



Unité mixte de recherche CNRS (UMR 8223) – Ministère de la Culture – BnF – Université Paris-Sorbonne

Musique • Images • Instruments

Revue française d'organologie et d'iconographie musicale

18

Représenter la musique dans l'Antiquité

CNRS ÉDITIONS

15 rue Malebranche – 75005 Paris

www.cnrseditions.fr

Directrice de la publication / *General editor*

Florence Gétreau

Tél. 00 33 (0)1 49 26 09 97

Fax. 00 33 (0)1 49 26 94 85

Mél : florence.getreau@cnrs.fr

Secrétaire de rédaction / *Editorial assistant*

Alban Framboisier

Tél. 00 33 (0)1 49 26 09 97

Fax. 00 33 (0)1 49 26 94 85

Mél : alban.framboisier@cnrs.fr

Comité scientifique / *Scientific Committee*

Florence Gétreau, Vincent Gibiat, Denis Herlin, Karel Moens, Alain Mérot, Grant O'Brien, Manfred Hermann Schmid, Tilman Seebass

Mise en page

David Penot

Couverture

Bleu T

Sites internet :

www.iremus.cnrs.fr

www.cnrseditions.fr

La coordination éditoriale de ce volume a été assurée par Christophe Vendries, Alban Framboisier et Florence Gétreau.

© CNRS ÉDITIONS, Paris, 2021.

Musique-Images-Instruments : Revue française d'organologie et d'iconographie musicale / CNRS, Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), n° 18, Paris, CNRS ÉDITIONS, 2021, 328 p., ill., tabl., 27 cm.

ISBN 978-0-000-00000-0

ISSN 1264-7020

Couverture : *Femme noble jouant de la cithare*, villa Fannius Synistor à Boscoreale, vers 50 avant J.-C., fresque, 186 × 186 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 03.14.5.

SOMMAIRE

Christophe VENDRIES et Florence GÉTREAU, <i>Éditorial</i>	5	
I. REPRÉSENTER LA MUSIQUE DANS L'ANTIQUITÉ		
Christophe VENDRIES, <i>Un instrument de musique peut en cacher un autre. Réflexions sur l'iconographie musicale dans la Rome antique</i>	12	
François LISSARRAGUE, <i>Des lyres dans l'imagerie grecque: pour une iconologie musicale tempérée</i>	48	
Daniela CASTALDO, <i>The kithara in the Hellenistic age between Greece and Magna Graecia</i>	62	
Fábio VERGARA CERQUEIRA et Claude POUZADOUX, <i>La cithare rectangulaire dans la céramique apulienne: aspects morphologiques, symboliques et sociaux</i>	72	
Valérie HUET, <i>Images sacrificielles et sonores: sur les pas du tibicen auprès de l'autel</i>	92	
Katherine M. D. DUNBABIN, <i>The masked pipe-player and the choraulas in the Roman world</i>	112	
Françoise GURY, <i>Les Amours musiciens</i>	136	
Anne-Françoise JACCOTTET, <i>Qui mène la danse dionysiaque? Analyse d'un concept entre scène de genre, imaginaire culturel et reflet d'une pratique rituelle</i>	158	
Susanna SARTI, <i>Musical themes on the Baratti amphora</i>	176	
Sibylle EMERIT, <i>Musiciens et processions dans le temple d'Harbor à Dendara: iconographie et espace rituel</i>	188	
II. NOTES ET DOCUMENTS		
Vanja HUG, <i>Le prétendu portrait de Wolfgang Mozart et Thomas Linley chez les Gavard des Pivets à Florence</i>	232	
Thilo HIRSCH, <i>L'énigme de la Chanson trompette de Nicolas de Larmessin</i>	236	
Denise YIM, <i>The Portrait of Giovanni Battista Viotti by Élisabeth Vigée Le Brun</i>	242	
Zdravko BLAŽEKOVIĆ, <i>The Symbolism and Decorative Transformation of the Gusle among the Croats and Serbs</i>	254	
III. RECENSIONS ET NOUVELLES PUBLICATIONS		283
IV. BIOGRAPHIES, RÉSUMÉS, ABSTRACTS		319
CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES		325
PROTOCOLE DE PUBLICATION		327

