

## Résumés

### Articles

#### **La fête du nouvel an à la collégiale Saint-Martin de Tours d'après l'ordinaire-coutumier du XIII<sup>e</sup> siècle**

► *Océane Boudeau*

Rédigé au XIII<sup>e</sup> siècle, l'ordinaire-coutumier de la collégiale Saint-Martin de Tours contient de précieuses informations sur les cérémonies festives qui faisaient suite à Noël, tout particulièrement sur la fête du nouvel an que l'on rencontre dans d'autres établissements religieux sous les noms de fête des sous-diacres ou de fête des fous. Les parties de l'ordinaire-coutumier tourangeau qui concernent ces solennités constituent la description la plus précise dont nous disposons à ce jour. On y retrouve plusieurs points communs avec d'autres sources écrites pour des chapitres cathédraux. Ces similitudes concernent les protagonistes et leurs actions, mais aussi les répertoires chantés. L'édition et la traduction des chants les plus significatifs (poésie et musique) à partir de manuscrits médiévaux associés à ces cérémonies (F-Pnm, latin 1139, F-Pnm, latin 3549 et F-LA, ms 263) complètent cette étude ainsi que l'édition du texte latin de l'ordinaire-coutumier pour la fête du nouvel an.

#### **Musique et mécénat musical chez le duc et la duchesse du Maine dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle**

► *Catherine Cessac*

Mariée en 1692 au duc du Maine, Louise-Bénédict de Bourbon, petite-fille du Grand Condé, réside principalement au château de Sceaux qu'elle anime d'une forte activité musicale dont l'éclat culmine dans les célèbres Grandes Nuits de 1714 et 1715. Si ce personnage et ces fêtes sont désormais connus, le sujet du mécénat musical n'a été, en revanche, jamais étudié dans le détail; c'est ce que propose cet article à la lueur de nouvelles sources documentaires, notamment le journal méconnu et pourtant exceptionnel de Pierre-Jacques Brillon, intendant du duc du Maine. Outre l'évocation des principales manifestations musicales et des compositeurs présents à Sceaux (Mouret, Marchand, Bernier...) sont aussi interrogés les réseaux dans lesquels s'intègrent les artistes (le milieu de M<sup>me</sup> de Maintenon, les principales institutions parisiennes), les origines des fonds nécessaires à leur entretien (provenant essentiellement de la fortune du duc du Maine), les différents systèmes de rémunération et les difficultés parfois rencontrées. Le principal talent de la duchesse du Maine a été de conjuguer la liberté de ses choix artistiques, son goût de l'autocélébration et les possibilités

matérielles offertes par sa situation sociale, afin de produire l'un des exemples les plus significatifs du mécénat aristocratique de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. « La Musique attire aux Églises & les fait aimer ». Contribution à l'étude des usages diversifiés du concert en France au XIX<sup>e</sup> siècle »

## « La Musique attire aux Églises & les fait aimer ».

### Contribution à l'étude des usages diversifiés du concert en France au XIX<sup>e</sup> siècle

#### ► *Fanny Gribenski*

En dépit de la richesse des recherches consacrées à la musique religieuse française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et alors que de nombreux travaux ont mis en lumière le rôle central de Paris dans la vie musicale européenne du XIX<sup>e</sup> siècle, l'histoire de certains de ses hauts lieux de musique est demeurée dans l'ombre. Reconduisant le *topos* d'une déchristianisation de la France de cette période, l'historiographie a eu tendance à passer sous silence l'importance des églises dans la vie musicale française du temps. Tout au long du siècle, les « fêtes musicales » organisées dans certaines paroisses ont pourtant compté au nombre des événements importants de la saison musicale parisienne. Certains temps forts du calendrier – principales célébrations religieuses de l'année, fêtes patronales, exercices de dévotion, prières publiques, inaugurations d'orgues – furent ainsi l'occasion d'une « musicalisation » exceptionnelle des sanctuaires. Fondées sur le recrutement de musiciens extérieurs aux bas-chœurs des paroisses et sur l'exécution d'ouvrages de grande ampleur, annoncées et longuement commentées dans la presse, ces solennités attirent un public formé en grande partie d'amateurs de musique. À partir d'une grande variété de sources – écrits de compositeurs, archives ecclésiastiques et de sociétés de concert, presse –, cet article envisage la manière dont les fêtes musicales organisées dans les paroisses parisiennes s'inscrivent dans la vie musicale de la capitale au XIX<sup>e</sup> siècle.

### Henri Dutilleux et la tradition française de la musique de film

#### ► *Jérôme Rossi*

Dans les années 1930, alors que l'opéra apparaît comme un genre en crise, les compositeurs investissent ces nouveaux médias que sont la radio et le film. D'abord mandaté pour des documentaires, le jeune Dutilleux se voit confier, à l'âge de 30 ans, la partition du long-métrage d'Henri Decoin, *La fille du diable* (1945) ; suivent quatre films, *Le café du cadran* (1946), *Six heures à perdre* (1946), *Le crime des justes* (1950) et *L'amour d'une femme* (1953) qui confirment l'appétence et le talent du compositeur pour la dramaturgie filmique. Un dernier film, *Sous le soleil de Satan* (1986), montre la force de sa musique au contact des images, même s'il s'agit ici de la reprise d'une œuvre préexistante. La filmographie de Dutilleux présente une évolution très perceptible depuis *La fille du diable* où il se situe dans l'héritage d'Arthur Honegger – autonomie de la forme musicale, thématisme, stylisation musicale des bruits – jusqu'à *L'amour d'une femme* où, sous l'impulsion du cinéaste et compositeur Jean Grémillon, il propose une musique à la fois moins symphonique et moins thématique (un seul thème récurrent). Cette économie de moyens, combinée à une présence musicale plus rare, rattache finalement Dutilleux à Maurice Jaubert, un compositeur dont il admirait l'approche cinématographique.

## Notes et documents

### La très véritable signature de J. de Okeghem et ses implications philologiques

► *David Fiala*

La découverte de deux signatures autographes du compositeur Jean de Okeghem permet, après analyse de leur singulière complexité graphique, d'établir qu'il usait officiellement de la graphie « J de Okeghem » (et non Ockeghem, forme pourtant reprise dans les publications modernes). Cette signature semble inclure, comme d'autres signatures de musiciens contemporains, une allusion à la notation musicale. Certaines attributions du plus important manuscrit de l'œuvre d'Okeghem (V-CVbav, Chigi C.VIII.234) présentent d'intrigantes parentés graphiques avec cette signature, tout en adoptant la graphie corrompue « Ockeghem » (avec un c). L'examen de ces incohérences cherche à clarifier les chaînes de transmission de l'œuvre d'Okeghem.