



Un Concert à Lyon au XVIII^e siècle
Restitution d'une séance musicale
à l'Académie des beaux-arts de Lyon
dans les années 1720

Carnet de bord accompagnant la production dirigée par Damien Guillon
Lyon, Chapelle de la Trinité, 28 mars 2025

Document réalisé par Bénédicte Hertz (CMBV, CESR)

Version provisoire - Mars 2025

Cahiers PHILIDOR

52

ÉDITIONS DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

Les cahiers PHILIDOR sont des publications en ligne de membres du Pôle Recherche du CMBV ou de collaborateurs scientifiques. Ils sont téléchargeables en format PDF.

Ce dossier a été rédigé par Bénédicte Hertz, chercheuse au CMBV

Coproduction Centre de musique baroque de Versailles (CMBV)
Conservatoire national de musique et de danse de Lyon (CNSMDL)
Conservatoire national de musique et de danse de Paris (CNSMDP)



© 2025 – Centre de musique baroque de Versailles
Première publication mars 2025
ISSN 1760-6357
Collection dirigée par Barbara Nestola
Directeur de publication : Nicolas Bucher

La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence.
Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Le Centre de musique baroque de Versailles est soutenu par
le ministère de la Culture (Direction générale de la création artistique),
l'Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles,
le Conseil régional d'Île-de-France,
la Ville de Versailles,
les entreprises mécènes du CMBV,
le Cercle Rameau ainsi que le Fonds de dotation du CMBV.
Son pôle Recherche est associé au Centre d'études supérieures de la Renaissance
(Unité mixte de recherche 7323, CNRS - Université de Tours)

Centre de musique baroque de Versailles

HÔTEL DES MENUS-PLAISIRS
22, avenue de Paris
F-78000
+33 (0)1 39 20 78 10
accueil@cmbv.com
www.cmbv.fr

Le Centre de musique baroque de Versailles et les Conservatoires nationaux de musique (CNSM) de Lyon et de Paris invitent à une expérience musicale inédite, celle de la recréation d'une séance musicale à l'Académie des beaux-arts de Lyon, l'une des plus célèbres institutions de Concert françaises, vers 1720. Cette production poursuit le travail de *Performance practice* et de l'exécution « historiquement informée » entrepris depuis quelques années au CMBV, à la faveur notamment de la résidence croisée du Concert spirituel (dir. Hervé Niquet) et du CMBV au Théâtre des Champs Élysées. Le présent carnet de bord est ainsi le troisième de ce travail de formalisation de la démarche expérimentale associant pôles artistiques et de recherche¹. La proposition artistique investit cette fois-ci un nouveau champ, celui du Concert et de ses institutions. Nous quittons Paris et la Cour pour déplacer l'expérimentation sur la province et ses centres urbains qui accueillent une vie musicale riche au siècle des Lumières et se posent comme de nouveaux lieux de production et de diffusion des répertoires.

Ce concert s'inscrit dans le cadre des récentes recherches du [projet Acadéc](#) « Les Académies de Concert au XVIII^e siècle » (2022-2026), porté par le CMBV et financé par l'Agence nationale de la recherche, qui met en lumière et réhabilite un pan oublié du paysage musical français : celui de la naissance du Concert tel qu'il existe aujourd'hui. Comme à Lyon, plus d'une soixantaine d'Académies de musique se créent en France à partir des années 1710 et offrent au public une nouvelle forme de sociabilités, de répertoires et de pratiques musicales.

En investissant un nouveau cadre pour la musique, celui du Concert, les Académies de musique ont renouvelé les pratiques musicales, et notamment la définition de l'orchestre. Il est désormais possible de tenter de définir cette nouvelle typologie d'orchestre à la française qu'ont su inventer les académies de musique, en marge des usages à la cour, à Paris (Opéra ou Concert spirituel), voire lors des fêtes dans les cathédrales ou collégiales du royaume de Louis XV. Ces pratiques musicales au sein des Académies de musique de France étaient encore très mal connues jusqu'à présent et n'avaient pas fait l'objet d'une étude systématique. Récemment, le chantier de collecte de sources mené au sein du programme de recherche Acadéc², a offert de belles découvertes et a permis l'identification de plusieurs bibliothèques musicales d'institutions de Concert de province, à l'instar de celle de Pau³. Ce carnet de bord livre ainsi une réflexion inédite en cherchant à définir les éléments qui singularisent les répertoires et pratiques musicales au Concert en France, en particulier à l'Académie de Lyon. Il propose un premier essai de synthèse de la recherche en cours et rend compte du travail expérimental mené en mars 2025 pour formuler une proposition de restitution d'un concert d'une académie de musique.

L'équipe artistique, placée sous la direction de Damien Guillon, chef en résidence à la Maîtrise du Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) pour l'année 2024-2025, réunit les étudiants des Conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse (CNSMD) de Lyon et de Paris, et les Chantres du CMBV, dans une visée de *performance practice* autour des répertoires et pratiques musicales au Concert. Cette production a une intention pédagogique en même temps qu'un cadre matériel à certains égards contraint. À défaut de ne pas avoir pu documenter ou reconstituer tous les paramètres à l'œuvre dans les années 1720 – parmi les plus importants, le lieu, la facture instrumentale, la déclamation ou l'accueil du public –, le travail s'est concentré d'une part sur les questions de programmation et de répertoires, d'autre part sur les effectifs et leurs répartitions, que nous détaillons dans la suite de ce document.

Les deux œuvres inédites au programme sont représentatives de ce que l'on pouvait écouter chaque semaine à Lyon sous la Régence. La nouveauté est double : l'opéra est exécuté sans être mis en scène, tandis que le motet sort pour la première fois de l'espace sacré. L'opéra – ici sous la forme d'un pot-pourri des grands succès de l'Opéra de Paris – est accolé à un motet à grand chœur de Lalande, dans sa version lyonnaise. Le tout est complété d'une œuvre instrumentale « symphonique », qui témoigne du développement considérable de la musique d'orchestre qu'engendra la création des sociétés de Concert.

¹ Deux précédents carnets de bord ont été réalisés par Benoît Dratwicky, chercheur et directeur artistique du CMBV, pour accompagner les productions des tragédies lyriques *Alys* (2024) et *Persée*, tragédies en musique de Lully (2025) : *Alys, tragédie en musique (1676), carnet de bord de la production dirigée par Alexis Kossenko (mars 2024)*, CMBV, Cahiers Philidor 044, <https://cmbv.fr/ark:/13681/b1SimY> ; *Persée, tragédie en musique (1682), carnet de bord de la production dirigée par Hervé Niquet (février 2025)*, CMBV, version provisoire à consulter sur <https://cmbv.fr/fr/evenements/persee>.

² Ce chantier de collecte de sources est dirigé par la musicologue Bénédicte Hertz (CMBV, CESR) et l'historienne Pauline Lemaigre-Gaffier (UVSQ, Paris-Saclay).

³ Voir l'article sur le carnet de recherche en ligne : Bénédicte Hertz, « Une découverte majeure : la collection musicale de l'Académie royale de Pau », *Projet Acadéc*, Consulté le 10 mars 2025 à l'adresse <https://doi.org/10.58079/ahfn>

Programme

La Fête de l'Amour

Divertissement de fragments modernes rassemblés
par Nicolas-Antoine Bergiron du Fort-Michon (1690-1768)
Extraits de Bergiron du Fort-Michon, Bertin de La Doué, Campra, Desmarest, Destouches, Gervais, Matho,
Montéclair, Rebel, Stuck.

Les Caractères de la danse

Symphonie chorégraphique
Jean-Féry Rebel (1666-1747)

Exurgat Deus

Motet à grand chœur (version lyonnaise)
Michel-Richard de Lalande (1657-1726)

Damien Guillon, direction musicale

Orchestre et solistes des CNSMD de Lyon et CNSMD de Paris

Les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles

Fabien Armengaud, direction artistique

Bénédicte Hertz, musicologue (CMBV - CESR)

L'Académie des beaux-arts de Lyon (1713-1773)

Historique

En germe à la fin du règne de Louis XIV, une vague de création d'institutions musicales d'un nouveau genre bouleverse le paysage musical français dans les années 1720. Le *Mercur de France* s'en fait écho en 1727 : « On voit à Paris & dans les plus petites Villes de Provinces, des Concerts et des Académies de Musique, qu'on entretient à grands frais, & il s'en établit tous les jours de nouveaux⁴ ». La ville de Lyon aura deux académies de musique : la célèbre Académie des beaux-arts de Lyon (1713-1773) et l'éphémère Académie des Jacobins (1718-1727)⁵.

L'académie des beaux-arts ou Concert de Lyon figure parmi les toutes premières académies de Concert qui s'établissent en France à partir des années 1710 et qui constituent un véritable bouleversement dans le paysage musical de l'Ancien Régime. Le Concert de Lyon, le plus fameux de France, tant par sa taille, que par sa longévité et son rayonnement est évoqué dans l'*Encyclopédie* comme l'« un des meilleurs qu'il y ait en province⁶ ».

Une institution hybride

L'Académie des beaux-arts de Lyon doit sa création en 1713 à la détermination de deux jeunes amateurs : Jean Pierre Christin (1683-1755) et Nicolas Antoine Bergiron de Briou du Fort-Michon (1690-1768), qui œuvrèrent leur vie entière au dynamisme et au rayonnement de l'institution. Il s'agit d'un des premiers Concerts de France, qui

⁴ *Mercur de France*, avril 1727, p. 747.

⁵ Sur cette autre académie de musique lyonnaise, voir Bénédicte Hertz, *Le Grand Motet dans les pratiques musicales lyonnaises (1713-1773). Étude des partitions et du matériel conservés à la bibliothèque municipale de Lyon*, thèse de doctorat, Université Lyon 2, 2010, vol. I, p. 64-73.

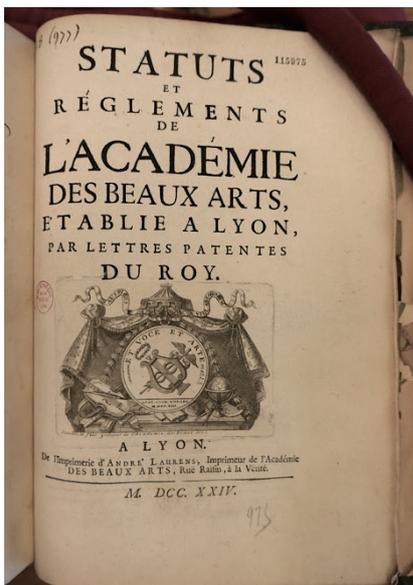
⁶ Louis de Cahusac, « CONCERT, (Musique.) », *Encyclopédie*, t. III, p. 803b.

précède de quelques années la création du très célèbre Concert spirituel parisien ou du Concert de la reine Marie Leszczyńska.