I ritratti del Museo della Musica di Bologna: da padre Martini al Liceo musicale, a cura di Lorenzo Bianconi, Maria Cristina Casali Pedrielli, Giovanna Degli Esposti, Angelo Mazza, Nicola Usula, Alfredo Vitolo, Florence, Leo S. Olschki, 2018, 684 p., 385 ill. coul. [978-88-222-6349-0]

Ce bel ouvrage relié pleine toile, illustré systématiquement en couleur, constitue un grand moment méthodologique dans la littérature consacrée aux portraits de musiciens. « Entrainés » par Lorenzo Bianconi, qui a tant fait pour l'émergence et le développement du Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (MIBM, ouvert en 2004), trois historiens de l'art et trois musicologues offrent ici le fruit d'une collaboration exemplaire. La gestation du livre s'est faite à l'initiative de Pier Carlo Brunelli (tour à tour Président du Conservatoire

de Bologne et Président de la société savante *Il Saggiatore musicale*) à partir de 1984, lorsqu'à l'occasion des commémorations Martini (marquées par une exposition et son catalogue, un colloque publié en 1987 et une première campagne de restauration), il a lancé l'idée d'un catalogue systématique de la collection de portraits, qui était alors logée dans les salles du Conservatoire de musique, situé dans l'ancien cloître de San Giacomo. Il aura fallu une patience proverbiale à cette équipe pour nous offrir ce modèle de travail collectif et d'érudition. Aujourd'hui la collection de portraits de musiciens du padre Martini est visible pour une part au Conservatoire et pour l'autre au Museo della musica, et l'on peut connaître leur localisation actuelle en se servant de l'inventaire sommaire publié en ligne depuis de nombreuses années : <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/quadri/search.asp>.

Comme le rappelle L. Bianconi dans sa préface, cette collection de portraits peints voit le jour autour de 1770 à l'initiative du père franciscain Giambattista Martini (Bologne 1706-1784), maître de chapelle, compositeur, théoricien et professeur. Son projet d'une histoire de la musique en cinq volumes (dont seulement trois paraîtront) devait comprendre le portrait des plus importants compositeurs italiens (et de quelques étrangers). C'est ce qui l'incita, à partir d'un premier ensemble d'estampes et de dessins, à réunir une véritable iconothèque dans son couvent de San Francesco. À l'époque napoléonienne la collection, forte de quelque 200 portraits devint propriété du nouveau Liceo musicale dans l'ancien couvent San Giacomo Maggiore. La collection s'enrichit peu à peu aux XIX^e et XX^e siècles jusqu'à la conversion du Liceo en Conservatoire d'État en 1942. Aujourd'hui, répartie sur ses deux sites, elle comporte 312 portraits dont les auteurs nous rappellent que la finalité était avant tout documentaire et non artistique, ce que confirme l'appréciation globale de la collection. Mais elle comporte cependant quelques chefs-d'œuvre : le portrait de Johann Christian Bach (car il fut élève de Martini) par Thomas Gainsborough (1776), qui serait à ce jour la seule œuvre du peintre conservée en Italie ; celui, célèbre, de Carlo Broschi dit Farinelli par Corrado Giaquinto (ca 1755), ou encore les portes de bibliothèque en trompe-l'œil de livres par le peintre Giuseppe Maria Crespi (entre 1730 et 1742?). Quelques autres portraits,

sans tenir compte de leur intérêt artistique, sont importants car ce sont les seules effigies connues de certains musiciens (Zarlino, G. Legrenzi, A. M. Bononcini, G. B. Sammartini, C. P. E. Bach et J. J. H. Westphal), tandis que d'autres sont parmi les rares spécimens authentifiés pour des musiciens comme A. Caldara, A. Scarlatti, Gluck, et dans une bien moindre mesure Mozart (celui-ci nous semble-t-il étant amplement pourvu d'effigies).

