après la tragique noyade de sa fille Léopoldine, Hugo cessa d'écrire de la poèsie pour se vouer entièrement aux affaires publiques et à la politique. En 1845 il avait été nommé pair de France. De plus le créneau était mince entre l'emménagement des Olivier à la Place des Vosges en 1846 et le départ de Hugo de cette même place en 1848.

D'ailleurs, que se seraient-ils dit ? L'année 1830 marqua le début d'une longue amitié entre Sainte-Beuve et Juste Olivier tandis que Hugo, découvrant que Sainte-Beuve son meilleur ami séduisait sa femme, rompit avec lui. Auraient-ils eu le loisir de parler de Niedermeyer ? Apparemment pas. Pourtant, en cette année 1846, Juste Olivier ne pouvait plus faire mine de ne pas connaître son concitoyen, l'ayant côtoyé dans sa jeunesse, comme il l'avoue dans un article paru dans la *Revue suisse* de 1861[1]. Victor Hugo ne pouvait non plus faire l'ignorant depuis qu'il avait cautionné la musique de *La Ronde du Sabbat*.

LA PRIÈRE POUR TOUS [2]

En 1830 Léopoldine la fille de Victor Hugo à six ans. Est-ce à elle que notre poète dédie ces stances? Une si douce invite – *Ma fille va prier* – le rend vraisemblable. Un sentiment analogue d'amour paternel anime probablement Niedermeyer lorsqu'il fait le choix de ce poème. Sa fille Eulalie vient de naître lorsque *Les Feuilles d'Automne* contenant ces vers lui parviennent à Nyon. Cependant, entre la date de parution (1831) et le moment où il se décide à écrire un laps de temps indéterminé s'écoule durant lequel – comme le rapporte son fils – il s'occupait presque exclusivement de la gestion du domaine agricole de Genolier attenant à la Chatellenie de sa femme, Charlotte des Vignes de Givrins. La famille Niedermeyer y est restée jusqu'en 1834, année où elle quitte la Suisse pour la Belgique. La partition



[1] In *Revue Suisse*, vingt-quatrième année, tome XXIV, Neuchâtel, Librairie E. Klingebeil, Grand'rue, 1861, pp. 370 et sqq. [signé Jemand].
[2] 15 juin 1830, poème paru en 1831, musique restée manuscrite.

fut-elle écrite en cours de route[1] ? Toujours est-il qu'elle resta à l'état de manuscrit. L'explication en est simple : en quittant la région de Nyon pour aller s'installer à Bruxelles, Niedermeyer se coupait de ses amis éditeurs parisiens, Pacini et Aulagnier, auxquels il aurait pu proposer son œuvre.

Pour revenir à Hugo, Adèle sa femme nous fait remarquer[2] que le contenu de ce poème de septante trois strophes était le fruit d'une longue gestation. Ses colères et révoltes contre l'injustice qui le frappait étaient fréquente.

> Puis il réfléchissait et sentait se former en lui cette pensée d'indulgence universelle dont il a fait plus tard la *Prière pour tous* et tout son théâtre. (…) Tu ne saurais te figurer - disait Hugo - dans quelle incroyable bienveillance j'enveloppe tous mes frères d'humanité. Je me suis accoutumé de bonne heure à rechercher dans le mal qu'on me fait le motif qui a poussé un homme à me faire ce mal. Alors ma colère d'un moment se change presque toujours en une longue et profonde compassion.

Louis Niedermeyer ne choisit que huit strophes parmi les treize premières de ce poème. La dualité entre les turpitudes quotidiennes évoquées dans la troisième strophe - *Le jour est pour le mal, la fatigue et la haine* - et l'aspiration au calme et à la compassion - *La nature lassée a besoin de sommeil, de prière et d'amour* - s'exprime de façon saisissante et inédite par la forme musicale qu'adopte Niedermeyer : la voix reste compatissante tout au long d'une sorte d'ostinato tandis que l'accompagnement avance en se complexifiant au gré de variations de plus en plus tumultueuses.
Cette œuvre manuscrite attend toujours les deux interprètes qui en tireront le meilleur parti.

PUISQU'ICI-BAS TOUTE ÂME[3]

Contrairement au poème précédent à connotation religieuse, les douze strophes de *Puisqu'ici-bas toute âme*, malgré le mot âme qui pourrait y faire penser, nous ramènent à la vie d'ici bas, aux délices de l'amour humain, le mot âme du premier vers signifiant tout bonnement humain. De même, à la dernière strophe, le mot céleste se comprend au sens de merveilleux plutôt que de nature divine.

Puisqu'ici toute âme
Donne à quelqu'un
Sa musique, sa flamme,
Ou son parfum ;

Reçois mon bien céleste,
O ma beauté,
Mon cœur, dont rien ne reste,
L'amour ôté !

Louis Niedermeyer, répond ici aux vers de Victor Hugo par une mélodie ternaire de la plus grande simplicité épousant à merveille la délicatesse de son propos. Ne s'agit-il pas d'une déclaration d'amour ! Après lui d'autres compositeurs s'y essaieront mais peu y réussiront, trahissant souvent l'intention du texte.

---

[1] Son biographe (Alfred, son fils) raconte que, lors de leur déménagement de Nyon à Bruxelles, Louis Niedermeyer prit avec lui dans la berline qui emmenait sa famille un petit piano qui lui permettait de composer en voyageant.
[2] Victor Hugo, *op. cit.*, vol. 34, No XXXV, Fragments de lettres, p. 197 : (~1825)
[3] 19 mai 1836, parution en 1837, musique en (1838) 1853.

- Parmi eux Hippolyte Monpou (1804–1841), « À genoux », publié en 1838 ;
- Camille Saint-Saëns (1835–1921), « Rêverie », 1851, publié en 1852 ;
- Antoine De Val, « Puisqu'ici-bas toute Âme », publié en 1874, Schreiber ;
- Charles-Samuel Bovy-Lysberg (1821–1873), « Puisqu'ici bas », publié à titre posthume chez Heugel, « Au Ménestrel » ;
- Edouard Lalo (1823–1892), éd. par Joël-Marie Fauquet, chez Heugel, Paris, 1998 ;
- Reynaldo Hahn (1874–1947), « Rêverie » ;
- Gabriel Fauré (1845–1924), « Puisqu'ici bas toute Âme », op. 10, n°1, duo soprano ténor et piano.

Nous nous arrêterons sur cette dernière pièce de Gabriel Fauré, ancien élève de l'École Niedermeyer, qui est significative pour notre recherche. En effet, Paul Meurice, l'ami intime chargé des intérêts financiers et littéraires de Victor Hugo pendant son l'exil adresse une lettre à l'écrivain concernant les droits que le jeune Fauré, frais émoulu de l'École susnommée, est prêt à payer « pour avoir fait de la musique sur des vers de vous ». On lit en substance ceci :

> Un jeune homme, élève de Niedermeyer, M. Gabriel Fauré, a fait de la musique sur des vers de vous; il est prêt à payer le droit de vos pauvres, mais je sais que plusieurs pièces sont réservées, et je vous envoie les titres de celles qu'il a prises pour que vous me disiez si elles sont exclues : *La fleur et le papillon*, *Puisque mai tout en fleurs*, *S'il est un charmant gazon*, *Puisqu'ici-bas toute âme*, *L'aube naît*, *Puisque j'ai mis ma lèvre*.

Correspondance entre Victor Hugo et Paul Meurice, préface de Jules Claretie, E. Fasquelle, Paris, 1909, p. 187.

Le seul nom de ce jeune Gabriel Fauré - âgé de dix-neuf ans - n'aurait sans doute pas trouvé grâce auprès de Hugo s'il n'avait pas été cautionné par celui de Niedermeyer, même si à cette date (1864) notre compositeur était décédé depuis trois ans. Cette lettre nous montre au moins que Paul Meurice savait que, pour Victor Hugo, Niedermeyer était devenu une personnalité de référence, non seulement en raison de la réputation de son école mais aussi de la valeur de ses œuvres, en particulier de *La Ronde du Sabbat* qu'il avait dédicacée trente ans auparavant.

