

Sommaire

Articles

*L'émergence et la diffusion de la musique de chambre dans les régions françaises
au XIX^e siècle à travers l'exemple d'Angers (1864-1877)* 279

Yannick Simon

Gustave-Hippolyte Roger à Prague en 1866 et en 1868. 307

Milan Pospíšil

*Erik Satie's musique d'ameublement
and Max Jacob's Ruffian toujours, truant jamais* 345

Caroline Potter

Symphonie mécanique de Pierre Boulez: étude d'une dérive cinématographique 367

Brice Tissier

Notes et documents

*The Menetou manuscript: a study of styles and repertory for the harpsichord
during late-seventeenth-century France.* 407

David Chung

Nécrologies

Françoise Escal (1934-2015) 437

Esteban Buch

Jean-Christophe Maillard (1954-2015) 441

Jean Duron, Florence Gétreau et Catherine Massip

Comptes rendus

• **Livres** 445

► Anne Piéjus, *Musique et dévotion à Rome à la fin de la Renaissance. Les laudes
de l'Oratoire* [par Ph. Canguilhem], 445-449 ► *Les sons du théâtre. Angleterre*

et France (XVII^e-XVIII^e siècle). *Éléments d'une histoire de l'écoute*. Éd. X. Bisaro et B. Louvat-Molozay [par A. Curel], 449-452 ▶ *Pratique du timbre et de la parodie d'opéra en Europe (XVII^e-XIX^e siècles). Timbre-Praxis und Operparodie im Europa des 16. bis 19. Jahrhunderts*. Éd. J. le Blanc et H. Schneider [par M.-C. Schang], 452-455 ▶ René Depoutot, *Musique en Lorraine aux XVII^e et XVIII^e siècles. Nancy, les Hommes, Dictionnaire biographique* [par J. Duron], 455-458 ▶ Graham Sadler, *The Rameau Compendium* [par J. Dubruque], 458-460 ▶ Mark Kroll, *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe* [par L. Schnapper], 460-463 ▶ Claude Debussy, *Œuvres complètes. Série V, vol. 10: Fragments symphoniques du Martyre de saint Sébastien*. Éd. E. Kasaba; *Série VI, vol. 4: Le Martyre de saint Sébastien*. Éd. P. Boulez et E. Kasaba [par Fr. Delécluse], 463-467 ▶ Jann Pasler, *La République, la musique et le citoyen 1871-1914*. Trad. J.-F. Hel Guedj [par J.-M. Fauquet], 467-469 ▶ Christophe Casagrande, *Maurice Ohana ou la musique de l'énergie* [par Fr. Lecourt], 469-472 ▶ Márta Grabócz, *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel: images et formes expressives dans la musique contemporaine* [par N. Marty], 472-475 ▶ *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*. Éd. M. Calella et N. Urbanek [par M. Rigaudière], 475-479 ▶ *Noter, annoter, éditer la musique: mélanges offerts à Catherine Massip, réunis par Cécile Reynaud et Herbert Schneider*. Préface de J. Sanson [par L. Guillo], 479-481

Publications reçues	483
Table des matières	487

L'émergence et la diffusion de la musique de chambre dans les régions françaises au XIX^e siècle à travers l'exemple d'Angers (1864-1877)

Yannick Simon

Les concerts de musique de chambre auxquels Camille Saint-Saëns (1835-1921) apporte sa contribution ont longtemps été considérés comme le fait majeur de la vie musicale locale au cours des quinze années ayant précédé la constitution de l'Association artistique d'Angers¹. Saint-Saëns ne fait pourtant qu'accompagner le violoniste parisien Jean-Pierre Maurin (1822-1894) à la tête d'un quatuor à cordes accueilli à vingt-sept reprises à Angers entre 1866 et 1870. Bien plus que la présence presque anecdotique du compositeur de *La Danse macabre*, ces séances de musique de chambre et les trente-cinq qui les précèdent ou suivent entre 1864 et 1877 (avec une longue interruption entre 1870 et 1875) dans la même salle², pratiquement toujours le dimanche en début d'après-midi, avec la participation ininterrompue du violoniste William Cattermole (1833-1898) et grâce au talent d'organisateur d'Alfred Michel (1839-1898), dominant la vie musicale locale au cours de cette période. Le fait que ces soixante-deux séances comportent presque toutes sur leur programme au moins une œuvre de Beethoven – parmi lesquelles figurent plusieurs des derniers quatuors – vient renforcer l'unité de cet ensemble à l'origine duquel se trouve une société de concert tournée vers le répertoire pour petits effectifs. Son activité s'inscrit dans une histoire de la diffusion de la musique de chambre en général – et plus particulièrement dans celle du quatuor à cordes – au sein de laquelle elle occupe une place qui semble remarquable.

