

REVUE  
DE  
MUSICOLOGIE

*Sommaire*

ARTICLES

*Étudier une musique instrumentale par ses processus  
d'apprentissage*

Sylvie LE BOMIN 179

*Magnus liber — Maius munus. Origine et destinée du  
manuscrit F*

Barbara HAGGH et Michel HUGLO 193

*Intrigues politiques et rivalités artistiques : le Théâtre  
Italien de Paris entre Empire et Restauration*

Giuliano CASTELLANI 231

*The Uses of Fiction : contes and nouvelles in the Revue  
et Gazette musicale de Paris, 1834-1844*

Katharine ELLIS 253

## NOTES ET DOCUMENTS

*La bibliothèque de musique des Ballard d'après l'inventaire de 1750 et les notes de Sébastien de Brossard (Première partie)*

Laurent GUILLO 283

## COMPTE RENDUS

### I. LIVRES

- Gilbert ROUGET. Un roi africain et sa musique de cour. Chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976). Id. Chants et danses initiatiques pour le culte des vòdoun au Bénin (M. Roving Olsen et M. de Lannoy) . . . . . 347
- Anne Gabrièle WERSINGER. *Platon et la dysharmonie, Recherches sur la forme musicale* (A. Bélis) . . . . . 353
- Amnon SHILOAH. *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)* (M. Huglo). 357
- Christian MEYER. *Les traités de musique* (A. Cœurdevey) . . . . . 358
- Marie Louise GÖLLNER. *Essays on Music and Poetry in the Late Middle Ages* (M. Popin) . . . . . 360
- Johannes Ciconia. *Musicien de la transition*. Éd. par Philippe Vendrix (Chr. Meyer) . . 362
- Georgie DUROSOIR et Thomas LÉCONTE. *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*. (M. Desmet) . . . . . 364
- Patricia M. RANUM. *Portraits around Marc-Antoine Charpentier* (J.-P. Montagnier) . . 366
- Sylvie BOUSSOU, Denis HERLIN. *Jean-Philippe Rameau. Catalogue thématique des œuvres musicales*. Tome 2. Livrets (J.-P. Montagnier). . . . . 367
- Cristian BACCHI. *Il Fondo musicale della chiesa di S. Maria della Consolazione di Venezia* — Francesco Passadore et Franco ROSSI. *La Sottigliezza dell'intendimento: catalogo tematico di Giovanni Legrenzi* — Franco ROSSI. *Venezia 1795-1802 : la cronologia degli spettacoli e il « Giornale dei teatri »* — Magda-Lisa ZURLO, *Il Duomo di Cittadella : profili di musicisti (catalogo del fondo musicale)* — Francesco PASSADORE et Franco ROSSI. *Il Teatro San Benedetto di Venezia : cronologia degli spettacoli (1755-1810)* (C. Giron) . . . . . 368
- Margit L. McCORKLE. *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*. (D. Ehrhardt) . . . . . 371
- Rémy CAMPOS. *Instituer la Musique. Les premières années du Conservatoire de Genève (1835-1859)* (Ph. Gumpłowicz) . . . . . 373
- Myriam CHIMÈNES. *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III<sup>e</sup> République* (E. Buch) . . . . . 375

### II. ÉDITIONS DE MUSIQUE

- Albi, *Bibliothèque Municipale Rochemure, Manuscript 44 : A Complete Ninth-Century Gradual and Antiphoner from Southern France*. Ed. by John A. Emerson & Lila Collamore (M.-N. Colette) . . . . . 379
- Joan BRUDIEU. *Madrigals* (Barcelona : Hubert Gotard, 1585) Fac-similé. Edicio a cura de Màrius Bernado (Fr. Dry) . . . . . 381

