CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE Versailles

International study days

Présence de Lalande : de la gloire à la postérité

Lalande's Legacy: from Fame to Posterity

Friday 20 and Saturday 21 November 2026
Maison française d'Oxford

Research supervisors

Bénédicte Hertz
Thomas Leconte
Centre de musique baroque de Versailles – CESR



CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DE LA *Renaissance*

MFO MAISON FRANÇAISE D'OXFORD

Présence de Lalande : de la gloire à la postérité

Lalande's Legacy: from Fame to Posterity

Responsables scientifiques
Bénédicte Hertz
Centre de musique baroque de Versailles – CESR
Thomas Leconte
Centre de musique baroque de Versailles – CESR

FR

À l'occasion du 300e anniversaire de la mort de Michel-Richard de Lalande (1657-1726), le Centre de musique baroque de Versailles organise, en partenariat avec la Maison Française d'Oxford, deux journées d'études internationales « Présence de Lalande : de la gloire à la postérité », qui proposent d'interroger la notoriété et l'héritage de ce compositeur majeur du patrimoine musical français.

La mort de Lalande en 1726 ne met nullement un terme à la diffusion de son œuvre ; elle en inaugure au contraire une postérité d'une remarquable longévité, unique dans le paysage musical français. Des décennies qui suivent immédiatement sa disparition jusqu'à la Révolution, et au-delà, ses motets à grand chœur - mais aussi diverses pièces vocales et instrumentales - demeurent solidement ancrés dans les pratiques liturgiques et concertantes, à la cour, à Paris et en province : la Chapelle royale, le Concert spirituel, les cathédrales et collégiales, ou les sociétés de concerts continuent de les programmer avec succès. Aux XIXe et XXe siècles, son nom resurgit à la faveur du renouveau des maîtrises, dans les entreprises musicologiques naissantes, les premières éditions puis les enregistrements discographiques, inaugurant une nouvelle phase de reconnaissance qui perdure et même se renouvelle aujourd'hui.

Ces rencontres invitent à réfléchir à la construction d'une véritable et singulière « présence » musicale, en croisant approches historiques, musicologiques, philologiques, sociologiques et interprétatives.

EN

To mark the 300th anniversary of the death of Michel-Richard de Lalande (1657–1726), the Centre de musique baroque de Versailles is organising, in partnership with the Maison Française d'Oxford, a two-day international study event titled "Lalande's Legacy: from Fame to Posterity", which set out to examine the reputation and legacy of this major composer in France's musical heritage.

Lalande's death in 1726 did not in any way put an end to the dissemination of his works; on the contrary, it marked the beginning of a remarkably long-lasting posterity, unique in the French musical landscape. From the decades immediately following his death through to the Revolution, and beyond, his grands motets for large chorus — as well as various vocal and instrumental pieces — remained firmly rooted in liturgical and concert practices at court, in Paris and throughout the provinces: the Chapelle royale, the Concert Spirituel, cathedrals and collegiate churches, and concert societies continued to programme them successfully. In the 19th and 20th centuries, his name resurfaced through the revival of *maîtrises*, emerging musicological endeavours, the first editions and later recordings, ushering in a new phase of recognition that continues and is even renewed today.

These discussions invite reflection on the construction of a genuine and singular musical "presence", bringing together historical, musicological, philological, sociological and performance-based approaches.

Programme

Vendredi 20 novembre
Friday 20 November

14h
2 pm

Accueil / Welcome

14h30
2.30
pm

Introduction / Introduction

Bénédicte Hertz
Thomas Leconte
Centre de musique baroque de Versailles – CESR

Intervenants / Speakers

Edward Higginbottom
Michel-Richard de Lalande : une perspective d'outre-Manche
Michel-Richard de Lalande: a perspective from across the Channel

Priscille Lafitte
Radio France
Roger Désormière et les Symphonies pour les Soupers du Roy *: réalisation musicale, concert et enregistrements, 1930-1956*
Roger Désormière and the Symphonies pour les Soupers du Roy*: musical production, concerts and recordings, 1930–1956*

17h30
5.30
pm

Marie Delamorinière
Université Paris Cité
Réinterprétation de Lalande au XX^{e} siècle - perspectives juridiques
Reinterpretation of Lalande in the 20th century – legal perspectives

Samedi 21 novembre
Saturday 21 November

9h
9 am

Accueil / Welcome

Intervenants / Speakers

Florence Gétreau
IReMus / CNRS
Michel-Richard Delalande « à la cour et à la ville » : ses portraits et sa galerie de tableaux
Michel-Richard Delalande 'at court and in the city': his portraits and his gallery of paintings

Thomas Leconte
Centre de musique baroque de Versailles – CESR
Quel Lalande pour la postérité ? Portraits biographiques et regards historiographiques aux XVIII^e et XIX^e siècles
Which Lalande for Posterity? Biographical Portraits and Historiographical Perspectives in the Eighteenth and Nineteenth Centuries

Beverly Wilcox
California State University
Lalande et ses préparatifs cachés sur l'édition et les concerts publics : les preuves indirectes
Lalande's Hidden Preparations for Publishing and Public Concerts. The Circumstantial Evidence

Bénédicte Hertz
Centre de musique baroque de Versailles – CESR
La présence de Lalande au répertoire des cathédrales et collégiales dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : entre héritage et permanence
The presence of Lalande in the repertoire of cathedrals and collegiate churches in the second half of the 18th century: between heritage and continuity

13h
1 pm

19h
7 pm

En résonance
A musical resonance
Concert « Celestial Art »

University Church of St Mary the Virgin

Instruments of Time & Truth
Oxford Consort of Voices
Edward Higginbottom, direction / conductor

Programme

Hail! Bright Cecilia (*Ode for St Cecilia's Day*, 1692)
Henry Purcell

Dies irae
Michel-Richard de Lalande

My Heart is Inditing (1727)
George Frideric Handel

Résumés / Abstracts

Edward Higginbottom

FR

Michel-Richard de Lalande — une perspective d'outre-Manche

À l'époque où Le Cerf de La Viéville fulminait contre les manières italiennes et laissait entendre que François Couperin était voué à l'échec dans sa tentative d'unir les goûts français et italien, Michel-Richard de Lalande construisait son propre style musical, qui apparaît en toute clarté dans ses grands motets.