1. Fondée en 1877 et dissoute en 1893, cette société de concerts populaires occupe une place majeure dans l'histoire du concert notamment par son soutien permanent aux compositeurs français. Voir Yannick Simon, *L'Association artistique d'Angers (1877-1893). Histoire d'une société de concerts populaires suivie du répertoire des programmes des concerts* (Paris : Société française de musicologie, 2006).
2. À l'exception de six d'entre eux transférés dans une autre salle pour des raisons de sécurité.

En même temps qu'elle participe efficacement à la promotion de la musique de chambre, cette société élitiste contribue à mettre un terme prématuré aux premières tentatives d'implantation locale des concerts populaires en 1864 avant de devenir l'instigatrice de leur renaissance en 1877, dans le contexte singulier des transformations sociales et culturelles marquant la fin du Second Empire et le début de la III^e République.

Le « terrain régional » n'est pas le moins approprié pour explorer cette problématique, pour autant qu'elle soit envisagée comme un ensemble dynamique et multipolaire. C'est particulièrement remarquable dans le cas de la musique de chambre, plus mobile que la musique symphonique. Si les orchestres commencent à voyager à partir des années 1860 suite au développement massif des lignes ferroviaires, c'est encore plus vrai pour les petites formations. Précédant Padeloup qui promeut la musique orchestrale dans de nombreuses villes françaises à partir de 1864³, les membres du quatuor Maurin effectuent des tournées et des concerts en dehors de la capitale dès 1855, notamment à Angers, situé à trois cents kilomètres de la capitale française. Le lien entre les deux villes n'est pourtant pas exclusif, puisque le personnel connaît des axes de déplacement beaucoup plus nombreux. Néanmoins, rien ne permet de dire qu'un réseau spécifique se dessine : la circulation de la musique de chambre en France au XIX^e siècle, à l'image de celle de la musique orchestrale, reste à étudier. On se contentera de proposer ici quelques pistes.

En réalité, en dehors de l'ouvrage fondateur de Joël-Marie Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*⁴, exclusivement consacré à la capitale, l'étude de la diffusion de la musique de chambre en France au XIX^e siècle reste un domaine largement ignoré. Force est de constater qu'il occupe une place réduite dans le *Dictionnaire musical des villes de province*⁵ et dans les articles consacrés aux principales villes de l'hexagone dans le *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*⁶, sans qu'il soit permis d'établir avec précision les raisons de cette présence relative. Le peu d'études suscitées par ce champ d'investigation en est vraisemblablement la principale cause. On pourra regretter que les pistes de recherche proposées par Ivan Mahaim dès les années soixante soient restées sans suite⁷. L'article de Guy Gosselin consacré aux sociétés de musique

