

Voix parlée, voix chantée : le style de Molière*

Laura Naudeix

Au début du XVIII^e siècle, la figure de Molière, auteur, comédien et chef de troupe, est encore présente dans la mémoire collective non seulement comme celle d'un dramaturge ou auteur de pièces de théâtre, mais également comme celle d'un acteur et orateur d'exception. Un texte anonyme publié en 1735 dans le *Mercure galant* salue ainsi en lui un triple talent : « Il était à la fois bon Poète, bon Comédien, et bon Orateur ; en un mot le vrai Trismégiste du Théâtre. [...] C'était lui qui faisait les annonces, et qui était ce qu'on appelait alors, le Harangueur de la Troupe. Jamais homme n'a prononcé un compliment en public avec tant de grâce, tant de simplicité, tant d'énergie, ni tant de facilité¹. » La description de ces qualités d'orateur renvoie à une capacité à tenir un discours public, centrale dans la conception classique de l'acteur, et définit une identité proprement éloquente qui est au cœur du jeu dramatique jusqu'au XX^e siècle.

Depuis les années 1980, l'analyse de textes et la compréhension de l'activité théâtrale à l'âge classique en général ont été profondément renouvelées par la redécouverte de la culture rhétorique propre à cette époque². Au cœur de celle-ci se trouvait une attention toute particulière portée à la technique vocale de l'orateur, associé dès l'origine à la pratique de l'acteur. Aussi, les traités de l'art oratoire, qui concernent en premier lieu les usages socialement plus valorisés

* Cet article a bénéficié de la relecture attentive, des remarques et de l'expertise d'Anne Piéjus, tout particulièrement pour l'analyse des passages musicaux. La réflexion a également été enrichie de la discussion avec Pierre-Alain Clerc. Qu'ils en soient ici très chaleureusement remerciés.

1. *Mercure de France*, juil. 1735, « Deuxième lettre sur la Vie et les Ouvrages de Molière », p. 1560-1561.
2. Voir le numéro de la revue *XVII^e siècle*, 132, 1981, dir. Marc Fumaroli, *Rhétorique du geste et de la voix à l'âge classique*.

de l'avocat ou de l'orateur sacré, constituent des sources qu'il est possible de mobiliser afin d'avoir une idée des techniques vocales et de l'action théâtrales, et de mieux comprendre la nécessité constante pour les comédiens du XVII^e siècle de contrôler avec précision et d'adapter un savoir-faire séculaire. Mais cette approche ne peut toutefois être mobilisée que pour le jeu sérieux³.

Par ailleurs, ce champ de recherche, en portant l'attention sur les phénomènes sonores en général, a également incité à tendre l'oreille vers la culture vocale de l'Ancien Régime, au sein de laquelle rayonnaient la musique, l'art du chant, mais aussi le théâtre⁴. Celui-ci a enfin bénéficié du dynamisme des études des techniques d'interprétation musicale historiquement informées, qui ont souligné les différences entre la sensibilité d'aujourd'hui et les attentes qui pouvaient être celles des auditeurs du XVII^e siècle, incitant les artistes à s'approprier des méthodes anciennes en vue d'obtenir des résultats jusque-là « inouïs »⁵. Dans ce contexte, plusieurs études se sont penchées plus précisément sur la spécificité de Molière et de sa troupe. Le comédien-auteur, à défaut d'avoir produit une théorie formalisée du jeu d'acteur, a du moins articulé un ensemble de critiques sur le style de ses collègues, qui alimentent la réflexion sur l'esthétique du jeu au XVII^e siècle en général⁶. Cependant, la compréhension de sa pratique semble moins directement accessible à la recherche. Fort de sa connaissance de l'histoire du théâtre italien, traditionnellement abordée par la technique de jeu des comédiens, Charles Mazouer avait proposé dès les années 1990 une approche globale de la voix chez Molière, en considérant l'ensemble de la troupe, et en inscrivant les procédés de jeu, tels qu'enregistrés par le texte et le paratexte des comédies, dans le cadre plus général des pratiques comiques de l'époque. Il soulignait en particulier les ressources vocales alors mobilisées pour produire des effets de détournements, de déguisements et de tromperie, faisant de la voix une