Organisée à ses débuts comme une véritable académie savante, l'Académie des beaux-arts a en fait une fonction hybride, proposant à la fois des discussions scientifiques (au nombre desquelles figure la musique) et des séances musicales. C'est la deuxième institution de ce type en France, puisqu'elle reprend le modèle de l'Académie des lyriques de Bordeaux créée en 1707. On doit l'idée de cet académisme musical à de jeunes scientifiques amateurs de musique – Isaac Sarrau de Boynet à Bordeaux, Jean-Pierre Christin à Lyon – qui sont de ce fait à l'origine et des Concerts publics et des académies des sciences de province, pour certaines encore actives aujourd'hui.

Les statuts et règlements lyonnais définissent deux séances par semaine, celle du samedi étant dédiée aux conférences, tandis que le concert a lieu le mercredi après-midi – jour qui varie entre 1742 et 1752 –, précédé d'une répétition générale⁷. Les périodes de relâche sont communes à celles des institutions d'Ancien Régime, recouvrant la quinzaine de Pâques, les mois de septembre à novembre.

L'Académie se place sous le patronage de la famille de Villeroy, le père, le maréchal François de Villeroy (1644-1730), gouverneur de Lyon et gouverneur du jeune Louis XV, et le fils, François Paul (1677-1731), archevêque de Lyon. Cet appui facilite l'obtention en 1724 de lettres patentes officialisant l'institution. En 1736, l'institution divise ses activités entre la société de Concert organisant des séances musicales, et la société des conférences proposant des discussions scientifiques. La dissociation s'officialise le 1^{er} juin 1748 : le Concert garde invariablement son nom d'« académie des beaux-arts », tandis que la compagnie de conférences reçoit le titre de « Société royale des beaux-arts ». À Lyon comme partout en France, le modèle académique laisse en réalité peu à peu place à un fonctionnement de Concert public, administré par la ville. Le consulat de Lyon assume dès 1741 la gestion financière de l'institution alors en difficulté, prenant en charge les dépenses annuelles acquérant la salle – l'« Hôtel du Concert », construit en 1724 par l'académie pour ses assemblées musicales hebdomadaires – et ses effets. Malgré de nombreuses vicissitudes financières, l'académie des beaux-arts se maintient jusqu'en 1773, période où elle cesse son activité.



Lyon, Bibliothèque municipale, 115975

Les statuts et règlements fixent le nombre d'académiciens à deux cents, répartis en deux classes : les académiciens ordinaires et honoraires, parmi lesquels les personnalités politiques de la ville, versent une cotisation annuelle et prennent part aux délibérations ; les académiciens associés ne participent pas aux dépenses et sont admis pour leurs connaissances ou leurs talents artistiques en vue d'animer les conférences ou d'exécuter la musique. L'assemblée admet gratuitement trente dames de la ville et quinze étrangers. L'administration est assurée par des officiers se partageant les fonctions de directeur, inspecteur, trésorier, quatre syndics et deux secrétaires.

Les musiciens

Le poste de maître de musique du Concert est occupé successivement par Nicolas Antoine Bergiron du Fort-Michon (1713-1718), Jacques Louis David (1718-1726), Paul de Villesavoye (1726-1731), François Estienne (1731-1739), François Lupien Grenet (1739-1753), Jacques Siméon Mangot (1753-*ca* 1755), Mathieu Belouard (1755), André Louis Legoux (1756-?), Claude Marie Legoux (?-1768) et Jean Lobreau (1768-1773). Ces musiciens ne se

⁷ *Statuts et règlements de l'Académie des beaux-arts établie à Lyon, par lettres patentes du Roi*, Lyon, André Laurens, 1724, Lyon, bibliothèque municipale, 115954 et 115975, 15 p.

partagent pas comme dans d'autres villes avec l'Église (qui, dans le diocèse de Lyon, exclut toute polyphonie) et sont dévoués à l'institution.

L'orchestre a la particularité de mêler amateurs et professionnels. Les amateurs sont des académiciens « concertants », c'est-à-dire ayant des compétences musicales, tenus par le règlement de rejoindre l'orchestre ou le chœur. Quant aux artistes professionnels ou gagistes, ils sont pensionnés à l'année et recrutés dans les rangs de l'Opéra (l'Académie royale de musique) de la ville, ou à Paris et dans d'autres villes. La naissance du Concert s'accompagne en effet de la mise en œuvre de stratégies de recrutements artistiques et les musiciens profitent de ces mobilités pour exercer leurs talents à Lyon comme partout en France. C'est également au Concert que des femmes intègrent pour la première fois les rangs de l'orchestre. On voit ainsi à Lyon M^{lle} Leclair, sœur de Jean-Marie, l'aîné célèbre, et Jean-Marie le cadet, jouer du violon aux côtés de son père et son frère.

De plus nombreux artistes se produisent, tant dans l'orchestre permanent que de passage. Certains figurent parmi les plus grands virtuoses de l'époque : la famille Leclair, les Donzelague ou l'organiste Charpentier (dit Beauvarlet-Charpentier), tous pensionnés à l'année, ou les artistes de passage comme les violonistes Mondonville ou Guignon en 1744 ou même le jeune Wolfgang Amadeus Mozart au clavecin en 1766.

Corpus et sources conservés

L'Académie des beaux-arts de Lyon est l'une des rares institutions de Concert du premier XVIII^e siècle pour laquelle sont conservés des fonds d'archives aussi riches que divers. Pour autant, l'état des sources n'est pas complet ; il ne concerne que quelques années ou une proportion réduite des corpus d'origine.

- **Collection musicale** : les volumes en partitions manuscrites et gravées conservées à la bibliothèque municipale de Lyon (Part-Dieu, fonds musical ancien) à proportion d'un tiers de la collection originale, connue par ses inventaires. Les matériels (parties séparées) instrumentaux et vocaux sont presque tous perdus.
- **Archives administratives** : un dossier conservé aux archives municipales de Lyon ([0003 GG 156, numérisé pour le projet AcadéC](#)) rassemble une série de pièces relatives au Concert de l'Académie des beaux-arts. Il se compose de mémoires comptables, livrets de paroles, listes de pensionnaires, engagements de musiciens, inventaires musicaux...

À ce corpus, s'ajoutent les témoignages présents dans les délibérations (série BB) et la comptabilité municipale (série CC), ainsi qu'un dossier ([DD 380, numérisé pour le projet AcadéC](#)) concernant le bâtiment de l'Hôtel du Concert.

- **Presse** : L'[Almanach de Lyon](#) fait paraître chaque année une annonce décrivant le Concert en un bref historique, assorti de la composition du bureau et, à partir de 1747, d'une rubrique sur sa bibliothèque⁸. Les programmes de Concert sont par ailleurs annoncés chaque semaine dans les [Affiches de Lyon, annonces et avis divers](#) entre 1759 et 1772⁹.
- **Mémoires théoriques sur la musique** : conservés à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon. Le corpus datant de la première période où l'Académie des beaux-arts menait les deux activités (discussions scientifiques et concerts) n'a pas été conservé. Un corpus de mémoires qui date d'après la scission Académie des beaux-arts (Concert) / Société royale (discussions scientifiques) est conservé à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon.
- **Textes normatifs** : *Statuts et règlements de l'Académie des beaux-arts, établie à Lyon, par lettres patentes du roi*, Lyon, André Laurens, 1724, 15 p., précédés des lettres patentes (p. 3-6), conservés à la bibliothèque municipale de Lyon ([numérisé](#)).

⁸ *Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon*, 1711-1759, puis *Almanach de la ville de Lyon et des provinces de Lyonnais, Forez et Beaujolais*, 1760-1793, Lyon, Aimé Delaroche, annuel.

⁹ *Affiches de Lyon, annonces et avis divers*, 1750 ; 1758-1773, Lyon, Aimé Delaroche, hebdomadaire. Le dépouillement de ces annonces fera prochainement l'objet d'un cahier Philidor : Bénédicte Hertz, *La musique, la danse et les spectacles dans les Affiches de Lyon, annonces et Avis divers, &c. (1750, 1759-1772)*, éd. CMBV.

Les concerts hebdomadaires

Les concerts hebdomadaires des académies de musique – et sans doute celui de Lyon le premier – inventent une toute nouvelle typologie de programmation. Celles-ci sont familières à nos oreilles contemporaines, puisque nombre de concerts de musique dite « classique » ont aujourd'hui repris à leur compte la juxtaposition de pièces de musique fonctionnelle et de grands succès hors de leur cadre d'exécution d'origine.

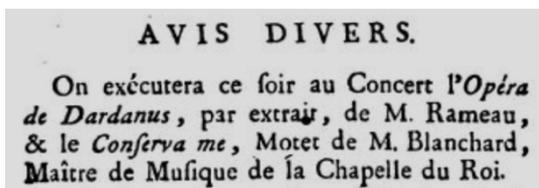
Les programmes académiques mêlent dans une même séance de larges extraits d'œuvres lyriques – opéra, divertissement, ballet... –, des pièces vocales de petite forme (ariettes, motets, cantates, airs italiens...) ou des pièces instrumentales (sonates, symphonies, concertos...), et un motet à grand chœur¹⁰. Ils puisent leur répertoire à la fois dans les succès versaillais ou parisiens, les compositions locales et les œuvres de maîtres de musique d'autres villes. Une telle programmation constitue une vraie nouveauté : alors que l'opéra est « exécuté » sans être « représenté », c'est-à-dire sans mise en scène, le motet quitte pour la première fois l'espace sacré pour devenir une pièce de concert, aux côtés de compositions profanes, comme il le sera quelques années plus tard au Concert spirituel parisien. Ainsi, le programme d'une séance hebdomadaire de l'Académie de musique de Clermont-Ferrand affiche-t-il une grande variété :

« Le concert commencera par des concertos, sonates & autres pièces de symphonie : on chantera ensuite deux actes d'opéra, ou un seul acte & une cantate ou autre pièce détachée, & on finira par un motet¹¹ ».

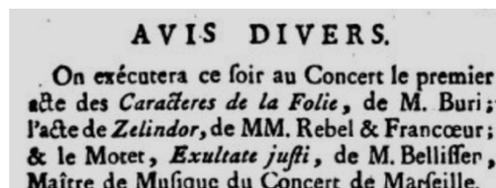
L'exécution du motet conclusif semble être un modèle commun, comme le rappellent les statuts de l'Académie de musique de Lille en 1733 :

« La musique sera partie française & partie italienne, & autant qu'il sera possible, elle sera terminée par un motet¹² ».

À Lyon, les programmes ne sont connus qu'à partir de 1759 : les *Affiches de Lyon*, nouvellement créées, annoncent chaque semaine le programme du Concert de l'Académie des beaux-arts, et ce jusqu'en 1773, année de dissolution du Concert – le *corpus* est à ce titre exceptionnel. On y retrouve le schéma précédemment évoqué : un large extrait d'œuvre lyrique / de petites pièces vocales ou des pièces instrumentales / un motet à grand chœur, voire souvent même un ou deux larges extraits d'opéra / un motet à grand chœur.



Affiches de Lyon, N° 5. Mercredi 31 janvier 1759, p. 18



Affiches de Lyon, N° 11. Mercredi 14 mars 1759, p. 43

Avant 1759, nous n'avons que quelques rares mentions de concert, liées à des événements exceptionnels. Pourtant, si nous ignorons le déroulé exact des séances, le répertoire nous est connu de façon quasi exhaustive, grâce aux différents catalogues de la bibliothèque de musique, aujourd'hui conservés.

