

Tome 106
2020, n°1

R

Revue de
musicologie

M

sfm
société
française
de musicologie

Sommaire

Articles

- À l'origine des collections Cauwin et Decroix.
Bergiron de Briou du Fort-Michon copiste de Lalande et de Rameau* 5

Bénédicte Hertz

- Musical Work in the Tunisian Protectorate.
Paul Frémaux, Antonin Laffage, and Evolving Colonial Identities* 45

Jann Pasler

- La vie musicale dans les villes françaises sous l'Occupation.
État des lieux et perspectives* 89

Yannick Simon

Notes et documents

- L'Hymen champêtre de Lalande.
Du salon de Madame de Maintenon aux académies de province* 117

Florence Doé de Maindreville

Article bibliographique

- Music Books. Their Social Lives and Afterlives* 153

Iain Fenlon

Nécrologie

- Marie-Françoise Christout (1928-2019)* 173

Jérôme de La Gorce

Comptes rendus

• Publications et ressources numériques 175

► Les ressources et publications numériques de la musique médiévale [par O. Boudeau et G. Saint-Cricq], 175-190

• Livres 191

► *Compositrices, l'égalité en acte*. Dir. L. Marcel-Berlioz, O. Corlaix et B. Gallet [par C. Deutsch], 191-197 ► M. Slobin, *Motor City Music. A Detroit Looks back* [par Fl. Scheduling], 197-200 ► *Hearing the City in Early Modern Europe*. Dir. T. Knighton et A. Mazuela-Anguita [par Ph. Canguilhem], 200-204 ► I. Woodfield, *Cabals and Satires. Mozart's Comic Operas in Vienna* [par T. Carter], 204-207 ► *Sound Knowledge. Music and Science in London, 1789-1851*. Dir. J. Q. Davies et E. Lockhart [par E. Gillin], 207-210 ► *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*. Dir. D. Morat et H. Ziemer [par P. Veit], 210-212 ► *Chopin and His World*. Dir. J. D. Bellman et H. Goldberg [par I. Taillandier-Guittard], 212-217 ► *Barthes et la musique*. Dir. Cl. Coste et S. Douche [par F. Sounac], 217-220 ► L. Lütteken, *Music of the Renaissance. Imagination and Reality of a Cultural Practice* [par T. Knighton], 220-224 ► C. Dahlhaus, *L'esthétique musicale classique et romantique de Kant à Wagner* [par V. Anger], 225-230 ► *Opéra et cinéma*. Dir. A. Ameille, P. Lécroart, T. Picard et E. Reibel [par Fl. Guilloux], 230-235 ► *Musiques de scène sous la III^e République*. Dir. S. Douche [par M. Niccolai], 235-237 ► J.-Fr. Goudesenne, *Émergences du Chant Grégorien. Les strates de la branche Neustro-insulaire (687-930)* [par D. Saulnier], 237-241 ► *The Montpellier Codex. The Final Fascicle. Contents, Contexts, Chronologies*. Dir. C. A. Bradley et K. Desmond [par D. Catalunya], 241-244 ► *French Renaissance Music and Beyond. Studies in Memory of Frank Dobbins*. Dir. M.-A. Colin [par F. Thoraval], 244-248 ► A. E. Planchart, *Guillaume Du Fay. The Life and Works*. Vol. 1: The Life. Vol. 2: The Works [par J. E. Cumming], 248-252 ► R. Hahn, *Un éclectique en musique*. Dir. Ph. Blay — Ph. Blay, J.-Chr. Branger et L. Fraisse, *Marcel Proust et Reynaldo Hahn. Une création à quatre mains* [par A. Penesco], 252-258 ► J. Iverson, *Electronic Inspirations. Technologies of the Cold War Musical Avant-Garde* [par J. Romão], 258-260 ► *Les Plaisirs de l'Arsenal. Poésie, musique, danse et érudition au XVII^e et XVIII^e siècle*. Dir. É. Dutray-Lecoin, M. Lefèvre et D. Muzerelle [par H. Walsdorf], 260-263 ► R. Moore, *Performing Propaganda. Musical Life and Culture in Paris During the First World War* [par E. Buch], 264-266 ► J.-P. C. Montagnier, *The Polyphonic Mass in France 1600-1780. The Evidence of the Printed Choirbooks* [par Sh. Thompson], 266-268 ► S. Schroedter, *Paris qui danse. Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne* [par Cl. Paolacci], 268-271 ► A. Wilson, *Opera in the Jazz Age. Cultural Politics in 1920s Britain* [par C. Auzolle], 271-274 ► M.-H. Benoit-Otis et C. Quesney, *Mozart 1941. La Semaine Mozart du Reich allemand et ses invités français* [par Y. Simon], 275 ► K. Le Bail, *La musique au pas. Être musicien sous l'Occupation* [par M.-H. Benoit-Otis], 276-277 ► B. White, *Music for St Cecilia's Day. From Purcell to Handel* [par A. Lebarbier], 277-278 ► *Music and Theology in the European Reformations*. Dir. D. J. Burn, G. McDonald, J. Verheyden et P. De Mey [par Th. Psychoyou], 278-279 ► R. P. Scales, *Radio and the Politics of Sound in Interwar France, 1921-1939* [par J. Rogers], 279

