

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

Sommaire

ARTICLES

Avant-propos

Patrick TAÏEB 7

Le Concert de Reims, 1749-1791

Patrick TAÏEB 17

*Les origines du concert public à Rouen à la fin de
l'Ancien Régime*

Joann ÉLART 53

*Les concerts dans les capitales de Saint-Domingue à la
fin du xviii^e siècle*

Bernard CAMIER 75

*Vie et mort d'une redevance : le droit de l'Opéra, 1811-
1831*

Olivier MORAND 99

*Les Symphonies de Beethoven à la Société des Concerts
du Conservatoire : une étude des matériels d'orchestre
du XIX^e siècle*

Nicolas SOUTHON 123

COMPTE RENDUS

I. LIVRES

<i>Der lateinische Hymnus im Mittelalter.</i> Hrsg. von Andreas Haug, Christoph März, Lorenz Welker (S. Guermouche)	165
Olivier CULLIN. <i>Laborintus. Essais sur la musique au Moyen Âge</i> (D. Fiala)	168
John DYGON. <i>John Dygon's Proportiones practicabiles secundum Gaffurium. New Critical Text, Translation, Annotations, and Indices.</i> Ed. by Theodor Dumitrescu (D. Fiala)	171
Iohannes TINCTORIS. <i>Diffinitorium Musice. Un Dizionario di musica per Beatrice d'Aragona.</i> Studio, edizione critica e traduzione italiana a cura di Cecilia Panti (D. Fiala)	171
Kate VAN ORDEN. <i>Music, Discipline and Arms in early modern France</i> (L. Guillo)	173
Laurent GUILLO. <i>Pierre I Ballard et Robert III Ballard. Imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)</i> (M. Cornaz)	177
<i>Percorsi dell'oratorio romano. Da historia sacra a melodramma spirituale. Atti della gionata di studi (Viterbo 11 settembre 1999)</i> (A. Piéjus)	179
Lionel SAWKINS. <i>A Thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande (1657-1726)</i> (Th. Favier)	181
Catherine MASSIP. <i>Michel-Richard Delalande ou le Lully latin</i> (A.-C. Tavares)	184
<i>Louis Grénon, un musicien d'Église au XVIII^e siècle.</i> Dir. Bernard Dompnier (C. Davy-Rigaux)	187
Anik DEVRIÈS-LESURE. <i>L'édition musicale dans la presse au XVIII^e siècle : catalogue des annonces</i> (L. Guillo)	191
<i>Musique et modernité en France (1900-1945).</i> Sous la direction de Sylvain Caron, François de Médicis et Michel Duchesneau (Y. Simon)	193
Christian POCHÉ. <i>Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée</i> (G. Asaro)	195
Donna A. BUCHANAN. <i>Performing Democracy. Bulgarian Music and Musicians in Transition</i> (M.-B. Le Gonidec)	198
<i>Performing Ethnomusicology. Teaching and Representation in World Music Ensembles.</i> Édité by Ted Solis (Fr. Picard)	200

II. ÉDITIONS MUSICALES

<i>Il cod. Paris Bibliothèque Nationale de France lat. 776 sec. XI. Graduale di Gaillac.</i> Ed. Nino Albarosa, Heinrich Rumphorst, Alberto Turco (G. Clément-Dumas)	202
<i>Graduel de l'abbaye royale de Saint-Denis (Paris, Bibliothèque Mazarine 384).</i> Éd. Claire Maître (J.-Fr. Goudesenne)	205
Jean-Baptiste NÔTRE. <i>Livre d'orgue.</i> Éd. Jean-Luc Gester (M. Demeilliez)	207
LE BRET. <i>Pièces de clavecin.</i> Éd. Damien Vaisse (M. Demeilliez)	207
Nicolas SIGNAC. <i>Airs à quatre parties (1618).</i> Éd. Damien Vaisse et Denis Chevalier (M. Demeilliez)	207

Thomas ROSEINGRAVE. <i>Complete Keyboard Music</i> . Edited by H. Diack Johnstone et Richard Platt (M. Demeilliez)	209
PUBLICATIONS REÇUES	213
LES AUTEURS DE CE NUMÉRO	217
ANNONCES	218