UNE NUIT QU'ON ENTENDAIT LA MER SANS LA VOIR [1]
OCEANO NOX ou *L'OCÉAN* [2]

Le jumelage de ces deux poèmes s'impose en raison de la similitude du sujet et de la quasi simultanéité de leur création, en juillet 1836, bien que leur publication soit distante de trois années. Un autre texte de Hugo, écrit semble-t-il à la même date[3], en prose celui-là, nous dépeint la scène à laquelle il assiste – en même temps qu'il nous invite à « l'écouter »[4] :

> J'écoutais cette musique mystérieuse et formidable de la mer qui monte. Un râle affreux se déchirait sur les galets qui roulaient éperdus sous la blanche salive de l'Océan. Chaque flot jetait à son tour sous nos pieds son cri désespéré. Un rugissement sourd et profond emplissait au loin toute la mer, comme si l'on eût entendu bondir et hurler une foule de monstres cachés dans l'ombre de l'Océan et soulever les vagues avec leurs dos énormes.[5]

Ces lignes en prose doivent être associées aux deux poèmes. C'est un grandiose spectacle audiovisuel qui nous est proposé là, une partition musicale complète, à cette différence près qu'elle est virtuelle. Les *voix* de la mer, auxquelles Hugo nous demande de prêter attention, restent du domaine de la métaphore et de l'abstaction. En revanche, en les faisant chanter par une voix humaine soutenue par le piano, Niedermeyer leur donne une matérialité musicale, directement accessible à notre sensibilité auditive et à nos émotions. Manifestement la musique ajoute une dimension affective au pouvoir expressif des mots. Si Hugo prétendait au début que les musiciens ont « un art inachevé » qu'ils utilisent pour « achever la poésie, qui est un art complet » il se rétracte à présent par ce texte remarquable daté 1843 [6] : « l'intelligence et le cœur sont deux régions sympathiques et parallèles ; l'une ne s'élargit pas sans que l'autre s'agrandisse ; l'une ne se hausse pas sans que l'autre s'élève. » Cette déclaration a-t-elle valeur prémonitoire se rapportant à la bipolarité hémisphérique cérébrale ? Lorsque Lamartine déclare qu'il a vu les larmes et l'émotion que la mélodie du *Lac* de Niedermeyer occasionnait, ne faisait-il pas déjà allusion à cette dichotomie entre cognitif et affectif ?

Que ce soit le lac, la mer ou l'océan, Hugo et Lamartine appréhendent ces éléments de façon très voisine. Dès l'abord Hugo en fait la remarque dans l'*Ode* qu'il adresse à son ami : c'est déjà la mer et l'océan qui constitue la trame et le tissu de leur rencontre :

Naguère, une même tourmente,
Ami, battait nos deux esquifs ;
Une même vague écumante
Nous jetait aux mêmes récifs…

---

[1] 17 juillet 1836, poème paru en 1837, musique en (1838) 1853.
[2] juillet 1836, poème paru en mai 1840, musique en 1845.
[3] Le texte des *Choses Vues* a été dicté par Victor Hugo à Madame Hugo de 1852 à 1856. Il est basé sur des notes prises au cours de ses voyages dont la date exacte peut parfois être sujette à caution. Il peut aussi être le fruit de son imagination se rapportant à des souvenirs anciens.
[4] *La Nature est la Grande Lyre, / Le poète est l'archet divin !*, cf. Victor Hugo, « Les Rayons et les Ombres, I, La fonction du poète », in *op. cit.*, vol. 18, « Poésies et Essais II », p. 312.
[5] Victor Hugo, *op. cit.*,vol. 35, juin, juillet 1836, p. 52.
[6] Id., *op. cit.*, vol. 35, 1843, p. 342.

Il est évident que ces vers font écho à ceux, antérieurs, du *Lac* de Lamartine et Niedermeyer :

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?
(...)
Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes,
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés,
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

C'est ainsi que dans la musique que Niedermeyer place sur cette troisième strophe de Lamartine on entend déjà celle qu'il proposera pour l'*Océan* et *La Mer* de Victor Hugo.

L'éditeur Cotelle ou Choudens aurait dû nécessairement se manifester auprès du poète de l'*Océan* à propos de la lithogravure de A. Jorel figurant au frontispice de la partition de Niedermeyer. En effet, elle emprunte son sujet au lavis intitulé *Gros temps, la Durande* que Hugo a peint pour introduire le chapitre « Le bateau-diable » de son œuvre *Les Travailleurs de la mer*. Mais Hugo depuis la perte tragique de sa fille Léopoldine était devenu inabordable aussi bien pour Niedermeyer que pour son éditeur. Bien plus, le coup d'état du 2 décembre 1851, en contraignant notre poète à s'exiler, porta le coup de grâce à toute recherche d'un probable face à face physique entre Louis Niedermeyer et Victor Hugo. En revanche grâce à l'entremise de nombreuses personnalités tous deux se sont rencontrés dans la conception qu'ils avaient de l'art et de la musique en particulier. La plus spectaculaire de ces rencontres se trouve dans le poème de notre *Postface*.

POSTFACE

QUE LA MUSIQUE DATE DU SEIZIÈME SIÈCLE ou *PALESTRINA* [1]

Si ce poème n'a pas été mis en musique par Niedermeyer c'est qu'il est musique en lui-même. Il épouse intégralement les thèses que Niedermeyer défendait sur le retour aux sources de la musique – surtout de la musique religieuse – dont le seizième siècle tenait lieu de référence. Ce poème (publié en 1840) – *Que la Musique date du Seizième Siècle* ou *Palestrina* – est un véritable manifeste prônant un retour à la simplicité et à la sérénité dans la musique religieuse, à l'exemple de l'œuvre de Palestrina.

O vous mes vieux amis (…)
Qui de nous n'a cherché le calme dans un chant !
Qui n'a, comme une sœur qui guérit en touchant,
Laissé la mélodie entrer dans sa pensée !
(…)
Ecoutez ! écoutez ! du maître qui palpite,
Sur tous les violons l'archet se précipite.
(…)
Puissant Palestrina, veux maître, vieux génie,
Je vous salue ici, père de l'harmonie,
Car, ainsi qu'un grand fleuve où boivent les humains,
Toute cette musique a coulé de vos mains !

Oh ! ce maître, pareil au créateur qui fonde,
Comment fit-il jaillir de sa tête profonde
Cet univers de sons, doux et sombre à la fois,
Echo du Dieu caché dont le monde est la voix ?

Ce que Hugo exprime par d'innombrables métaphores poétiques inspirées de la Nature, ce « Dieu caché », Niedermeyer le dit en empruntant la terminologie d'un précurseur : Alexandre Choron. Mais ses intentions premières remontent à sa jeunesse. N'avait-il pas fait, dans son jeune âge, un stage à Rome chez Valentino Fioravanti, maître de la chapelle pontificale. Il en parle, vers 1839, à son ami le Prince de la Moskowa, lui-même concerné par ce problème, qui lui offre, pour s'en expliquer, les premières pages des onze volumes en cours d'impression de musique vocale consacrés à Palestrina et à ses héritiers spirituels qu'il se proposait d'éditer.

Exécutée avec le soin nécessaire, cette musique, dit Choron, *produit un effet extraordinaire qui a réellement quelque chose de surnaturel, et qui justifie la qualification de genre sublime que les maîtres de tous les temps ont exclusivement et unanimement décernée au style de Palestrina.*

LE PRINCE DE LA MOSKOWA.

1 Du cycle *Les Rayons et les Ombres*, No XXXV, 29 mars 1837, paru en 1840. Cf. Victor Hugo, *op. cit.*, vol.18, pp. 383-389.

L'idée est partie de Regensburg en Allemagne[1]. Dès 1821 on invoque Palestrina au sein de l'église à l'encontre des déviances que subit la musique liturgique. On allait jusqu'à introduire à l'église des orchestres pour accompagner le plain chant. Une hérésie! Puis, l'idée, faisant son chemin, prend la forme d'un véritable mouvement qui se propage dans toute l'Europe catholique. En Suisse, Einsiedeln prend le relai de cette réforme « alla Palestrina ». En France Alexandre Choron en fait la base de l'enseignement donné dans l'*Institut royal de musique classique et religieuse* qu'il fonde en 1825.