• Éditions critiques	280
▶ <i>Guillaume de Machaut. The Complete Poetry and Music. Vol. 9: The Motets.</i> Éd. J. Boogaart [par K. Desmond], 280-284 ▶ <i>Giovanni Maria Nanino, Complete Madrigals.</i> Éd. Chr. Boenicke et A. Newcomb. Vol. 1 (<i>Il primo libro de madrigali a cinque voci</i>); Vol. 2 (<i>Madrigali a cinque voci di Gio... and Madrigals Published Only in Anthologies 1574-1586</i>); Vol. 3 (<i>Il terzo libro de madrigali a cinque voci and Madrigals First Published in Anthologies</i>) [par M. Ossi], 284-287	
Publications reçues	289

À l'origine des collections Cauvin et Decroix. Bergiron de Briou du Fort-Michon copiste de Lalande et de Rameau*

Bénédicte Hertz

Le Concert de Lyon – la fameuse académie des beaux-arts – fait figure de modèle dans la France entière. Il doit sa création en 1713 à l'esprit entreprenant de deux jeunes gens, Nicolas-Antoine Bergiron de Briou du Fort-Michon (1690-1768) et Jean-Pierre Christin (1683-1755) qui contribueront à son activité constante et son dynamisme qui perdurera jusqu'en 1773, longévité unique dans l'histoire de l'académisme musical. En 1724, le Concert fait construire un bâtiment entièrement dédié à ses assemblées musicales hebdomadaires, baptisé « Hôtel du Concert ». Ce même édifice abrite également l'une des plus grandes gloires de l'institution : la bibliothèque musicale de l'académie, constituée par Bergiron du Fort-Michon et qui passe dès les années 1730 pour l'une des plus belles du royaume¹. La bibliothèque municipale de Lyon conserve encore aujourd'hui une part importante de cette très riche collection musicale, constituée à l'époque d'environ trois cents motets français à grand chœur et de cent cinquante-cinq œuvres lyriques françaises, auxquels s'ajoutaient divers motets à voix seules, pièces symphoniques ou cantates².

* La rédaction finale du présent article a bénéficié des précieux conseils et remarques de Catherine Massip; nous tenons à lui exprimer toute notre gratitude. Que soient remerciés également Lionel Sawkins et Laurence Decobert, pour leur relecture attentive et leur expertise, et enfin Louis Delpuch, Françoise Launay, Christophe Schmit et Thomas Vernet. Merci enfin à l'équipe du *Catalogue thématique des œuvres musicales de Jean-Philippe Rameau*, en particulier Sylvie Bouissou et Pascal Denécheau.