Quoi que nous pensions de la polémique relayée par Le Cerf contre un style, italien, conçu pour étonner plutôt que pour plaire, les tentatives de définition d'une esthétique propre au style français ne sont apparues que plus tard (Dubos, Batteux). Les contestations explicites de cette esthétique appartiennent elles aussi à une période ultérieure (Avison, Burney). Ces dernières sont toutefois particulièrement pertinentes pour tenter de cerner l'essence du style français au début du XVIII^{e} siècle. Lorsqu'Avison distingue la maîtrise technique de l'expression musicale (*Essay on Musical Expression*, 1752), et lorsque Burney s'insurge contre la formule provocatrice de Fontenelle « Sonate, que me veux-tu ? », tous deux s'inscrivent dans un débat bien plus ancien.

Que signifie donc cette distinction entre *craft* et *expression* ? Est-il légitime de poser cette question à propos de la musique de Lalande ? Comment la réponse influe-t-elle sur notre approche interprétative ? Et pourquoi Purcell évoquait-il la « légèreté et le caractère de ballade » (*levity and balladry*) de la musique française de son temps, alors que Lalande composait des œuvres d'une si grande solennité ?

EN

Michel-Richard de Lalande: a perspective from across the Channel

At a time when Le Cerf de La Viéville was fuming against Italian manners, suggesting that François Couperin was doomed to fail in his effort to unite French and Italian styles, Lalande was forging his personal musical language, heard most unambiguously in his *grands motets*. Whatever we make of Le Cerf's polemic against a style (the Italian) calculated to astonish rather than to please, attempts to *define* an aesthetic for the French style came only later (Dubos, Batteux), and explicit challenges to that aesthetic also belong to a later period (Avison, Burney). However, particularly in the instance of Charles Avison, these challenges are relevant to an attempt to discern the essence of French style in the early 18th century. When Avison makes a distinction between Craft and Musical Expression (*Essay on Musical Expression*, 1752) and when Burney inveighs against Fontenelle's incendiary remark 'Sonate, que me veux-tu'?, they have enjoined a debate that's much older. So, what do we mean by distinguishing between Craft and Expression, and can this be a legitimate question to ask of Lalande, or at least of his music? How does the answer shape our interpretative approach? And why did Purcell refer to the 'levity and balladry' of French music of the time when Lalande was writing music of such great solemnity?

Priscille Lafitte

RADIO FRANCE

FR

Roger Désormière et les Symphonies pour les Soupers du Roy *: réalisation musicale, concert et enregistrements, 1930-1956*

Cette proposition découle d'un travail à visée radiophonique portant sur la Société de musique d'autrefois (SMA) et sa fondatrice, Geneviève Thibault de Chambure, réalisé pour France Musique (série documentaire « Geneviève de Chambure, pionnière du baroque », juillet 2026).

La recherche d'archives sonores de la SMA a permis la mise au jour d'un 78-tours datant de 1931 dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France : ce disque, paru sur le label « Disques Arion » créé par Geneviève Thibault de Chambure, présente, sur sa face A, des extraits des *Symphonies qui se jouent ordinairement au souper du Roy* interprétés par la Société des concerts de musique d'autrefois dirigée par Roger Désormière. Le disque a été numérisé pour l'occasion et est audible ici : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1083539w/f2.media. Les archives des programmes de concert de la Société de musique d'autrefois permettent de situer en 1930 la première audition de fragments de cette œuvre de Lalande, dans la réalisation musicale et sous la direction de Roger Désormière.

L'intérêt de ce chef d'orchestre pour les *Sinfonies pour les Soupers du Roy* de Michel-Richard de Lalande se confirme après-guerre avec la parution en 1946, aux éditions de l'Oiseau-Lyre, d'extraits de la *Première Suite*, et leur enregistrement au disque par l'ensemble orchestral de l'Oiseau-Lyre, la même année. Enfin, ultime témoignage sonore de la réalisation musicale proposée par Roger Désormière : un disque datant de 1956, gravé par l'Orchestre des Concerts Lamoureux dirigé par Pierre Colombo (éd. L'Oiseau-Lyre).

Ces trois enregistrements des *Symphonies pour les Soupers du Roy* (1931, 1946, 1956) offrent trois rendus sonores de la même réalisation musicale élaborée par Roger Désormière et pourront être soumis à une analyse comparative. L'intérêt de Désormière pour cette œuvre de Lalande sera à mettre en regard avec le travail que ce chef effectue parallèlement, dès les années 1920, sur *Les Paladins* de Jean-Philippe Rameau, œuvre qu'il a également enregistrée à plusieurs reprises.

Cette proposition cherchera enfin à saisir dans quelles circonstances et à partir de quelles sources Roger Désormière s'est intéressé aux *Symphonies pour les Soupers du Roy* de M.-R. de Lalande, participant dès 1930 au rayonnement public et à la circulation dans des sociétés musicales de fragments de cette œuvre, quelque deux décennies avant les travaux d'édition et d'enregistrement par Alexandre Cellier et Jean-François Paillard.

EN

Roger Désormière and the Symphonies pour les Soupers du Roy*: musical production, concerts and recordings, 1930–1956*

This proposal stems from a radio project focusing on the Société de musique d'autrefois (SMA) and its founder, Geneviève Thibault de Chambure, produced for France Musique (documentary series 'Geneviève de Chambure, pioneer of the Baroque', July 2026). Research into the SMA's sound archives led to the discovery of a 78-rpm record dating from 1931 in the catalogue of the Bibliothèque nationale de France: this record, released on the 'Disques Arion' label created by Geneviève Thibault de Chambure, features, on side A, excerpts from the *Symphonies qui se jouent ordinairement au souper du Roy* performed by the Société des concerts de musique d'autrefois, conducted by Roger Désormière. The record has been digitised for the occasion and can be heard here: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1083539w/f2.media. The archives of the Société de musique d'autrefois concert programmes confirm that the first performance of excerpts from this work by Lalande took place in 1930, arranged and conducted by Roger Désormière.