3. Voir Yannick Simon, « Les voyages de monsieur Padeloup » (à paraître).

4. Joël-Marie Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870* (Paris : Aux amateurs de livres, 1986).

5. François Lesure, *Dictionnaire musical des villes de province* (Paris : Klincksieck, 1999).

6. Joël-Marie Fauquet (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle* (Paris : Fayard, 2003).

7. Ivan Mahaim, *Beethoven, naissance et renaissance des derniers quatuors*, 2 vol. (Paris : Desclée de Brouwer, 1964).

Gustave-Hippolyte Roger à Prague en 1866 et en 1868¹

Milan Pospíšil

Gustave-Hippolyte Roger (Paris, 17 décembre 1815 - Paris, 12 septembre 1879), ténor, fut célèbre de son vivant pour son extraordinaire talent dans l'art vocal et dramatique. Du fait de l'oubli relatif dans lequel il est tombé aujourd'hui, les grandes étapes qui ponctuèrent sa vie méritent d'être ici retracées. Après avoir étudié au Conservatoire de Paris, il fit ses débuts en 1838 au Théâtre de l'Opéra-Comique dans *L'Éclair* d'Halévy. C'est dans cette institution qu'il créa en l'espace de dix ans un grand nombre de rôles à succès – Auber, Halévy et Thomas lui en composèrent d'ailleurs certains sur mesure. Au cours des années 1847 et 1848, l'artiste effectua une tournée britannique, première étape dans la préparation de son passage à l'Opéra de Paris. Ce projet avait été insufflé par Meyerbeer qui le réclamait pour le rôle-titre du *Prophète* (1849). À dater de 1850, Roger entreprit plusieurs tournées en terres germaniques. Neuf ans plus tard, gravement blessé dans un malheureux accident de chasse, il dut être amputé du bras droit; il put néanmoins remonter sur scène grâce à une prothèse mécanique. Désormais dépourvu d'engagements de longue durée, il continua à chanter de temps à autre en qualité d'artiste-invité, à Paris ou sur des scènes de province et de l'étranger – principalement en Belgique, en terres germaniques et en Autriche. Il connaissait d'ailleurs son répertoire aussi bien en allemand qu'en

1. À ma chère collègue Madame Nicole Wild. – Cette étude a pu voir le jour grâce au soutien du ministère de la Culture de la République tchèque, dans le cadre du financement institutionnel du développement sur le long terme de l'organisation scientifique (DKRVO 2014/40, 00023272) du Musée national. – L'auteur adresse des remerciements tout particuliers à Madame Marie-Anne Maršálek, qui a traduit le présent article du tchèque, pour son aide précieuse et amicale. – L'ensemble des citations tchèques et allemandes, traduites en français par nos soins, figurent en version originale en notes de bas de page, à l'exception de celles qui ont été tirées de périodiques et qui sont disponibles en ligne.

français. À partir de l'année 1868, celle de sa nomination en tant que professeur de chant au Conservatoire de Paris, le chanteur ne se produisit plus qu'à de rares occasions sur les scènes d'opéra ou en concert. Notons enfin que ses talents littéraires lui permettaient de traduire certaines compositions vocales de l'allemand vers le français².

La valeur dont on créditait Roger ainsi que sa contribution personnelle aux genres de l'opéra-comique, du grand-opéra et du bel canto italien dépassèrent à son époque les frontières françaises. À cela concoururent les tournées qu'il effectua à l'étranger plus de deux décennies durant ainsi que l'écho qu'elles reçurent dans la presse. Malgré tout, nulle monographie ne lui a été consacrée à ce jour. Si certaines études et chapitres isolés se sont penchés, ces derniers temps, sur des épisodes particuliers de sa carrière – sur la création du rôle-titre du *Prophète*³ avant tout –, il n'existe aucun inventaire exhaustif apte à renseigner ce que furent, au long de sa carrière, son répertoire, les représentations données à l'Opéra-Comique et à l'Opéra ou encore les voyages entrepris en France et à l'étranger : autant d'éléments qui permettraient d'ordonner et de compléter ce qui se trouve déjà recensé dans son autobiographie, parue en 1880⁴. Consacré aux deux séjours qu'il effectua à Prague respectivement en 1866 et en 1868, le présent article peut être envisagé comme un aperçu de la réception réservée, en son temps, à Gustave-Hippolyte Roger : ce que dégageait sa personnalité, ce qu'il importa des spécificités de l'opéra français au sein de cultures étrangères et si cela y fut bien accepté.