La bibliothèque musicale de l'Académie, « la plus belle du royaume »

La bibliothèque de musique, constituée pendant cinquante ans avec un soin exemplaire par Bergiron du Fort-Michon, est l'un des bijoux de l'Académie lyonnaise, qui se vantait d'avoir « la plus belle et la plus précieuse

¹⁰ Sur la programmation des concerts des académies de musique en France voir notamment Florence Doé de Maindreville, *Concerts en provinces sous Louis XV à la lumière des programmes imprimés*, Paris, Vrin, coll. « MusicologieS », 2024, 296 p. ; « Les Paroles du concert au XVIII^e siècle : premiers exemples de programmes de salle imprimés », dans Étienne Jardin et Patrick Taïeb (éd.), *Archives du concert : La vie musicale française à la lumière des sources inédites (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 31-61.

¹¹ *Extrait de la délibération prise à l'assemblée générale de l'Académie de musique de la ville de Clermont-Ferrand du 11 septembre 1731*, Clermont-Ferrand, Pierre Boutaudon, 1731, Clermont-Ferrand, Bibliothèque patrimoniale, A 10663, article XLII, p. 10.

¹² *Règlement du Concert de Lille*, Lille, Charles-Maurice Cramé, 1733, Lille, bibliothèque municipale, L8-2049, article X, p. 3.

[bibliothèque musicale] du royaume¹³ ». Cette collection rassemblait 284 motets français à grand chœur et 155 œuvres lyriques françaises « dédiées aux concerts généraux », divers motets à voix seules, des cantates françaises, des pièces instrumentales et des oratorios italiens pour servir aux « concerts particuliers »¹⁴. Les volumes se présentaient sous forme tant manuscrite qu'imprimée ou gravée.



Chaque partition, marquée du sceau de l'académie, un caducée croisé d'une lyre surmontée d'une couronne de laurier, accompagné de la devise « *Et voce et arte* », avait son jeu de parties séparées correspondant. La collection est une bibliothèque d'usage pour les concerts hebdomadaires, mais pensée dès l'origine par Bergiron comme un ensemble choisi avec un soin exemplaire. Les volumes de musique, conservés à proportion d'un tiers dans les fonds de la [Bibliothèque municipale de Lyon](#), constituent aujourd'hui un témoin unique des pratiques musicales et du répertoire des académies de musique naissante. Elle reflète aussi le rôle central de l'Académie lyonnaise dans la production et la diffusion d'un répertoire tant sacré que profane à l'échelle du territoire français.

Le répertoire des concerts est quasi exclusivement français, largement composé des grands succès parisiens ou versaillais (Lalande, Rameau – dont les motets sont vraisemblablement composés pour l'Académie lyonnaise –, Campra, Colin de Blamont...) et d'œuvres de maîtres de musique provinciaux (Levens, Estienne, Salomon, Toutain, Bergiron, Villesavoie...). Les programmes incluent invariablement un large extrait d'une œuvre lyrique – opéra, divertissement, ballet – et se terminent par un motet à grand chœur, et ce jusque dans les années 1770, même si l'habitude semble subir quelques entorses à partir des années 1760. Les annonces des programmes hebdomadaires qui paraissent dans les *Affiches de Lyon* (1750 ; 1759-1772) témoignent bien des évolutions propres à la fin du règne de Louis XV : développement de la musique instrumentale, déclin du motet à grand chœur au profit des ariettes et symphonies, goût pour l'opéra-comique dont on multiplie les extraits.

Une séance à Lyon vers 1720 : quel programme ?

Reconstituer une séance du Concert de l'Académie des beaux-arts offre à l'interprète et au musicologue un vaste choix de répertoire, au regard de l'évolution considérable sur la période d'activité de l'institution (1713-1773)¹⁵. Le goût reflète celui de son temps et les programmes suivent une évolution similaire à ceux du Concert spirituel parisien¹⁶ – avec, à Lyon, une grande part occupée par l'opéra qui était autorisé au Concert. Si dans les premières décennies, les petits opéras (divertissements, impromptus ...) de la fin du règne de Louis XIV et de la Régence côtoient les cantates, ils laisseront place à la musique symphonique (musique d'orchestre) qui trouve au concert un plein terrain d'expression et de développement, particulièrement dans ses formes concertantes.

L'opéra et ses métamorphoses au Concert

Les grands succès de l'Opéra de Paris sont très populaires aux concerts de l'Académie lyonnaise et notamment l'œuvre de Rameau dont le succès ne se démentit pas.

L'opéra subit au concert des métamorphoses intéressantes, puisqu'elles témoignent véritablement de la diffusion et de l'appropriation des succès parisiens à la fois en province et dans ce cadre spécifique d'exécution en

¹³ *Almanach de Lyon (op. cit.)*, annonce parue dès 1747.

¹⁴ Voir Bénédicte Hertz, *Le Grand Motet...*, *op. cit.* ; « Étude du catalogage et des inventaires de la bibliothèque musicale de l'ancien Concert de Lyon », *Dix-huitième siècle*, Société française d'étude du dix-huitième siècle, n° 43, 2011, p. 143-163.

¹⁵ Léon Vallas, *La Musique à Lyon au dix-huitième siècle. La musique à l'académie*, Lyon, Revue musicale de Lyon, 1908, 278 p. Un deuxième ouvrage y fera suite : *Un Siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688-1789*, Lyon, P. Masson, 1932, 559 p.

¹⁶ Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel, 1725-1790*, préface de François Lesure, Société française de musicologie, 2000, 376 p.

« version de concert » telle qu'on l'appelle aujourd'hui. Affranchi de toute contrainte scénique, mais limité par la durée de la séance musicale, l'opéra peut prendre plusieurs formes à l'Académie des beaux-arts :

- **« Petit Opéra »** : opéra de forme courte (un à trois actes) qui s'apparentant à la poésie pastorale et/ou à l'œuvre de circonstance (ballet, idylle, divertissement, églogue ...)17. Ce type d'opéra est particulièrement en vogue sous la Régence, dans les premières décennies de l'Académie lyonnaise. Certaines œuvres ont été composées pour des exécutions précises à l'Académie de Lyon, ainsi de l'*Idas et Doris* de Du Breuil (copié en 1715) ou de l'*Impromptu* de Bergiron du Fort-Michon (exécuté le 1^{er} août 1714, en présence du Maréchal de Villeroy).
- **Opéra « en concert »** : Les opéras peuvent être divisés en « concerts », comme en témoignent les volumes de musique conservés faisant état de « premier concert » (prologue, actes I et II), « deuxième concert » (actes III à V), voire pour certaines œuvres de « troisième concert »18. L'ouverture est reprise à chaque concert.
- **Opéra en fragments** : C'est un répertoire tout à fait typique de l'Académie de Lyon dans les années 1710-1730. Les académiciens (essentiellement Christin et Bergiron, les fondateurs de l'Académie) arrangent des pots-pourris d'opéras à partir d'un répertoire d'extraits de l'Opéra de Paris « rassemblés en fragments d'auteurs modernes ».
- **Extrait d'opéra** : Un acte ou deux peuvent être exécutés isolément. L'on peut également aménager une suite dans l'opéra en compilant des extraits d'une même œuvre en respectant la chronologie initiale.

Le motet à grand chœur conclusif

Chaque concert est terminé par un motet à grand chœur joué intégralement. Il se présente sous la forme quasi immuable du genre, tel que fixée sous le règne de Louis XIV, et telle qu'elle évolue sous Louis XV19. Le catalogue de Lyon recense deux motets rassemblés en fragments par Bergiron (dont un conservé), mais la pratique est marginale. Comme au Concert spirituel, Lalande puis Mondonville jouissent à Lyon d'une popularité inégalée, en témoignent les sources musicales et les occurrences dans la presse pour la deuxième moitié du siècle.

Quel programme pour une restitution ?

Le choix de la présente restitution s'est porté sur les années 1720, ceci pour plusieurs raisons. La période Régence permet de proposer l'exécution d'un petit opéra en fragments, l'une des spécificités du répertoire lyonnais typique des premières décennies de l'académie. L'idée était séduisante, car elle permettait d'entreprendre parallèlement un travail de recherche inédit sur cette pratique originale des fragments, sorte de pots-pourris d'opéras, représentatifs du répertoire des Concerts. L'intégration d'un opéra en fragments rend ainsi compte d'une pratique typiquement lyonnaise tout en témoignant de la diffusion et des métamorphoses des opéras parisiens. En outre, les œuvres, plus tardives, de Rameau, Mondonville ou leurs contemporains exigent un niveau d'exécution plus technique moins aisé dans un travail pédagogique.

La constitution du programme s'est effectuée plus collégialement sans doute que dans une Académie de musique de province, où seul celui des commissaires assigné à « la musique » décidait de la programmation artistique et de la distribution, laissant au soin du maître de musique la mise en œuvre de la production (copie du matériel et bonne exécution de la musique). Le processus de choix s'est fait parmi un éventail d'œuvres sélectionnées au préalable dans le très riche catalogue de la bibliothèque de l'Académie des beaux-arts. La structure en arche (large extrait d'opéra / pièce instrumentale ou vocale de petite forme / motet à grand chœur) s'est imposée d'elle-même, tant elle est représentative de cette juxtaposition de pièces propres à cette nouvelle programmation dans la première moitié du siècle des Lumières.

La tentation de ressusciter le patrimoine local au travers d'œuvres de Lyonnais (Estienne, M^{sr} de Villeroy, Bergiron ...) a été écartée, parce qu'elle s'avère finalement peu représentative des concerts de province qui faisaient exécuter majoritairement des compositions parisiennes ou versaillaises. Au sein de ce programme composite, les pièces ont été soigneusement sélectionnées pour former un concert à la fois représentatif du répertoire lyonnais tout en rendant compte plus généralement de la diffusion et de la réception en province des œuvres des maîtres de

17 Nathalie Berton-Blivet, *Le Petit opéra (1668-1723) : aux marges de la cantate et de l'opéra*, thèse de doctorat, Université de Tours, 1996, 6 vol.

18 Le fonds musical de l'Académie des beaux-arts de Lyon présente ainsi un état parfois complet de plusieurs volumes de « concerts ».

19 Thierry Favier, *Le Motet à grand cœur (1660-1792). Gloria in Gallia Deo*, Paris, Fayard, 2009, p. 404-435.

la Chapelle royale et de l'Opéra de Paris : un « divertissement en fragments modernes rassemblés par Bergiron de Briou du Fort-Michon », constitué d'opéras parisiens, ainsi qu'une version lyonnaise de l'*Exurgat Deus* de Michel Richard de Lalande, l'un des compositeurs les plus joués à Lyon, valorisent ainsi les pratiques d'un territoire en conservant par ailleurs la cohérence générale d'un répertoire de concert français.