1. Sur l'histoire de l'académie des beaux-arts de Lyon, nous renvoyons à l'ouvrage de référence de Léon Vallas, *La musique à Lyon au dix-huitième siècle. La musique à l'académie*, Lyon : Revue musicale de Lyon, 1908.
2. Bénédicte Hertz, « Étude du catalogage et des inventaires de la bibliothèque musicale de l'ancien Concert de Lyon », *Dix-huitième Siècle*, 43, 2011, p. 143-163. Ces catalogues sont conser-

Nous avons, dans le cadre de notre thèse, fait l'analyse codicologique des volumes de cette collection et étudié leurs copistes³. Dans cet ensemble, nous avons repéré la présence prédominante d'une main, et c'est en comparant son écriture avec divers documents d'archives que nous avons pu l'identifier comme étant celle de Bergiron de Briou du Fort-Michon⁴. Cet amateur lyonnais, révélé par les travaux de Léon Vallas au début du siècle dernier, était bien connu pour ses activités tant artistiques qu'administratives – compositeur, chanteur, directeur d'opéra, conseiller musical et bibliothécaire de l'académie des beaux-arts dont il était l'un des fondateurs⁵. Or, l'examen des écritures présentes dans le fonds lyonnais permet également d'établir leur analogie, que nous détaillerons plus loin, avec celle du copiste autrefois anonyme des collections Lalande-Cauvin et Rameau-Decroix. Jusqu'à une époque récente, ces deux ensembles majeurs de sources manuscrites du XVIII^e siècle ont suscité beaucoup d'interrogations. Il s'agit d'une part des volumes de motets à grand chœur de Michel-Richard de Lalande (1657-1726) conservés à la bibliothèque municipale de Versailles, dite collection Cauvin et, d'autre part, des dix volumes d'œuvres lyriques de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) appartenant à la collection Decroix conservée à la Bibliothèque nationale de France⁶.

En préparant le catalogue thématique des œuvres de Lalande, Lionel Sawkins avait déjà établi un rapport entre le copiste anonyme de la « collection Cauvin » et celui de plusieurs autres sources : deux partitions du *Jubilate Deo* de Mondonville respectivement conservées à Lyon et à Aix-en-Provence, un jeu de

vés en deux exemplaires : F-LYam, dossier 0 003 GG 156 ; F-LYm, dossier Rés. FM 134 008. Pour l'inventaire de la collection actuelle : Jérôme Dorival et Corinne Pedrinis, *Catalogue des fonds musicaux conservés en Région Rhône-Alpes*, vol. 2 : bibliothèque municipale de Lyon, en ligne, <http://pleade.bm-lyon.fr>.

3. Bénédicte Hertz, *Le Grand Motet dans les pratiques musicales lyonnaises (1713-1773). Étude des partitions et du matériel conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon*, thèse de doctorat, Université Lyon 2, 2010.
4. Bénédicte Hertz, « Bergiron de Briou du Fort-Michon (1690-1768) et la bibliothèque musicale du Concert de Lyon », in : *Collectionner la musique. Au cœur de l'interprétation*, dir. Denis Herlin, Catherine Massip et Jean Duron, Turnhout : Brepols, 2013, p. 181-198. On y trouvera le détail des copies effectuées par Bergiron.
5. Léon Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688-1789*, Lyon : P. Masson, 1932, p. 223. Vallas, *La musique à Lyon au dix-huitième siècle*, p. 4-6.
6. Lionel Sawkins, *A Thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande (1657-1726)*, Oxford : Oxford University Press, 2005, p. 50-52. Par commodité de lecture, cette collection sera dénommée ci-après collection Lalande-Cauvin. Laurence Decobert, « Decroix et sa collection des œuvres de Rameau », in : *Rameau, entre art et science*, dir. Sylvie Bouissou, Graham Sadler et Solveig Serre, Paris : École des chartes, 2016, p. 291-325. Laurence Decobert, « Un reliquat de la collection Decroix », in : *Musiques en liberté. Entre la cour et les provinces au temps des Bourbons*, dir. Bernard Dompnier, Catherine Massip et Solveig Serre, Paris : École des chartes, 2018, p. 711-786. Par commodité de lecture, cette collection sera dénommée ci-après collection Rameau-Decroix.