L'ouvrage débute par trois contributions qui retracent la genèse et le développement de la collection. Angelo Mazza (historien de l'art) montre comment la bibliothèque musicale du padre Martini fut rapidement conçue de manière consubstantielle avec son iconothèque. Elle est attestée à la fois par les guides et publications sur la ville de Bologne, par les récits de voyages (ceux de Burney et de la famille Mozart sont parmi les plus détaillés) mais surtout par la correspondance du padre Martini entre 1735 et 1784. Mazza, avec le concours d'Alfredo Vitolo (bibliothécaire du MIBM de 2005 à 2016), ont dressé un tableau chronologique spectaculaire (p. 55 à 85 mais ces feuillets ne sont pas numérotés) de toutes les traces épistolaires se rapportant à la constitution du fonds (à plusieurs reprises spolié par des connaisseurs peu scrupuleux), complété par un index des musiciens concernés par cette correspondance. Mazza reconstitue pas à pas la genèse de la collection et mentionne et reproduit de nombreuses feuilles dessinées dont on souhaite un jour également une étude exhaustive (elles ne sont malheureusement pas indexées en fin de volume). Il montre que le padre Martini fut peut-être inspiré par le travail du bibliophile et érudit dilettante Ubaldo Zanetti. On aurait garde aussi de rappeler que la constitution de la collection de portraits de musiciens dessinés et gravés réunie par C. P. E. Bach est contemporaine (on dénombre presque 400 spécimens à sa mort en 1788), suivi par celles de Ernst Ludwig Gerber, Nikolaus Forkel et J. J. H. Westphal. À la fin de son riche essai, Mazza s'attarde sur les treize portraits réalisés par Angelo Crescimbeni à la demande de Martini et il apporte de nouveaux éléments au sujet du curieux triple portrait italien qui figura dans la collection d'Henry Prunières au moins entre 1925 et 1933 (dates de sa publication dans la *Revue musicale*) après qu'il l'eut acquis d'un antiquaire de Bologne qui lui vendit comme provenant du Liceo musicale. Prunières

le considérait comme le portrait de Mozart, avec le maître de chapelle Petronio Lanzi et le comte Baldassare Carrati, au moment de son intronisation à l'Accademia Filarmonica. Nous avons remis en cause cette identification à plusieurs reprises (2003, 2010, 2015). Or Mazza apporte de passionnants nouveaux éléments (p. 48-51 et p. 632, n° 9 de son annexe sur les portraits aliénés) : il restitue l'œuvre à la série commandée par Martini à Crescimbeni, il identifie les deux personnages latéraux (Giuseppe Luigi Tibaldi et son fils Ferdinando) et il a retrouvé mention qu'à l'origine le padre Martini était placé entre eux. À la suite d'un différend avec lui, Martini demanda qu'on retire son portrait et qu'on le remplace par celui de D. Vincenzo Cavedagna. On voit en effet très bien sur la photo du tableau publié en 1925 par Prunières, la trace de cette substitution, devenue invisible après restauration dans l'article de 1933 alors qu'il l'avait vendu au musée du théâtre de Drottingholm. Vitolo ajoute ensuite une note sur les différents recollages de la collection, leurs résultats et leurs méthodes à la fois conceptuelles et matérielles, et il y ajoute des données sur son accrochage.

Ces études d'ensemble sont suivies par deux essais particuliers (en lieu et place de notices dans le catalogue où il ne faut donc pas les chercher, en raison de leur long développement). Le premier, préparé par Mazza, porte sur les deux célèbres portes de bibliothèque peintes par Giuseppe Maria Crespi avec un trompe l'œil de livres de musique. Leur datation est longuement discutée (entre 1720 et 1742 selon les chercheurs) et malgré l'étude très détaillée des inscriptions portées sur les ouvrages (qui vont du *Theoricum opus musice discipline* de Franchino Gaffurio, 1480, au *Musico testore* de Zaccaria Tevo, 1706, et dont les titres correspondent tous aux ouvrages de la bibliothèque de Martini), lors d'une récente restauration, il est apparu que ces inscriptions ont été ajoutées ultérieurement sur l'œuvre de Crespi et que les formats et reliures des volumes représentés sur les peintures de Crespi ne correspondent pas aux données matérielles des exemplaires réunis par le franciscain. Le deuxième essai, très développé, est consacré par Bianconi et Maria Cristina Casali Pedrielli (historienne de l'art) au portrait de Farinelli. Malgré sa bibliographie déjà pléthorique, couronnée en 2014 à la fois par un chapitre du dernier ouvrage du regretté Daniel

Heartz et par l'état de la question (*Farinelli ritrovato*) édité par la LIM sous la direction de L. Verdi, cette étude est l'occasion de revisiter la carrière du célèbre castrat (le MIBM conserve par exemple deux dessins montrant les monarques d'Espagne remettant l'ordre de Chevalier de Calatrava au chanteur), puis s'intéresse au portrait lui-même, considéré du peintre Amigoni jusqu'à la nouvelle attribution de Roberto Longhi en 1927 à Corrado Giaquinto, artiste dont le parcours est retracé en détail. Son portrait de Farinelli est une sorte d'apothéose du genre (une analyse détaillée de sa complexe iconographie est proposée) alors, qu'ironie du sort, il marque la chute imminente du chanteur. Le destin de l'œuvre ou plutôt l'imbroglio de sa donation (quel est le portrait offert en 1761 par le chanteur au padre Martini, et quel est celui qui est légué en 1850 par la nièce du chanteur à la Commune de Bologne ?) est ensuite exposé.