3. Voir notamment Sabine Chaouche, *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris : Honoré Champion, 2001, et Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin. L'acteur tragique et son art, XVII^e-XX^e siècle*, Paris : Honoré Champion, 2006.
4. Voir le numéro dédié de la revue *Littératures classiques*, 12, 1990, dir. Patrick Dandrey, *La voix au XVII^e siècle*.
5. Sur la performance historiquement informée au théâtre, voir *Scènes baroques d'aujourd'hui. La mise en scène baroque dans le paysage culturel contemporain*, dir. Céline Candiard et Julia Gros de Gasquet, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2019, et plus récemment, le dossier dirigé par Matthieu Franchin, « Retrouver les processus de création à l'œuvre au théâtre au XVII^e siècle : l'exemple du Théâtre Molière Sorbonne », *European Drama and Performance Studies*, 14/1, 2020, dir. Sabine Chaouche, *The Stage and its Creative Processes (16th-21st century)*, vol. 2, p. 255-266. Sur les interactions sonores dans le théâtre des XVII^e et XVIII^e siècles en général, voir par exemple *Les sons du théâtre*, dir. Xavier Bisaro et Bénédicte Louvat-Molozay, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, et Coralie Fénin, *La scène sonore du Palais-Royal (1660-1674)*, Genève : Droz, 2024.
6. Robert Herzel, « Le jeu "naturel" de Molière et de sa troupe », *XVII^e siècle*, 132, 1981, *Rhétorique du geste et de la voix à l'âge classique*, p. 279-283.

La galerie du baron de Trémont, lieu de musique sous la monarchie de Juillet : espace domestique, pratiques musicales et identité nobiliaire*

Louise Bernard de Raymond

Les mémoires ou la correspondance de musiciens et d'amateurs du XIX^e siècle qui témoignent de pratiques musicales domestiques frappent par l'abondance de descriptions, parfois très précises, des pièces où celles-ci se déroulaient. L'omniprésence de ces tableaux révèle à quel point ces réunions musicales – quelle que soit leur nature – étaient indissociables des lieux dans leur dimension la plus concrète pour les hommes et les femmes de l'époque. Les mémoires du violoniste Eugène Sauzay illustrent bien cette sensibilité : des prestigieuses soirées chez la Princesse Mathilde, en passant par le salon de Madame Récamier ou les modestes séances familiales et amicales, toutes les activités musicales domestiques auxquelles Sauzay a participé au cours de sa vie sont associées à la description des hôtels particuliers, salons, ou simples chambres qui les ont abritées. Étonnamment, malgré l'usage consacré de l'expression « musique *de chambre* », la musicologie a fait peu de cas de ces descriptions, comme si ces intérieurs domestiques n'étaient que de simples cadres, des contenants dont la recherche pouvait faire abstraction¹. Reste que si les témoignages du XIX^e siècle appellent à une

* J'adresse mes plus vifs remerciements à Louis Delpech, Étienne Jardin et Jérémy Michot pour leur relecture attentive de cet article. Je suis également très reconnaissante à Violaine Gourbet pour les échanges très riches que nous avons eus sur les collections d'estampes au XIX^e siècle, qui ont contribué à nourrir ma réflexion.

1. La publication d'extraits des *Mémoires* d'Eugène Sauzay (1809-1901) par Brigitte François-Sappey dans la *Revue de musicologie* en 1974 est, par exemple, tout à fait symptomatique de ce phénomène. Parce qu'il n'est pas centré sur les œuvres et leurs compositeurs, cet article a permis, à son époque, de porter un regard renouvelé sur la vie musicale parisienne au XIX^e siècle, mais le format de la revue imposait des coupures dans le texte de Sauzay. En comparant cette publication au tapuscrit des mémoires du violoniste réalisé par son descendant Norbert Ricard, il apparaît que ce sont notamment les passages qui évoquent une pratique domestique familiale de la musique, toujours riches d'une peinture précise des lieux, qui ont été supprimés.