Musical Work in the Tunisian Protectorate: Paul Frémaux, Antonin Laffage, and Evolving Colonial Identities

Jann Pasler

After the mission of discovery and the “scramble for Africa” transformed into the even greater challenge of administration and development, all of civic society in the French empire was called on to participate, including musicians.¹ To understand settler societies, scholars are beginning to move beyond Edward Said’s concept of Orientalism and Michel Foucault’s notion of power, increasingly coming to regard colonialism as neither monolithic nor involving simple binaries, whether self and other, “French” and “indigenous,” or even domination and resistance.² Colonial cities tended to attract many populations whose social, economic, and political relationships as well as conflicts were complicated and in flux, not always defined by racial or religious differences. Colonial culture now appears less coherent than post-colonialists might suggest, “culture” itself more complex than a fixed set of norms and values imposed on a population.³ As Ann Stoler puts it, the state depended on “the calibration of sympathies and attachments, managing different degrees of subjugation both among its agents and those colonized.”⁴ Moreover, because in colonial contexts, Pierre Bourdieu’s “fields of cultural production” were in unpredictable flux, his strict class determinism in understanding taste is less relevant than Antoine Hennion’s notion of

1. Raoul Girardet, *L'idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris: La Table ronde, 1972. Jacques Thobie and Gilbert Meynier, *Histoire de la France coloniale*, vol. 2: L'Apogée, Paris: Colin, 1991.
2. Fred Cooper, *Colonialism in Question. Theory, Knowledge, History*, Berkeley: University of California Press, 2005. Robert Aldrich, *Greater France. A History of French Overseas Expansion*, New York: St. Martin's Press, 1996.
3. *Les empires coloniaux, XIX^e-XX^e siècle*, dir. Pierre Singaravélou, Paris: Seuil, 2013. *Tensions of Empire*, dir. Fred Cooper and Ann Stoler, Berkeley: University of California Press, 1997.
4. Ann Stoler, *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton: Princeton University Press, 2009, p. 40.

musical tastes as performative.⁵ In the colonies, tastes—as indicated in music by repertoire—circulated across class, ethnicity, geography, genre, and medium. Like Stoler’s “dispositions”—“habits of heart, mind, and comportment”—musical taste may be “trained and disciplined.” But it is also an “interpretation, discerned and made” and can “emerge out of a habitus that is rejected, accepted, or uneasily accommodated.”⁶ It is time to recognize colonial cultures, including their musical contributions, as “formations historiques,” “produites par une diversité d’acteurs occupant des positions sociales très différentes” and characterized by ever-evolving repertoires, practices, and interactions.⁷

To get beyond the concept of colonialism and its agents as an “abstract force,”⁸ I turn to the musical practices of one North African city, Tunis, and what its French settlers created and hoped to accomplish in imposing “l’esprit français” on the landscape.⁹ Focus is on Tunis’s francophone musical culture and two French musicians, Antonin Laffage (1858–1926) and Paul Frémaux (1858–1931). After directing ensembles in Angers, both arrived in 1894 and devoted much of their careers to building the musical culture of Tunis, often collaborating. In 1893 Tunis, under a French protectorate since 1881, had just opened a port. Not only was the region strategically and economically important, the ruins of Carthage nearby harked back to the Roman as well as Mediterranean heritage shared with France. Despite its proximity to France, a mild climate, and rich agricultural potential (especially in olive oil and wine), Tunis’s widely diverse population, outnumbering the French as in most other colonial cities, made French emigration an ongoing priority but also a challenge.¹⁰ To escape

5. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Cambridge: Polity, 1993. Antoine Hennion, “Pour une pragmatique du goût,” *Papiers de recherche du Centre de Sociologie de l’Innovation*, 1, 2005: pp. 1–14. Jann Pasler, “De la ‘publicité déguisée’ à la performativité du goût: Partitions et suppléments musicaux dans la presse française à la Belle Époque,” *Revue de musicologie*, 102/1, 2016, pp. 3–61.
6. Stoler, *Along the Archival Grain*, p. 38.
7. Romain Bertrand, Hélène Blais and Emmanuelle Sibeud, *Cultures d’Empires*, Paris: Karthala, 2015.
8. Ann Stoler, “Rethinking Colonial Categories: European Communities and the Boundaries of Rule,” in: *Colonialism and Culture*, dir. Nicolas Dirks, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992, p. 320. Georges Balandier, “La situation coloniale: Approche théorique,” *Cahiers internationaux de sociologie*, 11, 1951, pp. 44–79.
9. On spectacles and concerts in Tunis, see Raoul Darmon, “Un siècle de vie musicale à Tunis,” *Bulletin économique et social de Tunisie*, 53, June 1951, pp. 61–74, based on his memories, reiterated in virtually all descriptions since then. For more depth, we turn to the press and the protectorate’s collection of documents, correspondence, and programs at the Archives nationales de Tunisie (ANT), the Centre des archives diplomatiques à Nantes (CADN), and other archives where I worked from 2009 to 2018.
10. On Tunis, see Auguste Pavy, *Histoire de la Tunisie*, Tours: Cattier, 1894. Charles-Roger Des-sort, *Histoire de la ville de Tunis*, Alger: Pfister, 1926. Paul Sebag, *Tunis. Histoire d’une ville*, Paris: L’Harmattan, 1998.

La vie musicale dans les villes françaises sous l'Occupation. État des lieux et perspectives*

Yannick Simon

Cet article a pour objectif de fournir un support aux chercheurs qui s'intéressent à la vie musicale sur l'ensemble du territoire français sous l'Occupation. Sa vocation est de susciter de nouveaux travaux, à l'échelle locale, en proposant un état des lieux de la recherche dans ce domaine sous la forme d'une synthèse inédite des études disponibles à ce jour et dont la liste figure en Annexe de cette contribution¹. L'espace géographique est ici uniquement celui de la France métropolitaine telle qu'elle était avant-guerre et telle qu'elle est aujourd'hui. Naturellement, il convient de tenir compte du zonage de la France et de l'évolution dans le temps de ce découpage imposé par les forces occupantes entre 1940 et 1944 : zone occupée, zone libre, zone rattachée au commandement militaire allemand à Bruxelles, zone d'occupation italienne ou départements annexés². Même si les liens avec la capitale sont évoqués, l'articulation entre Paris et la province n'est pas au cœur de cette article³. Il en va de même pour la vie musicale à Paris, déjà bien documentée par ailleurs⁴. Cette mise entre parenthèses permet de mieux prendre en compte l'ensemble du territoire national et de mettre en lumière l'activité musicale d'autres villes. Dans cette perspective visant à réduire

* Je tiens à remercier Myriam Chimènes pour sa relecture attentive de cet article et ses précieux conseils.

1. Seules deux sources primaires que nous avons consultées sont mentionnées dans cette étude.
2. Instauré dès 1940, ce découpage n'est pas figé et évolue au fil de la période, tout comme les communications entre les zones. Voir la carte des zones du territoire français dans *Dictionnaire historique de la France sous l'Occupation*, dir. Michèle et Jean-Paul Cointet, Paris : Tallandier, 2000, p. 716.
3. Alain Corbin, « Paris-province », in : *Les Lieux de mémoire, III. Les France, 1. Conflits et partages*, dir. Pierre Nora, Paris : Gallimard, 1992, p. 777-824.
4. Voir en particulier *La musique à Paris sous l'Occupation*, dir. Myriam Chimènes et Yannick Simon, Paris : Fayard, 2013.

l'étude à un périmètre accessible, deux autres choix ont été faits. D'une part, celui de privilégier l'Occupation plutôt que l'ensemble de la période de la Seconde Guerre mondiale. D'autre part, celui de s'en tenir à la musique savante – même si l'enseignement musical et le chant choral y apparaissent de manière marginale. Entreprise individuelle et par conséquent limitée, cette contribution s'apparente aux fondations de ce qui pourrait devenir un projet collectif plus ambitieux. De fait, la dispersion des sources dans de nombreux centres d'archives répartis sur l'ensemble du territoire français rend difficilement envisageable sa réalisation par un seul chercheur. Du moins, et c'est précisément l'ambition de cet article, peut-on en poser les jalons.