C'est la découverte d'une carte de visite dans le fonds Smetana qui a donné son impulsion à notre étude des voyages praguais de Roger. On trouve sur cette carte, en caractères d'imprimerie très ornements et semblant tracés à la main, l'inscription suivante : « G. Roger de l'Opéra. Paris⁵ ». Faute de comporter un mot de plus, elle n'a cependant pas été incluse à l'édition complète de la

2. Voir les entrées suivantes : « Roger, Gustave », in K. J. Kutsch et Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon*. Vol. 4: Moffo-Seidel (Berne/Munich : K. G. Saur, 1997), p. 2590 ; Andrew Gann, « Roger, Gustave-Hippolyte », in J.-M. Fauquet (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle* (Paris : Fayard, 2003), p. 1074-1075 ; Olivier Bara, « Roger, Gustave-Hippolyte », in L. Finscher (éd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 14: Ric-Schön (Kassel/Stuttgart : Bärenreiter/Metzler, 2005), p. 266-267 ; Hugh Macdonald, « Roger, Gustave-Hippolyte », in D. Root (éd.), *Grove Music Online* (consulté le 15/08/2014).
3. Voir Alan Armstrong, « Gilbert-Louis Duprez and Gustave Roger in the Composition of Meyerbeer's *Le Prophète* », *Cambridge Opera Journal*, 8/2 (1996), p. 147-165 ; Marie-Hélène Coudroy, *La critique parisienne des « grands opéras » de Meyerbeer* (Saarebruck : Musik-Edition Lucie Galland, 1988), p. 122-137.
4. Gustave Roger, *Le carnet d'un ténor*. Préface de Philippe Gille, notice biographique de Charles Chincholle (Paris : O. Ollendorf, 1880).
5. Musée national – Musée tchèque de la musique – Musée Bedřich Smetana Prague, fonds Bedřich Smetana (abrégé par la suite en NM-MBS), cote du document : S 217/851.

Erik Satie's *musique d'ameublement* and Max Jacob's *Ruffian toujours, truand jamais*¹

Caroline Potter

Musique d'ameublement

Satie's concept of *musique d'ameublement* (furniture music) ensures he is viewed as a precursor of minimalism, muzak, and many other 20th-century musical genres. The concept of music which is experienced as a backdrop to everyday activities rather than as the sole focus of a listener's attention is something with which Satie was familiar in his role as a Montmartre café pianist in the late 19th and early 20th century: he had first-hand experience performing popular tunes of the day as a background to eating, drinking, and conversation. Music as mechanism, music as a backdrop to other activity reach an apogee in Satie's furniture music. This article will explore the concept and context of Satie's furniture music focusing on his collaboration with Max Jacob, *Ruffian toujours, truand jamais* (1920), a play which is examined here for the first time. The play, which received a single performance on 8 March 1920 and then disappeared from public view, featured furniture music entr'actes by Satie which link directly to the staging. Music is also central to the play, as two of the characters play instruments as part of the stage action. While Satie's furniture music has been studied extensively by authors from Roger Shattuck to contemporaries including Steven

1. I wish to acknowledge British Academy funding of my research visit to Paris and Normandy which enabled this article to be written. I am very grateful to the staff of the département des manuscrits, Bibliothèque nationale de France for their assistance, particularly Anne Mary, curator of the Fonds Max Jacob. Thanks also to Robert Orledge, Gilles Christoph, Yves Balmer, Thomas Soury and to my (extremely helpful) anonymous reviewers.

Moore Whiting, Douglas Kahn and Hervé Vanel, the original performing and artistic context of his 1920 *musique d'ameublement* has been unknown until now.²

Satie conceived what might be termed “art” furniture music, which he created himself, as opposed to existing popular music played as a background to other activity, in Montparnasse on the left bank of the Seine during World War I. During the war, traditional concert venues and galleries closed and musicians and artists had to become inventive in finding alternative spaces for their work. One of the most significant of these venues was 6 rue Huyghens, an artists’ studio near the Dôme brasserie in Montparnasse, which was owned by the Swiss painter Emile Lejeune. Lejeune suggested to a friend, the concert impresario Arthur Dandelot, that the studio be used as a concert venue; Dandelot took up this suggestion but soon passed the role of organiser to the Swedish composer Henrik Melchers.³ Many of these concerts were given in conjunction with poetry readings and exhibitions, some under the explicitly interart banner *Lyre et Palette*. One of the first musical events in this space was a Satie-Ravel festival promoted by *Lyre et Palette* on 18 April 1916,⁴ introduced by the composer Roland-Manuel, whose talk was published with a bibliography by H. Roberge in the same year.