This conductor's interest in Michel-Richard de Lalande's *Sinfonies pour les Soupers du Roy* was confirmed in the post-war period with the publication in 1946, by Éditions de l'Oiseau-Lyre, of excerpts from the *Première Suite*, and their recording by the Oiseau-Lyre orchestral ensemble that same year. Finally, the ultimate audio record of Roger Désormière's musical interpretation is a record dating from 1956, recorded by the Orchestre des Concerts Lamoureux conducted by Pierre Colombo (published by L'Oiseau-Lyre).

These three recordings of the *Symphonies pour les Soupers du Roy* (1931, 1946, 1956) offer three different interpretations of the same musical realisation devised by Roger Désormière and lend themselves to comparative analysis. Désormière's interest in this work by Lalande should be considered in the context of the work this conductor was carrying out in parallel, from the 1920s onwards, on Jean-Philippe Rameau's *Les Paladins*, a work which he also recorded on several occasions.

Finally, this study will seek to ascertain the circumstances and sources that led Roger Désormière to take an interest in M.-R. de Lalande's *Symphonies pour les Soupers du Roy*, contributing from 1930 onwards to the public

dissemination and circulation of excerpts from this work within musical societies – some two decades before the editorial and recording work undertaken by Alexandre Cellier and Jean-François Paillard.

Marie Delamorinière

UNIVERSITÉ PARIS CITÉ

FR

Réinterprétation de Lalande au XX^e siècle - perspectives juridiques

Cette communication entend contribuer à la réflexion sur la postérité de l'œuvre de Lalande, en adoptant un point de vue spécifiquement juridique. Il s'agira d'étudier les conditions dans lesquelles les reconstitutions musicologiques de certains textes musicaux du compositeur ont pu être appréhendées comme des créations pouvant bénéficier de la protection du droit d'auteur.

Cette contribution se rattache à l'axe du colloque consacré aux formes de réinterprétation et de transformation de l'œuvre de Lalande du XIX^e au XXI^e siècle, et plus précisément aux problématiques liées à l'édition et à la recréation contemporaines. En effet, les entreprises musicologiques modernes, visant à restituer des œuvres à partir de sources lacunaires, participent d'un processus de restitution qui ne se limite pas à une démarche scientifique. Pour le juriste, ce travail pose immédiatement la question de son statut, en raison de la nature duale du travail réalisé.

C'est précisément ce problème qu'examine le jugement rendu le 19 janvier 2005 par le Tribunal de grande instance de Nanterre relatif au travail du musicologue Lionel Sawkins sur les œuvres de Lalande. À partir de matériaux incomplets, ce dernier avait élaboré des reconstitutions, et notamment un *Miserere* à grand chœur ainsi qu'un *Dies Irae*, mis par la suite à disposition d'une société autorisée par contrat avec le musicologue à l'enregistrement, à l'exclusion de « toute autre reproduction mécanique que ce soit, sauf autorisation préalable de l'intéressé », précise encore le jugement. Le contrat n'est pas respecté et les enregistrements sont insérés dans un album et utilisés pour l'illustration sonore d'un téléfilm. La question

qui était alors posée consistait à savoir si ce travail pouvait bénéficier du statut particulier d'œuvre de l'esprit permettant au musicologue de faire valoir ses droits d'auteur, moraux et patrimoniaux sur cette restitution.

La juridiction française a répondu par l'affirmative. Elle a recherché, pour ce faire, si le travail du musicologue satisfaisait à la condition d'originalité quand bien même celle-ci serait moins marquée dans un travail de restitution que dans une création. En observant que les choix auxquels avait procédé le musicologue ne relevaient pas de seules connaissances d'ordres historiques ou musicologiques, mais pouvaient relever de « choix artistiques personnels et arbitraires à partir de son interprétation personnelle des œuvres de Lalande », elle reconnaît qu'une œuvre nouvelle dite *composite* peut émerger d'un processus de réinvention contraint.

Afin d'éclairer ces enjeux, une comparaison sera proposée avec une affaire analogue jugée par la Court of Appeal en Angleterre. Si la solution retenue converge puisqu'une protection a été reconnue au même musicologue pour ses restitutions des œuvres de Lalande, le fondement diffère sensiblement. Le droit anglais privilégie en effet les notions de *skill and labour* ou *sweat of the brow*. Cette divergence met en lumière deux manières d'appréhender juridiquement les formes contemporaines de réinvention de l'œuvre de Lalande.

Cette communication met en évidence que la postérité des œuvres de Lalande s'inscrit également dans le champ juridique, dans la mesure où, relevant du domaine public, elles peuvent faire l'objet de nouvelles formes de réappropriation par leur recréation.

EN

Reinterpretation of Lalande in the 20th century – legal perspectives

This paper aims to contribute to the discussion on the legacy of Lalande's work, adopting a specifically legal perspective. The aim is to examine the circumstances in which musicological reconstructions of certain musical works by the composer have been regarded as creations eligible for copyright protection.

This paper ties in with the conference's theme devoted to forms of reinterpretation and transformation of Lalande's work from the 19th to the 21st century, and more specifically to issues relating to contemporary publication and recreation. Indeed, modern musicological endeavours, aimed at reconstructing works from incomplete sources, form part of a process of reconstruction that is not limited to a scientific approach. For the legal scholar, this work immediately raises the question of its status, owing to the dual nature of the work undertaken.

It is precisely this issue that is examined in the judgement handed down on 19 January 2005 by the Nanterre Regional Court concerning musicologist Lionel Sawkins' work on Lalande's compositions. Using incomplete source material, Sawkins had produced reconstructions, notably a *Miserere* for large choir and a *Dies Irae*, which were subsequently made available to a company authorised by contract with the musicologist to make recordings, to the exclusion of 'any other mechanical reproduction whatsoever, unless prior authorisation is obtained from the party concerned', as the judgement further specifies. The contract was breached, and the recordings were included in an album and used as the soundtrack for a television film. The question that then arose was whether this work could be granted the special status of a work of the mind, thereby enabling the musicologist to assert his copyright, moral rights and economic rights over this reconstruction.