Avant-propos

Le présent numéro thématique est entièrement consacré au concert. Il réunit cinq études élaborées dans le cadre du séminaire d'*Histoire du concert jusqu'à la Première Guerre Mondiale* qui s'est tenu à l'Institut Universitaire de France (IUF, 2001-2005) sous la direction d'Hervé Lacombe et de Patrick Taïeb¹. Le groupe des participants réguliers, composé d'une quarantaine de musicologues et d'historiens, chercheurs ou étudiants, s'est fixé deux objectifs : conduire une réflexion collective sur le concert et produire un outil de recherche sur les programmes. La divulgation des premiers travaux a commencé en janvier 2006. Il s'agit d'abord de deux ouvrages monographiques : *Le Musée de la Bordeaux et la musique, 1783-1793*, sous la direction de Patrick Taïeb, Natalie Morel-Borotra et Jean Gribenski² et, de Yannick Simon, *L'Association Artistique d'Angers (1877-1893). Histoire d'une société de concerts populaires, suivie du répertoire des programmes des concerts*³. Il s'agit ensuite du Répertoire des programmes de concert en France (RPCF), publiés sur le site du Centre de Musique baroque de Versailles⁴ et dont l'ambition peut se résumer au projet de divulguer dans un format de référence l'ensemble des programmes de concert annoncés au sein de l'espace national de environ 1720 à 1914, voire au-delà.

Si l'intérêt pour les programmes a une dette intellectuelle à l'égard de William Weber, qui consacre depuis longtemps sa réflexion historique et sociologique à l'acte de programmer et à l'analyse des programmes⁵, la méthode du RPCF est le produit d'une réflexion collective menée au sein du séminaire de l'IUF et d'un héritage précis. Il doit beaucoup au *Théâtre*

1. Ce numéro est publié avec l'aide amicale de Jean Gribenski et du rédacteur en chef de la *Revue*, David Fiala.

2. Rouen : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2005.

3. Paris : Société française de musicologie, 2006.

4. <http://www.cmbv.com> ; voir aussi : <http://musique.ehess.fr/docannexe.php?id=175>

5. Voir, en particulier : William Weber, « Miscellany vs. Homogeneity : Concert Programmes at the Royal Academy of Music and the Royal College of Music in the 1880's », *Music and British Culture, 1875-1914. Essays in honour of Cyril Ehrlich*, dir. Christina Bashford and Leanne Langley (Oxford : Oxford University Press, 2000), p. 299-320 et « From Miscellany to Homogeneity in concert programming », *Poetics*, 29 (2001), p. 125-134.

Patrick TAÏEB

Le Concert de Reims (1749-1791)

L'historiographie du concert au XVIII^e siècle véhicule une ambiguïté terminologique depuis la parution du livre de Michel Brenet en 1900¹. Par quel terme faut-il désigner tout un ensemble d'organisations en société vouées à l'exécution musicale — en marge des théâtres, des églises ou des cours — et adoptant elles-mêmes une terminologie variée et fluctuante : « académie » ou « concert » ? Les deux termes figurent dans les sources comme dans les études historiques. Leur coexistence signale-t-elle une opposition entre deux formes distinctes d'association musicale au XVIII^e siècle, une évolution, ou, plus simplement, une dualité lexicale sans réelle profondeur ? L'examen sommaire d'Humphrey Burton conclut à une équivalence des deux termes, conclusion que les sources du concert de Reims corroborent parfaitement : la requête des notables, consignée dans les registres de la municipalité en date du 11 avril 1749, porte sur la création d'un « concert » et c'est bien cette expression qui revient le plus souvent jusqu'en 1791. Mais au moins un autre document d'archives, le « Compte du concert / année 1762-1763 », parle d'une « Académie de musique établie à l'hôtel de ville de Reims ». L'usage des deux termes montre avec évidence qu'ils sont synonymes dans l'esprit des acteurs rémois.

Le mot « concert » est, en soi, porteur d'une première ambiguïté. Jean-Jacques Rousseau lui consacre une courte notice dans le *Dictionnaire de musique* (1768) où il le définit comme l'équivalent d'« orchestre » dans l'usage présent. Le concert est une « Assemblée de musiciens qui exécutent des pièces de musique vocale et instrumentale. On ne se sert guère du mot de Concert que pour une assemblée d'au moins sept ou huit musiciens, et pour une musique à plusieurs parties. » Le fait que des organisations en société dotées de statuts comparables à ceux des

1. Michel Brenet, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime* (Paris : Fischbacher, 1900 ; réimpr. New York : Da Capo Press, 1970). Cette question a été soulevée dans deux articles plus récents : Humphrey Burton, « Les académies de musique en France au XVIII^e siècle », *Revue de musicologie*, 37 (1955), p. 122-147 ; François Lesure, « Musical Academism in France in the Eighteenth Century : Evidence and Problems », *Music in the Classic Period. Essays in honor of Barry S. Brook*, éd. A. W. Atlas & al. (New York : Pendragon Press, 1985), p. 159-180.