La discussion s'est attachée pour chaque œuvre aux points et arguments suivants :

- **Opéra :** Parmi les quelques opéras en fragments modernes conservés, le choix s'est porté sur ***La Fête de l'amour, une œuvre arrangée par Bergiron du Fort-Michon***, qui se présente comme un mélange organisé d'extraits des grands succès du répertoire de l'Académie royale de musique de Paris. L'œuvre contient une proportion intéressante de sections chorales et a la particularité – comme de nombreuses copies de Bergiron – de comporter des parties de remplissage (haute-contre et taille de violon, les altos à la française), ce qui en fait une source absolument inédite.

La source musicale est rééditée pour l'occasion par le CMBV²⁰.

- **Œuvre centrale :** La sélection de l'œuvre centrale pose une large gamme de possibilités parmi la musique vocale ou « symphonique » (orchestrale). Peu de sources sont conservées dans la collection de musique lyonnaise, mais le catalogue mentionne en fait essentiellement les éditions gravées, sous la forme desquelles circulaient ces œuvres auprès des amateurs dans la France entière. Les inventaires témoignent que le Concert possédait notamment les sonates pour violon de Leclair ou Mascitti, les sonates en trio de Couperin ou encore des pièces pour orchestre. La préférence a été donnée aux ***Caractères de la danse de Rebel***, publiés en 1715, très grand succès de son temps, qui offrent aux étudiants la possibilité – trop rare dans leur cursus – de se produire en formation orchestrale.

L'édition utilisée est [celle du CMBV](#)²¹.

- **Motet à grand chœur :** Le choix du motet s'est orienté naturellement vers l'œuvre de Lalande, parmi les plus joués à l'Académie lyonnaise, et plus généralement au concert en France²². Les motets de Lalande sont entrés très tôt au répertoire de l'académie lyonnaise qui en conserve aujourd'hui plusieurs sources uniques, faisant état de différentes périodes de remaniements des œuvres, et de ce fait extrêmement intéressantes. Bergiron a souvent complété les partitions avec des parties de remplissage de sa main et sans doute de sa composition, différentes des autres collections d'œuvres de Lalande (dont sa propre bibliothèque, la collection Cauvin, aujourd'hui déposée à la bibliothèque municipale de Versailles)²³. Le manuscrit lyonnais de l'***Exurgat Deus de Lalande*** présente ainsi une version tout à fait originale de l'œuvre. Par ailleurs, cette source est aussi représentative de l'histoire lyonnaise, puisqu'émanant de l'éphémère Académie des Jacobins (1718-1727), dont la bibliothèque a été intégrée à celle des beaux-arts en 1727.

La source musicale est rééditée pour l'occasion par le CMBV²⁴.

Description des sources

La Fête de l'Amour, Divertissement en fragments modernes rassemblés par Bergiron, académicien

Lyon, Bibliothèque municipale, Rés. FM 129972

Provenance : Académie des beaux-arts

Partition – [1725-1729]

Copiste : Nicolas Antoine Bergiron de Briou du Fort-Michon (copiste Lyon-01)

Bibliothèque de l'Académie des beaux-arts de Lyon, ordre B, n° 61

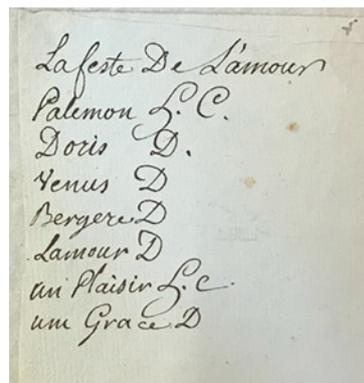
²⁰ éd. Bénédicte Hertz – à paraître, collection Opéra numérique.

²¹ éd. Louis Castelain, 2015.

²² Voir Favier, Thierry, *Le Motet à grand chœur...*, *op. cit.*,

²³ Hertz, Bénédicte « À L'origine des collections Cauvin et Decroix. Bergiron de Briou du Fort-Michon copiste de Lalande et Rameau », *Revue de musicologie*, t. 106, n° 1, 2020, p. 5-43.

²⁴ éd. Bénédicte Hertz – à paraître.



Chœur à 4 (D, Hc, T, B)

Solistes : 5 dessus, 2 hautes-contre

Orchestre à 4 : dessus instrumentaux, haute-contre de violon, taille de violon, basses instrumentales

Mentions d'instruments

- 2 Flûtes (parfois allemandes), hautbois
- Violons des chœurs / violons des ritournelles
- Haute-contre et taille de violon
- Basses de violon, basse continue, basson

Identification des extraits

Le divertissement copié par Bergiron rassemble 34 « extraits de fragments modernes » dont il a été possible en grande partie d'identifier l'origine. Ils proviennent tous d'opéras créés quelques années auparavant sur la scène de l'Opéra de Paris, à l'exception de deux pièces incorporées dans le ballet *L'Inconnu* de Lalande, dansé par le petit Louis XV aux Tuileries en février 1720.

Provenance des extraits identifiés

avec leur date de création à l'Académie royale de musique de Paris²⁵ :

- 1695 – *Les Amours de Momus* (Desmarest)
- 1698 – *Les Fêtes galantes* (Desmarest)
- 1701 – *Omphale* (Destouches)
- 1709 – *Hésione* (Campra / Airs ajoutés – repris dans *L'Inconnu* de Lalande, publié en 1720)
- 1711 – *Manto la fée* (Stuck)
- 1714 – *Télémaque* (Destouches)
- 1714 – *Arion* (Matho)
- 1716 – *Les Fêtes de l'été* (Montéclair)
- 1716 – *Hypermnestre* (Gervais)
- 1718 – *Le Jugement de Paris* (Bertin de La Doué)
- 1720 – *L'Inconnu* (Rebel dans composition Lalande) / dansé par le roi en 1720)

²⁵ Nous remercions Jean Duron et Thomas Leconte pour leur aide respective dans le travail d'identification des extraits de Desmarest, Campra et de Lalande.

Le procédé de compilation de ces extraits en divertissement est une pratique académique essentiellement lyonnaise, sans doute de l'invention même de Bergiron du Fort-Michon qui en composa une petite dizaine²⁶. Le divertissement en fragments *La Fête de l'Amour* se présente ainsi comme une pastorale alternant chœurs, récitatifs, airs et danses. Les extraits d'auteurs « modernes », c'est-à-dire contemporains, y sont généralement copiés sans variantes par rapport aux œuvres telles qu'elles ont été publiées par Ballard après la création à l'Académie royale de musique. Le travail d'arrangement consiste essentiellement en un acte de compilation et, certainement, de recomposition des parties intermédiaires (hautes-contre et taille de violon), qui sont souvent originales dans la source lyonnaise alors qu'elles sont absentes de la source matrice. Bergiron a sans doute lui-même composé l'ouverture et les quelques sections non identifiées, comme le chœur « Célébrons son nom, chantons tous », qui met en musique les paroles d'Antoine Houdar de La Motte pour l'opéra *Canente* de Collasse, créé sans succès en 1700 à l'Académie royale de musique de Paris. L'académicien lyonnais semblait attaché à l'originalité des livrets de ses œuvres lyriques, à l'instar de son *Pentézilée*, seul opéra connu sur l'argument au début du XVIII^e siècle²⁷. Ainsi, lorsqu'il annonce en 1730 la parution d'un *Recueil de cantates françaises* écrites par Bergiron du Fort-Michon, le *Mercur* prend soin de préciser que « Les paroles de cet ouvrage sont de différents auteurs. Il y a plusieurs sujets qui n'ont jamais été traités en poésie de ce genre-là »²⁸.

Pour satisfaire à la cohérence de l'argument de son divertissement, Bergiron choisit de renommer les protagonistes des extraits pour conserver trois personnages principaux : **Palémon** (présent dans les *Amours de Momus*, le premier des extraits), **Doris** (présente dans *Le Jugement de Pâris*, le second extrait) et **Vénus** (des *Fêtes de l'été*). Ainsi, Isis d'*Hypermnestre* devient-elle Vénus, l'Été des *Fêtes de l'été*, Arion d'*Arion* ou Arcas du *Jugement de Pâris* deviennent Palémon. L'intrigue pastorale se resserre ainsi autour du couple de bergers amoureux Palémon/Doris. Les inconstances et infidélités feintes sont autant d'occasions de tester et de se redire les liens d'attachement, ponctuées des interventions de Vénus et de l'Amour, des troupes de Grâces et de Bergers.

Michel Richard de Lalande, *Exurgat Deus* (S71)

Lyon, Bibliothèque municipale, Rés. FM 133 630

Provenance : Académie des beaux-arts ; Académie des Jacobins (pas de cachet)

Partition – 1725 ; entrée à l'Académie des beaux-arts en 1725

142 p. 295 x 215 mm

Copiste : Antoine Thauvat (copiste Lyon-17) ; remplissage (copiste Lyon-16)

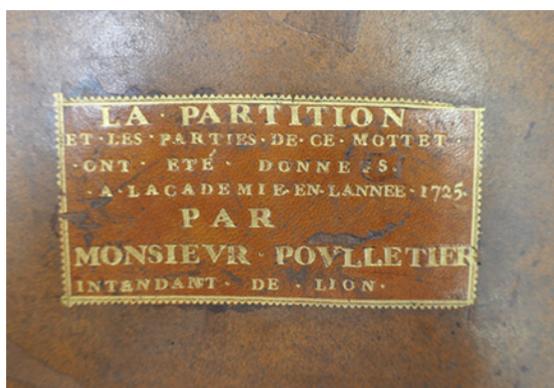
Sur le plat inférieur : « la partition et les parties de ce motet ont été données à l'académie en l'année 1725 par Monsieur Poulletier, intendant de Lyon ».

Chœur à 5 (D, Hc, T, Bt, B)

Solistes : 2 dessus, 1 haute-contre

Orchestre à 4 : dessus instrumentaux, haute-contre de violon, taille de violon, basses instrumentales

Mentions d'instruments : 2 Flûtes / Violon seul

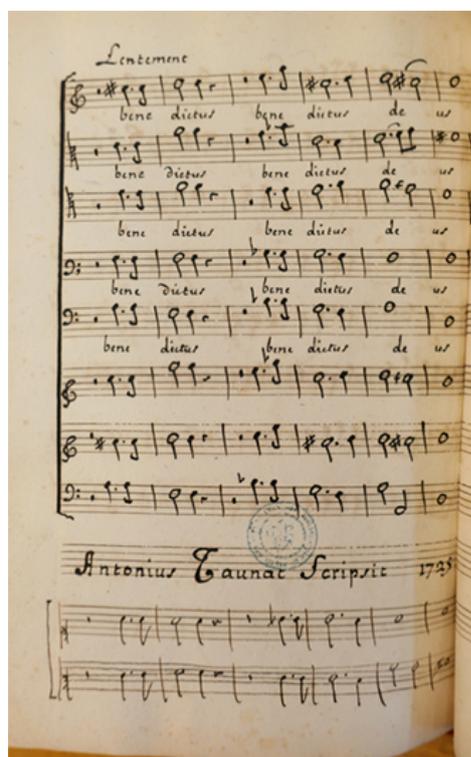


²⁶ Voir Léon Vallas, *La Musique à Lyon, op. cit.* Ces fragments sont l'objet d'un travail en cours dans le cadre du projet AcadéC.