PUBLICATIONS REÇUES . . . . . 385

LES AUTEURS DE CE NUMÉRO . . . . . 389

ISSN 0035-1601

© Société française de Musicologie

Sylvie LE BOMIN

# Étudier une musique instrumentale par ses processus d'apprentissage <sup>1</sup>

Cet article propose de traiter d'une méthode d'analyse qui, issue des principes de fonctionnement des musiques de tradition orale d'Afrique centrale, s'est révélée être un remarquable outil d'étude de ces musiques et des processus cognitifs qui participent à leur conception et à leur réalisation. Cette méthode consiste à suivre les cheminements de l'apprentissage d'une pratique musicale. En mettant en jeu des techniques et des mécanismes de codification, liés à l'instrument et à son répertoire, ces cheminements révèlent différents états conceptuels des musiques apprises. C'est ce que Vincent Dehoux a montré par l'étude du répertoire de *sanza* des Gbaya Bodoé <sup>2</sup> et de xylophone des Manza <sup>3</sup>. Ainsi, l'interprétation des instrumentistes repose sur la maîtrise d'un certain nombre de références, acquises au cours de l'apprentissage du jeu instrumental, et auxquelles ils peuvent faire indifféremment appel lors de leur interprétation en les actualisant par un jeu de variations. Nous entendrons ici par référence, un matériau métrique et mélodico-rythmique d'une pièce dans une présentation minimale et à laquelle le musicien se réfère dans son interprétation.

---

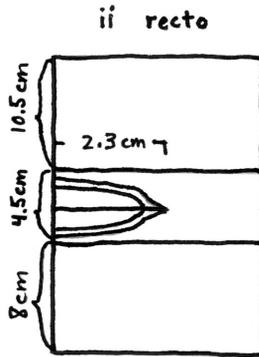
1. Cet article a été rédigé à partir de matériaux collectés lors de recherches financées par le LACITO et l'UMR 8099 CNRS/ Paris V, Langues — Musiques — Sociétés. Je tiens à remercier Frank Alvarez-Pereyre, Susanne Fűrnis et Bernard Lortat-Jacob pour leurs relectures attentives de cet article et leurs remarques avisées.

2. Vincent Dehoux, *Chants à penser gbaya (Centrafrique)* (Paris : SELAF, 1986).

3. Id., « Typologie et modalités de jeu des xylophones centrafricains », *Analyse Musicale*, 23 (1991), 36-42. Id. « Les modèles polyphoniques dans les musiques pour xylophones de Centrafrique », in : *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*, Actes du colloque de Royaumont, Textes réunis et édités par Chr. Meyer (Paris : Créaphis, 1994), p.149-158.

notation<sup>19</sup>, mais non point sur les feuillets blancs, ce qui semble bien indiquer que le manuscrit n'a plus été ouvert après avoir reçu sa dernière reliure.

Il reste à élucider le témoignage des feuilles de garde. Le contre-plat avant qui présente quelques trous de vers, et le premier feuillet de garde sont du même papier, sans filigrane. L'écart des lignes de chaînettes est de 26 mm, celui les lignes miliaires est de 3 mm. Le deuxième feuillet de garde, endommagé par l'eau, porte un filigrane, dont la moitié seulement est visible et, de ce fait, impossible à identifier.



Ill. 1 : Filigrane de la deuxième feuille de garde (F, f. iir).

L'*ex-libris* qui figure au dernier folio du manuscrit (dans son état actuel) identifie le volume comme étant la propriété de Pierre, fils de Côme de Médicis, duc de Florence de 1464 à 1469. Juste en dessous de la dernière des dix portées vides au bas du f. 476v il est écrit : « LIBER PETRI DE MEDICIS. COS. FIL. » de la même encre très claire que celle du copiste qui a apposé la lettre « β » (peut-être une ancienne cote) dans le coin supérieur droit du f. 2r<sup>20</sup>. Selon Francis Ames-Lewis, il s'agit d'un *ex-libris* écrit par Pierre lui-même avant sa faiblesse croissante de c. 1460. On le retrouve sur presque tous les manuscrits de sa collection antérieurs à 1400. En raison du manque d'uniformité de ce « type II » de l'*ex-libris*, il « ne peut pas être associé à la date de l'inventaire de 1456 »<sup>21</sup>. La place de l'*ex-libris*

19. C'est moins le brun des mains grasses que le parchemin assoupli qui témoigne de l'usage.

20. Cette encre est à peine visible sur les microfiches éditées par Roesner. Le f. 476r porte aussi le numéro « 441 » dans le coin inférieur droit, écrit à l'encre noire.