Lejeune published his memoirs of Montparnasse in a series of articles in the newspaper *Tribune de Genève* in 1964, one of which tells an intriguing story about Satie:

Poets also collaborated in these events. For our catalogue, Jean Cocteau and Blaise Cendrars each wrote a poem dedicated to Satie. The latter, swearing me to secrecy, warned me that during the exhibition opening he would sit at the piano and discreetly improvise. He said “It will be furniture music. I want the visitors to circulate: I’m counting on you and our friends, to whom I have also spoken, to set the tone.”⁵

2. Roger Shattuck, *The Banquet Years* (London: Jonathan Cape, 1969); Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall* (Oxford: Clarendon Press, 1999); Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001); Hervé Vanel, *Triple Entendre: Furniture Music, Muzak, Muzak-Plus* (Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2013).
3. Émile Lejeune, “Montparnasse à l’époque héroïque, 6,” *Tribune de Genève*, 31 (6 février 1964), p. 1.
4. A copy of the programme is housed in IMEC (Institut Mémoires de l’édition contemporaine, Saint-Germain-les-Blanches-Herbes, France), catalogue number SAT 25.11. This attractive folded programme features a black, red and blue woodcut design on the front, with motifs including a tricolour flag, bread and wine glass, musical score, stave with treble clef and notes, cello, and a cockerel.
5. Émile Lejeune, “Montparnasse à l’époque héroïque, 7: 1^{re} exposition (du 19 Novembre au 5 Décembre 1916, Kisling, Matisse, Modigliani, Ortiz de Zarate, Picasso),” *Tribune de Genève*, 33/6 (8-9 février 1964), p. 1: “Les poètes aussi avaient collaboré. Pour notre catalogue, Jean

***Symphonie mécanique* de Pierre Boulez : étude d'une dérive cinématographique**

Brice Tissier

La pièce pour bande composée en 1955 pour le court métrage *Symphonie mécanique* de Jean Mitry n'est pas, à l'évidence, une œuvre essentielle de Pierre Boulez. Il s'agit probablement d'une œuvre alimentaire composée à une période où ce dernier n'était pas indépendant financièrement. Elle n'est cependant pas dénuée d'intérêt : *Symphonie mécanique* reste sa seule tentative dans le domaine cinématographique¹, et constitue une étape importante de l'écriture boulézienne pour bande, prolongeant les deux études de musique concrète de 1951² et préparant *Poésie pour pouvoir* élaborée en 1958. Si *Symphonie mécanique* est à ce jour officiellement retirée du catalogue, et ne figure pas dans l'édition intégrale des enregistrements bouléziens parue en 2013³, elle n'en demeure pas moins diffusée encore aujourd'hui dans le cadre de l'œuvre cinématographique de Mitry ; en 2001, elle fut par ailleurs commercialisée au sein d'une collection d'archives américaine⁴.

1. Boulez avait été un temps envisagé pour *Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot* de Jacques Rivette en 1967, mais il déclina l'offre au profit de Jean-Claude Eloy. L'influence du septième art reste cependant constante dans les années 1960-1970, par exemple pour *Tombeau*, dont les esquisses font référence à la scène de l'enterrement du *Vampyr* de Deyer, filmée selon le point de vue du personnage principal, depuis l'intérieur du cercueil, et accompagnée d'un ostinato lancinant de cloches, ostinato que l'on retrouve précisément dans *Tombeau*.
2. À l'automne 1951, Boulez et plusieurs autres jeunes compositeurs suivent un stage d'introduction à la musique concrète avec Pierre Schaeffer au studio de l'ORTF. Ce stage devait déboucher sur l'élaboration d'études mettant en pratique les techniques acquises. Sur les *Études* de Boulez, voir Pascal Decroupet, « Timbre Diversification in Serial Tape Music and its Consequence on Form », *Contemporary Music review*, 10/2 (1994), p. 13-23 ; ainsi que Pascal Decroupet et Elena Ungeheuer, « Karel Goeyvaerts und die serielle Tonbandmusik », *Revue belge de musicologie*, 48 (1994), p. 95-118.
3. Pierre Boulez, *Œuvres complètes* (13 cds), Deutsche Grammophon, 2013.
4. Pierre Boulez, *Symphonie mécanique*, in *Archival Series – Musique Concrète Soundtracks To Experimental Short Films*, New England Electric Music Company, 2001.