Pour y parvenir, nous nous appuyons sur les sources secondaires disponibles à ce jour. Il s'agit de monographies consacrées à une ville pendant cette période et abordant le sujet d'une manière plus ou moins développée, d'articles publiés et de travaux universitaires, plus centrés sur la vie culturelle, la vie théâtrale ou la vie musicale. Par principe, ce type d'approche repose sur un corpus d'exemples imposé. Si les études sont en nombre suffisant, puisque notre synthèse évoque une vingtaine de villes⁵, leur champ d'activité est variable (vie culturelle, vie musicale, opéra, concert, etc.), leur qualité est inégale et les lacunes sont importantes. On aimerait en savoir davantage sur la vie musicale de villes telles que Clermont-Ferrand, Dijon, Le Mans, Lille, Metz, Nice, Rennes et Vichy, sans parler de cités aux dimensions plus modestes dont le tableau général permettrait de mieux mesurer encore le degré d'imprégnation des nouvelles politiques musicales. Deux publications doivent ainsi être mentionnées en priorité. Premièrement, l'ouvrage fondateur pour le domaine musical publié en 2001, *La vie musicale sous Vichy*, qui contient quatre articles consacrés à des villes françaises situées en zone nord et en zone sud : Bordeaux, Marseille, Rennes et Vichy⁶. Deuxièmement, parus plus récemment, les actes du colloque « Villes et culture sous l'Occupation » organisé par Françoise Taliano-Des Garets en 2010 qui contiennent plusieurs contributions portant plus spécifiquement sur la vie musicale⁷.

5. En réalité vingt-deux villes sont susceptibles d'être évoquées dans cette étude incluant la Principauté de Monaco que l'on peut difficilement dissocier du reste de la France malgré son statut particulier : Angers, Bordeaux, Dijon, Douai, Fontainebleau, Le Havre, Le Mans, Lille, Lyon, Marseille, Menton, Monaco, Nancy, Nantes, Nice, Rennes, Rouen, Saint-Étienne, Solesmes, Strasbourg, Toulouse, Vichy.
6. *La vie musicale sous Vichy*, dir. Myriam Chimènes, Bruxelles : Complexe, 2001. La vie musicale dans la ville de Vichy y est esquissée par Josette Alviset (« La programmation musicale à Vichy : les apparences de la continuité », p. 399-408) et pourrait faire l'objet d'un examen plus approfondi. L'article de Marie-Claire Mussat (« Rennes, capitale musicale de la France pendant la "drôle de guerre" », p. 355-370) ne porte que sur la « drôle de guerre ».
7. *Villes et culture sous l'Occupation. Expériences françaises et perspectives comparées*, dir. Françoise Taliano-Des Garets, Paris : Armand Colin, 2012.

Notes et documents

L’Hymen champêtre de Lalande. Du salon de Madame de Maintenon aux académies de province

Florence Doé de Maindreville

En dépit du prestige de Michel Richard de Lalande et du rayonnement que son œuvre a exercé pendant plusieurs décennies après sa mort, le personnage et ses compositions restent aujourd’hui entourés de nombreuses zones d’ombre. Après avoir bénéficié d’un statut officiel unique à l’époque – surintendant de la musique du roi, il cumule en effet les postes de direction à la Chambre et à la Chapelle – et joui d’une immense notoriété de son vivant, le compositeur tombe dans l’oubli dès le début du XIX^e siècle. Il n’est redécouvert que peu à peu, au cours du XX^e siècle, grâce aux travaux de Norbert Dufourcq et de Marcelle Benoit dans un premier temps¹, puis aux monographies de Lionel Sawkins², Barbara Coeyman³, Catherine Massip⁴, ainsi qu’aux nombreuses éditions réalisées par le Centre de musique baroque de Versailles et à une discographie de plus en plus abondante, sous l’impulsion notamment de William Christie et d’Olivier Schneebeli⁵.