Pour compléter ces études préliminaires, Giovanna Degli Esposti (historienne de l'art) expose le développement de la collection de portraits de 1804 (ouverture du Liceo musicale) à 1958 (lors du don à la ville de Bologne du portrait d'Umberto Supino par Eugenio Amadori).

Le catalogue proprement dit comporte ensuite 311 notices composées de manière « raisonnée » avec toutes les données matérielles et descriptives, suivie d'un long commentaire historique-biographique sur le musicien représenté, sur le peintre, sur l'histoire du tableau, sur les œuvres en rapport. On trouve enfin la mention des restaurations, les numéros d'inventaire et la bibliographie individuelle complète de l'œuvre.

Ce catalogue est suivi d'une annexe qui liste les 22 portraits aliénés, endommagés ou manquants. La bibliographie de 37 p. comporte quelque 1200 titres qui montrent la belle parité entre musicologie et histoire de l'art. Enfin un index des musiciens représentés figurants au catalogue (où les musiciens non italiens sont Johann Christian Bach, Beethoven, Charles Burney, François René Gebauer, Gluck, Händel, Haydn, Lully, Mozart, Rameau), est suivi d'un index des artistes. Parmi ceux de premier plan on relève : Giuseppe Marie Crespi (94), Thomas Gainsborough (102), Corrado Giaquinto (103), Gustave Doré (257). Et parmi les copies de célèbres effigies, seule celle de Charles Burney d'après Reynolds garde une certaine qualité, ce qui n'est

nullement le cas du terrible Lully d'après Paul (et non Nicolas) Mignard (38), des deux portraits des frères Somis qui sont de très faibles « copies » d'après Carle Van Loo (89 et 90), ou encore de Paisiello (166) qui est piètrement tout juste « inspiré » de la célèbre effigie de Madame Vigée Le Brun conservée à Versailles, son pianoforte et son expression inspirée ayant même été supprimés.

Ces deux index des personnages ne renvoient qu'aux numéros de notices du catalogue, les 130 pages des articles préliminaires échappant malheureusement ainsi à l'indexation.

L'index des artistes permet de prendre conscience que 200 portraits sur 330 sont l'œuvre de peintres restés anonymes dont plus de la moitié ont été considérés par les auteurs du catalogue comme appartenant à des « écoles régionales ». Peut-être que cela permettra l'identification de certaines mains d'artistes ultérieurement. L'index met aussi en évidence qu'un même peintre-copiste de portraits gravés, resté anonyme, est l'auteur de 34 effigies, qu'Angelo Crescimbeni (1734-1781) a exécuté 13 portraits à la demande du padre Martini entre 1771 (Valerio Tesei, 195) et 1781 (Giovanni Domenico Perotti, 171). Mais parmi eux quatre représentent des musiciens non identifiés. De même Giuseppe Tivoli (1854-1925) est l'auteur de neuf portraits commandés par le Liceo musicale entre 1883 et 1916 (Bellini, Donizetti, Liszt, Verdi et Wagner ; ainsi que quatre enseignants, Bossi, Busi, Parisini, Torchi).

Parmi les portraits qui échappent aux pertinentes remarques de Mazza sur « la subalternità dei pittori », l'importance des musiciens ayant primé pour le padre Martini sur la dextérité des peintres, on retiendra malgré tout, en dehors des chefs d'œuvres déjà cités, les portraits suivants aux qualités expressives et artistiques certaines : le magnifique portrait anonyme d'Annibale Fabretti (?) tenant son théorbe (33), très pénétrant pour lequel Mazza suggère de chercher du côté de Carlo Maratta (nous trouvons de fait une grande parenté avec son portrait de Giovan Pietro Bellori et celui de Gasparo Marcaccioni, tous deux vers 1672-1674 et en mains privées), celui du padre Martini 1774 (150), du marquis de Ligniville 1774 (147), de Philipp Joseph Hinner, 1779 (141), maître de harpe de Marie Antoinette, de Michelangelo Emiliani, *ca* 1770 (127) et Ferdinando Giuseppe Bertoni