On sait Boulez peu enclin à évoquer une page définitivement rejetée. *Symphonie mécanique* n'est donc citée ni dans ses écrits, ni dans ses interviews. Par ailleurs, peu de sources ont été conservées du travail de composition en 1955. L'étude des documents rescapés permet néanmoins de reconstituer globalement le parcours de cette petite pièce restée énigmatique pendant plus de cinquante ans : les raisons qui ont poussé Boulez à entreprendre cette collaboration artistique, les étapes successives de l'élaboration de la bande, les soucis causés par son incorporation dans le(s) film(s) de Mitry, ainsi que la place qu'elle occupe au sein de l'œuvre boulezienne. Sur ce dernier point, on peut d'ores et déjà énoncer que *Symphonie mécanique* est indéfectiblement liée à certaines partitions importantes des années 1950, comme la *Troisième sonate* et la musique de scène pour l'*Orestie*, dont elle constitue une « dérive », dans le sens que Boulez donne à ce terme à partir des années 1980, avec trois partitions éponymes⁵ : une reprise d'un ou plusieurs fragments, ou d'un ou plusieurs matériaux qui n'ont pas été utilisés ou qui ne l'ont été que sommairement, dans un nouveau contexte ou selon une nouvelle problématique.

L'objet de ces lignes est de proposer une approche multiple du projet *Symphonie mécanique*, afin d'en cerner les nombreux aspects : cette étude souhaite traiter tant le film de Mitry, sa genèse et ses structures, que la contribution de Boulez qui reste de fait dépendante de cette collaboration. En raison du manque de sources, une approche exclusivement poétique, philologique et historique eût été confrontée à de nombreuses impasses. C'est la raison pour laquelle un essai de décryptage esthésique des différentes versions de *Symphonie mécanique* – films et bande – était nécessaire. La confrontation de ces deux approches permet de nous donner une idée à la fois des enjeux de ce projet, et des raisons pour lesquelles celui-ci fut – officiellement du moins – abandonné.

Du projet de Mitry aux *Symphonies mécaniques* actuelles

Boulez ne fut pas à l'initiative du projet. C'est la raison pour laquelle nous commencerons par la présentation du travail de Mitry, qui a probablement – en partie du moins – été un préalable à celui de Boulez.

5. *Dérive 1* (1984) est née des idées rythmiques constituées par Boulez pour certaines sections de *Répons* ; *Dérive 2* (1988-2006) fut constituée d'après des exemples musicaux sur la périodicité élaborés dans le cadre des cours au Collège de France ; *Dérive 3* (1997-), inachevée, redéploie un court fragment des parties de cors de la dernière version du *Visage nuptial*. La pièce *Initiale* pour cuivres, composée en 1987 pour la *Menil Foundation* de Houston, ainsi que les différentes moutures intitulées *Fanfare* en 1987 et 1988, constituent des étapes intermédiaires, toutes fragmentaires.

Notes et documents

The Menetou manuscript: a study of styles and repertory for the harpsichord during late-seventeenth-century France

David Chung

The *Menetou* manuscript (Berkeley, University of California, Jean Gray Hargrove Music Library, MS 777) derives its modern name from the six “*airs sérieux de mademoiselle de menetou*” (fol. 48v-52r) contained in the source. It holds the largest single collection of keyboard arrangements of Lully’s stage works, and transmits also original harpsichord pieces by Lebègue and d’Anglebert, as well as vocal items by Nicolas Montailly and Lully. The manuscript received its attention in modern history for the first time in 1970 in an article by Alan Curtis who drew attention to the historical significance of Menetou’s six airs.¹ To date, many questions surrounding the origins and function(s) of this manuscript remain unanswered. When was it compiled? By whom? What kind of repertory does it disseminate? What story does it tell us about music-making towards late-seventeenth-century France? By looking into the historical background of Menetou, including iconographical evidence from three contemporary portraits, a detailed study of the manuscript and its musical contents, this paper aims to establish the criteria for answering these questions in order to reassess the manuscript’s significance for the French harpsichord repertory.