Et lorsque Niedermeyer crée à son tour sa propre *École de musique religieuse et classique*, ce retour à Palestrina devient un principe irréductible du plan d'études. Les termes qu'il emploie dans la lettre de présentation de son projet au Ministère de l'instruction publique et des cultes de l'époque rejoignent parfaitement la pensée du poète. On se reportera à l'article d'Aurore Fontannaz, *Aux origines de l'École Niedermeyer*, figurant dans ce même bulletin.

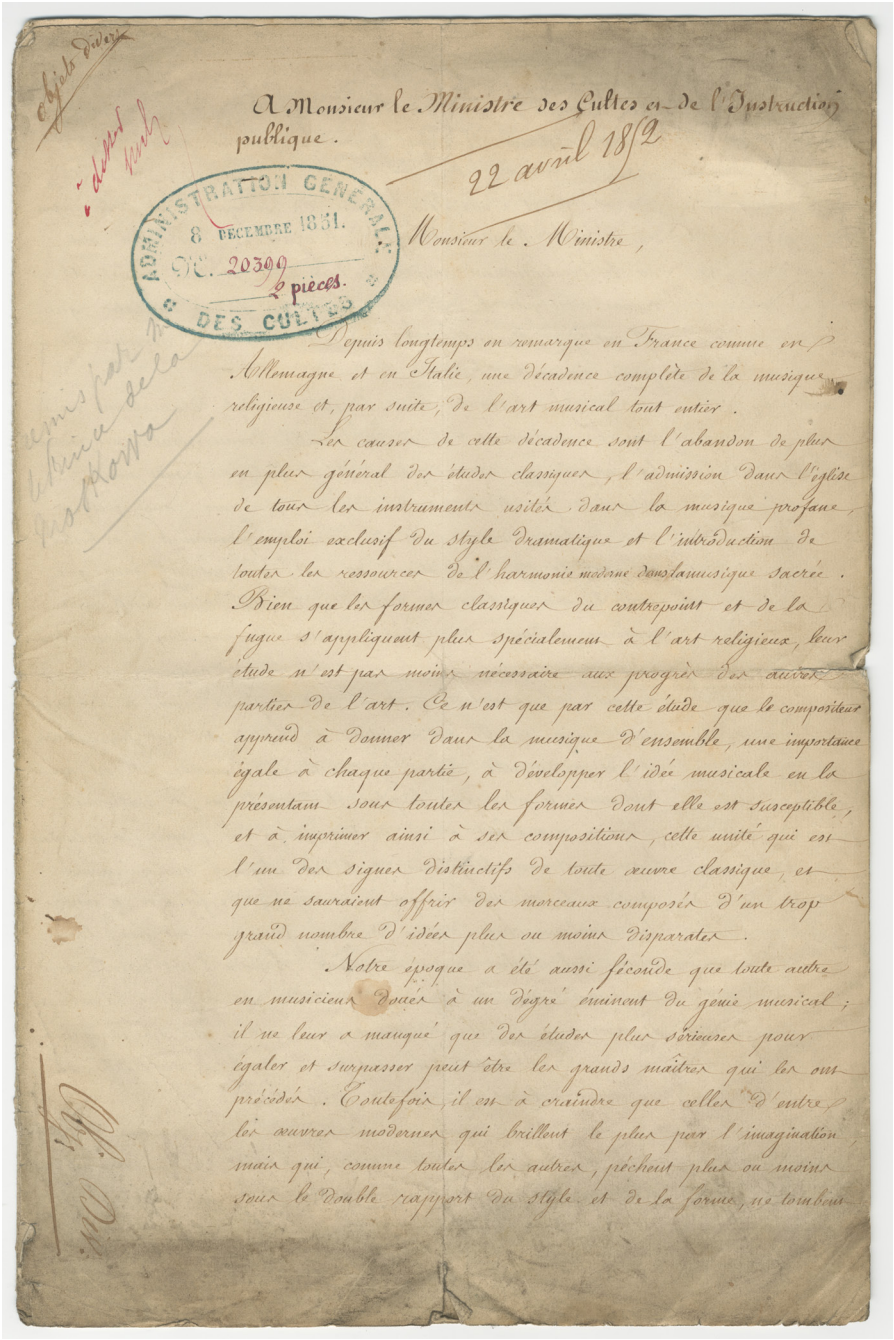
Voilà deux esprits, Hugo et Niedermeyer, liés par leur contemporanéité, cheminant le long d'une route rectiligne, chacun de son côté, suivant deux droites parallèles - dont on sait qu'elles ne se rejoignent jamais - esquivant même tout regard consensuel, tout air de connivence, qui arrivent, maintenant à un point de convergence dont Palestrina est le centre ! Peut-on souhaiter plus heureuse rencontre ?

On ne parlera pas de la leçon que l'un aurait donné à l'autre, les dates s'y opposent, mais d'une rencontre naturelle au sens que Hugo donnait à ce mot, mais d'autant plus significative. Quoique Hugo fût certainement tenu au courant de la chose, par Victor Cousin son confrère académicien, qui suivait de près le parcours de Niedermeyer, s'abonnant même à son périodique *La Maîtrise*, par La Moskowa qui siégeait à ses côtés à la Chambre des pairs et par Émile Deschamps du Cénacle romantique, le poète et librettiste attitré de notre compositeur, mais aussi par les compositeurs eux-mêmes, Rossini et Liszt en tête, amis communs de Hugo et de Niedermeyer qui dans leurs dernières œuvres adhéreront, repentis, à ce mouvement « alla Palestrina », le premier par le *Christe eleison* de sa Petite Messe solennelle et par ses contributions musicales à *La Maîtrise*, le second par l'oratorio *Christus*, la *Messe de Gran* ou son *Via Crucis.*
Dans une lettre du 28 novembre 1862 adressée à son ami J. d'Ortigue[2], Liszt promet de lui faire la démonstration de sa capacité à composer de la vraie musique d'église « analogue, [cher ami], à celle dont tu as su bon gré à Niedermeyer (…) et de la démonstration [qu'il t'a faite] de la tonalité et de la modalité du chant grégorien. »

Dans le ciel, qu'Albert Dürer admirait à l'écart,
La musique montait, cette lune de l'art.[3]

Edouard Garo, musicologue
au Centre de Documentation
de l'Association Niedermeyer, Nyon

[1] Lorsqu'en 1821 Johann Michael Sailer fut appelé à Regensburg, cette ville devint pour ainsi dire le cœur de la réforme palestinienne. Sailer s'adjoignit Carl Proske, le spécialiste du choral grégorien et du chant a cappella chiffré (figuré), un collaborateur tout désigné pour fixer les bases de sa réforme.
[2] Reproduite in Sylvia L'Écuyer, *Joseph d'Ortigue, Écrits sur la Musique 1827-1846*, Paris, Société Française de Musicologie, 2003, p. 172.
[3] Derniers vers du poème de Victor Hugo à Palestrina.



A Monsieur le Ministre des Cultes et de l'Instruction publique.

22 avril 1852

ADMINISTRATION GENERALE DES CULTES
8 DECEMBRE 1851.
N°. 20399
2 pièces.

Monsieur le Ministre,

Depuis longtemps on remarque en France comme en Allemagne et en Italie, une décadence complète de la musique religieuse et, par suite, de l'art musical tout entier.

Les causes de cette décadence sont l'abandon de plus en plus général des études classiques, l'admission dans l'église de tous les instruments usités dans la musique profane, l'emploi exclusif du style dramatique et l'introduction de toutes les ressources de l'harmonie moderne dans la musique sacrée. Bien que les formes classiques du contrepoint et de la fugue s'appliquent plus spécialement à l'art religieux, leur étude n'est pas moins nécessaire aux progrès des autres parties de l'art. Ce n'est que par cette étude que le compositeur apprend à donner dans la musique d'ensemble, une importance égale à chaque partie, à développer l'idée musicale en la présentant sous toutes les formes dont elle est susceptible, et à imprimer ainsi à ses compositions, cette unité qui est l'un des signes distinctifs de toute œuvre classique, et que ne sauraient offrir des morceaux composés d'un trop grand nombre d'idées plus ou moins disparates.