The French court ruled in the affirmative. To this end, it examined whether the musicologist's work met the criterion of originality, even if this were less pronounced in a work of reconstruction than in a creative work. Noting that the choices made by the musicologist were not based solely on historical or musicological knowledge, but could stem from 'personal and arbitrary artistic choices based on his personal interpretation of Lalande's works', the court recognised that a new work, known as a composite work, can emerge from a process of constrained reinvention.

To shed light on these issues, a comparison will be drawn with a similar case heard by the Court of Appeal in England. Whilst the outcome is similar – as protection was granted to the same musicologist for his reconstructions of Lalande's works – the legal basis differs significantly. English law, in fact, emphasises the concepts of 'skill and labour' or 'sweat of the brow'. This divergence highlights two ways of approaching, from a legal perspective, contemporary forms of reinvention of Lalande's works.

This paper highlights the fact that the legacy of Lalande's works also extends into the legal sphere, insofar as, being in the public domain, they may be subject to new forms of reappropriation through their recreation.

Florence Gétreau

IREMUS / CNRS

FR

Michel-Richard Delalande 'à la cour et à la ville' : ses portraits et sa galerie de tableaux

Les portraits des compositeurs attachés à la musique des rois Bourbons sont en général peu nombreux : le plus souvent une huile sur toile marquant le faîte de leur carrière et des dérivés gravés qui peuvent être actualisés en fonction des marques de distinction accumulées par le musicien. Certains compositeurs ont suscité plusieurs effigies différentes, tels Marin Marais, Lully, De La Barre. Et certains portraitistes se sont particulièrement intéressés à ces créateurs : Claude Lefevre (1632-1675) a ainsi peint Charles Couperin (1669) et Sébastien Le Camus (trois portraits différents avant 1673) ; François de Troy (1645-1730) a peint Charles Mouton (1690), Élisabeth Jacquet de La Guerre (1694-95), Theobaldo di Gatti (avant 1699). Quant à André Bouys (1656-1740), il s'en est fait une véritable spécialité avec huit œuvres recensées : Michel de La Barre (avant le salon de 1699), Catherine Loison (1704), Cécile Lisorez (1704), Marin Marais (1704), Arnault maître de clavecin, André Campra (avant 1707), Marais, La Barre et d'autres (1710-1715), enfin François Couperin (1735).

Les portraits de Michel-Richard de Lalande sont de leur côté relativement nombreux et variés. Robert Tournières (1667-1752), Louis Garnier (1639-1728), Jean-Baptiste Santerre (1667-1752) et Simon Curé (1681?-1734) en sont les « inventeurs » dans des œuvres peintes, sculptées et dessinées diffusées par la gravure de son vivant, mais aussi après sa disparition grâce à l'édition de ses œuvres et ce jusqu'au XIX^{e} siècle alors que leur redécouverte s'amorce. Ces œuvres visuelles à deux ou trois dimensions peuvent être des portraits en pied, en buste, ou en médaillon, mais aussi des scènes de genre, ce qui est beaucoup plus surprenant. Elles répondent à des codes de représentation - posture, costume, attributs - qui reflètent le sommet de la carrière du compositeur, sa notoriété et sa sociabilité. Elles méritent d'être examinées à nouveau frais, pour en préciser la localisation, l'attribution, la datation, les variantes, les corruptions successives et parfois tardives, à l'occasion du renouveau d'intérêt provoqué par cette commémoration pour laquelle chercheurs, musiciens et acteurs culturels

ne manqueront pas de s'approprier son effigie.

Lalande avait d'ailleurs indéniablement le goût des arts visuels. L'inventaire après décès de son épouse publié dès1957 en témoigne puisque quelque 72 peintures sont prisées grâce à l'expertise du sieur Claude Ignace Du Four, Maître peintre à Paris. Ces œuvres sont disposées dans la demeure de la rue Saint-Anne sur trois étages et dans les entresols. Nous tenterons pour la première fois d'en identifier avec précision les auteurs et les sujets car la transcription du tabellion est, dans beaucoup de cas, approximative voire incompréhensible. Nous proposerons des mises en rapport avec des œuvres conservées afin de comprendre les choix thématiques et artistiques du compositeur, leur intérêt symbolique, leur cohérence avec les sources d'inspiration de son œuvre musicale et avec la sociabilité à laquelle il appartenait.

Dans les deux cas – portraits personnels et galerie de tableaux – on tentera de compléter notre vision de l'homme dans sa sensibilité et dans son milieu.

EN

Michel-Richard Delalande 'at court and in the city': his portraits and his gallery of paintings

Portraits of composers associated with the music of the Bourbon kings are generally few in number: most often an oil on canvas marking the height of their career, accompanied by engraved versions that could be updated to reflect the honours the musician had accumulated. Some composers inspired several different portraits, such as Marin Marais, Lully and De La Barre. And certain portraitists took a particular interest in these composers: Claude Lefevre (1632–1675), for instance, painted Charles Couperin (1669) and Sébastien Le Camus (three different portraits before 1673); François de Troy (1645–1730) painted Charles Mouton (1690), Élisabeth Jacquet de La Guerre (1694–95) and Theobaldo di Gatti (before 1699). As for André Bouys (1656–1740), he made a veritable speciality of it, with eight works recorded: Michel de La Barre (before the 1699 Salon), Catherine Loison (1704), Cécile Lisorez (1704), Marin Marais (1704), Arnault, master of the harpsichord, André Campra (before 1707), Marais, La Barre and others (1710–1715), and finally François Couperin (1735).

There are, for their part, a relatively large number and wide variety of

portraits of Michel-Richard de Lalande. Robert Tournières (1667–1752), Louis Garnier (1639–1728), Jean-Baptiste Santerre (1667–1752) and Simon Curé (1681?–1734) were the 'pioneers' in this field, through their painted works, sculpted and drawn works, which were circulated through engravings during his lifetime, but also after his death thanks to the publication of his works, right up until the 19th century when their rediscovery began. These two- or three-dimensional visual works may take the form of full-length portraits, busts or medallions, but also include genre scenes, which is far more surprising. They adhere to certain conventions of representation – posture, costume, attributes – that reflect the height of the composer's career, his fame and his social life. They deserve to be re-examined with fresh eyes, to clarify their location, attribution, dating, variants, and successive—and sometimes belated—alterations, in light of the renewed interest sparked by this commemoration, for which researchers, musicians and cultural figures will undoubtedly seek to make his likeness their own.