étude conjointe des intérieurs domestiques et des pratiques musicales, celle-ci ne va pas de soi. Le premier obstacle est lié aux sources. En effet, les sources privées intéressent peu les archives publiques ; contrairement à celles du concert, elles ne sont pas regroupées dans des archives institutionnelles. Mémoires, correspondance, presse, documents iconographiques, mais aussi archives notariales (inventaires après décès, testaments), plans du cadastre, calepin des propriétés bâties : c'est à un véritable jeu de pistes que les chercheurs et chercheuses doivent se livrer pour espérer capter quelque chose des lieux et des activités éphémères qui s'y tiennent, par essence insaisissables. La seconde difficulté touche au caractère éluif de cet objet : comment articuler de manière dynamique pratiques et lieux domestiques de musique ? Cet article se propose d'aborder ces questions à travers une étude de cas qui mobilisera conjointement des approches issues de l'histoire matérielle, de l'histoire de l'art et de la sociologie de l'espace.

Il s'agira d'étudier les formes prises par la pratique collective de la musique chez Louis-Philippe Girod de Vienney (1779-1852), baron de Trémont, à Paris pendant la monarchie de Juillet. Ce nom est familier aux chercheurs et chercheuses qui s'intéressent à la musique de chambre en France dans la première moitié du XIX^e siècle. Il apparaît en effet dans l'ouvrage fondateur de Joël-Marie Fauquet sur les sociétés parisiennes de musique de chambre comme une figure d'exception. Malgré la « poussée du professionnalisme » – dont la création du Conservatoire de Paris, l'apparition des premiers concerts publics et premières sociétés de musique de chambre sont les manifestations les plus visibles² –, Trémont aurait été l'un des rares amateurs à avoir réussi à maintenir chez lui l'organisation de séances musicales où se mélangeaient amateurs et artistes, à l'image de celles qui existaient sous l'Ancien Régime³. Il aurait ainsi tenu « tant bien que mal la partie d'alto dans ses réunions privées bi-hebdomadaires » de la toute fin du XVIII^e siècle jusqu'à la révolution de 1848 et aurait également « patronné le premier quatuor tout entier formé de musiciens professionnels »⁴. L'amateur est

Voir Brigitte François-Sappey, « La vie musicale à Paris à travers les Mémoires d'Eugène Sauzay », *Revue de musicologie*, 60/1-2, 1974, p. 159-210. Le tapuscrit établi par Norbert Ricard est conservé au département de la Musique de la BnF (Vm Fonds 192 BAS-boîte 5).

2. Trémont est un auditeur assidu des séances publiques du quatuor Baillot. Voir Paris, Bru Zane Mediabase, fonds Baillot (sans cote), « Principaux souscripteurs pour les séances de quatuor de Pierre Baillot », dans « Documents relatifs aux séances de musique de chambre (Baillot) », <https://www.bruzanemediabase.com/node/1551>.
3. Joël-Marie Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris : Aux Amateurs de livres, 1986, p. 18-22. Les premiers concerts publics de quatuors donnés par un ensemble formé entièrement de musiciens de métier débute à Paris en 1814 avec le quatuor de Pierre Baillot.
4. Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre*, p. 18. L'appréciation que fait Fauquet du jeu de Trémont n'est pas étayée dans l'ouvrage. Mendelssohn, qui assiste à une matinée chez Trémont le 27 mars 1825 dans laquelle ce dernier tient la partie d'alto dans un quatuor, décrit le jeu

À propos de la formation d'une école nationale de musique en Belgique : l'essai wallon

Roland Scheiff

Au lendemain de la révolution belge de 1830, la Belgique peine à dégager une identité commune convaincante. Malgré la volonté de surpasser les questions linguistiques du pays en réunissant tous les habitants sous une série de caractéristiques communes objectives¹, proposition intellectuelle qui prend le nom d'« âme belge » sous la plume de l'avocat bruxellois Edmond Picard (1836-1924), un mouvement flamand s'affirme de plus en plus, au point de célébrer une culture à part entière dès la seconde moitié du XIX^e siècle². La Wallonie ressent dès lors à son tour le besoin de manifester une culture particulière³. Dans le courant des années 1840, Liège est le lieu de naissance d'un mouvement folklorique, philologique, littéraire et artistique, dont l'intérêt se porte vers les productions wallonnes⁴. À ses débuts, ce mouvement wallon, tenant à se distinguer du mouvement flamand, n'exprime pas de revendications politiques⁵. Plus tard, dans les années 1880, Bruxelles voit naître un mouvement politique wallon dont l'objectif