Notre époque a été aussi féconde que toute autre en musiciens doués à un degré éminent du génie musical; il ne leur a manqué que des études plus sérieuses pour égaler et surpasser peut être les grands maîtres qui les ont précédés. Toutefois, il est à craindre que celles d'entre les œuvres modernes qui brillent le plus par l'imagination mais qui, comme toutes les autres, pèchent plus ou moins sous le double rapport du style et de la forme, ne tombent

Projet de fondation d'une école de musique religieuse adressé par Louis Niedermeyer à Hippolyte Fortoul, ministre de l'Instruction publique et des Cultes, le 20 novembre 1851.
Centre de documentation Niedermeyer, Fonds Petit, G_2 4172.

Aux origines de l'Ecole Niedermeyer

Dès le milieu du XIXe siècle, après avoir obtenu ses premiers succès dans les salons parisiens puis sur la scène de l'Opéra, Louis Niedermeyer consacre les dernières années de sa vie à un vaste projet de réforme de la musique d'église. Ce projet passe entre autres par la fondation d'une Ecole de musique religieuse, destinée à former des maîtres de chapelle, compositeurs et musiciens d'église.

Suite à la Révolution de 1789, et à la fermeture des maîtrises – lieux où les enfants de chœur d'une église ou d'une cathédrale recevaient leur éducation musicale sous l'Ancien Régime –, la tradition de la musique religieuse se perd peu à peu en France, aussi bien que son enseignement. Lors de la signature du Concordat de 1801, qui donne lieu au rétablissement officiel du culte, peu de musiciens possèdent encore une formation destinée à la pratique religieuse. De nombreuses voix s'élèvent alors, principalement dans la presse, afin de dénoncer l'état de « décadence » dans lequel se trouve la musique d'église. Le débat s'intensifie durant les années 1830-1840 et divers mouvements en faveur d'une réforme de la musique religieuse voient le jour ; la question étant de savoir quelle est la musique véritablement adaptée au culte catholique[1]. C'est dans ce contexte que Niedermeyer adresse au ministre de l'Intérieur, puis au ministre de l'Instruction publique et des Cultes, au cours de l'année 1851, deux projets visant à la fondation d'une école de musique religieuse et classique[2]. La France ne disposait en effet plus d'un tel établissement depuis la fermeture de l'Institution royale de musique classique, dirigée jusqu'en 1834 par son fondateur Alexandre Choron, et qui avait pour un temps pallié l'abolition puis la difficile réorganisation des maîtrises[3]. Niedermeyer demande dès lors l'établissement d'une école « dans le genre de celle que Choron avait fondée »[4]. Refusé une première fois par le ministère de l'Intérieur[5], le projet de Niedermeyer sera ensuite approuvé par Hyppolite Fortoul, nouvellement nommé au ministère de l'Instruction publique et des Cultes. Grâce au soutien du gouvernement français, l'Ecole de musique religieuse de Paris – plus connue aujourd'hui sous le nom d'Ecole Niedermeyer – ouvre ses portes à la fin de l'année 1853 ; Niedermeyer en assume la fonction de directeur et occupe dès lors une place importante dans le domaine de la musique d'église.

---

[1] Sur ce sujet, voir : HAUSFATER Dominique, « Musique religieuse », in *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, dir. J.-M. Fauquet. Paris, Fayard, [2003], pp. 843-845.

[2] Une copie du projet adressé au ministre de l'Intérieur au début de l'été 1851 est conservée aux Archives Nationales de France (F 21 1153). Un exemplaire du projet adressé au ministre de l'Instruction publique et des Cultes, en date du 20 novembre 1851, est conservé au Centre de documentation Niedermeyer (Fonds Petit, G_2 4172) (voir illustration ci-contre).

[3] Cet établissement a porté différents noms depuis sa création en 1817. En 1825, il prend le nom d'Institution royale de musique classique et religieuse, et devient ensuite, dès 1830, l'Institution royale de musique classique. - FAUQUET Joël-Marie, « Institution royale de musique classique », in *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle, op. cit.*, p. 616.

[4] NIEDERMEYER Louis, Projet de fondation d'une école de musique religieuse adressé au ministre de l'Instruction publique et des Cultes, Paris, le 20 novembre 1851. Centre de documentation Niedermeyer, Fonds Petit, G_2 4172.

[5] Pour le ministre de l'Intérieur le directeur des Beaux-Arts, Ecole de musique classique : Demande de fonds : Regrets [brouillon et copie], Paris, [s.d.]. Archives Nationales de France, F 21 1153.

Un milieu fortement concurrentiel

Cette entrée soudaine sur le devant de la scène, d'un compositeur qui était alors principalement connu pour ses opéras et œuvres de musique de salon, avait de quoi surprendre ses contemporains. Le 23 mars 1852, François-Xavier Croizier, compositeur et maître de chapelle, adresse une lettre au ministre de l'Instruction publique et des Cultes afin de s'opposer à la fondation de l'Ecole de musique religieuse. Ayant lui-même formé le projet de créer un Conservatoire de musique et de chant religieux, Croizier considère avoir été « plagié » par Niedermeyer.

> Je viens d'apprendre, aujourd'hui qu'un musicien étranger à nos cérémonies, cherche à m'enlever mon idée pour l'exécuter à son profit. Il me serait pénible, après avoir passé toute ma vie à étudier, à élaborer une œuvre de cette importance, de la voir dénaturée par un plagiaire qui ne peut avoir acquis, en quelques jours, l'expérience qui est le résultat de vingt années de travaux.[1]

Lorsque Croizier parle d'un « musicien étranger à nos cérémonies », il fait référence à la religion protestante de Niedermeyer. Un musicien et compositeur protestant pouvait-il réformer la musique d'église catholique ? Quelle était son expérience dans le domaine ? Félix Clément, autre acteur important du débat sur la réforme de la musique d'église, adressera plus tard les mêmes critiques au fondateur de l'Ecole de musique religieuse[2].

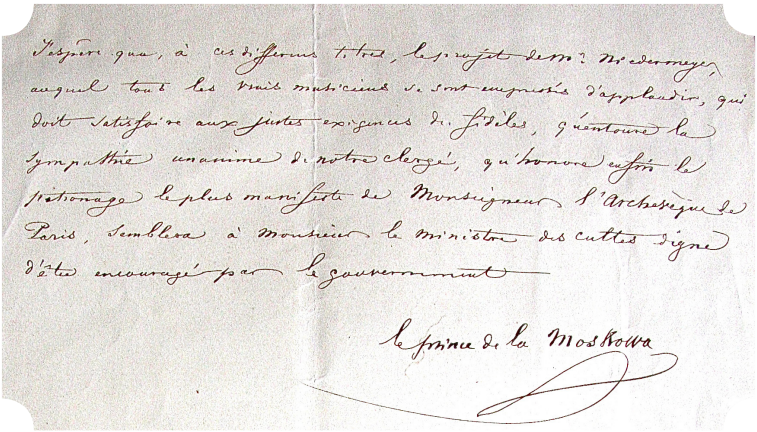
En ce milieu de XIXe siècle, Niedermeyer n'était en effet pas le seul prétendant à la création d'une école destinée à former des musiciens d'église. En 1849, le gouvernement français avait institué une Commission des arts et édifices religieux, composée d'une section de musique religieuse, qui avait entre autres pour mission de constater l'état de la musique dans les cathédrales de France[3]. Dans le cadre de cette commission, Clément rédige à l'adresse du ministre de l'Instruction publique et des Cultes, Alfred de Falloux, un *Rapport sur l'état de la musique religieuse en France*, dans lequel il recommande la fondation d'une école normale de chant ecclésiastique[4]. Les objectifs présentés dans ce rapport ne sont pas différents de ceux que Niedermeyer proposera ensuite, à savoir : promouvoir une réforme de la musique religieuse en France grâce à la formation de compositeurs et de musiciens d'église. Membre de la commission des arts et des édifices religieux, Clément pouvait légitimement prétendre à la direction du nouvel établissement.