²⁷ Voir Bénédicte Hertz, Nicolas Antoine Bergiron du Fort-Michon, *Pentézilée, 3^e acte d'une tragédie lyrique donné à l'Académie des beaux-arts de Lyon (1722-1723)*, partition et matériel d'orchestre, Versailles, CMBV, coll. Opéra numérique, 2023, <https://boutique.cmbv.fr/fr/pentezilee-0?v=pdf>, p. VIII.

²⁸ *Mercur de France*, février 1730, p. 335-336.

Le volume de l'*Exurgat Deus* de Lalande a été offert à l'Académie des beaux-arts en 1725 par l'intendant de Lyon, Poulletier de Nainville. Un autre motet, le *Cantate Domino* avait été donné l'année précédente par son épouse, ainsi qu'en témoignent les pièces de titre de maroquin rouge sur les plats supérieur et inférieur. Le couple était mécène de l'Académie des Jacobins, éphémère concurrente lyonnaise de l'Académie des beaux-arts entre 1718 et 1727. Le manuscrit de l'*Exurgat* a été réalisé par un Lyonnais, Antoine Thaunat, qui signe sa copie ; il deviendra plus tard choriste à l'Académie royale de musique de Lyon entre 1741 et 1750. L'*Exurgat* présente un intérêt particulier, puisqu'il fait état première version de l'œuvre, telle qu'elle a été composée en 1706. Les parties de remplissage, ajoutées postérieurement à la copie, semblent dater des années 1730²⁹.



Dispositifs

L'Hôtel du Concert (1724), première salle de concert de France

Contrairement à d'autres villes de province qui allouaient ordinairement à leur Concert le grand salon de l'hôtel de ville, il semble que l'académie lyonnaise ait toujours eu sa propre salle indépendante³⁰. En 1714, Le Concert lyonnais se réunit dans une salle, sans doute un jeu de paume, dont nous ne savons rien, louée place Saint-Clair dans le quartier du même nom au nord de la Saône. En 1724, les académiciens font construire sur un terrain cédé par les frères cordeliers de Saint-Bonaventure un petit bâtiment pour leur usage. L'Hôtel du Concert, première salle de concert de France, est l'œuvre de l'architecte milanais Federico Pietrasanta. La construction, contrainte par les exigences des frères cordeliers voisins, s'étend en longueur, orientée est-ouest, entre le Rhône et la place des Cordeliers, sur laquelle elle présente sa façade³¹. L'édifice accueille une grande salle de concert avec

²⁹ Voir Lionel Sawkins, *A thematic catalogue of the works of Michel-Richard de Lalande (1657-1726)*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2005, S71/i/, p. 333-338 ; Bénédicte Hertz, *Le Grand Motet...*, *op. cit.*, vol. I, p. 463, note 315.

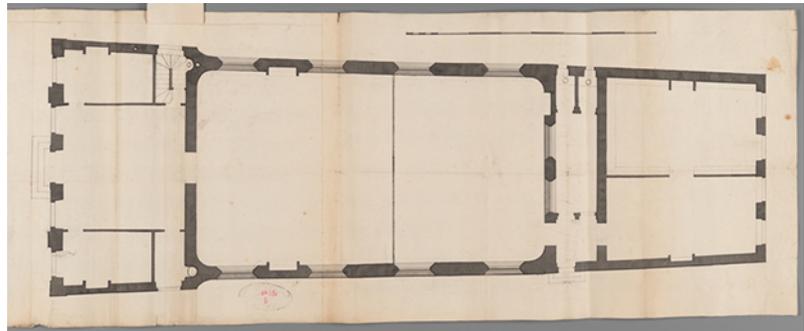
³⁰ La salle est mentionnée dans les didascalies du livret de *l'Impromptu* pour le maréchal de Villeroy composé par Bergiron en 1714 : « La salle est sur le quai de Saint-Clair, sur les bords du Rhône » (Lyon, Archives municipales, AA 143 pièce 12, p. 4). Voir Léon Vallas, *La Musique à l'Académie...*, *op. cit.*, p. 9.

³¹ Sur cet Hôtel du Concert, voir : Thierry Favier, « Concert et espace musical en province : étude comparative des concerts à Dijon et à Lyon au XVIII^e siècle », dans *Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920*, dans H. E. Bödeker, P. Veit, M. Werner (éd.), Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 147-182 ; Bénédicte Hertz, « La Salle de concert de l'académie de Lyon (1724-1856) », dans B. Dompnier, C. Massip et S. Serre (éd.), *Musiques en liberté. Entre la cour et les provinces au temps des Bourbons*, Paris, École des Chartes, 2018, p. 651-668.

orchestre et tribune, des salles de réunion, une bibliothèque et des appartements pour le maître de musique. Il sera détruit entre 1856 et 1858 lors des travaux de construction de l'Hôtel de la Bourse.



Archives départementales du Rhône,
Fonds Léon Galle, FGA ZZ(8) / 3J 3861



Lyon, Archives municipales, DD 380, pièce 2.

Le mémoire et les dessins de l'architecte Pietrasanta sont les seules sources documentant la disposition de la salle. Le plan fait apparaître une séparation de la salle en deux, marquant sans doute là soit l'avancée de la tribune, soit la présence de la balustrade séparant l'orchestre du public.

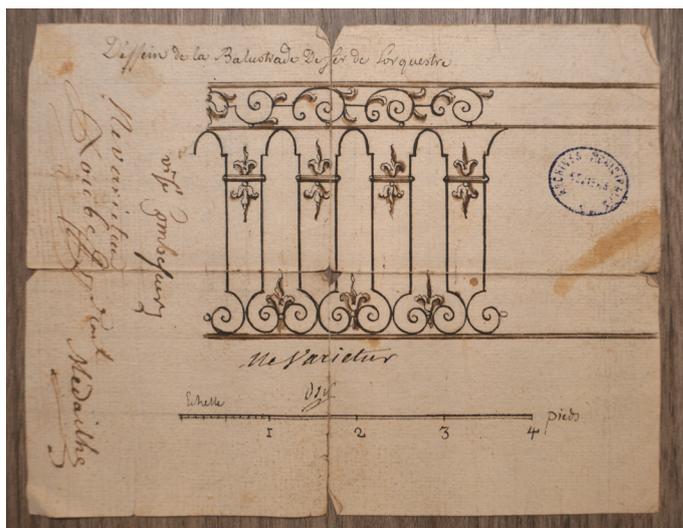
L'*Inventaire des meubles du Concert* établi en 1741 par la ville fait état, dans la grande salle d'un dispositif en gradin, un « orchestre de la composition ou de l'invention du Sr. Coignet » dont nous n'avons d'autre information que cette mention³². Il liste également 20 pupitres en place et 16 pupitres mobiles pour les musiciens, et donne une idée du nombre de places dans la salle et la tribune : 168 chaises mobiles et 12 chaises en paille sont entreposées dans le vestibule, tandis que se trouvent « 30 sofas garnis et couverts en toile verte dont 10 dans les balcons » et « 9 chaises couvertes en toile verte ». Les concerts pouvaient donc accueillir entre 250 et 300 personnes assises.

Aucun indice n'est donné sur la place qu'occupent instrumentistes et chanteurs. La documentation sur l'espace au Concert est maigre à l'échelle de la France, et les plans collectés ne montrent que rarement l'orchestre³³. En 1755, une séance académique publiée par le *Mercure de France*, transcrivant les réflexions de Gainsay sur l'architecture du Palais royal, nous livre pourtant incidemment une des caractéristiques décrites comme habituelles aux Concerts « où les principaux chanteurs se mettent toujours sur le devant de l'appui qui les sépare des auditeurs, & que cet appui est fort élevé au-dessus de l'auditoire »³⁴. Divers fonds d'archives municipales ont gardé trace de ces appuis ou balustrades installés dans les salles de concert, comme à Béziers, où sont conservés les dessins de la « balustrade de fer de l'orchestre » commandée par la ville pour le grand salon de l'Hôtel de Ville.

³² *Inventaire général de tous les meubles meublants et instruments de musique à l'usage du Concert de l'Académie des beaux-arts de Lyon...*, manuscrit, 27 décembre 1741, Lyon, Archives municipales, 3GG156, pièce 16.

³³ Seuls les plans de Montpellier (1778) et de Rennes montrent l'emplacement des bords des instrumentistes et la place du clavecin : *Plan de projet de la salle de concert de l'Académie de musique*, 1778, Archives départementales de l'Hérault, C 1112 (1-3) ; *Projet d'aménagement de la grande salle de l'Hôtel de ville en salle de concerts*, 1769, Rennes, Archives municipales, cité par Marie-Claire Le Moigne Mussat, *Musique et société à Rennes au XVIII^e et XIX^e siècles*, Genève, Minkoff, p. 86.

³⁴ « Architecture. Suite des mémoires d'une société de gens de lettres publiés en l'année 2355 [sic] », *Mercure de France*, 1^{er} septembre 1755, p. 221.



Béziers, Archives municipales, DD11

Effectifs instrumentaux et vocaux

État des sources du Concert de Lyon

Les effectifs musicaux lyonnais sont mal connus, spécialement dans les premières années d'existence du Concert lyonnais. L'orchestre rassemble en effet amateurs et professionnels, puisque les « académiciens ordinaires » (sociétaires) ayant une pratique amateur ont obligation de jouer ou de chanter aux côtés des gagistes, au nombre desquels les familles Leclair ou Donzelague. Les statuts précisent ainsi :

« XXI. Tous les académiciens ordinaires exécuteront leur partie dans le concert ; & lorsqu'ils ne pourront pas s'y trouver, ils auront soin d'en avertir quelques jours auparavant l'inspecteur, ou en son absence, le bibliothécaire.

« XXII. Il n'y aura que les seuls académiciens qui soient admis à chanter ou jouer des instruments au Concert, et qui puissent entrer dans l'espace de la salle, destiné à l'exécution de la musique. Les officiers pourront excepter de cette règle les étrangers capables d'exécuter leur partie.³⁵ ».

Or, ces amateurs ou étrangers de passage ne sont jamais mentionnés dans les pièces d'archives. De ce fait, les très rares listes d'appointements des pensionnaires de l'Académie ne reflètent donc que d'une partie des effectifs – 41 musiciens (maître de musique, chanteurs et instrumentistes confondus) embauchés à l'année en 1757 ; 36 pour le quartier de juillet 1765³⁶. En outre, les étrangers de passage, musiciens professionnels ou amateurs, peuvent également grossir l'effectif.

Malheureusement, les sources sont trop lacunaires pour la soixantaine d'autres villes ayant eu un Concert dans ces années 1720-1730, et qui auraient pu fournir des témoignages complémentaires. Les Académies de Nancy ou Carpentras, pour lesquelles ont été identifiés respectivement un inventaire détaillé et un fonds musical, présentent des effectifs presque trois fois moins importants que celle de Lyon et des pratiques différentes (absence de parties intermédiaires notamment), ce qui ne permet pas d'éclairer la réflexion.