Lalande undoubtedly had a taste for the visual arts. The post-mortem inventory of his wife's estate, published as early as 1957, bears witness to this, as some 72 paintings were valued by Claude Ignace Du Four, a master painter in Paris. These works were displayed throughout the house on Rue Saint-Anne, spread across three floors and the mezzanines. We shall attempt, for the first time, to identify their artists and subjects with precision, as the notary's transcription is, in many cases, approximate or even incomprehensible. We shall draw parallels with extant works in order to understand the composer's thematic and artistic choices, their symbolic significance, and their consistency with the sources of inspiration for his musical work and with the social circles to which he belonged. In both cases – personal portraits and the gallery of paintings – we shall endeavour to round out our understanding of the man, his sensibilities and his social milieu.

Thomas Leconte

CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES / CESR

FR

Quel Lalande pour la postérité ? Portraits biographiques et regards historiographiques aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles

Dès les années qui suivent sa mort, en 1726, Michel-Richard de Lalande fait l'objet de récits biographiques et d'hommages qui contribuent à entretenir son souvenir et sa renommée. Au fil des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, sa vie est racontée, abrégée, parfois réécrite, dans des textes où la tradition de l'éloge côtoie des regards différents sur le musicien. Les jugements portés sur son œuvre participent eux aussi à définir sa place dans l'histoire de la musique française. À côté de la fortune de ses compositions se dessine ainsi une autre histoire de sa postérité : celle du portrait que les générations successives ont conservé du musicien. C'est à la constitution et aux transformations de ce portrait posthume que cette communication souhaite s'attacher. Les épisodes de la vie de Lalande, les traits de sa personnalité et les aspects de sa carrière retenus par les auteurs dessinent, d'un texte à l'autre, une figure dont certains contours semblent durablement fixés, tandis que d'autres se modifient. Les biographies ne livrent pas seulement des informations sur l'existence du compositeur : elles témoignent aussi des choix et des regards qui ont façonné son souvenir après sa disparition.

L'enquête prendra pour point de départ les premiers récits posthumes, notamment ceux de Tannevot et de Titon du Tillet. Elle suivra ensuite la fortune de cette tradition à travers un choix d'ouvrages des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles : les notices de Lacombe (*Dictionnaire portatif des beaux-arts*, 1759) et de Fontenay (*Dictionnaire des artistes*, 1776), les développements de La Borde dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780), puis les articles consacrés à Lalande par Choron et Fayolle (*Dictionnaire historique des musiciens*, 1810-1811), Fétis (*Biographie universelle des musiciens*, 1^re^ éd., 1835-1844 ; 2^e^ éd., 1860-1865) ou encore Jal (*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 1867). Rédigés à plusieurs décennies de distance et répondant à des intentions parfois très différentes, ces textes

permettent de suivre les permanences et les transformations de l'image du compositeur.

Au cœur de cette histoire se trouvent les récits eux-mêmes. Certains épisodes de la jeunesse et de la carrière de Lalande, certaines anecdotes liées à ses relations avec Louis XIV ou aux circonstances de ses succès, passent d'un ouvrage à l'autre et semblent peu à peu devenir des éléments familiers de sa biographie. D'autres disparaissent, changent de place ou sont rapportés différemment. Ces variations, parfois discrètes, méritent d'être considérées au même titre que les permanences : elles renseignent sur ce que chaque auteur choisit de mettre en valeur et sur la manière dont le portrait du musicien se trouve infléchi au fil des générations. Sans présumer des liens de dépendance entre les textes, leur rapprochement permettra d'observer comment se constitue une tradition biographique, mais aussi comment celle-ci se renouvelle, notamment lorsque les récits hérités sont soumis à l'examen des sources documentaires. À travers ces différentes manières de raconter et de documenter la vie du compositeur, la place accordée à la cour de Louis XIV constituera un fil conducteur privilégié.

Le portrait du compositeur ne se réduit toutefois pas au récit de sa vie. Il se construit également à travers les appréciations de son talent et de ses œuvres, qui contribuent à définir sa stature artistique et sa place parmi les musiciens du passé. Les jugements de La Borde et de Fétis permettront notamment d'examiner la manière dont une mémoire biographique héritée des premiers témoignages s'articule à des considérations plus larges sur l'histoire de la musique française.

Le récit biographique et l'appréciation historique ne relèvent cependant pas de deux moments successifs. Le souvenir du musicien de Louis XIV peut demeurer vivace au sein même de textes qui cherchent à apprécier son importance historique ; inversement, les récits les plus attachés aux circonstances de sa carrière peuvent déjà contribuer à définir sa singularité artistique. Les rapports entre panégyrique et historiographie ne sauraient ainsi se réduire à un passage de l'éloge à une appréciation progressivement plus distanciée. La confrontation des sources invite plutôt à considérer la coexistence de plusieurs manières de raconter Lalande et de mesurer son importance.

En suivant la fortune de quelques éléments caractéristiques du portrait de Lalande, cette communication cherchera à saisir ce qui, dans son souvenir, s'est maintenu, transformé ou progressivement effacé. Au-delà de la transmission des anecdotes et des jugements, il s'agira de

comprendre comment les générations successives ont donné sens à la vie et à l'œuvre d'un musicien dont la célébrité avait été si étroitement liée au règne de Louis XIV. L'étude de cette tradition biographique permettra ainsi d'éclairer un autre versant de sa postérité : la place que Lalande a continué d'occuper, sous des traits parfois renouvelés, dans la mémoire et l'histoire de la musique française.