Mademoiselle de Menetou²

“Mademoiselle de Menetou” (1679/80-1745) was Françoise-Charlotte de Senneville de Mennetoud, daughter of Henry-François, duc de La Ferté (1657-

1. Alan Curtis, “Musique classique française à Berkeley: pièces inédites de Louis Couperin, Lebègue, La Barre, etc.,” *Revue de musicologie*, 56/2 (1970), pp. 129-33.
2. A preliminary version of this article, entitled “The Menetou Manuscript and the 17th-Century French Culture and Politics,” was delivered at the International Conference in Musicology

1703) and Marie-Gabrielle-Angélique de La Mothe-Houdancourt (1654-1726).³ On Thursday 18th of August 1689 at the age of nine, she played the harpsichord before Louis XIV in a concert that was recorded in the *Journal du Marquis de Dangeau*:

Madame la Dauphine continue à se mieux porter. Il y a eu ce soir un concert chez elle, qui l'a fort divertie. Mademoiselle de Menetou, qui n'a que neuf ans, y jouoit du clavecin. Le roi s'y est fort amusé, et a trouvé la musique délicieuse. *Madame la Dauphine continues to feel better. There was a concert tonight at her residence in which she was very entertained. Mademoiselle de Menetou, who was but nine years old, played the harpsichord. The king was strongly amused, and had found the music delicious.*⁴

Two years later, in 1691, fifteen airs by Menetou, including the six airs mentioned above, appeared in a collection titled *Airs sérieux à deux par Mademoiselle de Menetou*, published by the royal printer Christophe Ballard.⁵ Two of her six airs in this collection are inscribed “*Pour le Roy*” (“Je ne suis qu'une bergere” (Figure 1, p. 411) and “Louis seul attaqué par cent peuples divers”), and one “*Pour Monseigneur*” (“Plus jeune qu'Alexandre”).⁶ These could be among the works she performed for Louis XIV at the domicile of Madame la Dauphine.⁷ Menetou, at the age of only eleven, thus became the youngest female composer ever to have an entire collection of airs published in France. In addition to her multiple talents in singing, composing, and playing the harpsichord, Menetou was also a

at the Jagiellonian University in Krakow, Poland, in September 2003. I would like to thank Yves Balmer, Claire Fontjin, Denis Herlin, David Ledbetter, and the anonymous readers for their helpful comments on earlier drafts of this article. The author acknowledges with gratitude the generous support of the General Research Fund (HKBU 12401714) provided by the Research Grants Council (RGC) of Hong Kong, without which the timely production of the current publication would not have been feasible.

3. For biographical studies of Menetou, see Julie Anne Sadie, “Ménéto, Françoise-Charlotte de Senneterre, Mlle de,” s.v. *The New Grove Dictionary of Women Composers* (London: Macmillan Press, 1994), pp. 325-26; A. Curtis, art. cit., pp. 129-33.
4. Philippe de Courcillon, marquis de Dangeau, *Journal de marquis de Dangeau publié en entier pour la première fois par MM. Soulié, Dussieux, de Chennevières, Mantz, de Montaignon avec les additions inédites du duc de Saint-Simon* (Paris: Firmin-Didot Frères, 1854), t. 2, p. 450. A listing of the musical anecdotes can be found in Chantal Masson, “Journal du Marquis de Dangeau 1684-1720,” *Recherches sur la musique française classique*, 2 (1961-1962), pp. 193-223. Translation mine.
5. The only surviving copy of Menetou's *Airs sérieux à deux* is located at Paris, Bibliothèque nationale de France, département de la musique, Vm⁷ 516.
6. See Table 3, p. 428, which lists all six airs by name.
7. It must be mentioned that Dangeau reported Menetou playing on the harpsichord only. See C. David Harris's discussion in *Jean Henry D'Anglebert: The Collected Works*, ed. C. David Harris (New York: The Broude Trust, 2009), Part 2, pp. 160-61.