En raison de la disparition de l'ensemble des parties séparées (matériel d'orchestre et de chœur notamment), ce sont les riches inventaires de la collection musicale du Concert de Lyon qui fournissent le peu d'indices sur les effectifs employés. L'inventaire complet des œuvres composant l'ordre B, catégorie des opéras français³⁷, détaille

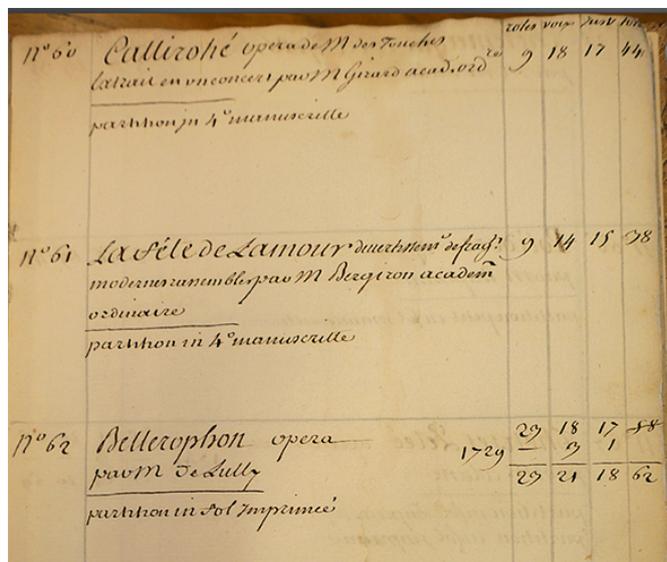
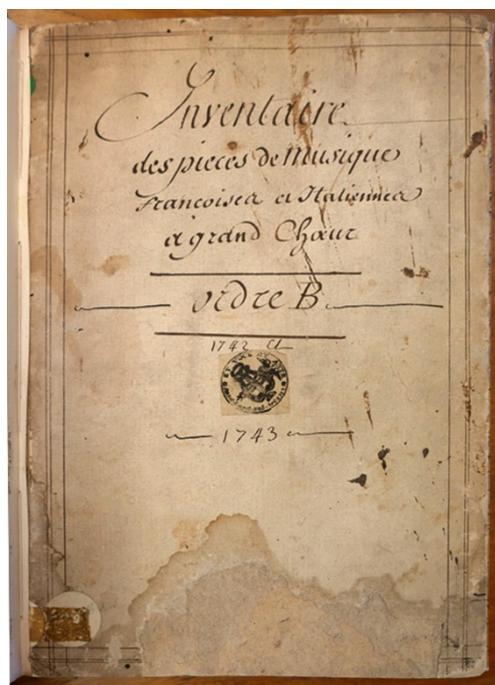
³⁵ Source citée, art. XXI et XXI, p. 11-12.

³⁶ *Liste des pensionnaires du Concert de l'Académie des beaux-arts, 1757*, aujourd'hui perdue, retrouvée par Léon Vallas dans la reliure d'un livre de musique de l'Académie (voir Léon Vallas, *La Musique à l'Académie*, op. cit., p. 93) ; *Concert. Quartier de juillet 1765. État des appointements des pensionnaires*, Lyon, archives municipales, 3GG156, pièce 11.

³⁷ *Inventaire des pièces de musique françaises et italiennes à grand chœur, ordre B, 1742 et 1743* (ajouts jusqu'en 1767), Lyon, Bibliothèque municipale, Rés. FM 134008 ; Il existe une deuxième version moins détaillée de cette première source : *Inventaire des pièces de musique françaises et italiennes à grand chœur, ordre B, du Concert de l'Académie des beaux-arts, 27 mai 1754* (ajouts après le 27 mai 1754 et après le 9 juin 1766), Lyon, Archives municipales, 3GG156, pièce 15.

ainsi le total des parties pour les rôles (solistes), les voix (choristes) et les instruments (orchestre). Pour le divertissement *La Fête de l'Amour* (n° 61), on dénombre une partition manuscrite et les 38 parties séparées suivantes :

- 9 rôles (pour 7 solistes, ce qui indiquerait la présence de copies pour les doublures).
- 14 voix (une partie par choriste)
- 15 instruments (une partie servant à 2 musiciens dans l'orchestre)



Lyon, Bibliothèque municipale, Rés. FM 134008

Une comparaison de *La Fête de l'Amour* avec les autres divertissements (fragments d'auteurs modernes ou autres arrangements) permet d'avoir une idée plus large des effectifs requis à l'Académie pour les exécutions d'œuvres de ce genre :

Autres « divertissements de fragments modernes rassemblés par Bergiron, académicien ordinaire » :

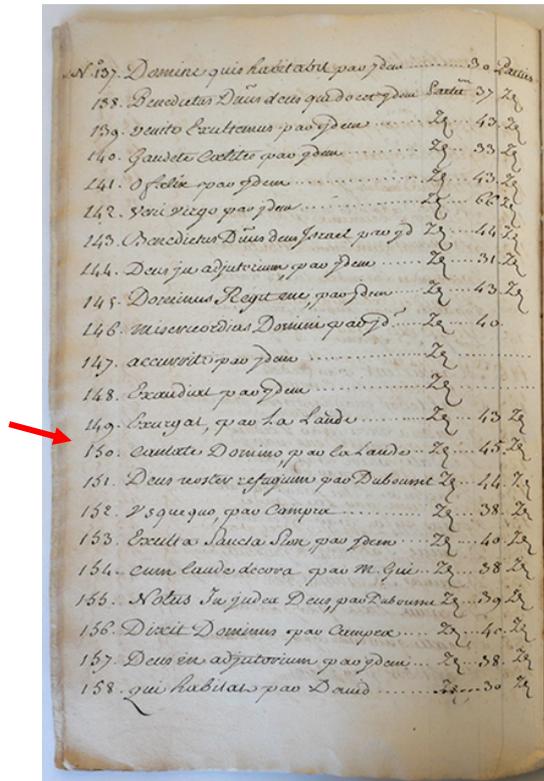
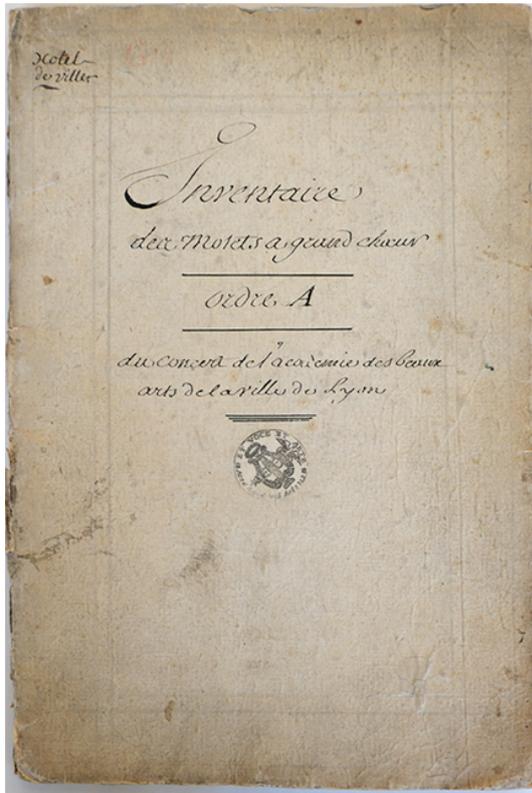
Titre	N° cat.	Date	PS ³⁸ Rôles	PS Voix	PS Instr.	Total PS	
<i>Impromptu pour Villeroij</i>	N° 10	1714	13	18	22	45	<i>Œuvre de circonstance</i>
L'Apothéose d'Hercule	N° 35	Avant 1729	7	13	14	34	
La Pastorale	N° 36	Avant 1729	4	18	17	39	
Le Retour de la paix	N° 32	Avant 1729	10	12	26	48	
Hypermnestre et Lyncée	N° 33	Avant 1729	4	13	15	32	
La Jalousie	N° 39	Avant 1729	8	11	14	33	
Thétis et Pelée	N° 41	Avant 1729	7	12	32	51	
Le Désespoir	N° 52	[ca 1735]	4	14	15	39	
La Chasse	N° 58	Avant 1729	7	14	16	31	
La Fête de l'Amour	N° 61	Avant 1729	9	14	15	38	

Autres œuvres composées/arrangées par Bergiron :

Titre	N° cat.	Date	PS Rôles	PS Voix	PS Instr.	Total PS	
Pentézilée, acte 3	N° 45	Avant 1729	5	14	15	34	
Les Amours de Protée (Gervais)	N° 48	Avant 1729	12	13	14	39	Extrait en un concert
Le Jugement de Pâris (Bertin)	N° 49	Avant 1729	8	14	16	38	Extrait en un concert
Ariane (Mouret)	N° 50	Avant 1729	15	13	15	43	Extrait en 3 concerts
Ajax (Bertin)	N° 51	[1735]	17	21	17	55	Extrait en 2 concerts
Les Vendanges de Neufville	N° 53	[ca 1735]	7	13	16	36	Divertissement
Le Carnaval et la Folie (Destouches)	N° 55	Avant 1729	7	14 + 7	15 + 4	36/45	Extrait en 2 concerts
<i>Le Carnaval et la Folie (Destouches)</i>	N° 56	Avant 1729	5	14 + 7	15 + 4	36/45	Extrait en 2 concerts (doublon)

³⁸ PS = parties séparées ; Rôles = solistes ; Voix = choristes ; Instr. = instruments.

Pour ce qui est du motet à grand chœur, l'inventaire du genre (inventaire de l'ordre A) n'est conservé qu'en un exemplaire moins détaillé³⁹. Celui donne un total de 43 parties séparées pour l'*Exurgat* de Lalande, sans en préciser la répartition.



Lyon, Archives municipales, 3GG156, pièce 14

Il est pourtant difficile de connaître les effectifs exacts de l'orchestre ou du chœur de l'institution à partir de ces inventaires musicaux : lorsqu'il est indiqué, le nombre de parties varie autour d'une quarantaine, une partie pouvant servir pour plusieurs musiciens⁴⁰.

Les effectifs du Vœu pour la santé du roi

L'orchestre des institutions lyonnaises (Opéra ou Concert) est moins connu que celui des institutions parisiennes, même si le recoupement de certaines sources permet d'en cerner les contours et les particularités. Aucun état ni source musicale contemporaine n'ont été conservés par exemple pour l'Académie royale de musique, l'Opéra de la ville. L'Académie des beaux-arts et l'Académie des Jacobins n'ont laissé comme témoignages que la très riche collection de partitions générales conservée avec ses catalogues mentionnés ci-dessus.

Ce sont en fait les comptes de la ville faisant état des musiciens participant à la cérémonie annuelle du « Vœu pour la santé du roi » ou « Salut du 8 août » qui offrent une source majeure et tout à fait unique concernant la composition de l'orchestre dans les années 1730⁴¹. Institué en 1722, après la guérison l'année précédente du petit Louis XV, le Vœu pour la santé du roi a lieu chaque 8 août dans l'église du grand collège Jésuites, la chapelle de la Trinité. L'on y exécute chaque année un motet à grand chœur, dont la composition est confiée au maître de musique de l'Académie des beaux-arts voisine. Les musiciens, embauchés pour l'évènement par le consulat de Lyon, sont d'ailleurs en grande partie issus du Concert, ce qui autorise à penser que le motet était exécuté chez les Jésuites comme il l'était à l'Académie. Le diocèse de Lyon bannissait toute polyphonie de ses églises, et c'était là à Lyon l'une des seules occasions d'entendre un motet à l'Église⁴².