Joann ÉLART

Les origines du concert public à Rouen à la fin de l’Ancien Régime

Ayant connu une grande période de croissance au xvii^e siècle, jusqu’à devenir la deuxième ville du royaume, Rouen reste confiné dans ses remparts et perd de son influence pendant tout le xviii^e siècle, malgré une situation géographique avantageuse. Érigée à mi-chemin entre Paris et Le Havre et traversée par la Seine, la ville est dotée d’un port très actif, qui ne réussit pas à impulser un réel développement, comparable à celui de plusieurs métropoles côtières à l’instar de Bordeaux et du Havre, dont l’accroissement urbain et commercial est sans précédent.

De même, l’histoire de Rouen fait figure d’exception dans le domaine culturel, car elle révèle une contradiction certaine. D’un côté, dans l’espace public, des initiatives bourgeoises ont participé activement à la fondation en 1776 d’un théâtre de près de deux milles places, le Théâtre de Rouen, qui est l’une des scènes les plus actives du royaume. De l’autre, la ville souffre cruellement de l’incapacité à développer d’autres formes d’organisation et ne cherche pas à diversifier son offre culturelle. Cependant, à partir de 1762, la presse rouennaise témoigne de la naissance et de la mutation de formes publiques du concert à Rouen, le plus souvent en marge de toute institution. Bien qu’exceptionnelles, ces occasions constituent une expérience marquante, puisque Rouen devient, pour reprendre les mots de Claude Mazauric, la « capitale musicale ¹ » pendant la Terreur, et particulièrement la capitale du concert public. Si la naissance d’un espace public est attestée partout en France à la fin de l’Ancien Régime, notamment par la multiplication des concerts avec billet d’entrée, elle pourrait être déterminée à Rouen par les choix d’une élite ou la conséquence de l’intensification de la mobilité des musiciens de concert à la fin de l’Ancien Régime.

Pour retracer depuis ses origines l’évolution du concert public dans la société rouennaise d’Ancien Régime, et comparer son identité à celle

1. Claude Mazauric, « Rouen, capitale musicale », *À travers la Haute-Normandie en Révolution 1789-1800* (Rouen : Comité régional d’histoire de la Révolution française, 1992), p. 260-263.

Bernard CAMIER

Les concerts dans les capitales de Saint-Domingue à la fin du XVIII^e siècle

Du nord au sud de l'Amérique (au sens large, Antilles comprises), les colonisations s'accompagnèrent d'un flux de musiciens, de partitions, d'instruments et de pratiques diverses qui modifièrent de façon fondamentale et irréversible l'ensemble des musiques des peuples concernés. Les situations musicales très variées qui en résultèrent dépendirent de l'époque, des pays d'origine ou des types de colonisations. Celle de Saint-Domingue — partie française de l'île d'Hispaniola devenue indépendante en 1804 sous le nom d'Haïti — est particulièrement documentée et présente un intérêt non négligeable pour l'histoire de la musique à la fin du XVIII^e siècle.

L'étude de Saint-Domingue se révèle utile, en effet, car elle permet de mettre en évidence la façon dont les apports externes (libres, pour les Européens, ou imposés, pour les Africains) ont été remodelés par les hiérarchies et les codes d'une société tout à la fois coloniale d'Ancien Régime et esclavagiste. Dans le cadre de cet article, ce sont les pratiques sociales liées aux concerts qui seront étudiées.

Faute d'ouvrages de synthèse, la vie musicale dominguoise est peu connue¹. Il est donc nécessaire de rappeler brièvement les principales caractéristiques des salles publiques qui fonctionnèrent dans les villes après 1750². Car les concerts et les manifestations instrumentales

1. Le seul auteur à avoir abordé la question est le regretté historien haïtien Jean Fouchard qui a signalé dès le début des années cinquante l'existence de cette vie intense. Ses ouvrages *Le Théâtre à Saint-Domingue* (Port-au-Prince : Deschamps, 1988 ; 1^{re} éd. 1955) et *Artistes et répertoires des scènes de Saint-Domingue* (Port-au-Prince : Deschamps, 1988 ; 1^{re} ed. 1955) sont à ce jour les seuls publiés sur ce sujet.

