

Université Paris-Sorbonne
UFR Musique et musicologie

LES FEMMES INSTRUMENTISTES AU CONCERT SPIRITUEL
(1725 – 1790) :
LE REGARD DE LA PRESSE

Mémoire de Master
Imyra Santana

sous la direction de
Raphaëlle Legrand

juin 2014

Remerciements

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à Raphaëlle Legrand, professeure à Paris-Sorbonne, qui a dirigé mon mémoire de Master et qui a soutenu avec enthousiasme le sujet choisi.

Je remercie les membres du CReIM – Cercle de recherche interdisciplinaire sur les musiciennes – dont les travaux les plus variés m'ont permis d'avoir d'autres perspectives. Mais j'adresse mes remerciements surtout à Florence Launay pour avoir été présente pendant toutes les étapes de mon travail et pour m'avoir donné des conseils précieux, et aussi à Catherine Deutsch, pour l'intérêt démontré à mes recherches.

Je remercie aussi Miriam Lopes, qui a été essentielle pour la relecture et la conclusion de mon travail.

Un remerciement spécial à Christiane Louis, qui m'a encouragé dans tous les moments difficiles et qui a gentiment relu des pages de mon mémoire.

Je suis très reconnaissante envers à ma famille pour m'avoir soutenue tout au long de mon travail.

in memoriam,
Sálvio Santana, mon père

Introduction

D'après plusieurs sources anciennes, on note une grande résistance à l'accès des femmes à la musique, surtout à la composition et à la pratique instrumentale. Au XVIII^e siècle, le chant, pour lequel la différenciation des sexes joue un rôle important, a été réceptif aux femmes, particulièrement en France. Les chanteuses avaient un statut et une visibilité particuliers dans la vie musicale de l'Ancien Régime. Les instrumentistes, par contre, sont tombées dans l'ombre. Elles ne bénéficiaient pas de l'attention que le public apportait aux chanteuses, car restées dans l'ombre, d'une certaine façon, que comme des curiosités à la carrière plus ou moins éphémères, selon l'instrument joué. Cette condition nous a donné peu d'information sur elles, qui n'étaient pas le sujet principal des textes et des comptes rendus publiés. Les compositrices, quoique également dans l'ombre et sans grande reconnaissance, ont l'avantage d'avoir leur œuvre gravée et qui peut donc leur survivre.

Ceux qui se sont intéressés aux femmes qui ont consacré leurs talents à la musique, se sont surtout attachés à révéler les compositrices. Ces dernières ont été le centre d'intérêt principal de la majorité des musicologues qui mènent des recherches sur les musiciennes. Les travaux publiés, surtout aux États-Unis, à partir des années 1980, comme ceux d'Aaron Cohen¹, de Jane Bowers² et de Marcia G. Citron, entre autres, ont été essentiels pour la (re)découverte des compositrices et pour la compréhension de la place des femmes dans le monde musical. Ces travaux couvrent chacun, une période assez large, qui va du Moyen Âge jusqu'au XX^e siècle. Des travaux plus récents, comme ceux de Florence Launay³ et Jérôme Spycket⁴, ont poursuivi ces recherches d'une manière plus approfondie et plus précise et apportent des connaissances très importantes.

Les instrumentistes ordinaires et leurs activités professionnelles en général, en dehors des solistes, n'ont reçu presque aucune attention de la part des chercheuses et chercheurs. La situation des musiciennes dans le cadre professionnel contemporain, avec des études sur les femmes instrumentistes et chefs d'orchestre, est menée, entre autres, par Hyacinthe Ravet⁵. Mais

-
- 1 Aaron Cohen, *International encyclopedia of women composers*, New York, London, R. R. Bowker company, 1981.
 - 2 Jane M. Bowers, *Women making music : the western art tradition, 1150 - 1950*, Illinois, University of Illinois press, 1987.
 - 3 Florence Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2006.
 - 4 Jérôme Spycket, *À la recherche de Lili Boulanger*, Paris, Fayard, 2004.
 - 5 RAVET, Hyacinthe, *Musiciennes : enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Éditions Autrement, 2011.

l'historiographie de la condition des musiciennes est un champs d'études encore largement inexploité et qui réserve sûrement des découvertes intéressantes.