1. Herman van Goethem, *Belgium and the Monarchy. From National Independence to National Disintegration*, Bruxelles: University Press Antwerp, 2010, p. 67.
2. Louis Vos, « Van Belgische naar Vlaamse identiteit. Een historisch overzicht », in *Vlaamse identiteit. Mythe én werkelijkheid*, dir. Paul Gilaerts, Hilde van Belle et Loe Ravier, Leuven/Leusden: Acco, 2002, p. 11-21, ici p. 13.
3. Chantal Kesteloot, « Growth of the Walloon Movement », in *Nationalism in Belgium. Shifting Identities, 1780-1995*, dir. Kas Deprez et Louis Vos, New York: Palgrave, 1998, p. 139-152, ici p. 139-140.
4. Maarten Van Ginderachter, « Nationalist versus Regionalist? The Flemish and Walloon Movements in Belle Époque Belgium », in *Region and State in Nineteenth-Century Europe. Nation-Building, Régional Identities and Separatism*, dir. Joost Augustijn et Eric Storm, New York: Palgrave Macmillan, 2012, p. 209-226, ici p. 216.
5. Reginald De Schryver, « The Belgian Revolution and the Emergence of Belgium's Biculturalism », in *Conflict and Coexistence in Belgium. The Dynamics of a culturally Divided Society*, dir. Arend Lijphart, University of California: Insitute of International studies, 1981, p. 13-33, ici p. 29.

est la défense des intérêts des francophones de Belgique⁶. Quatre congrès wallons sont organisés entre 1890 et 1893, pour traiter principalement de questions linguistiques tout en affirmant un patriotisme attaché à la Belgique. Ce n'est qu'en 1905 que le congrès wallon, organisé à l'initiative de la Ligue wallonne⁷, proclame une identité wallonne à part entière⁸. Le fondateur de la Ligue wallonne, Julien Delaite (1868-1928)⁹, par exemple, dans son discours inaugural du congrès, appelle à exalter l'âme wallonne au détriment de l'âme belge :

Belges nous sommes, Belges nous voulons rester.

Mais nous voulons aussi être Wallons avant tout.

Nous croyons que c'est par le développement harmonieux et parallèle des facultés particulières de nos deux races nationales, que nous aiderons à la grandeur de notre patrie. S'il n'y a pas d'âme belge, il y a une âme flamande et une âme wallonne.

Qui nous reprochera de vouloir exalter celle-ci ? C'est le but de ce Congrès d'exalter l'âme wallonne et c'en sera, j'espère, le résultat¹⁰.

Ce tournant provoque un changement de tonalité dans le discours wallon qui, à l'exemple de ce qui se passe dans la sphère flamande, reprend à son compte les questions ayant trait aux caractéristiques historiques, ethnoculturelles et territoriales¹¹. Il est désormais question de soutenir les intérêts des Wallons, de faire jeu égal en Belgique avec le mouvement flamand et de célébrer l'existence d'une âme wallonne¹². À ce sujet, la réalité que cachent parfois des termes comme « nationa-

6. Kas Deprez et Louis Vos, « Introduction », in *Nationalism in Belgium. Shifting Identities*, p. 1-19, ici p. 10.
7. Maurice-Pierre Herremans, « Les origines du mouvement wallon », in *L'histoire du mouvement wallon, Journée d'étude de Charleroi du 26 février 1976*, Charleroi : Institut Destrée, 1978, p. 11-26, ici p. 13.
8. Philippe Destatte, *L'identité wallonne. Essai sur l'affirmation politique de la Wallonie aux XIX^{èmes} et XX^{èmes} siècles*, Charleroi : Institut Jules Destrée, 1997, p. 66. Corinne Godefroid, « Le Congrès wallon de 1905 : définir la Wallonie », in *Liège et l'Exposition universelle de 1905*, dir. Christine Renardy, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 2005, p. 221-230, ici p. 222.
9. Publiciste, dialectologue et animateur du mouvement wallon. En 1897, il fonde la Ligue wallonne tout en restant un défenseur de la Belgique. Il est l'un des premiers à préconiser une solution politique fédérale. Voir Philippe Carlier, « Delaite Julien », in *Encyclopédie du mouvement wallon*, vol. 1, dir. Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon, Charleroi : Institut Jules Destrée, 2000, p. 429-430.
10. Julien Delaite, « 1905. Congrès Wallon. Discours inaugural », in *Un siècle de mouvement wallon. 1890-1997*, dir. Patrick Dupuis et Jean-Émile Humblet, Gerpinne : Éditions Quorum, 1998, p. 25-31, ici p. 31. Cette volonté de distinction se retrouve aux pages 28 à 29 de ce même discours inaugural dans une série de comparaisons censées, selon Delaite, détailler les différences entre Wallons et Flamands.
11. Van Ginderachter, « Nationalist versus Regionalist ? », p. 220.
12. L'âme wallonne s'inscrit dans un concept plus global de psychologie des peuples, très en vogue en Europe jusqu'au début du siècle dernier, censé expliquer l'état moral d'une population entière de la même façon que pour un individu : Geneviève Vermès, « Quelques étapes