³⁹ *Musique latine à grand chœur sous l'ordre A, qui est dans la bibliothèque du concert de l'Académie des beaux-arts de la ville de Lyon*, 27 mai 1754 (ajouts après le 27 mai 1754 et après le 9 juin 1766), Lyon, Archives municipales, pièce 14.

⁴⁰ Sur ces aspects, voir Bénédicte Hertz, *Le Grand Motet...*, op. cit., vol. 1, p. 317-325.

⁴¹ Voir Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique*, Liège, Mardaga, 1991, p. 161-164 ; Bénédicte Hertz, *Le Grand Motet...*, op. cit., vol. 1, p. 74-102.

⁴² Sur ce sujet, voir Bénédicte Hertz, *Le Grand Motet...*, op. cit.

Les pièces comptables, conservées pour les saluts de 1727-1729, 1732 et 1735, font état d'un d'une soixantaine de musiciens – le nombre varie entre 61 et 66 – au nombre desquels de nombreuses femmes⁴³. En plus des solistes qui chantent dans les chœurs, les choristes sont entre 25 et 33 dont parfois des enfants. En 1729, où les pupitres sont détaillés, ils se décomposent ainsi pour le chœur :

- 6 dessus (femmes et enfants)
- 6 hautes-contre
- 7 tailles
- 3 basses-tailles
- 6 basses-contre

Quant aux instrumentistes, ils sont entre 25 et 32, et se répartissent comme ci-dessous :

- 3 flûtes et hautbois
- 4 violons d'accompagnement
- 5-6 violons des symphonies
- 3 hautes-contre et tailles de violon
- 7-8 basses d'accompagnement
- 3-4 basses de symphonie
- 1-2 contrebasses
- 2-3 bassons

Aucun musicien n'est payé pour le clavecin ou l'orgue, dont la chapelle était pourtant pourvue.

Proposition de reconstitution :

La composition de l'orchestre, pour ce Concert de mars 2025, respecte les effectifs généraux dont témoignent les inventaires lyonnais, autant qu'elle suivra la répartition à l'intérieur de ces effectifs de l'orchestre lyonnais tel qu'on le connaît pour le Vœu pour la santé du roi de 1729. Nous faisons le postulat que l'effectif reste le même pour la totalité du programme et ne change pas d'une pièce à l'autre.

Le nombre de chantres du CMBV (17) correspond presque au nombre de parties séparées indiquées dans les inventaires de l'Académie des beaux-arts précédemment cités (15) ; il est bien moindre que lors de l'exécution d'un motet à la chapelle de la Trinité lors du Vœu du roi, mais nous conservons la source académique comme référence :

- Solistes : 5 dessus / 2 hautes-contre / 1 basse-taille
- 17 choristes : 4 dessus / 5 hautes-contre / 3 tailles / 5 basses-tailles et basses

- 2 flûtes allemandes (traversos)
- 3 flûtes à bec
- 2 hautbois
- 4 violons d'accompagnement
- 6 violons des symphonies
- 2 hautes-contre de violon
- 1 taille de violon
- 7 basses d'accompagnement (2 violes de gambe, 2 basses de violon, 2 clavecins jouant en alternance, 2 théorbes)
- 4 basses de symphonie (4 basses de violon)
- 1 contrebasse
- 2 bassons

⁴³ *État des musiciens qui ont chanté ou joué des instruments au Vœux de la Ville de Lyon pour le Roy*, manuscrit, 27 août 1727, F-LYam, CC 3115, pièce 101 ; *État des musiciens qui ont chanté ou joué des instruments au Vœux de la Ville de Lyon pour le Roy*, manuscrit, 23 août 1728, F-LYam, CC 3119, pièce 147 ; *État des musiciens qui doivent chanter ou jouer des instruments au Vœu de la Ville de Lyon pour la convalescence du Roy*, manuscrit, 17 août 1729, F-LYam, CC 3124, pièce 136. Les comptes conservés pour les années 1732 et 1735 ne mentionnent pas le détail des violons. Voir Favier, Thierry, *Le Motet à grand chœur...*, *op. cit.*, p. 115-116 ; Hertz, *Le Grand Motet...*, *op. cit.*, vol. I, p. 88-9.

Pratiques musicales et éléments d'interprétation

Les œuvres copiées pour l'Académie de Lyon adoptent souvent des caractéristiques communes et originales quant à la répartition des pupitres de cordes, la présence d'un troisième violon obligé, la configuration des parties intermédiaires, celle des basses... Les modalités d'exécution des grands genres – motets à grand chœur et opéras – se plient ainsi parfois à un arrangement instrumental, qui semble être à plus d'un titre l'un des marqueurs académiques prépondérants.

Un orchestre lyonnais ?

L'orchestre lyonnais adopte le schéma de l'orchestre à la française, en vigueur à l'Opéra de Paris. Il s'en différencie néanmoins et, plus surprenant, se singularise dans le paysage français des institutions de Concert de ce premier XVIII^e siècle par des usages propres.

La recherche musicologique en cours sur le sujet ouvre un champ d'études riche et original, en marge de Paris et de la Cour. Quelques études récentes ont posé les premières définitions de ces pratiques particulières dans le cadre du Concert⁴⁴ et le travail se poursuit dans le cadre du projet AcadéC⁴⁵. La recherche d'une interprétation historiquement informée appliquée à ce cadre d'exécution précis permet de proposer une première définition de l'orchestre du Concert de Lyon, d'en discuter les modalités de restitution autant que d'en tester la mise en œuvre et les effets d'interprétation.

Les orchestres des institutions de Concert, à l'instar du Concert de Nancy ou du Concert de la reine, mieux connu, fondé en 1725, ne comportaient pas – ou très rarement – de parties intermédiaires de violon (hautes-contre et taille, la quinte ayant déjà disparu depuis les années 1715-1720)⁴⁶. Or, l'orchestre de l'Académie des beaux-arts présente quasi invariablement ces parties intermédiaires dans les cordes. Cette exception lyonnaise est sans doute l'initiative de Bergiron du Fort-Michon, bibliothécaire et copiste, qui prend soin de transcrire voire de composer ces parties lorsqu'elles sont manquantes⁴⁷.

Si les œuvres au programme de ce concert de mars 2025 ne font pas intervenir de 3^e dessus de violon obligé, celui-ci est par ailleurs souvent présent dans les volumes de musique lyonnais. Distincte de la haute-contre de violon, cette partie de violon supplémentaire semble être un marqueur des usages du Concert : elle a été relevée dans les collections de musique des académies de Pau et Carpentras et dans certains fonds cathédraux, laissant penser à une pratique largement diffuse en province⁴⁸.

L'orchestre laisse une grande place aux basses, permettant à l'auditeur contemporain de redécouvrir l'orchestre dans cet équilibre inédit, au sein duquel les parties de remplissage se font en conséquence très discrètes.

Violon des ritournelles / violons des chœurs

Le pupitre de dessus violon de l'Académie des beaux-arts de Lyon suit les pratiques observées à l'Académie royale de musique (Opéra) de Paris, distinguant fréquemment les « violons des ritournelles » (ou « violons d'accompagnement ») et « violons des chœurs » (ou « violons des symphonies »). Le pupitre de violon ne doit donc pas être pensé comme un ensemble subdivisé en violons 1 et 2 – ce qu'il est parfois, dans les petits chœurs

⁴⁴ Les premiers éléments, résumés ici, ont été exposés dans les préfaces de récentes éditions musicales du répertoire, réalisées dans le cadre du projet AcadéC : *Pentézilée* (Bergiron du Fort-Michon), *Dominus regit me* et *Cum invocarem* (Estienne), éditions du Centre de musique baroque de Versailles. Voir aussi Hertz Bénédicte, « Contribution à l'étude de l'effectif orchestral en Province au XVIII^e siècle : Les parties de remplissage dans le fonds musical lyonnais », dans *L'Orchestre à cordes sous Louis XIV*, Jean Duron et Florence Gétreau (éd.), Paris, Vrin, 2016, p. 401-413 ; Bénédicte Hertz, *Le Grand Motet...*, *op. cit.*

⁴⁵ Une première synthèse sera exposée le 6 mai prochain par Bénédicte Hertz au travers d'une communication intitulée « L'orchestre des Académies de musique de province : vers une définition des pratiques musicales », lors du séminaire de recherche *Répertoires et pratiques musicales des Académies de musique* (séminaire AcadéC 2024-2025, dir. Nathalie Berton-Blivet et Bénédicte Hertz).

⁴⁶ Sur les effectifs du Concert de la Reine, voir Benoît Dratwicky, *Les Concerts de la Reine*, Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, cahier Philidor n° 36, 2012, <https://philidor.cmbv.fr/content/download/444337/4177881/file/cp39-cmbv-lesconcertsdelareine.pdf>

⁴⁷ Voir Bénédicte Hertz, « À L'origine des collections... », *op. cit.* ; « Contribution à l'étude de l'effectif orchestral... », *op. cit.*

⁴⁸ Ces bibliothèques de musique ont été identifiées et étudiées dans le cadre du projet AcadéC au cours des années 2023-2024. Des publications scientifiques sont en préparation sur ces deux ensembles.

notamment –, mais comme un outil efficace et polymorphe au service de l'écriture musicale. Sa géométrie à tiroirs permet de varier les configurations et offre une palette de couleurs instrumentales mises en valeur par le maître de musique ou l'arrangeur qui savait l'utiliser.

Mentionnés sur les sources lyonnaises comme « dessus des ritournelles » ou plus simplement « ritournelles », les violons des ritournelles jouent habituellement avec la basse continue seule (basses d'accompagnement). Les violons des chœurs exécutent quant à eux toutes les symphonies, c'est-à-dire l'ensemble des sections instrumentales.

Comme pour les violons, les basses se divisent pour remplir deux fonctions : les basses d'accompagnement (dont le clavecin) interviennent dans les portées de basse continue seule, tandis que les basses de symphonies accompagnent l'orchestre au complet.

Sections	Violons	Remplissage	Basses
Basse continue seule	4 Violons des chœurs = violons d'accompagnement		7 Basses d'accompagnement
Orchestre	6 Violons des ritournelles = violons des symphonies	2 Hautes-contre et 1 Taille de violon	4 Basses des symphonies 1 Contrebasse

L'usage de ce dispositif est bien attesté à Lyon, bien qu'il soit implicite et souvent non écrit. Ainsi, pour les violons, les mentions « ritournelles » (« rit. ») ou « chœur » (« ch. » ou « c. ») n'apparaissent—que très sporadiquement sur les sources musicales, parfois ajoutées d'une autre main sur une copie préexistante⁴⁹. Pour autant, nous n'avons aucune indication de la répartition exacte de ces typologies de violon au sein du pupitre général de violon au Concert. C'est au sein d'un autre contexte d'exécution que se trouvent les témoignages de ces répartitions, celui de la cérémonie lyonnaise du Salut pour le vœu du roi, qui a lieu chaque année dans la chapelle de la Trinité, voisine de l'Hôtel du Concert. Les comptes des musiciens pour les cérémonies des 8 août 1727, 1728 et 1729 détaillent en effet très précisément, au sein des violons, les fonctions de chacun⁵⁰ : les 11 dessus de violons (10 en 1727) se répartissent en 4 violons des ritournelles (4 en 1727) et 7 violons des chœurs (6 en 1727). C'est cette répartition qui est adoptée dans l'orchestre reconstitué pour le concert de mars 2025.