21. Francis Ames-Lewis, *The Library and Manuscripts of Piero di Cosimo de' Medici* (New York : Garland, 1984), p. 44-48, 349, et planche 4. Ames-Lewis note qu'il n'y a pas d'*ex-libris* sur les livres liturgiques de Pierre. Roesner, *Antiphonarium*, p. 20, et Everist, *Polyphonic Music*, p. 60-61, se réfèrent à un article d'Ames-Lewis qui a précédé son livre, dans lequel il divise les *ex-libris* en deux et non en

Giuliano CASTELLANI

# Intrigues politiques et rivalités artistiques :

## Le Théâtre Italien de Paris entre Empire et Restauration

Cet article tente d'éclaircir l'histoire du Théâtre Italien de Paris au cours de la tumultueuse période de transition entre l'Empire et la Restauration, entre le début du printemps 1814 et la fin de l'été 1815. On s'efforcera de comprendre, grâce à de nouveaux témoignages et à des documents inédits, quelle était la situation économique du théâtre au moment de la chute de Napoléon et quelles furent les conséquences des bouleversements politico-militaires pour la vie artistique de cet établissement. Ce faisant nous prêterons une attention particulière aux changements — parfois soudains — de la gestion de cette institution mais aussi aux rivalités qui opposèrent ceux qui tentèrent d'en obtenir la direction musicale.

Il n'existe à ce jour que peu d'études approfondies consacrées spécialement à cette période du théâtre<sup>1</sup>. Quelques informations sommaires peuvent être recueillies dans les rares articles sur l'histoire du Théâtre Italien qui furent publiés au XIX<sup>e</sup> siècle par les revues musicales parisiennes ou dans certaines monographies qui, traitant de compositeurs et musiciens importants actifs à Paris, font parfois allusion, en marge de leur propos, à des éléments de l'histoire du Théâtre Italien de ces années<sup>2</sup>.

---

1. La monographie de référence demeure à ce jour celle d'Albert Soubies, *Le Théâtre-Italien au temps de Napoléon et de la Restauration d'après des documents inédits* (Paris : Fischbacher, 1910).

2. Cf. Henri Blanchard, « Avenir du Théâtre Italien en France », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, VI/7, 18 février 1838, p. 73-75 ; François-Joseph Fétis, « De la réunion de l'Opéra français et de l'Opéra italien », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, VI/40, 18 août 1839, p. 313-316 ; Édouard Fétis, « L'Opéra-Italien de 1800 à 1825 », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, XVII/48, 1<sup>er</sup> décembre 1850, p. 393-396 ; et encore Augustin Challamel, « Lettres sur l'histoire du Théâtre-Italien », *La France Musicale*, VI/45, 5 novembre 1843, p. 359-360 ; VI/48, 26 novembre 1843, p. 384-385 ; VI/50, 10 décembre 1843, p. 398-400 ; VI/51, 17 décembre 1843, p. 407-408.

Gambara's commentary, several layers of this imaginary work fit the paradigm : a personal drama (which just happens to mirror the failing relationship of Gambara and his own wife) is set in a wider historical and religious perspective reminiscent of Meyerbeer's latest blockbuster, *Les Huguenots*, of 1836 ; the evocation of local colour plays an important part in the « realism » of the work ; there is evidence that Gambara is employing reminiscence motifs in the opera, in the manner of Meyerbeer's inheritance from Weber ; the arrangement of scenes follows the pattern of juxtaposed contrasts common in Grand Opera ; the tonal plan of the opera includes several instances of third-related progressions, still unusual in opera of the period, but much in evidence in Meyerbeer's scores to date <sup>68</sup>. *Mahomet*, then, is not portrayed as a deranged work, but as a workable plan indebted to, if not based on, the model of the most successful operas of Balzac's time. Yet there is a barrier : to count Andrea and Marianna what Gambara plays is incomprehensible. While the composer exhibits a « sérénité divine que l'extase répandait sur ses traits si nobles et si fiers » <sup>69</sup>, his audience hears an « étourdissante cacophonie » <sup>70</sup>. Worse, instead of « la musique savamment enchaînée que désignait Gambara », the aural effect was nil : « les principes de l'harmonie, les premières règles de la composition étaient totalement étrangères à cette informe création » <sup>71</sup>. It is only when slightly drunk, in a state of hyper-excitement, and—most importantly—playing on his own invented instrument (the organ-like panharmonicon), that he is able to render the closing prayer scene of his opera in a manner in which his listeners can understand it <sup>72</sup>. There are shades of Janin's « homme vert » here, and revelations of a barrier to comprehension similar to that which Janin set up in the « encounter » scene of *Le dîner de Beethoven* in 1834. As in the case of Janin's organ-builder, the right combination of instrument and player is required for cacophony to become music ; but here it is the instrument, not the player, that is paramount. For it is the move to the panharmonicon which prevents this scene from being a straightforward case of Balzacian fiasco. The panharmonicon alone can render accurately the « musique savamment enchaînée » of Gambara's analysis <sup>73</sup>.