1. Norbert Dufourcq, « Quelques réflexions sur les ballets et divertissements de Michel Delalande », in : *Les divertissements de cour au XVII^e siècle. Le langage populaire dans les œuvres littéraires françaises jusqu’à la Révolution*, Paris : Association internationale des Études françaises, 1957, p. 44-52. Marcelle Benoit, *Musiques de cour. Chapelle, Chambre, Écurie, 1661-1733*, Paris : Picard, 1971.
2. Lionel Sawkins, *A Thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande*, Oxford : Oxford University Press, 2005.
3. Barbara Coeyman, *The Stage Works of Michel-Richard Delalande in the Musical-Cultural Context of the French Court, 1680-1726*, PhD diss., New York University, 1987. Barbara Coeyman, « Introduction », in : Michel-Richard Delalande, *Ballet de la jeunesse*, fac-similé, Stuyvesant : Pendragon Press, 1996, p. VII-XXIV.
4. Catherine Massip, *Michel-Richard Delalande. Le Lully latin*, Genève : Papillon, 2005.
5. Outre les partitions de Michel Richard de Lalande éditées par le Centre de musique baroque de Versailles – dont plusieurs motets à grand chœur, *Les folies de Cardenio* S. 152 (2004) et *Les fontaines de Versailles* S. 133 (2008) –, voir *Journées Michel Richard de Lalande à Versailles*,

Cette lente renaissance s'est effectuée avant tout à partir de ses motets et de ses *Symphonies pour les soupers du roi*, pour lesquels un certain nombre de partitions ont traversé les siècles⁶. Son œuvre théâtrale demeure, en revanche, largement méconnue de nos jours par manque de sources. « Mal conservée, mal préparée pour une survie après la mort du compositeur » selon Catherine Massip, cette œuvre souffre de « l'absence d'entreprise éditoriale analogue à celle des motets » et n'est éclairée que par « des témoignages très incomplets sur certaines pièces dont il ne reste rien ou presque »⁷. En effet, les ballets et divertissements, écrits régulièrement par Lalande au cours de son existence, étaient en général voués à être insérés dans une pièce de théâtre, souvent une comédie, et destinés à la cour, à Madame de Maintenon ou à la duchesse du Maine. Le compositeur s'est donc limité au cadre de ses fonctions officielles et n'a pas cherché à élargir le cercle de ses auditeurs. À l'exception du ballet *Les Éléments*, écrit avec André Cardinal Destouches en 1721 et représenté à l'Académie royale de musique en 1725, il s'est tenu à l'écart de cette institution jusqu'à la fin de sa vie et n'a pas non plus « manifesté le souci de faire copier ces pièces de commande dont les principales sources sont dues au zèle de son ami André Danican Philidor⁸ », rendant de ce fait leur accessibilité et leur diffusion plus difficiles.

Ainsi les partitions de sa musique théâtrale ont-elles rarement survécu jusqu'à nos jours : parmi les quelque vingt-quatre divertissements, ballets, intermèdes, pastorales ou mascarades, seuls quatre sont complets, tandis que tous les autres sont perdus ou ne subsistent que par leur livret ou sous forme d'extraits⁹. C'est le cas de *L'Hymen champêtre* (S 147) : aussi bien la partition que le livret dont l'auteur reste inconnu sont réputés perdus et l'œuvre n'a pu être reconstruite que partiellement à partir des recueils de symphonies encore existants. En s'appuyant sur la table des matières intitulée « Airs tirés des autres divertissemens et Ballets suivans¹⁰ » du volume de 1736 (F-Pn, Rés. 581), Lionel Sawkins dresse une liste de quatorze pièces – une ouverture et treize danses – qu'il met en relation avec

sept. 1990, Versailles : Centre de musique baroque de Versailles, 1990 ; *Lalande et ses contemporains. Actes du colloque international, Versailles, 4-6 oct. 2001. Hommage à Marcelle Benoit*, dir. Lionel Sawkins, Marandeuil : Éditions des Abbesses, 2008.

6. On pense en particulier aux trois volumes manuscrits de symphonies (1703, 1727-1736, 1745) mais aussi aux vingt volumes de motets, publiés par sa veuve peu après sa mort entre 1729 et 1734.
7. Massip, *Michel-Richard Delalande*, p. 119.
8. Massip, *Michel-Richard Delalande*, p. 119.
9. Lionel Sawkins, « Lalande, Michel-Richard de », in : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York : Grove, 2001, vol. 14, p. 147-149.
10. F-Pn, Rés. 581 (2) : « L'Hymen champêtre », Simphonies | de | M. de La Lande | Qu'il faisoit exécuter tous les 15 jours pendant | le Souper de Louis XIV et Louis XV. | Mises dans un nouvel ordre et ses | augmentations. | Recueillies en 1736, non paginé.