Ces mentions des violons des ritournelles et violons des chœurs n'apparaissent pas dans la copie lyonnaise de l'*Exurgat Deus* de Lalande. La partition des *Caractères de la danse* de Rebel est perdue. En revanche, Bergiron du Fort-Michon, lorsqu'il rassemble ses « fragments modernes » dans son divertissement *La Fête de l'amour* en fait un usage subtil, qui permet des nuances d'effectif qui n'avaient jamais été mises en évidence. C'est le cas de l'extrait « La Villageoise », pièce de la composition de Jean Féry Rebel, incorporée par Lalande dans son ballet *L'Inconnu* dansé par le petit Louis XV en 1720. La copie de Bergiron présente par exemple une recherche de timbre élaborée qui n'apparaît pas dans la publication originale : elle s'éloigne de la simple assignation fonctionnelle du pupitre pour dissocier sur deux portées les « [violons des] ritournelles et flûtes » d'un côté, et les « violons des c[hœurs] » de l'autre⁵¹.

⁴⁹ C'est le cas, par exemple de la partition manuscrite du motet à grand chœur d'Estienne *Cum invocarem* (Lyon, Bibliothèque municipale, Rés. FM 129870 bis, mes. 600-618). Voir l'édition de ce motet aux Éditions du Centre de musique baroque de Versailles.

⁵⁰ Source citée.

⁵¹ *Airs de violons de l'Inconnu, premier ballet dansé par le roy dans son palais des Tuilleries au mois de février 1720. Ces airs sont de la composition de Mr de La Lande, ... et les entrées du ballet sont de la composition de Mr Balon, maître à danser de Sa Majesté*, Paris, Jean-Baptiste Christophe Ballard, 1720, p. 52.



Michel Richard de Lalande, *Airs de violons de l'Inconnu [...]*, Paris, J. B. Ch. Ballard, 1720, p. 52.

La villageoise

Ritournelles & Flûtes
Violons des chœurs
2 Basses de Violon
Basse Continue
Bassons

Andant

Bergiron du Fort-Michon, *La Fête de l'Amour*, Lyon, Bibliothèque municipale, Rés. FM 129972, p. 59.

Ainsi, dans le récit de la Grâce « Puissant fils de Vénus » [provenance inconnue, composition Bergiron ?], l'effectif mentionné par le copiste lyonnais fonctionne très bien dans la configuration décrite ci-dessus et adoptée de 10 dessus violons, dont 4 violons des ritournelles (qui se trouvent ici divisées en 2 premiers et 2 deuxièmes dessus des ritournelles) et 6 violons des chœurs. L'écriture conserve bien aussi l'importance du pupitre de basses d'archet (ici des violons en basses) :

- 1e portée (*ut* 1) : voix
- 2e portée (*sol* 1) : 2 flûtes allemandes
- 3e portée (*sol* 1) : 2 violons (2 premiers dessus des ritournelles)
- 4e portée (*ut* 1) : 8 violons (2 deuxièmes dessus des ritournelles et 6 dessus des chœurs)

112 une grâce

Flûtes allemandes
Les 1^{er} Dessus de Ritournelles
2^{es} Dessus Ritour. Et Les Chœurs

Bergiron du Fort-Michon, *La Fête de l'Amour*, Lyon, Bibliothèque municipale, Rés. FM 129972, p. 112.

Orgue

La salle de l'Académie des beaux-arts ne semble pas avoir été pourvue d'un orgue avant 1761, date à laquelle l'organiste Charpentier devient pensionnaire et loue un instrument à l'institution, que l'on installe dans les gradins de l'orchestre⁵². En 1741, l'inventaire des meubles de l'Hôtel du Concert établi par la ville de Lyon ne mentionne qu'« un clavecin fait par Donzelague et son pupitre » présents dans la bibliothèque, un autre identique dans la grande salle de l'assemblée⁵³. Nous faisons en conséquence une proposition de restitution sans orgue, y compris pour l'exécution du motet.

Les parties et rôles chantés

Au Concert en France, à Paris comme en province, les femmes chantent les parties de dessus vocaux, y compris dans le répertoire sacré qui se trouvait jusqu'alors interprété exclusivement par des voix d'enfants (garçons) dans les cathédrales et collégiales. Lyon constitue à cet égard un cas particulier, puisque la musique polyphonique étant proscrite des sanctuaires du diocèse, le motet ne se partage pas, ou seulement très ponctuellement, entre l'Église et le Concert.

Les solistes vocaux peuvent changer au cours d'un opéra ou d'un motet, et ce pour un même rôle. Nous en avons quelques témoignages dans les partitions conservées, qui mentionnent les noms des interprètes. Cette pratique permet naturellement aux académiciens, à leurs épouses ou à leurs filles de se produire à tour de rôle. C'est ainsi le cas dans la *Fête de l'amour* qui fait intervenir 6 dessus vocaux, certains pour de très courts passages.

La question de la déclamation

La juxtaposition, au sein d'une même séance musicale, de deux pièces chantées de natures différentes, l'une profane et théâtrale (le divertissement, ou plus généralement l'opéra), l'autre sacrée (le motet à grand chœur) pose par conséquent la question de la déclamation : dans une telle programmation, le motet se trouve-t-il nécessairement influencé par la théâtralisation de l'opéra exécuté à ses côtés ? Les chanteurs masquent-ils, au contraire, les conventions d'usage de déclamation, notamment dans les pièces lyriques ? À Lyon, l'Opéra (l'Académie royale de musique de la ville) est actif au XVIII^e et les acteurs chantants y offrent au public les mêmes œuvres qu'ils chantent, cette fois sans mise en scène, au Concert⁵⁴. Est-il possible de réfréner un geste associé à un vers chanté, maintes fois répété et joué sur les planches ? En outre, l'apparition du Concert s'accompagne de mobilités des artistes, qui mènent souvent leur carrière entre théâtre, concert et Église, en province ou à Paris. Dès lors, il est évident qu'est à l'œuvre un brassage des pratiques de déclamation qui ne semble pas avoir été théorisé dans le cadre des académies de musique naissantes, et au sujet desquelles les sources musicales conservées ne livrent pas de renseignements.

Une source inédite, *L'Idée des Concerts de province* de Duchargey, atteste néanmoins de la non-pratique, à Dijon, de la déclamation au Concert et apporte à ce propos un témoignage inédit. L'auteur s'indigne dans ce mémoire de l'usage de manchons pour contraindre les avant-bras des chanteurs et éviter qu'ils ne bougent :

« Ne pourrait-on pas essayer de faire mouvoir les bras des chanteurs ; le geste exprime autant la pensée que le son ; il est singulier de voir quelqu'un chanter dans une scène de rage, ou de désespoir, et avoir les bras dans les manchons.⁵⁵ »

Cette question reste à ce jour non résolue et nous n'avons pas ici l'occasion de l'explorer. Elle aurait probablement plusieurs réponses et pourrait engendrer un panel de propositions de restitutions, tant la pratique devait être multiforme, selon les territoires, les époques, et même les protagonistes au sein d'une unique institution.

⁵² Voir Vallas, *Un Siècle de musique... op. cit.*, p. 332-334. La comptabilité municipale (Archives municipales de Lyon) garde trace de la présence de l'instrument et des travaux effectués pour l'accueillir au sein de l'orchestre.

⁵³ *Inventaire général de tous les meubles...*, source citée.

⁵⁴ La correspondance entre le répertoire opératique de l'Académie des beaux-arts (Concert) et celui de l'Académie royale de musique (Opéra) de Lyon n'a pas encore été étudiée. Elle offrira un témoignage riche des pratiques de déclamation.

⁵⁵ Jean Jacques Ducharger, *Stalkoff, gentilhomme russe en France et amateur de musique ou Idée des Concerts de province, Ouvrage divisé en trois parties dédié à S.A.S. Monseigneur le prince de Condé, prince du sang et gouverneur de la province de Bourgogne, par M. Ducharger, pensionnaire de la ville de Dijon*, Bibliothèque du Château de Chantilly, MS. 0404, note de l'auteur, p. 47. Nous remercions Thomas Vernet pour le partage de cette source, dont il prépare une édition critique.

Diapason et tempérament

Enfin, le diapason et le tempérament en usage à Lyon, et plus précisément au Concert, nous sont inconnus au XVIII^e siècle. Quelques ventes ou recherches d'instruments parues tardivement dans les *Affiches de Lyon* (1759-1773) évoquent pourtant l'usage d'un ton spécifique à l'Opéra et au Concert de la ville⁵⁶ :

« On demande à acheter une épinette ; on la veut bonne & ajustée au ton : *s'adresser à M. Geneve, ancien échevin, place des Carmes.*⁵⁷ »

« Une régale dans une petite table à quadrille, & une épinette du ton d'Opéra, à vendre : *s'adresser au Bureau d'avis.*⁵⁸ »

« On demande à acheter, ou à louer, un clavecin à grand clavier ; un à petit clavier, & une épinette du ton : *s'adresser à M. Le Goux l'aîné, maître de musique, au Concert, place des Cordeliers.*⁵⁹ »

« Une belle guitare, en très bon état ; une épinette très bonne et en bon état ; une paire de Cors de chasse en *dé-la-ré*⁶⁰, très-doux, déjà faits ; une bonne flûte à trois corps, du ton du Concert, de buis, garnie en ivoire, le tout à vendre : *s'adresser au Bureau d'avis.*⁶¹ »

L'orchestre de l'Académie des beaux-arts est composite, rassemblant amateurs et professionnels, et l'on comprend aisément l'enjeu d'un diapason commun, notamment pour les instruments à vent, à l'instar de la flûte qui permettrait à un académicien de rejoindre les rangs de l'orchestre.

⁵⁶ Voir Bénédicte Hertz, « La musique de chambre à la conquête de l'espace public (1740-1789) : les témoignages de la presse à Lyon », dans M. Guérinand et E. Reibel (dir.), *La Musique de chambre : histoire, institutions, écriture et interprétation*, Lyon, Symétrie, 2024, p. 51-64.

⁵⁷ *Affiches de Lyon*, n° 12, 23 mars 1763, p. 46 ; n° 37, 14 septembre 1763, p. 146.

⁵⁸ *Affiches de Lyon*, n° 50, 14 décembre 1763, p. 198.

⁵⁹ *Affiches de Lyon*, n° 15, 11 avril 1764, p. 64.

⁶⁰ C'est-à-dire en ré-la-ré, tonalité habituelle des trompes de chasse.

⁶¹ *Affiches de Lyon*, n° 27, 3 juillet 1765, p. 110.