(106) en 1774. Vincenzo Olivieri Abbati par Carlo Magini (164) a été choisi pour la couverture de l'ouvrage. Le soin apporté à dépeindre les emblèmes de la noblesse du sujet, la mise en évidence et la parfaite lisibilité du canon qu'il fait mine d'écrire, évoquent les capacités bien connues du peintre en matière de natures mortes et renvoient à l'abondante correspondance et la durable amitié qui lia le sujet à Padre Martini. Celui-ci fut même sollicité pour corriger le canon qu'avait écrit Olivieri pour être admis à l'Accademia de' Filarmonici avant que le peintre le reproduise sur le portrait. Comme Martini avait conseillé d'indiquer sur le portrait les qualités musicales mais aussi nobiliaires du musicien, sa femme souhaita y être associée et voulut apparaître aussi dans le tableau par le subterfuge du petit médaillon. Enfin, en 1780, Olivieri écrivit à Martini pour lui demander de lui prêter le portrait de Jomelli afin qu'il puisse le faire copier pour sa propre iconothèque qu'il avait formée dès 1767 après son séjour d'intronisation à la Filarmonia de Bologne, sous la probable influence de son maître. On comprend pourquoi ce portrait, où convergent tous les ingrédients d'une iconothèque des compositeurs, devait figurer en couverture pour symboliser l'objet du présent livre.

On ajoutera que ce portrait matérialise aussi très bien le chapitre que Mazza a intitulé « Forme e modelli, pentagrammi e strumenti, canoni e iscrizioni » (p. 42-47) et qui est consacré aux codes de représentation utilisés, non sans une certaine monotonie vite stéréotypée, par les peintres ayant œuvré à l'établissement de la galerie martinienne. Tout d'abord les costumes qui sont souvent tout aussi pertinents, pour évoquer la fonction des sujets, que les instruments ou les livres et les feuilles de musique, surtout quand titres et notations sont lisibles et donc explicites, ou quand, roulées, les feuilles évoquent le maître de chapelle batteur de mesure. La plume, attribut du compositeur voire du théoricien, est présente plus de quarante fois. Le compas ne figure que dans deux cas : celui du beau portrait expressif d'Antonio Dal Corno Colonna (31) qui tient aussi une règle portant un schéma de proportion de tuyaux, seul portrait d'un facteur d'orgue comme le remarqua Martini lui-même qui était conscient de son unicité dans sa galerie. Dans sa notice Mazza revient sur la datation que John Koster avait suggérée dans « The Compass

as Musical Tool and Symbol» (*Musique-Images-Instruments*, 5, 2003), p. 10-31, datation que nous avons reprise nous-même dans ce même volume p. 150 en commentant un portrait de théoricien de la collection Prunières. Mazza propose comme date le milieu du siècle pour des motifs à la fois stylistiques et en raison de l'âge du sujet. Un autre portrait de la collection utilise aussi le compas avec une figure géométrique comme emblèmes théoriques: celui de l'instrumentiste et compositeur danois Thomas Christian Walter en 1778 qui fit partie de la commande à Angelo Crescimbeni par le padre Martini. Le peintre a scrupuleusement représenté sur la table l'un des volumes de son Histoire de la musique, le manuel d'anatomie de Jacob Benigne Winslow et le traité d'Euclide *Elementa geometrica*, un des volumes de l'*Introduzione armonica* présent dans la bibliothèque du franciscain. Sous le cercle tracé au compas Walter Salmen avait identifié dès 1983 un canon utilisant les quatre principales proportions harmoniques, hommage transparent à l'œuvre de Martini. Toujours dans le domaine des emblèmes théoriques, arrêtons-nous sur le portrait du compositeur Filippo Maria Gherardeschi fait en 1773 par Louise Fauquet (1753-?), une artiste française active alors à Pise dont on ne sait malheureusement rien. Gherardeschi, qui maintint une correspondance assidue avec Martini de 1761 à 1784 se présente devant un violon et une flûte traversière (alors qu'il est organiste), nous montrant, comme l'a identifié Mario Armellini, le diagramme du chapitre 27 «Della productione del genere Superpartiente» dans les *Istitutioni harmoniche* de Zarlino, 1588.