EN

Which Lalande for Posterity? Biographical Portraits and Historiographical Perspectives in the Eighteenth and Nineteenth Centuries

In the years following his death in 1726, Michel-Richard de Lalande became the subject of biographical accounts and tributes that helped preserve his memory and reputation. Throughout the eighteenth and nineteenth centuries, his life was recounted, condensed, and sometimes rewritten in texts where the tradition of praise coexisted with differing perspectives on the musician. Assessments of his music also contributed to defining his place in the history of French music. Alongside the reception of his compositions, another history of his legacy thus emerges: that of the portrait of the musician preserved by successive generations. This paper will examine the formation and transformation of that posthumous portrait. The episodes of Lalande's life, the traits of his personality, and the aspects of his career selected by different authors shaped, from one text to another, an image whose contours appear to have remained firmly established in some respects while changing in others. These biographies offer more than information about the composer's life: they also bear witness to the choices and perspectives that shaped his memory after his death.

The investigation will begin with the earliest posthumous accounts, particularly those by Tannevot and Titon du Tillet, before tracing the subsequent development of this tradition through a selection of eighteenth- and nineteenth-century publications. These include the entries by Lacombe (*Dictionnaire portatif des beaux-arts*, 1759) and Fontenay (*Dictionnaire des artistes*, 1776), La Borde's discussions in his *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780), and the articles devoted to Lalande by Choron and Fayolle (*Dictionnaire historique des musiciens*, 1810–1811), Fétis (*Biographie universelle des musiciens*, 1st ed., 1835–1844; 2nd ed., 1860–1865), and Jal (*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 1867). Written decades apart and often with very different purposes, these texts

make it possible to trace both the continuities and the transformations in the composer's image.

At the heart of this history lie the narratives themselves. Certain episodes from Lalande's youth and career, along with anecdotes concerning his relationship with Louis XIV or the circumstances of his successes, recur from one publication to another, gradually becoming familiar features of his biography. Others disappear, are given a different emphasis, or are recounted in altered forms. Such variations, however subtle, deserve as much attention as the elements that remain unchanged: they reveal what individual authors chose to highlight and how the musician's portrait was reshaped over successive generations. Without assuming direct lines of dependence between the texts, their comparison will help illuminate both the formation of a biographical tradition and the ways in which it evolved, particularly through a renewed examination of the sources and the comparison of inherited accounts with archival documents. The place accorded to the court of Louis XIV will provide a particularly revealing thread through these different ways of recounting and documenting the composer's life.

The composer's portrait, however, extends beyond the narrative of his life. It is also constructed through assessments of his talent and works, which help establish his artistic stature and his place among musicians of the past. The judgments of La Borde and Fétis, in particular, offer an opportunity to examine how a biographical memory inherited from the earliest accounts intersects with broader reflections on the history of French music.

Biographical narrative and historical assessment do not, however, belong to two successive stages. The memory of Lalande as a musician of Louis XIV may remain vivid even in texts that seek to assess his historical significance; conversely, accounts closely concerned with the circumstances of his career may already contribute to defining his artistic individuality. The relationship between panegyric and historiography cannot therefore be reduced to a transition from praise to an increasingly detached assessment. A comparison of these sources points instead to the coexistence of different ways of recounting Lalande's life and evaluating his importance.

By tracing the changing fortunes of selected elements of Lalande's portrait, this paper will seek to identify what was preserved, transformed, or gradually lost from his memory. Beyond the transmission of anecdotes and critical judgments, it will explore how successive generations interpreted the life and work of a musician whose fame had been so closely associated

with the reign of Louis XIV. The study of this biographical tradition will thus shed light on another dimension of his legacy: the place Lalande continued to occupy, sometimes in subtly altered guises, in the memory and history of French music.

Beverly Wilcox

CALIFORNIA STATE UNIVERSITY

FR

Lalande et ses préparatifs cachés sur l'édition et les concerts publics : les preuves indirectes

Étudier la présence de Lalande oblige à poser plusieurs questions longtemps sans réponse. Quelle fut l'ampleur de sa participation à l'édition gravée de quarante ans de ses motets ? Quel fut son rôle au Concert spirituel ? Ses premiers biographes gardent le silence, mais ils le décrivent comme délibéré et réservé, ce qui rend l'absence de preuves directes peu surprenante. Cet exposé examine les indices circonstanciels suggérant que Lalande a joué un rôle plus étendu dans la préparation de l'édition et l'organisation des concerts qu'on ne l'a supposé, reflet des exigences pratiques d'un musicien de métier.

Les preuves directes sont rares. Après un premier élan de productivité – quarante grands motets en treize ans – Lalande retoucha plusieurs œuvres, et sa production ralentit. Louis XIV lui ordonna de cesser ses révisions, et peu de versions retouchées subsistent pour le reste de son règne (Sawkins, 2005). Après 1715, Lalande consacra tout son temps (« son unique application ») à ses révisions longtemps différées (Tannevot, 1729). En 1725, des concerts publics commencèrent, avec les motets de Lalande comme pilier du répertoire ; fin 1728, le premier volume de l'édition fut annoncé.

Les indices circonstanciels se répartissent en quatre catégories. Premièrement, les dépenses de la Musique du Roi déclinaient alors qu'émergeait un public de masse pour les concerts et la musique imprimée. En 1716, le Régent réduisit de moitié le budget de la Musique du Roi (F-Pan O1-2845). Pendant que la cour résidait à Paris, Lalande vit croître un public payant à l'Opéra et aux concerts semi-publics. Il put également constater

les possibilités offertes par les nouvelles techniques de gravure musicale développées à Paris (Fau 1978, Devriès-Lesure 1998). Lalande connaissait les éditions de Clérambault, Couperin, Montéclair, Marais et, surtout, un grand motet de Desmarest. Ses propres révisions comportent souvent des caractéristiques davantage adaptées à un divertissement public qu'à la messe royale (Anthony 1997 ; Sawkins 2005 ; Favier 2009).

Deuxièmement, les documents financiers de Lalande montrent qu'il se préparait à un ou plusieurs investissements importants. Lully avait montré que les gages des charges de la Musique du Roi pouvaient être convertis en capital pour un projet destiné à un public de masse. Lalande cumula maintes charges ; les deux qu'il acheta produisaient des gages, mais constituaient aussi des actifs financiers susceptibles d'être achetés et revendus (Benoit, 1971). Il s'engagea ensuite plus en avant dans les activités financières. En achetant presque chaque année des rentes, il détenait plus de 30 000 livres en 1709 (F-Pan, étude LIII). Lalande gérait son capital avec compétence ; bien avant l'effondrement du système de Law en 1720, il liquida 37 850 livres.