Les bouleversements politiques du mois de décembre 1851 favoriseront toutefois le projet de Niedermeyer. Suite au coup d'Etat du 2 décembre, qui marque la fin de la IIe République, Falloux est arrêté et se retire de la politique. Le ministère de l'Instruction publique et des Cultes revient dès lors à Fortoul, qui, selon Clément, désigne Niedermeyer comme directeur de l'Ecole de musique religieuse sous la recommandation d' « amis influents »[5]. C'est en effet par l'intermédiaire de son ami

[1] Lettre de François-Xavier Croizier au ministre de l'Instruction publique et des Cultes, [Paris], le 23 mars 1852. Archives Nationales de France, F 19 3947.
[2] CLÉMENT Félix, « Niedermeyer », in *Les Musiciens célèbres depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*. Paris, Librairie Hachette et Cie, 1873 [2e éd.], pp. 473-477.
[3] LENIAUD Jean-Michel, *L'Administration des cultes pendant la période concordataire*. Paris, Nouvelles éditions latines, cop. 1988, p. 232.
[4] CLÉMENT Félix, *Rapport sur l'état de la musique religieuse en France adressé à M. de Falloux, ministre de l'Instruction publique et des Cultes*. Paris, Impr. V. Didron, 1849.
[5] CLÉMENT, *Les Musiciens célèbres depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours, op. cit.*, p. 474.

de longue date, le prince de la Moskowa, que Niedermeyer fait parvenir son projet de fondation d'une école de musique religieuse au ministre de l'Instruction publique et des Cultes[1]. Proche du gouvernement de Napoléon III, le prince de la Moskowa soutient activement le projet de Niedermeyer, qui est, selon lui, « le seul artiste de renom capable de mener aujourd'hui une si utile entreprise »[2]. La Moskowa considère en effet que Niedermeyer dispose de la formation et de l'expérience nécessaires pour diriger une école de musique religieuse, s'inscrivant dans la tradition de l'Institution royale fondée par Choron, et d'amener plus largement à une réforme de la musique dans les églises.

Le projet de Niedermeyer ne reçoit cependant pas uniquement le soutien du prince de la Moskowa, mais également celui des autorités ecclésiastiques, en la personne de Monseigneur Sibour, Archevêque de Paris[3]. La paroisse de Saint-Louis d'Antin collabore quant à elle directement au projet de Niedermeyer, puisqu'elle s'engage à assumer gratuitement la surveillance ainsi que l'éducation morale et littéraire des élèves[4]. Le Conseil de fabrique promet de plus une allocation annuelle de 9'500 francs à l'Ecole de musique religieuse, qui entrera en vigueur lorsque les élèves seront suffisamment formés pour se charger entièrement de la musique de la paroisse.


J'espère que, à ces différents titres, le projet de M. Niedermeyer, auquel tous les vrais musiciens se sont empressés d'applaudir, qui doit satisfaire aux justes exigences des fidèles, qu'entoure la sympathie unanime de notre clergé, qu'honore enfin le patronage le plus manifeste de Monseigneur l'Archevêque de Paris, semblera à Monsieur le Ministre des cultes digne d'être encouragé par le gouvernement.

Le prince de la Moskowa

Dernières lignes de la lettre adressée par le prince de la Moskowa au ministre des Cultes pour soutenir le projet de son ami Niedermeyer.
Centre de documentation Niedermeyer, Fonds Petit, G_4 9843.

[1] Le projet soumis à Fortoul en décembre 1851 porte la note suivante : « remis par M. le Prince de la Moskowa ». – NIEDERMEYER, Projet de fondation d'une école de musique religieuse adressé au ministre de l'Instruction publique et des Cultes, *doc. cit.*
[2] Lettre du prince de la Moskowa adressée au ministre des Cultes [copie], [s.l.], [1851c]. Centre de documentation Niedermeyer, Fonds Petit, G_4 9843.
[3] « L'Archevêque de Paris donne son plein assentiment au projet de Mr. Niedermeyer, le recommande à toute la bienveillance de Mr. le Ministre des Cultes, bien convaincu que ce projet si on en seconde la réalisation concourra puissamment au progrès de l'art musical & à la pompe du Culte. » – NIEDERMEYER, Projet de fondation d'une école de musique religieuse et classique adressé au ministre de l'Instruction publique et des Cultes, *doc. cit.*
[4] Niedermeyer mentionne cette collaboration dans le projet qu'il remet au ministre de l'Instruction publique et des Cultes en décembre 1851. Une convention sera signée deux ans plus tard avec le Conseil de fabrique de la paroisse de Saint-Louis d'Antin. – Convention entre le Conseil de fabrique de la paroisse de Saint-Louis d'Antin et Louis Niedermeyer, Paris, le 27 novembre 1853. Centre de documentation Niedermeyer, Fonds Petit, G_1 4188.

L'importance des études classiques

C'est une formation complète que Niedermeyer souhaite dispenser aux élèves de l'Ecole de musique religieuse. Aux côtés des leçons de solfège, de chant, d'accompagnement au piano et à l'orgue, d'harmonie, de contrepoint et d'histoire de la musique, les élèves recevront aussi des cours de français, d'histoire, de géographie, d'arithmétique, ainsi que des éléments du latin et de l'italien[1]. Le fondateur de l'Ecole de musique religieuse souhaite en effet, pour reprendre ses termes, assurer « une excellente éducation […] aux élèves qui deviendraient non seulement de bons musiciens, mais aussi des hommes recommandables par leur moralité et leur instruction »[2]. L'établissement fonctionnera dès lors à la manière d'un internat, où les élèves seront admis, non pas sur concours, mais sur recommandation des évêques et autres représentants des différents diocèses[3].

Niedermeyer préconise un enseignement musical basé sur l'étude et la pratique de la musique ancienne. Dans une circulaire annonçant l'ouverture de l'Ecole de musique religieuse, il propose en effet de former « par l'étude des chefs-d'œuvre des grands maîtres des XVI, XVII, XVIII siècles, des enfants de chœur, des chanteurs, des organistes, des maîtres de chapelle et des compositeurs »[4]. Ces chefs-d'œuvre du passé sont principalement issus du répertoire religieux, composés dans le stile antico[5]. L'étude du contrepoint et de la fugue constitue dès lors le fondement de ce que Niedermeyer appelle les « études classiques ». Le fondateur de l'Ecole de musique religieuse précise par ailleurs que ces études sont nécessaires à la formation des compositeurs et musiciens, aussi bien dans le domaine de la musique d'église que dans le domaine profane, et notamment dramatique.

> Bien que les formes classiques du contrepoint et de la fugue s'appliquent plus spécialement à l'art religieux, explique-t-il, leur étude n'est pas moins nécessaire aux progrès des autres parties de l'art. Ce n'est que par cette étude que le compositeur apprend à donner dans la musique d'ensemble, une importance égale à chaque partie, à développer l'idée musicale en la présentant sous toutes les formes dont elle est susceptible, et à imprimer ainsi à ses compositions, cette unité qui est l'un des signes distinctifs de toute œuvre classique, et que ne sauraient offrir des morceaux composés d'un trop grand nombre d'idées plus ou moins disparates.[6]

Si l'Ecole de musique religieuse est avant tout destinée à former des maîtres de chapelle, compositeurs et musiciens d'église, l'enseignement musical qui y est dispensé n'est pas dénué d'intérêt pour des élèves qui épouseront par la suite une

---

[1] Ce programme est annoncé dans les différents projets que Niedermeyer adresse au ministre de l'Intérieur puis au ministre de l'Instruction publique et des Cultes. Sur l'Ecole de musique religieuse, voir : SAKO Ikuno, *The Importance of Louis Niedermeyer in the reform of nineteenth-century church music in France*. Thèse non-publiée, Université de Melbourne, 2007, pp. 86-117.

[2] NIEDERMEYER, Projet de fondation d'une école de musique religieuse et classique adressé au ministre de l'Instruction publique et des Cultes, *doc. cit.*

[3] SAKO, *op. cit.*, p. 96.

[4] NIEDERMEYER, Circulaire concernant l'ouverture de l'Ecole de musique religieuse, Paris, 18[53]. Centre de documentation Niedermeyer, Fonds Petit, G_2 9848.