Notes et documents

Two Versions of a German Secular Tenor in the fifteenth-century Millstatt Tablature Fragment

Fiona Kizzie Lee

The Abbey of Millstatt, once an important cultural centre in Upper Carinthia, was under the control of the Order of Saint Benedict, the Order of Saint George, and the Jesuits from the eleventh to the eighteenth century. The library collection of the abbey, which bears witness to the great spiritual and cultural changes of the time, is now scattered in various libraries in Austria and abroad. Part of the collection is now housed in the nearby University Library of Klagenfurt, formerly Studienbibliothek Klagenfurt. Among the fifty-nine volumes identified as dated from the Benedictine period is PE 41, a late fourteenth-century composite parchment manuscript consisting of a Breviarium (2r–250r) and an Oratoriale (251v–258r).¹

Our subject of interest in this report, however, lies in the parchment cover of this manuscript, to which two bifolios, one on the front cover and the other on the back cover, have been glued in as pastedowns. At first glance, the bifolios contain musical notation that resembles fifteenth-century keyboard tablature notation, making them an important addition to the few surviving sources of fifteenth-century keyboard tablature.² Few conclusions could be drawn from

1. Hermann Menhardt, *Handschriftenverzeichnis der Kärntner Bibliotheken*, vol. 1: Klagenfurt, Maria Saal, Friesach, Vienna: Österreichische Staatsdruckerei, 1927, p. 98.
2. A list of fourteenth and fifteenth century keyboard tablature sources can be found in Martin Staehelin, *Die Orgeltablatur des Ludolf Bödeker: eine unbekannte Quelle zur Orgelmusik des mittleren 15. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996, pp. 173–74. Since 1996, some sources have been discovered. The full corpus of sources will be discussed in my forthcoming dissertation on the repertoire, notation, use and context of fifteenth-century keyboard tablatres.

the fragments, however, as most part of the pages remained hidden within the parchment cover.

Recognising the potential information and insight it could provide for tablature studies, I formally requested the library to extract the bifolios in September 2023.³ This process was completed in April 2024. The complete removal of the two bifolios from their attached parchment cover (as well as the extraction of other flyleaves within the manuscript) and the rebinding of the PE 41 manuscript finally exposed the backs and sides of the bifolios, allowing the tablature pages to be examined in detail for the first time.⁴ In the following, I will give a brief account of the content and context of the tablature, concentrating on two of the pieces which show a probable didactic use.⁵

The Fragments

The two paper bifolios, leaf A (fragment on the front cover) and leaf B (fragment on the back cover), have been trimmed to facilitate the original parchment binding, with significant portions of both leaves being removed (Figs 1–4). The dimensions of leaf A (fol. 1r–v and fol. 4r–v) are W: 21.5 x H: 18 cm, while leaf B (fols 2r–3v) measures W: 21.5 x H: 22 cm. The estimated original dimensions of the leaves are W: 29 x H: 22 cm, with each page measuring W: 14.5 x H: 22 cm, which corresponds to the dimensions of a number of paper manuscripts in the collection of the University of Klagenfurt, as well as to the dimensions of some other fifteenth-century keyboard tablature sources.⁶ The last line of music on leaf B (fols 2r–3v) is cut off. Half of folios 1 and 3 are also vertically cut off. In addition, there is extensive worm damage throughout the two bifolios, as well as