Article bibliographique

Music Books: Their Social Lives and Afterlives

Iain Fenlon

Sources of Identity. Makers, Owners and Users of Music Sources Before 1600. Dir. Lisa Colton and Tim Shephard. Turnhout: Brepols, 2017.

The Production and Reading of Music Sources. Mise-en-page in Manuscripts and Printed Books Containing Polyphonic Music, 1480–1530. Dir. Thomas Schmidt and Christian Thomas Leitmeier. Turnhout: Brepols, 2018.

Rather than regarding objects as merely inert, historians have become increasingly attentive to the dynamics by which processes condition practices, influence behaviours, and create identities. In his introduction to *The Social Life of Things*, Arjun Appadurai argued that “we have to follow the things themselves, for their meanings are inscribed in their forms, their uses, their trajectories.”¹ Following the journeys of printed books and manuscripts, the material objects that transmit the texts constituting the bedrock of music history, can prove to be challenging. Even some of the apparently most immobile of things, texts commissioned, copied, or bought for specific private or institutional clients, were highly portable throughout the middle ages and into the early modern period. Carried by diplomatic agents, merchants, family, friends, or the patrons for whom they were made or purchased, these material traces of musical activity journeyed by sea and land from scriptorium, atelier, or printing house to their final destinations. As they did so, crossing geo-political, religious, and linguistic borders along the way, they were inscribed (sometimes literally) with fresh meanings. As Appadurai reminds us, the possibility of movement and change shapes the nature of things, how they function, and what they mean, an observation that is relevant not only

1. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, dir. Arjun Appadurai, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 5.

to the material properties of the books themselves, but also to the texts which they contain. In the case of volumes of all kinds, including music, it is necessary to uncover their social lives, their intertwined relationship with people (including performers and other users), with other things (including musical instruments), and also with the places in which their contents were converted into sound, in order to more properly understand them in all their complexity, which must necessarily include all their performative adventures.

Also at the heart of many recent studies of material culture lies the long-established idea that objects of all kinds are invested with the civic, personal, and religious identities of those who made, collected, and owned them, whether individuals, formal institutions, or informal social groups. These actors could not only shape the appearance of the objects themselves (for example through contracts defining the details of commissions—as in the famous though highly untypical case of Isabella d'Este's dealings with artists, and particularly Perugino over the contract for his painting known as the *Combat of Love and Chastity* destined for her *studiolo*²), but could deploy them as projections of personal identity. This was achieved by leaving traces of the process of planning and making something, followed by its acquisition and ownership, for example through the attachment of emblems and devices, a common intellectual game in the early modern period. Similarly, coats-of-arms were widely applied to objects of all kinds as markers of both social status and highly-regarded princely virtues. Lower down the social range, historical clues about the making and use of things take different but no less informative characteristics. As two recent writers have put it, “anthropologists as well as art historians have widely demonstrated how the complexities of human interaction and the intricacies of social values are embedded in objects.”³ To which might be added the obvious gloss that such complexities are in a constant state of flux as they continued to be modelled and even radically altered by economic, political, social and religious change as it affected both individuals and societies.

In the case of manuscript books containing music, the earliest phase of making them began with a set of decisions relating to the choice of material whether paper or parchment, the size of the page, the choice of format, the disposition of the voices, and other related matters conditioned by the nature and function of

2. Charles Hope, “Artists, Patrons, and Advisors in the Italian Renaissance,” in: *Patronage in the Renaissance*, dir. Guy Fitch Little and Stephen Orgel, Princeton: Princeton University Press, 1981, pp. 293–343. The highly prescriptive contract is translated into English in David Sanderson Chambers, *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*, London: Macmillan, 1970, pp. 135–38.
3. “Introduction,” in: *Re-Thinking Renaissance Objects. Design, Function and Meaning*, dir. Peta Motture and Michelle O'Malley, Chichester and Malden: Wiley-Blackwell, 2011, p. 4.