Troisièmement, l'un des emplois possibles de ce capital aurait le financement d'une édition de luxe gravée de ses grands motets. À Paris sous la Régence, délivré de l'interdiction royale, il pouvait retravailler ses œuvres et se familiariser avec les coûts de l'édition : copistes, graveurs, papier, encre, imprimeurs spécialisés appelés taille-douciers. Une édition in-folio en vingt volumes d'ouvrages étendus exigeait un investissement important, et le capital accumulé par Lalande pouvait y pourvoir. Son projet était bien avancé à sa mort en 1726, puisque sa veuve obtint un privilège pour l'édition trente-sept jours plus tard. Un groupe de partitions manuscrites sur des papiers similaires et copiées par peu de mains semble constituer des modèles de mise en page pour un graveur, plutôt que des copies des exemplaires imprimés (Wilcox, 2026).

Quatrièmement, les événements survenus après le début des concerts suggèrent que Philidor ne disposait pas des moyens nécessaires pour gérer une entreprise si complexe. Il n'avait pas d'argent : il ne put meubler la salle de concert (F-Pan Delannoy actes), et il fut ensuite mis en prison pour une dette modeste (F-Pan Amaulry acte). À la mort de Lalande, les concerts cessèrent, probablement parce que sa veuve exigea paiement pour l'usage des motets de son mari (F-Pan De Cury acte). D'autres indices des premiers concerts indiquent la participation discrète de quelqu'un qui disposait à la fois d'influence et de moyens financiers, et qui était capable de recruter des solistes, de négocier avec de hauts fonctionnaires et de façonner un répertoire pour plaire au public. Lalande est l'hypothèse la plus plausible d'un tel soutien.

Le premier biographe de Lalande rapporte d'autres exemples de sa détermination et de ses préparatifs cachés en vue d'événements futurs : bien qu'il fût organiste d'église, il se présenta au concours de la Chapelle en 1683, prêt à diriger un vaste ensemble et à composer un motet de démonstration. Au début de son service, il composa plus de motets que ne l'exigeait son quartier, ce qui fit de lui un candidat de premier plan pour les autres quartiers. Cette pratique du travail anticipé suggère que ses révisions après 1715 étaient orientées vers deux projets coordonnés de patronage de masse – une édition gravée et une série de concerts publics – afin de sauvegarder son héritage musical.

EN

Lalande's Hidden Preparations for Publishing and Public Concerts. The Circumstantial Evidence

Studying Lalande's legacy requires grappling with several long-unanswered, basic questions. What was the extent of Lalande's involvement in the engraved edition of forty of his grands motets? What was his role in the founding of the Concert Spirituel? Lalande's first biographers do not say, but they describe him as purposeful and reserved, a portrait that makes the lack of direct evidence unsurprising. This paper explores circumstantial evidence that he took a larger role in the preparation of the edition and the organization of the concerts than has hitherto been postulated, reflecting the practical demands on a working composer.

The direct evidence is scarce. After an initial burst of productivity—forty grands motets in thirteen years—Lalande began revising his early works, and his new production slowed. Louis XIV ordered him to stop revising, and very few revised versions survive from the remainder of the king's lifetime (Sawkins, 2005). After 1715, Lalande devoted all his time ("son unique application") to his pent-up revisions (Tannevot, 1729). In 1725, public concerts began, with Lalande's motets as the backbone of the repertoire; in late 1728, the first volume of the edition was announced.

The circumstantial evidence falls into four areas. First, royal patronage of music was drying up as a mass market for concerts and printed music was emerging. In 1716, the Regent cut the budget of the Musique du Roi in half (F-Pan O1-2845). While the court was based in Paris, Lalande witnessed the growth of a paying public at the Opéra and semi-public concerts. He also

saw how music could be engraved for publication using new technology developed in Paris (Fau 1978, Devriès-Lesure 1998). Lalande would have seen editions by Clérambault, Couperin, Montéclair, Marais, and especially a grand motet by Desmarest, and his revisions often include features more suitable for public entertainment than the king's mass (Anthony 1997; Sawkins 2005; Favier 2009).

Second, Lalande's financial records show preparation for one or more large capital investments. Lully had shown that income from charges in the Musique du Roi could be turned into capital for a project aimed at a mass audience. Lalande began accumulating charges; the two he purchased generated income but also served as financial assets that could be bought and sold (Benoit, 1971). Then he entered the rough-and-tumble financial world. Purchasing interest-bearing bonds almost every year, he held more than 30,000 livres by 1709 (F-Pan, étude LIII). Lalande was a competent investor; well before the 1720 collapse of Law's system, he cashed out holdings worth 37,850 livres.

Third, a plausible use for such capital was a deluxe engraved edition of his grands motets. In Paris during the Regency, he was free to update his works, and he would have become familiar with the expenses of publishing—copyists, engravers, paper, ink, and specialized printers called taille-douciers. A twenty-volume folio edition of large works required substantial up-front investment, and Lalande's accumulated capital could serve for such a project. His plan was well advanced at the time of his death in 1726, since his widow was granted a royal privilege for the edition just thirty-seven days later. A group of manuscript scores on similar papers and in the hands of a small group of copyists appears to be a set of page layout models for an engraver, rather than copies of the prints (Wilcox, 2026).

Fourth, events after the concerts began suggest that Philidor could not manage a large, complex enterprise. He had no money: he could not afford to furnish the concert hall (F-Pan Delannoy actes) and was later imprisoned for failing to pay a relatively small debt (F-Pan Amaulry acte). When Lalande died, the concerts ceased immediately, probably because his widow demanded payment for the use of her husband's motets (F-Pan De Cury acte). These and other features of the early concerts point to quiet participation by someone of influence who had money and could recruit well-regarded soloists, negotiate with high officials, and shape repertoire to please an audience. Lalande was the most plausible source of such support.

Lalande's early biographer describes further examples of his purposefulness and quiet preparation for future events: although he was primarily a church organist, he arrived at the 1683 Chapel competition prepared to conduct a large chorus and orchestra and to compose a demonstration motet, and in his early service he composed more motets than his one quarter required, making him a leading candidate to fill the other quarters. This pattern of anticipatory work suggests that his post-1715 revisions were directed toward coordinated ventures in mass patronage—an engraved edition and a public concert series—to safeguard his musical legacy.