3. I would like to thank Monia Letizia and Christa Herzog of the Special Collection of the University Library of Klagenfurt for accepting and processing my request to extract the fragments, as well as for their help and kindness during my research visits in 2024. The existence of the two bifolios was first reported by Dominique Gatté on the forum “Musicologie Médiévale” in 2016: Dominique Gatté, “New C15th Organ Tablature from Klagenfurt,” *Musicologie Médiévale*, 20 July 2016, online. The find was not followed up and the fragments remained in the binding until my request to the library in September 2023.
4. In addition to the two tablature bifolios that are the focus of this discussion, 9 other paper fragments were also extracted from PE 41, previously inserted as flyleaves to strengthen the binding. Hermann Menhardt identified them as German recipes from the fourteenth century. As these flyleaves were of different sizes and had no obvious connection with the tablature fragments, they were not studied in detail. Menhardt, *Handschriftenverzeichnis der Kärntner Bibliotheken*, vol. 1, p. 98.
5. A more detailed discussion is included in my dissertation.
6. The dimensions W: 14–16 cm x H: 21–22 cm is the most common size of fifteenth century keyboard tablatures. At least eight tablatures fit this size. Examples include, among others: A-Wn, Cod. 3617, D-B, MS Mus. 40613, PL-WRu, MS I F 687a.

Notes et documents

French Song and the Strummed Guitar: A seventeenth-century *Alfabeto* Manuscript at the BNF*

Ana Beatriz Mujica

The manuscript songbook Rés. Vmc Ms. 155 was purchased at auction by the Bibliothèque Nationale de France in 2013, catalogued in 2018, and digitized in 2021.¹ Due to the Covid crisis, I was able to consult the volume in person only later, in January 2023.² To my knowledge, this source is the only *alfabeto* book yet discovered to include an important number of songs in both French (over 40) and Occitan (at least 6). *Alfabeto*, an Italian notation system for the 5-course guitar in which letters represent chords in particular voicings, is generally associated with songs in Spanish and Italian. This source challenges such national, linguistic and generic assumptions, illustrating how the mobility of written and oral repertoires, notation techniques, and languages shaped the musical practice and experience of guitar players in the 1640s.

Studies of the guitar and *alfabeto* songs of the sixteenth and seventeenth centuries in Spain and Italy have proliferated in recent years. However, the use of the 5-course guitar in France has received less attention due to the limited number of extant sources. After a period of prolific printing of repertoire for the 4-course

* I would like to thank Emily Wilbourne and Philippe Canguilhem for their support and guidance in this research, and Cory Gavito for his valuable advice regarding *alfabeto* and the 5-course guitar.

1. F-Pn, Rés. Vmc Ms. 155. A digital copy of the manuscript is available on Gallica.
2. I would like to thank François-Pierre Goy at the music department of the Bibliothèque Nationale de France for facilitating my study of the manuscript and its digitization, as well as for his helpful comments and suggestions. This research trip was partially funded by the Global Early Modern Studies Travel and Research Grant (The Graduate Center, CUNY).

guitar during the mid-sixteenth century,³ the 5-course guitar appeared for the first time in print in France with Luis de Briceño's tutor, published in 1626.⁴ Briceño's book includes Spanish songs and dances notated in the Castilian system.⁵ Three years after the publication of Briceño's method, Étienne Moulinié included 12 songs (in Spanish, Italian, Gascon, and French) with 5-course guitar accompaniment in his third *air de cour* book.⁶ The 5-course guitar would next appear in print in 1663 with François Martin's *Pièces de guitare* for guitar solo, and not until 1671 would books with guitar as a continuo accompaniment be published in France, by Francesco Corbetta and Antoine Carré.⁷ Michael Bane cites only 5 songs in French using guitar accompaniment throughout the entire seventeenth century: one in Moulinié's book, two in Corbetta's 1671 book, and two in Grenedin's 1680 book.⁸ The manuscript Rés. Vmc Ms. 155 adds a considerable number of songs to that list. To my knowledge, there are no previous studies on this source.⁹