2. Pour une présentation synthétique des caractéristiques de la colonie, on pourra consulter l'introduction de la réédition de l'ouvrage d'Alexandre de Wimpffen (publié sous le titre *Haïti au XVIII^e siècle* [Paris : Karthala, 1993]) ou

Olivier MORAND

Vie et mort d'une redevance : le droit de l'Opéra (1811-1831)*

Le financement de la culture en général, de l'art dramatique en particulier, est une question toujours délicate, que de récents débats ont remise au premier plan de l'actualité. Au-delà de la situation difficile de certains artistes, il s'agit de savoir si un théâtre peut vivre en suivant un modèle classique de production de service, c'est-à-dire en faisant payer aux clients (les spectateurs) le coût du service (la représentation). Or, dans la situation de l'art dramatique dans la première moitié du XIX^e siècle, il apparaît qu'avoir un théâtre « rentable » n'était pas impossible, mais restait difficile. La raison en est simple : les charges d'un théâtre sont souvent très élevées et l'entrepreneur doit alors s'efforcer de réunir une recette équivalente, ce qui est plutôt difficile ¹.

Le cas de l'Opéra de Paris était spécialement délicat, ce type de spectacle étant particulièrement coûteux. Drame en musique, ce divertissement complexe nécessite l'intervention de plusieurs compétences : des chanteurs, des musiciens, souvent des danseurs, et pour l'aspect visuel, des décorateurs et des couturiers.

L'établissement devait ainsi faire face à de lourdes charges de personnel, d'autant qu'il entretenait une troupe lyrique permanente. Au personnel qui interprétait opéras et ballets, il fallait ajouter un personnel technique et administratif nombreux. En 1820, l'Académie royale de musique employait de façon permanente 486 personnes ; certes, cet effectif apparaît exceptionnel, mais il y avait malgré tout 449 employés en 1816 ². Dans les frais fixes, il faut aussi compter ceux qui permettaient l'entretien et le fonctionnement des locaux.

* Je remercie Jean Gribenski et Patrick Taïeb de l'aide qu'ils m'ont apportée dans l'élaboration de cet article.

1. Pour une analyse économique du théâtre, lire Jean-Claude Yon, « Monter une pièce de théâtre au XIX^e siècle, un pari économique », *Histoire des industries culturelles en France (XIX^e-XX^e siècles)*, sous la dir. de Jacques Marseille et Patrick Eveno (Paris : Association pour le développement de l'histoire économique, 2001), p. 421-429.

2. Paris, Archives nationales (ci-après Arch. nat.), O³ 1600.

Nicolas SOUTHON

Les *Symphonies* de Beethoven à la Société des Concerts du Conservatoire

Une étude des matériels d'orchestre du XIX^e siècle*

La Société des Concerts du Conservatoire et Beethoven

Le concert inaugural de la Société des Concerts du Conservatoire, le 9 mars 1828, s'ouvre avec la III^e *Symphonie* « Héroïque » de Beethoven. Le programme du deuxième concert, quinze jours plus tard, est « consacré à la mémoire de L. V. Beethoven », et composé exclusivement d'œuvres du Maître (notamment du *Concerto* pour violon, encore inédit à Paris, joué par Baillot) ¹. Ces coups d'envoi annoncent parfaitement la suite : au cours des trente saisons pendant lesquelles François-Antoine Habeneck, son fondateur avec Cherubini, dirige l'orchestre, Beethoven est de loin le compositeur le plus joué. On compte, jusqu'à l'année 1848 incluse (soit le temps de « l'ère » Habeneck) pas moins de 188 exécutions de symphonies, et au total 318 exécutions beethoveniennes, si l'on inclut les ouvertures, concertos, extraits de *Fidelio* ou du *Christ au Mont des Oliviers*, le *Septuor*, les extraits de *Quatuors* (joués par toutes les cordes) ou des *Ruines d'Athènes* ². Rien d'habituel pour l'époque. D'abord, les *Symphonies* de

* Nous remercions Monsieur Joël-Marie Fauquet pour la relecture attentive et les suggestions dont il a fait profiter notre travail.

1. Cf. les programmes de la Société des Concerts, disponibles sur la page Internet <http://hector.ucdavis.edu/sdc/> que leur a consacré David Kern Holoman, en parallèle à son ouvrage : *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828-1967* (Berkeley : University of California Press, 2004).

2. Soit une moyenne de plus de six exécutions par saison, chaque saison étant composée de six à huit concerts. Avec en tête les *Symphonies* V (38 fois), VII (34 fois), et VI (33 fois), statistiques établies d'après les programmes de la Société des Concerts publiés sur le site Internet de D. K. Holoman (cf. note précédente), que nous complétons d'informations recueillies dans la presse musi-