Et puis rompant de manière inattendue avec la répétitive panoplie des attributs utilisés dans tous ces portraits on trouve aussi avec stupéfaction par deux fois un chien de compagnie (95, 193 et 1 dans l'Annexe), un chat (134) et même un perroquet sur son perchoir (149).

Parmi les portraits que nous avons personnellement étudiés, celui de Rameau (85) que nous avons considéré comme fait d'après l'estampe d'Augustin de Saint-Aubin («The Portraits of Rameau: A Methodological Approach», *Music in Art*, 2011), nous remarquons qu'il n'appartenait peut-être pas à la collection du padre Martini car Mazza suppose qu'il entra dans la galerie à la fin du XVIII^e siècle. Quant au portrait de Mozart traité ici par Giovanna

Degli Esposti (163), nous pensons qu'il ne représente pas le compositeur au clavecin, mais bien plus probablement à un «Hammerflügel» («Retour sur les portraits de Mozart au clavier: un état de la question», 2010, p. 93-94).

Ajoutons encore quelques spécimens acquis au XIX^e siècle et qui nous paraissent sortir du lot car ils dépassent largement l'intérêt documentaire. Celui de Filippo Celli par Clemente Albéri (228) peint en 1826 (il est représenté écrivant sur le couvercle de son pianoforte sous le coup de l'inspiration), l'impressionnante esquisse du visage de Donizetti par Girolamo Induno (234) prise sur le vif en 1832, le portrait très finement psychologique du chanteur Tamburini par Pietro Antonio Luchini (259), retombé dans l'anonymat après 1933 et qui a pu être ré-identifié ici grâce à une lithographie du baryton imprimée à Londres en 1832. Enfin le dessin de Rossini sur son lit de mort par Gustave Doré (257) qui est un témoignage émouvant.

La galerie du padre Martini proposait un rare portrait féminin: celui de la claveciniste organiste Caterina Tesei (196) qui épousa Antonio Benedetto Maria Puccini en 1770 à Bologne. Plus tard la galerie du Liceo acquit celui de la compositrice Maria Rosa Coccia admise à l'Accademia en 1779 (119), celui de la pianiste et compositrice Maria Brizzi Giorgi (226) portraiturée devant son pianoforte et tenant une lyre de convention, et celui plutôt naïf de la harpiste Marianna Motroni Andreozzi Bottini (243), qui joue en 1820 une de ses compositions sur un pianoforte qui semble viennois avec derrière elle une harpe qui rappelle un modèle d'Antoine Challiot (Paris, musée de la Musique), avec son chapiteau caractéristique à têtes de béliers. Les autres portraits de femmes sont des chanteuses: deux d'entre eux (68 et 97) ont été peints vers 1730-1740 et en 1767 mais quasi tous sont de la première moitié du XIX^e siècle. On retiendra celui de Marietta Alboni à vingt-deux ans (216) d'une belle élégance naturelle, tenant une feuille de musique où on lit «Rossini / Cenerentola», peint à Paris en 1848 par Jules Faure, celui de Teresa Bertinotti Radicati par Gaspare Landi (249) d'une fraîcheur vive et gracieuse. Ils contrastent avec les portraits très conventionnels (avec des accessoires de scène comme des lyres) de peintres anonymes, comme celui d'Isabel Colbran (230), ou celui, plutôt ingrat, de Virginia Blasis par Louis Krevel (222) dans son

costume de scène pour le rôle d'Elena qu'elle tint entre 1826 et 1829 à Paris dans la *Donna del lago* de Rossini. Un seul illustre le vingtième siècle, celui de Giuseppina D'Amico Gargano, un peu grandiloquent, peint en 1912 par Arturo Pietra d'après une photographie de la chanteuse durant l'exécution de *Lucia* en 1876-1877 à Bologne.

On le voit, cette collection n'a pas fini de susciter l'intérêt des musicologues, des historiens de l'art et des chercheurs en iconographie musicale. La somme

d'érudition développée par les auteurs pour préciser les attributions, les identités et les circonstances de création de tous ces portraits, l'apparat critique considérable qui a été réuni, les tableaux et index, la qualité des reproductions couleur systématiques, la clarté de la mise en page et la belle reliure font maintenant de ce catalogue un canon offert à notre communauté. Le Claire Brook Award qui lui a été attribué à New York en 2019 en marque la consécration unanime.

Florence Gétreau