68. Brzoska, « *Mahomet et Robert-le-Diable* », p. 64-8. Interestingly, the analysis was incorporated by the French film composer Antoine Duhamel into his opera *Gambara* of 1978, even to the point of the « Balzacian » tonal plan being respected. See Castanet, *Balzac et la musique*, p. 23.

69. *Gambara*, p. 494.

70. *Ibid.*, p. 493.

71. *Ibid.*

72. Cormac Newark has recently argued differently : that in *Mahomet* the key relationships become less and less plausible as the work progresses, thereby allowing the reader to see Marcosini's shocked reaction as reasonable. Yet, as discussed above, the narrator's voice, which accepts the structure of *Mahomet* as logical, clouds the issue. See « Metaphors for Meyerbeer », *Journal of the Royal Musical Association*, 127/1 (2002), 23-43, at p. 38.

73. There are also hints, in Gambara's discussions of instrumentation as the equivalent of the painter's palette, of Berlioz's fate at the hands of an Institut de

- Principes d'acoustique et de musique de M. Sauveur.* ¶ Paris, 1701, 8°. RISM B-VI p. 755, LESCAT M 353.
- La Gamme du Si par M. Nivert.* ¶ Édition mal connue, parfois identifiée à la *Méthode facile pour apprendre à chanter la musique* publiée sans nom d'auteur à Paris, Robert III Ballard, 1666, 4°, et rééditée en 1670. GUILLO 1666-Q et 1670-K, RISM B-VI p. 620, LESCAT M 136.
- Methode claire, certaine et facile par M. Rousseaux* [Jean Rousseau]. ¶ Paris, l'auteur, 1683, ou l'auteur et Christophe Ballard, 1691, avec 3 rééditions à Amsterdam jusqu'en 1710. 8°. RISM B-VI p. 719, LESCAT M 144 a-e.
- Leçons de musique par M. Berthet.* ¶ Paris, Christophe Ballard, 1695, 8°. RISM B-VI p. 143, LESCAT M 74b. Cf. 520-33.
- 2 Principes de Laffillard.* ¶ Paris, Christophe Ballard, 1694, rééd. 1697-1747. RISM B-VI p. 471, LESCAT M 117a-n.
- Abrégé des principes de Loulié.* ¶ Paris, Christophe Ballard, 1696. 4° obl. RISM B-VI p. 518, LESCAT M 123.
- Principes de la guitare par de Rosiers.* ¶ Par Nicolas Derosiers. — Amsterdam, Antoine Pointel, 1688, ou Paris, Christophe Ballard, 1699, ou Amsterdam, Estienne Roger, c. 1708. RISM B-VI p. 261, LESCAT M 458-459.
- Nouveau sisteme par Rameau.* ¶ Paris, Jean-Baptiste Christophe Ballard, 1726. 8°. RISM B-VI p. 683, LESCAT M 339.
- Traité d'accompagnement et de composition par M. Campion.* ¶ Paris, Veuve G. Adam, 1716, 8°. Rééd. Amsterdam, Estienne Roger, [c. 1717]. RISM B-VI p. 200, LESCAT M 207a-b.
- Addition au traité d'accompagnement par le meme.* ¶ Paris, Veuve Ribou, Boivin, Le Clerc, l'auteur, 1730, 8°. RISM B-VI p. 200, LESCAT M 208.
- Abrégé des principales regles pour l'accompagnement de la violle par Chausson.* ¶ Non identifié.
- 2 Principes de l'accompagnement du clavecin par M. Dandrieux.* ¶ Paris, l'auteur, (1719) ou Paris, l'auteur, Vve Boivin, Le Clerc, (c. 1733). 2° obl. RISM B-VI p. 250, LESCAT M 196a-b.
- La Génération harmonique par M. Rameau.* ¶ Paris, Prault fils, 1737, 8°. RISM B-VI p. 683, LESCAT M 340.
- Les vrais principes de musique par M. La Chapelle* [partagés en 4 livres]. ¶ Paris, l'auteur, Vve Boivin, c. 1736-1750, 2°. RISM B-VI p. 468, DEVRIES p. 203, LESCAT M 111.
- L'Ecole d'Orphée, méthode pour le violon de M. Corette.* ¶ Paris, l'auteur, Vve Boivin, Le Clerc, 1738. RISM B-VI p. 237, DEVRIES p. 171, LESCAT M 529a.
- Brieve et facile methode pour aprendre à chanter par M. Emerie Bernard.* ¶ Paris, Jean Petit, 1541 ou Orléans, 1561, ou Genève, Jean Durand, 1570. DAVIDSSON p. 16, GUILLO Lyon Index 56. Toutes ces éditions sont perdues.
- 2 Divers Traités sur la composition par M. Masson.* ¶ Paris, Jacques Colombat, 1705, 2°. RISM B-VI p. 554, LESCAT M 327.
- Musico pratico di Gio. Maria Bononcini.* ¶ Bologna, Giacomo Monti, 1673, 8°. RISM B-VI p. 166.
- Regole fassilissime d'ele desevole pie* [delle scuole pie]. ¶ Par Angelo Michele Bertalotti. — Bologna, Marino Silvani, 1698. RISM B-VI p. 142. Cf. 519-1.
- Traité de la viole par M. Rousseau.* ¶ Paris, Christophe Ballard, 1687, 8°. RISM B-VI p. 720, LESCAT M 517.
- Elements ou principes de musique par Loulié.* ¶ Paris, Christophe Ballard, l'auteur, 1696, 8°. RISM B-VI p. 518, LESCAT M 122a.
- Traité de composition par M. Nivert.* ¶ Paris, Robert III Ballard, 1667, 8°, ou réédition (Amsterdam, 1697 ou Paris, 1712). GUILLO 1667-H, RISM B-VI p. 620, LESCAT M 335a/b/d.
- Traité de composition par M. Masson.* ¶ *Nouveau traité des règles de la composition...* [Première édition]. — Paris, Jacques Collombat, l'auteur, 1697, 8°, et *Seconde édition*, — Paris, Christophe Ballard, 1701. RISM B-VI p. 554, LESCAT M 326a et d. Cf. 526-11 et 526-10.