The playing of the 5-course guitar, solo and as song accompaniment, certainly existed in France between these scarce publications. In his method, Briceño states that French musicians preferred the guitar to the more complicated lute, a fact that theorist Pierre Trichet regretted, asking in 1640: "For who does not know that the lute is proper and familiar to the French and that it is the most agreeable of all the musical instruments? Yet some of our nation leave it entirely

3. The 4-course guitar had run out of fashion by the turn of the seventeenth century. For a summary on sixteenth-century 4-course guitar sources in France, see James Tyler, "France: The Creation of the Repertory," in *The Guitar and Its Music, from the Renaissance to the Classical Era*, ed. James Tyler and Paul Sparks, New York: Oxford University Press, 2002, pp. 12–23.
4. Luis de Briceño, *Metodo muy facillissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, Paris: Pierre Ballard, 1626. For a summary of contents and reconstructions of some of these songs, see José Castro Escudero and Daniel Devoto, "La méthode pour la guitare de Luis Briceño," *Revue de Musicologie*, 51/2, 1965, pp. 131–48, and Francisco Alfonso Valdivia Sevilla, "Appendix 2," in *La Guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*, Málaga: Universidad de Málaga, 2015. For an overview of the guitar in France (guitarists and sources) see James Tyler, "France: The Royal Guitarists," in *The Guitar and Its Music*, pp. 100–120.
5. For an overview of this and other notation systems, see "Appendix I" in Tyler and Sparks, *The Guitar and Its Music*, p. 169.
6. Étienne Moulinié, *Troisième livre d'airs de cour mis en tablature de luth et de guitare*, Paris: Pierre Ballard, 1629.
7. Tyler lists French guitar sources in two tables within his chapter "France: The Royal Guitarists," pp. 118–120: *Table 7.1* lists printed guitar sources in France and *table 7.2* lists manuscript sources.
8. Michael A. Bane, "Guitar Song in Mid-Seventeenth-Century France: New Examples, New Perspective," *Historical Performance*, 2, 2019, pp. 1–24.
9. After submitting this article, I learned of a forthcoming publication about this manuscript: Francisco Alfonso Valdivia Sevilla, "Una nueva fuente de airs y tonos en la Francia de Luis XIII: el libro de música de Louise de la Font," *Cuadernos de Música Iberoamericana*, forthcoming.

Notes et documents

Un *Livre du roi* pour le quartier de Charles-Hubert Gervais (1740)*

Laurence Decobert

Lors de recherches sur le corpus des *Livres du roi*¹, j'ai eu la chance de retrouver un de ces livrets consacré aux textes des motets de Charles-Hubert Gervais (1671-1744), sous-maître de la Chapelle du roi de 1723 à sa mort. L'intérêt et la valeur de cet ouvrage sont incontestables puisqu'il s'agit du seul *Livre du roi* publié du vivant de Gervais qui nous soit parvenu. Ce livret permet d'affiner notre connaissance du répertoire de motets de ce compositeur en révélant l'existence d'œuvres nouvelles par rapport aux manuscrits musicaux connus. Par ailleurs, le *Livre du roi* de Gervais (1740) vient désormais s'ajouter aux deux *Livres du roi* d'André Campra (pour 1731 et 1735) conservés à la Bibliothèque nationale de France, seuls livrets de motets à subsister de cette période couvrant la première partie du règne de Louis XV – soit les trente-cinq années qui s'écoulent entre son sacre en octobre 1722 et 1757, année à partir de laquelle ces ouvrages forment une série presque continue².

* Je tiens à remercier Jean-Paul Montagnier pour ses précieux conseils et sa relecture de cet article.

1. Les *Livres du roi* sont les recueils de textes des motets chantés pendant les messes à la Chapelle des rois Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, imprimés chaque trimestre ou chaque semestre. La collection conservée s'étend très précisément de 1666 à 1792. Elle comprend cent quatre-vingt-huit livrets conservés dans de nombreuses bibliothèques en France et dans le monde. Les ouvrages furent d'abord intitulés *Motets et élévations pour la Chapelle du roi*, puis simplement *Motets pour la Chapelle du roi*, avec le faux-titre de *Livre du roi* à partir des années 1720. Par simplification et souci de présenter la collection de manière homogène, ce faux-titre a été appliqué par les musicologues à l'ensemble des ouvrages du corpus.
2. *Motets pour la Chapelle du Roi, Imprimez par Ordre de Sa Majesté. Quartier d'Avril, May, & Juin 1731. [Livre du Roi, pour le quartier de M. Campra. 1731].* [Paris] : J.-B.-C. Ballard, 1731, F-Pnhr, Rés. M Yc 1034. *Motets pour la Chapelle du Roi, Imprimez par Ordre de Sa Majesté. Quartier d'Avril, May,*

Celui de Gervais a pu être acheté par le département de la Musique de la BnF en 2018³. Il porte désormais la cote Rés. Vmb 101.