[5] Le *stile antico*, ou « style ancien », est un terme utilisé dès le XVIIe siècle pour désigner un style d'écriture musicale qui imite certains éléments du style contrapuntique de la Renaissance, dont Palestrina est le plus illustre représentant. Les œuvres composées dans le *stile antico*, en opposition au style moderne, sont généralement des œuvres de musique sacrée.
Sur le *stile antico*, voir : MILLER Stephen R., « Stile antico », *Grove music online. Oxford music online*, http://www.oxfordmusiconline.com/ (consulté le 11.05.2016).

[6] NIEDERMEYER, Projet de fondation d'une école de musique religieuse et classique adressé au ministre de l'Instruction publique et des Cultes, *doc. cit.*

carrière musicale plus large. L'école fondée par Niedermeyer a ainsi formé des artistes qui, à l'image de leur maître, se sont illustrés dans différents genres de musique, allant des œuvres religieuses à la musique dramatique. Parmi ces élèves, le plus célèbre reste Gabriel Fauré, qui a intégré l'Ecole de musique religieuse en 1854, peu de temps après sa fondation[1].

Dans un article publié en 1922, Fauré revient sur les années qu'il a passées à l'Ecole Niedermeyer et souligne les avantages que procure l'étude de la musique ancienne, ainsi que l'originalité de l'enseignement musical de l'institution.

> Peut-être étonnerais-je si je disais combien peut s'enrichir une nature musicale au contact fréquent des maîtres des XVIe et XVIIe siècles et quelles ressources peuvent même naître de l'étude et de la pratique du chant grégorien. […]
>
> Le programme des études pour le piano comprenait, avec les clavecinistes, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn ; pour l'orgue, avec les organistes français du XVIIIe siècle, Bach, Haendel, Boëly, Mendelssohn. […]
>
> On dira que ce sont là les programmes de toutes les Ecoles ? Actuellement, oui ; en 1853, non. A cette époque, les chefs-d'œuvre de Jean-Sébastien Bach, qui constituaient notre pain quotidien, n'avaient pas encore pénétré dans la classe d'orgue du Conservatoire ; dans les classes de piano du même Conservatoire on s'appliquait à l'exécution des Concertos de Henri Herz, tandis qu'Adolphe Adam répandait l'éclat de ses lumières sur les élèves de sa classe de composition.[2]

L'étude de la musique ancienne, qui constituait la base de l'enseignement musical de l'Ecole Niedermeyer, représentait au milieu du XIXe siècle en France un programme pédagogique original ; une alternative, pour ainsi dire, à l'enseignement proposé au Conservatoire de musique de Paris, qui formait principalement des instrumentistes et chanteurs d'opéra, dans un répertoire moderne. Niedermeyer fait par ailleurs figure de précurseur, lorsqu'il introduit des leçons d'histoire de la musique destinées à accompagner l'exécution des œuvres anciennes[3].

Vers une réforme de la musique religieuse

Comme le remarque Fauré, la pratique de la musique ancienne tient une place importante dans le programme de l'Ecole Niedermeyer. Aux côtés des pièces pour piano et orgue des compositeurs mentionnés précédemment, les élèves de l'Ecole de musique religieuse doivent également suivre des leçons de chant simultané – ou autrement dit, de chant choral. Une fois encore, Niedermeyer se tourne vers le répertoire ancien. Il met ainsi à l'honneur les œuvres des maîtres de la Renaissance, Palestrina, Vittoria et Lassus, ainsi que d'autres compositeurs plus tardifs, tels qu'Allegri ou Marcello. Grâce à la collaboration de la paroisse de Saint-Louis d'Antin, le directeur de l'Ecole de musique religieuse dispose d'un lieu où il

[1] NECTOUX Jean-Michel, « Fauré, Gabriel (Urbain) », *Grove music online. Oxford music online*, http://www.oxfordmusiconline.com/ (consulté le 11.10.2014).
[2] FAURÉ Gabriel, « Souvenirs », *Revue musicale* (1er octobre 1922). Cet article est reproduit in « Souvenirs de Gabriel Fauré », *Musica et memoria*, http://www.musimem.com/faure-souvenirs.htm (consulté le 12.05.2016).
[3] Il est en effet intéressant de remarquer que le Conservatoire de Paris n'ouvrira pas de cours d'histoire de la musique avant 1871. – HONDRÉ Emmanuel, « Conservatoire de musique de Paris », in *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle, op. cit.*, p. 310.

peut – à la manière des exercices publics donnés dans les années vingt par les élèves de l'Institution royale de Choron – dévoiler le travail et les progrès réalisés par ses élèves, tout en initiant le public au répertoire ancien.

> L'école aurait donc, écrivait-il, au centre de Paris, dans un des quartiers les mieux habités, une tribune où le public serait appelé à juger des progrès des élèves, tout en apprenant à connaître et à goûter les chefs-d'œuvre de la musique classique seuls admis dans la Chapelle Sixtine à Rome.[1]

La référence au répertoire cultivé à Rome par le chœur de la chapelle pontificale – principalement constitué d'œuvres issues de la tradition polyphonique de la Renaissance – n'est pas le fruit du hasard. La Chapelle Sixtine, passant pour être le lieu de conservation de la tradition catholique, faisait alors figure de modèle pour les partisans d'une réforme de la musique religieuse, reposant sur un retour à la musique ancienne. Le projet de fondation de l'Ecole de musique religieuse s'inscrit directement dans ce mouvement de réforme. Dans le projet qu'il adresse au ministre de l'Instruction publique et des Cultes, Niedermeyer appelle en effet à une « réforme radicale » de la musique dans les églises, passant par un retour à la musique dite « à la Palestrina ».

> Il serait indispensable, explique-t-il, […] d'introduire dans les églises une réforme radicale de leur musique. Sans proscrire d'une manière absolue les compositions modernes à grand orchestre, qui pourront toujours être convenablement employées dans les grandes solennités, il faudrait pour les cérémonies ordinaires du culte, revenir à la musique dite à la Palestrina.[2]

Ce répertoire « à la Palestrina » était alors bien connu de Niedermeyer. Amenées en France durant les premières décennies du XIXe siècle par Choron, les œuvres polyphoniques des maîtres anciens formaient le corps du répertoire de la Société des concerts de musique vocale religieuse et classique, fondée en 1843 par le prince de la Moskowa[3]. Niedermeyer, qui avait participé à la naissance de cette société, en était le sous-directeur et s'occupait entre autres du choix du répertoire, des répétitions du chœur et de l'organisation des concerts[4]. Il n'est toutefois pas sans intérêt de souligner que la fondation de la Société des concerts ne s'inscrivait pas uniquement dans un but historique de redécouverte de la musique des siècles passés, mais déjà dans un projet de réforme de la musique religieuse. Cette société était en effet liée à la Congrégation de Sainte-Cécile de Rome qui, préoccupée par l'état de la musique dans les églises, plaidait en faveur d'une réforme basée sur le modèle des œuvres issues de la tradition polyphonique italienne et travaillait dès lors à la diffusion du répertoire associé à la Chapelle Sixtine. La Société du prince de la Moskowa, par les concerts qu'elle organisait, ainsi que par la publication de pièces de musique ancienne, participait à cette diffusion. Le prince de la Moskowa s'était en effet chargé de représenter et de défendre les intérêts de la Congrégation de Sainte-Cécile à Paris[5].