# COMPTES RENDUS

## I. LIVRES

Gilbert ROUGET. *Un roi africain et sa musique de cour. Chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976)*, transcriptions musicales par Tràn Quang Hai, en collaboration avec l'auteur, 392 p., deux disques compacts encartés. Paris : CNRS Éditions, 1996. En complément au livre, une vidéo-cassette intitulée *Ballet de cour des femmes du roi* (caméra : Jean Rouch) produite par le CNRS Audiovisuel.

Gilbert ROUGET. *Chants et danses initiatiques pour le culte des vòdoun au Bénin*. Vol. 1 : *Bénin. Initiatique vòdoun : Images du rituel*, X + 107 p. ; vol. 2 (hors commerce) : *Bénin. Initiatique vòdoun : Musique du rituel*, 24 p., dossier en sept feuillets des transcriptions et sonagrammes par Jean Schwarz et Tran Quàng Hai, en collaboration avec l'auteur, deux disques compacts encartés. Saint-Maur : Sépia, 2001.

La publication récente de l'ouvrage de Gilbert Rouget *Chants et danses initiatiques pour le culte des vòdoun au Bénin* est ici l'occasion de parler de son ouvrage précédent, *Un roi africain et sa musique de cour*, qui n'avait, jusqu'à ce jour, fait l'objet d'aucun compte rendu dans cette revue, bien que sa contribution à l'analyse musicale et à la musicologie générale y soit irremplaçable. La concomitance des deux comptes rendus qu'on va lire mettra d'autant mieux en lumière la complémentarité de ces deux ouvrages, dont chacun révèle un volet distinct des chants rituels, principalement féminins, du Bénin méridional. Pour simplifier, dans le premier, en effet, *Un roi africain* (...), le rituel est au service du pouvoir — celui du monarque ; dans le second, *Chants et danses initiatiques* (...), le rituel est au service du sacré, celui des vòdoun. Les lecteurs auxquels ces comptes rendus donneraient envie d'en savoir davantage apprécieront eux-mêmes bien d'autres complémentarités : un parti pris d'exhaustivité dans les sujets traités et dans les moyens mis en œuvre pour y donner accès ; un profond respect pour les détenteurs de ces musiques, dont est résulté le choix, pour le second volume, d'un mode de diffusion particulièrement original ; un souci constant de l'esthétique, enfin, qui montre une nouvelle fois combien ce qu'on appelle « l'Art africain » — art plastique ou musique — est, plus encore qu'un « Art total », un *Art du social*.

M. R.-O. et M. de L.

Disons-le d'emblée : *Un roi africain et sa musique de cour* est un ouvrage exceptionnel, tant par le sujet traité que par la matière ethnographique, historique