Bénédicte Hertz

CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES - CESR

FR

La présence de Lalande au répertoire des cathédrales et collégiales dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : entre héritage et permanence

Les motets à grand chœur de Michel-Richard de Lalande, composés pour la Chapelle royale, connaissent une remarquable diffusion en France, qui se prolonge bien au-delà de la mort du compositeur. Si leur au Concert spirituel et dans les institutions de concert a déjà fait l'objet de travaux approfondis (voir Constant Pierre, Thierry Favier et Bénédicte Hertz), leur présence tardive dans les maîtrises et les chapitres cathédraux demeure moins connue. Les motets de Lalande figurent pourtant encore, dans les années 1770-1780, au répertoire de plusieurs maîtrises et psallettes de grandes villes de province. Cette permanence invite à déplacer le regard des espaces curiaux et des sociétés de Concert, déjà bien documentés, vers des contextes ecclésiaux. Elle conduit à interroger les modalités de transmission de l'œuvre du sous-maître versaillais, mais aussi les formes de son appropriation dans des environnements musicaux et liturgiques différents de celui pour lequel elle avait été conçu.

Cette communication s'appuiera sur les sources conservées dans les fonds de maîtrise de quatre établissements : les cathédrales Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence, Notre-Dame du Puy-en-Velay et Saint-Siffrein

de Carpentras, ainsi que la collégiale Saint-Vincent de Soignies. Outre les partitions manuscrites, le matériel instrumental et vocal conservé révèle parfois plusieurs strates de copie, témoignant de différentes phases d'utilisation des œuvres. Certaines sources rendent ainsi compte d'une adaptation ingénieuse, comme à Soignies où les motets sont arrangés pour violoncelles et bassons, en l'absence de dessus de violon, hautbois, flûtes et remplissage. Le passage d'un répertoire associé à la Chapelle royale à des églises diocésaines suppose nécessairement une adaptation. Selon le lieu, les effectifs disponibles, les usages et pratiques, les compétences des musiciens et les contraintes liturgiques constituent autant de facteurs susceptibles d'éclairer ces aménagements.

À partir de l'inventaire et de la confrontation des sources, il s'agira d'abord de préciser l'étendue de la présence de Lalande dans le répertoire maîtrisien et d'en établir, autant que possible, la chronologie. L'analyse matérielle permettra ensuite de distinguer les indices de la circulation et de l'intégration des motets au répertoire des traces de leurs usages successifs. Enfin, l'étude des adaptations observées conduira à interroger les modalités d'exécution propres à chaque établissement et les transformations que celles-ci ont pu entraîner. En mettant en regard plusieurs fonds de maîtrise, cette enquête entend ainsi éclairer les formes concrètes de la permanence de l'œuvre de Lalande au XVIII^{e} siècle : non comme la simple survivance d'un répertoire prestigieux, mais comme le résultat de pratiques de transmission et d'appropriation inscrites dans des contextes musicaux locaux.

EN

The presence of Lalande in the repertoire of cathedrals and collegiate churches in the second half of the 18th century: between heritage and continuity

Michel-Richard de Lalande's large-scale choral motets, composed for the Royal Chapel, enjoyed remarkable popularity in France, continuing well beyond the composer's death. Whilst their performance at the Concert spirituel and in concert institutions has already been the subject of in-depth research (works by Constant Pierre, Thierry Favier and Bénédicte Hertz), their continued presence in cathedral choirs and chapters remains less well known. Yet Lalande's motets still featured, in the 1770s and 1780s,

in the repertoire of several choir schools and psaltery choirs in major provincial towns. This enduring presence invites us to shift our focus from the courtly circles and concert societies – which are already well documented – towards ecclesiastical contexts. It leads us to examine not only the ways in which the work of the Versailles assistant master was transmitted, but also the ways in which it was adapted within musical and liturgical environments different from those for which it had been originally conceived.

This paper will draw on sources preserved in the master's collections of four institutions: the cathedrals of Saint-Sauveur in Aix-en-Provence, Notre-Dame in Le Puy-en-Velay and Saint-Siffrein in Carpentras, as well as the collegiate church of Saint-Vincent in Soignies. In addition to the handwritten scores, the surviving instrumental and vocal material sometimes reveals several layers of copying, bearing witness to different phases in the works' use. Some sources thus reveal an ingenious adaptation, as in Soignies, where the motets are arranged for cellos and bassoons in the absence of violin treble parts, oboes, flutes and filling parts. The transition from a repertoire associated with the Royal Chapel to that of diocesan churches necessarily involved adaptation. Depending on the location, the available instrumentalists, customs and practices, the musicians' skills and liturgical constraints, all these factors may shed light on such adaptations.

Based on the inventory and a comparison of sources, the first step will be to clarify the extent of Lalande's presence in the choir repertoire and to establish, as far as possible, its chronology. A material analysis will then enable us to distinguish between evidence of the circulation and integration of the motets into the repertoire and traces of their successive uses. Finally, the study of the adaptations observed will lead us to examine the performance practices specific to each institution and the transformations these may have entailed. By comparing several choir collections, this study thus aims to shed light on the concrete ways in which Lalande's work endured throughout the 18th century: not merely as the survival of a prestigious repertoire, but as the result of practices of transmission and appropriation embedded within local musical contexts.

ACCÈS / ACCESS

Maison Française d'Oxford
2-10 Norham Rd
Oxford OX2 6SE
Royaume-Uni

ENTRÉE LIBRE DANS LA LIMITE DES PLACES DISPONIBLES / FREE ADMISSION, SUBJECT TO AVAILABILITY

PARTICIPATION EN VISIOCONFÉRENCE POSSIBLE SUR INSCRIPTION / ONLINE PARTICIPATION AVAILABLE UPON REGISTRATION

Centre de musique baroque de Versailles
Hôtel des Menus-Plaisirs
22 avenue de Paris
CS 70353 • 78035 Versailles Cedex

www.cmbv.fr