---

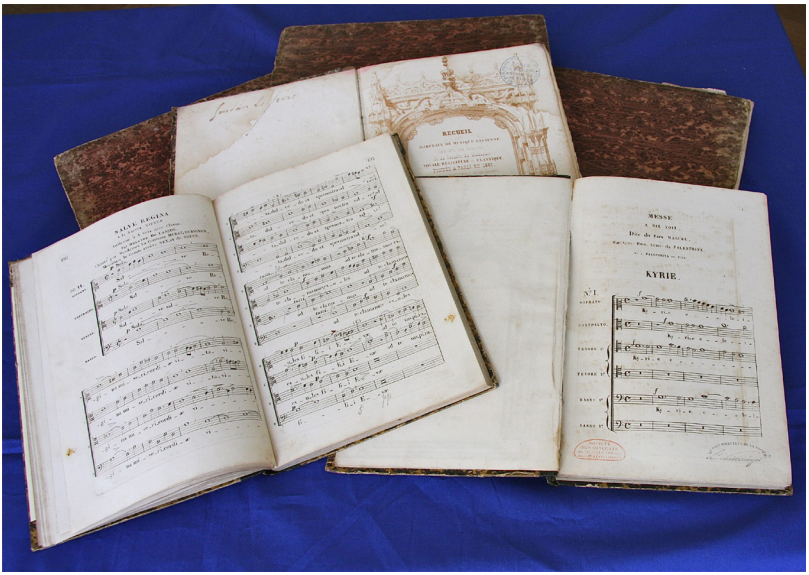
[1] NIEDERMEYER, Projet de fondation d'une école de musique religieuse et classique adressé au ministre de l'Instruction publique et des Cultes, *doc. cit.*

[2] *Ibid.*

[3] Sur la Société des concerts de musique vocale religieuse et classique, voir : CAMPOS Rémy, *La Renaissance introuvable ? Entre curiosité et militantisme : la Société des concerts de musique vocale, religieuse et classique du prince de la Moskowa (1843-1847)*. Paris, Klincksieck, 2000.

[4] Sur ce sujet, voir : SAKO Ikuno, « Louis Niedermeyer and the Early music revival in nineteenth-century France », in *Music research : New directions for a new century*, dir. M. Ewans [*et al.*]. Londres, Cambridge Scholars Press, 2004, pp. 84-93.

[5] GIAZOTTO Remo, « La Congrégation de Sainte-Cécile et le retour à la culture classique dans la Rome musicale du début du XIXe siècle », *Revue belge de musicologie* 26-27 (1972/73), p. 13.



Recueils de morceaux de musique ancienne publiés par la Société des concerts de musique vocale, religieuse et classique.
Centre de documentation Niedermeyer, Fonds Petit.

L'engagement de Niedermeyer au sein de la Société des concerts a certainement contribué à l'accueil favorable qu'a reçu son projet de fondation d'une école de musique religieuse de la part du gouvernement de Napoléon III. Dans la lettre de soutien qu'il adresse au ministre de l'Instruction publique et des Cultes, le prince de la Moskowa met en évidence l'expérience acquise par le compositeur, durant ses années d'activité au sein de la Société des concerts, dans le domaine de la pratique de la musique ancienne. Il précise par ailleurs s'être associé à Niedermeyer, qui disposait d'une excellente formation musicale, afin de bénéficier de ses conseils et de son expérience[1]. Le compositeur avait en effet effectué une partie de sa formation musicale à Rome puis à Naples, auprès des maîtres Valentino Fioravanti et Niccolò Antonio Zingarelli. Il était avant cela passé par Vienne, où il a suivi les leçons du pianiste Ignaz Moscheles et les cours de composition d'Emanuel Aloys Förster[2]. La Moskowa ne manque dès lors pas de louer la qualité des études classiques réalisées par Niedermeyer, qui se manifestent entre autres par « sa supériorité dans la science du contrepoint & de la fugue »[3].

[1] « Lors de la création de la Société des concerts de musique vocale religieuse & classique […], j'avais mis à profit, avec grand avantage, les conseils & l'expérience de Mr. Niedermeyer qui avait consenti à remplir les fonctions de sous-directeur de la Société. » – Lettre du prince de la Moskowa adressée au ministre des Cultes, *doc. cit.*
[2] FERCHAULT Guy et GACHET Jacqueline, « Niedermeyer, (Abraham) Louis », *Grove music online. Oxford music online*, http://www.oxfordmusiconline.com/ (consulté le 23.05.2015).
[3] Lettre du prince de la Moskowa adressée au ministre des Cultes, *doc. cit.*

Cette solide formation à laquelle s'ajoute une connaissance approfondie des œuvres de musique ancienne, et plus spécifiquement du répertoire polyphonique italien, faisaient de Niedermeyer un candidat sérieux à la fondation d'une école de musique destinée à former des compositeurs, musiciens d'église et maîtres de chapelle, par l'étude et la pratique des œuvres du passé. L'idéal d'une musique religieuse inspirée par les modèles de l'ancienne école italienne a par ailleurs su trouver une oreille attentive auprès des autorités ecclésiastiques parisiennes, et notamment auprès de l'Archevêque de Paris, Monseigneur Sibour, et du Conseil de fabrique de l'Eglise de Saint-Louis d'Antin. Rapidement, le ministre de l'Instruction publique et des Cultes se rallie à la cause de Niedermeyer. En août 1853, Fortoul annonce, dans une circulaire adressée aux archevêques et évêques de France, la fondation de l'Ecole de musique religieuse et précise qu'une subvention sera accordée par le gouvernement[1]. Quelques mois plus tard, dans un rapport à l'Empereur daté du 28 novembre 1853, le ministre revient sur l'intérêt que pourrait avoir cette école :

> Il m'a paru que cet établissement pourrait contribuer puissamment à l'amélioration et au développement si désirable de la musique religieuse et qu'au double point de vue de la religion et de l'art, il mériterait d'être encouragé par le gouvernement.[2]

Ce rapport sera suivi d'un décret, signé par Napoléon III, concernant l'octroi de 36 demi-bourses aux futurs élèves de l'Ecole de musique religieuse. Le gouvernement délivrera encore, dès 1854, différents prix aux élèves de l'établissement[3].

L'Ecole de musique religieuse sera dirigée par Niedermeyer jusqu'à sa mort en 1861. La direction sera ensuite assurée provisoirement par son fils, Alfred Niedermeyer, avant d'être reprise par Gustave Lefèvre, époux d'Eulalie, fille aînée de Louis Niedermeyer[4].

Aurore Fontannaz, musicologue,
chargée de recherche au
Centre de documentation
de l'Association Niedermeyer, Nyon.

[1] Circulaire adressée à NN. SS. les archevêques et évêques par Hippolyte Fortoul, ministre de l'Instruction publique et des Cultes, Paris, le 2 août 1853. Reproduite in : *La voix de la vérité* 8/199 (25 août 1853).
[2] FORTOUL Hippolyte, Rapport à l'Empereur : Institution d'une école de musique religieuse, fondée par Mr. Niedermeyer : Création de bourses jusqu'à concurrence de 18'000 francs, Paris, le 28 novembre 1853. Archives Nationales de France, F19 3947.
[3] SAKO, *The Importance of Louis Niedermeyer, op. cit.*, p. 109.
[4] *Ecole Niedermeyer : Exposition, printemps 1990*. Issy-les-Moulineaux, Edition de la Ville, 1990, pp. 15-16.

Visibilité internationale pour le fonds de Louis Niedermeyer (1802-1861)

Fusain, portrait de Niedermeyer,
publié en tête du volume *10 Mélodies* chez Pacini
Fonds de l'Association Niedermeyer, A-4-a-5.

En 2015, l'Association Niedermeyer a approché le bureau suisse du Répertoire International de Sources Musicales (RISM) dans le but d'établir une collaboration. Le RISM Suisse inventorie les partitions manuscrites et imprimées, et les écrits sur la musique conservés dans les bibliothèques, archives et monastères suisses.[1] Les inventaires sont ensuite mis gratuitement à disposition des chercheurs, musiciens et archivistes. La collaboration a pu débuter à la mi-juillet 2015 et a été achevée avec succès à la mi-janvier 2016 après une phase opérationnelle concentrée sur sept mois. Pour marquer la fin du projet, le Centre de Documentation a organisé un événement informel auquel deux journalistes régionaux ont été invités pour marquer la fin du projet et informer de la mise en ligne du nouveau site Internet de l'Association Niedermeyer.[2]

Le RISM Suisse - Sauvegarde du patrimoine culturel immatériel

Depuis plus de soixante ans le RISM Suisse contribue de manière importante à la préservation et la diffusion du patrimoine culturel musical du pays. Jusqu'aux années 1990 ce travail a été effectué par deux personnes. Le RISM était basé à la bibliothèque de l'Université de Bâle où est conservée l'une des plus grandes collections de littérature de musique en Suisse. Quelques années plus tard, le RISM Suisse a déménagé à Berne à l'Institut de Musicologie de l'Université où le RISM Suisse a bénéficié d'une généreuse hospitalité.