L'intérêt de cette découverte dépasse donc le cas du sous-maître lui-même. En effet, les deux *Livres du roi* de Campra, très proches l'un de l'autre, ne permettaient pas de tirer de conclusion quant au développement de cette collection à cette époque, puisqu'il n'était pas possible de les comparer à ceux des autres sous-maîtres de la Chapelle du roi. Le livret de Gervais permet de confronter les trois ouvrages et de constater leur grande similitude. De forme et de présentation très proches, ils nous donnent une idée des livrets de cette période, en dépit de l'absence d'exemplaires de *Livres du roi* de Bernier et de Lalande, les deux autres sous-maîtres nommés en 1723.

Rappelons tout d'abord les grandes lignes de la carrière de Charles-Hubert Gervais⁴. Celle-ci comporte deux phases bien distinctes. D'abord maître de musique de Philippe d'Orléans, où il se consacre à la musique profane (airs, cantates, tragédies en musique), il est nommé sous-maître de la Chapelle du roi en 1723 pour le quartier d'octobre, mais avec une prise de fonctions effective dès octobre 1722⁵. La mort du Régent le 2 décembre 1723 et la fin, de fait, de ses fonctions musicales à son service⁶, marque encore plus distinctement la césure entre les deux parties de cette carrière. Après Paris, où régnait le Régent, Versailles devient le nouveau lieu d'exercice du musicien à la tête de la Chapelle royale, lorsque la vie de cour y renaît après le sacre de Louis XV. Gervais partage alors ses fonctions de sous-maître avec Michel-Richard de Lalande, André Campra et Nicolas Bernier. Après la mort de Lalande en 1726, Gervais reprend le quartier de janvier laissé vacant, et partage celui d'octobre avec ses deux confrères. À la mort de Bernier en 1734, le quartier de juillet lui est aussi confié, avant que celui-ci ne soit repris par Antoine Blanchard en 1738. La même année, Henry Madin est nommé pour le quartier d'octobre. Les quatre sous-maîtres se répartissent

⌘ *Juin 1735. [Livre du Roi, pour le quartier de M. Campra. 1735]. [Paris] : J.-B.-C. Ballard, 1735, F-Pn, Rés. Vmb 78.*

3. Ce *Livre du roi* était en vente à la Librairie Sourget de Ver-lès-Chartres depuis de nombreuses années. Il avait fait partie au XIX^e siècle de la bibliothèque de Victor Luzarche (1805-1869) maire de la ville de Tours et conservateur honoraire de la bibliothèque municipale de la ville. Il fut vendu lors de la vente organisée en 1868 par Anatole Claudin (n° 1732 du *Catalogue des livres rares, curieux et singuliers en tous genres, bien conditionnés et des manuscrits anciens (du X^e au XVIII^e siècle) composant la bibliothèque de M. Victor Luzarche : [première partie : Paris, lundi 9 mars 1868 et jours suivants]*, Paris : A. Claudin, 1868, p. 256).
4. Concernant la carrière et l'œuvre de Gervais, voir l'ouvrage de référence de Jean-Paul C. Montagnier, *Charles-Hubert Gervais. Un musicien au service du Régent et de Louis XV*, Paris : CNRS, 2001.
5. Voir Norbert Dufourcq et Marcelle Benoit, « La vie musicale en Île de France sous la Régence : douze années à la Chapelle Royale de Musique d'après une correspondance inédite (1716-1728) », *Revue de musicologie*, 37/2, 1955, lettre du 29 oct. 1722, p. 152.
6. Gervais reste cependant Garçon de la Chambre de Louis d'Orléans, fils du Régent.