[1] Voir : http://rism-ch.org
[2] « La mémoire du compositeur Louis Niedermeyer a trouvé son temple », *La Côte*, 18 janvier 2016, p.5 ; « Les archives musicales de Niedermeyer en ligne », *24 heures*, 16-17 janvier 2016, p.16

Avec l'augmentation de la charge de travail, le RISM Suisse a dû se réorganiser de manière à remplir pleinement son rôle d'institution spécialisée dans le catalogage et la conservation des sources musicales historiques. Le soutien financier assuré alors par la Société Suisse de Musicologie (SSM) et par l'Académie Suisse des Sciences Humaines et Sociales (ASSH) ne suffisait plus. Par conséquent, le 21 juin 1996 l'association du RISM Suisse a été créée. Elle célèbre donc cette année son 20e anniversaire ! Depuis 2003, le RISM Suisse a ses bureaux à la Bibliothèque Nationale Suisse.

Aujourd'hui le RISM Suisse effectue sa tâche principale – le catalogage des sources musicales historiques – sous forme de service.[1] Grâce au large soutien financier dont bénéficie le RISM Suisse de la part du Fonds national suisse pour la recherche scientifique (FNS), une grande partie des coûts sont pris en charge directement par le RISM Suisse. Les projets sont définis et mis en œuvre en collaboration avec les institutions (bibliothèques, archives, monastères) où les sources sont conservées.

Catalogage du fonds Louis Niedermeyer (1802-1861)

Le travail préparatoire du Centre de Documentation a grandement facilité le catalogage du fonds. En effet, les manuscrits et imprimés pour la musique instrumentale et vocale avaient été inventoriés par le Centre de Documentation dans une base de données FileMaker. Néanmoins, l'ordre du fonds de musique instrumentale et vocale a été abandonné à la faveur d'un ordre d'archivage et d'un nouveau système de cote. Avec l'accord du Centre de Documentation, le RISM Suisse a décidé de se baser sur le règlement des Archives littéraires suisses (ALS) de la Bibliothèque Nationale Suisse.

Signature du classement des sources musicales du fonds Louis Niedermeyer :

A-1 Musique de scène / Opéras	A-4 Musique vocale
A-2 pour orchestre	A-5 Cahiers d'ébauches
A-3 Musique de chambre	A-6 Œuvres fragments

Après avoir effectué la modification du classement et de la cote, le catalogage à proprement parler a pu commencer. Chaque composition a été documentée dans la base de données du RISM Suisse en respectant les normes scientifiques internationales. Celles-ci comprennent non seulement les informations des bibliothèques, mais entre autres le titre, la formation, la tonalité, le genre, la description du matériel et le contenu de la source musicale.[2] Un des aspects qui rend la base de données du RISM unique est qu'elle peut être interrogée par son contenu. En effet, contrairement aux bases de données généralement utilisées par les bibliothèques et les archives, la base de donnée du RISM inventorie et permet de visualiser les premières mesures de la mélodie. Il est donc possible de faire une recherche non seulement dans les catégories énoncées ci-dessus mais aussi par notes de musique.[3]

[1] En plus de son travail de catalogage, le RISM Suisse joue un rôle essentiel dans le développement de l'infrastructure informatique du RISM, et ce pour l'ensemble des groupes de travail à travers le monde.
[2] Sous forme de notation musicale et d'incipit du texte.
[3] Voir RISM : opac http://opac.rism.info/metaopac/start.do?View=rism

Au cours des trois premiers mois, les manuscrits ont été catalogués.[1] Pour les imprimés, plus de temps a été nécessaire parce que le fonds contient entre autres beaucoup d'opéras.[2] Au terme de ce travail, le fonds a été classé (voir « signature du classement » ci-dessus) et emballé dans dix boites d'archives non acides. Le fonds Louis Niedermeyer représente dans la base de données du RISM Suisse un total 315 titres.[3] Ces titres seront rendus accessibles également dans la base de données internationale du RISM cette année encore.[4] A cet égard le catalogage par le RISM Suisse permet au fonds Louis Niedermeyer d'avoir une visibilité internationale.

Classement du fonds dans des boîtes non acide à la Villa Niedermeyer

Florence Sidler,
collaboratrice scientifique
chez RISM Suisse

[1] Parmi les manuscrits catalogués figurent 125 copies, 66 autographes et un autographe probable.
[2] La base de donnée contient 118 titres d'imprimés musicaux.
[3] Voir : http://rism-ch.org
[4] Voir : http://opac.rism.info/metaopac/start.do?View=rism

News

Le **Festival Rossini in Wildbad** (Allemagne) et le **Rossini Opera Festival** de Pesaro (Italie) - par l'intermédiaire de la Deutsche Rossini Gesellschaft (DRG) - ont fait appel au Centre de documentation de l'Association Niedermeyer afin de leur fournir les partitions de différents airs et pièces orchestrales issues d'opéras de Niedermeyer.

Hommage à Giovanni Battista Rubini

L'Ouverture ainsi qu'un air pour ténor solo du premier opéra de Niedermeyer, *Il Reo per amore*, seront exécutés le 21 juillet 2016 dans le cadre du Festival Rossini in Wildbad, sous la direction de José Miguel Pérez Sierra. Ces deux pièces sont inclues dans un programme consacré au répertoire du ténor italien Giovanni Battista Rubini (1794–1854), chanté par Maxim Mironov.

Site internet du Festival Rossini in Wildbad : http://www.rossini-in-wildbad.de

Michael Spyres à nouveau dans la peau de Stradella

En 2014, Michael Spyres avait fait découvrir au public du Festival Rossini in Wildbad la Barcarolle de Stradella, « Voyageurs à qui Venise », à l'occasion d'un concert réunissant les plus beaux airs chantés par Adolphe Nourrit (1802–1839) au début du XIXe siècle. Cette Barcarolle fait à présent partie du répertoire du célèbre ténor américain, qui la fait figurer au programme du Rossini Opera Festival de Pesaro - le 18 août 2016. Il sera accompagné à cette occasion par l'Orchestra Sinfonica G. Rossini, dirigé par David Parry.

Site internet du Rossini Opera Festival de Pesaro : http://www.rossinioperafestival.it

Michael Spyres
Source : operatraveller.com

Les concerts 2016
Sérénades estivales et Chantée de Noël

Les **Sérénades estivales** auront lieu à la Villa Niedermeyer les dimanches 17 juillet, 28 août et 4 septembre 2016. Au programme :

L'Opéra a bretelles
quatuor vocal et accordéon

Trio ArtHuS
violon, violoncelle et piano

Noriko Kojima et Alain Guex
Duo hautbois/cor anglais et piano

La traditionnelle **Chantée de Noël** de l'Association Niedermeyer aura lieu le samedi 3 décembre au Temple de Nyon.

Pour participer au succès de la restauration et de la diffusion des œuvres de L. Niedermeyer et contribuer à la mise en valeur du riche patrimoine intellectuel et artistique qui, en son temps, a fait la réputation de Nyon

Rejoignez-nous en adhérant à notre association

Bulletin d'adhésion

Je soussigné déclare vouloir adhérer à l'Association Niedermeyer

Prénom et Nom : .....

Adresse : .....

Localité : .....

Téléphone: .....

Courriel: .....

Date et signature: .....

Cotisations : membre individuel: CHF 50.- couple: CHF 80.-
étudiant : CHF 30.- personne morale : CHF 100.-

A renvoyer à: Association Niedermeyer
case postale 1117
1260 Nyon 1

Courriel: **association-niedermeyer@bluewin.ch**

Les personnes intéressées par nos activités, mais ne désirant pas s'inscrire à notre association, peuvent y participer par un don, une donation ou un legs. Notre ccp: Association Niedermeyer, Nyon 17-512716-6; IBAN CH69 0900 0000 1751 2716 6.

Pour tous renseignements, voir notre site **www.niedermeyer-nyon.ch**