Mon grand intérêt, datant de plusieurs années, pour les compositrices a influencé une partie considérable de ma formation comme violoniste. Pendant ces années, j'ai eu l'opportunité d'étudier en profondeur plusieurs œuvres créées par des femmes (du XVII^e au XX^e siècle) que j'ai eu la chance d'interpréter. La maîtrise de l'écriture pour l'instrument, évidente dans l'œuvre de quelques compositrices, m'ont amené à m'interroger sur leurs destinataires et si ces femmes avaient appris à jouer d'un instrument qui leur fut longtemps interdit. Mon attention s'est tournée donc, vers les femmes instrumentistes et leur condition professionnelle.

Il m'a fallu découvrir qui elles étaient, pour pouvoir comprendre toute la situation de la musique dans la période choisie, les possibilités professionnelles ouvertes aux femmes. J'ai dû choisir la période à explorer, donc j'ai tourné mon attention vers le travail des femmes instrumentistes d'une manière globale. Comme les premières instrumentistes solistes avec une carrière et dont les noms ne sont pas complètement étrangers aux oreilles des musiciens, n'arrivent qu'au milieu du XIX^e siècle, comme les violonistes Teresa Milanollo⁶ et Camilla Urso ou déjà la fin du siècle Maud Powell, je me suis questionnée sur la situation antérieure et ce qui a rendu possible l'existence des musiciennes professionnelles.

L'Ancien régime, mais spécialement le XVIII^e siècle, a été un moment important dans l'histoire des femmes. À l'égard d'un mouvement social, par ailleurs non exclusivement français, plusieurs femmes, et quelques hommes, ont commencé à réfléchir et questionner la condition féminine et la place des femmes dans la société. Le changement de la pensée a ouvert des possibilités qui étaient inédites aux femmes du passé. Comme conjonction qui a créé un terrain propice, la société du XVIII^e siècle a manifesté un intérêt particulier pour la musique. Elle est devenue le divertissement social par excellence avec la participation active des amateurs des deux sexes. La création du Concert spirituel a été fondamentale pour soutenir la musique instrumentale qui devenait plus populaire. Ces éléments font du XVIII^e siècle un terrain intéressant et riche pour les recherches sur les femmes instrumentistes de l'époque, qui peuvent être considérées comme pionnières dans ce domaine.

Il est intéressant de constater que l'enchaînement d'événements propices aux études féminines

6 Un violon Stradivarius de 1728 a été même baptisé « le Milanollo » et a été possédé par Nicolò Paganini et Christian Ferras.

dans la musique n'ont presque jamais attiré l'intérêt des musicologues. À part quelques œuvres, déjà anciennes mais indispensables, sur des sujets généraux qui ont réservé une place aux femmes, la littérature qui leur est consacré est quasi inexistante. On pourrait citer la thèse de Vilcosqui⁷, écrite dans les années 1970, mais qui ne parle pas des femmes instrumentistes. Dans l'édition spéciale de la revue *Dix-huitième siècle*, consacrée aux femmes des Lumières, il n'y a aucune mention de musiciennes⁸. Quelques travaux commencent à faire apparaître un nombre croissant des femmes instrumentistes⁹ et qui montrent combien c'est un terrain encore inexploité. Le travail de Sylvie Granger sur les organistes, nous a donné plus d'une centaine de femmes qui jouaient professionnellement. Ces travaux renforcent l'idée de l'existence d'un champs vaste qui gardent une grande quantité de noms complètement oubliés.

Travailler sur les musiciennes en général, et les femmes instrumentistes en particulier, pose un réel problème, déjà évoqué, qui est le manque de sources. En ce qui concerne le Concert Spirituel, une absence quasi complète de documentation officielle nous fait prendre la presse comme point de départ et source principale d'information. Ce même matériau a occupé une partie considérable du livre de Constant Pierre, écrit il y a déjà plus d'un siècle¹⁰. Cet ouvrage, ainsi que le livre de Marie Bobiller, qui signait sous le pseudonyme de Michel Brenet¹¹ ont été fondamentaux pour la connaissance de la vie musicale du XVIII^e siècle. D'autres travaux plus spécifiques, comme celui d'Arthur Pougin sur le violon et son histoire¹², ont donné, de bon gré mais modestement, un peu de visibilité aux femmes.

La majeure partie de mon travail de recherche s'est, elle aussi, basée sur la presse, jusqu'à présent la principale source d'informations. Mais mon intérêt s'est tourné vers ce qui a été dit sur les apparitions des instrumentistes. J'ai réalisé un dépouillement systématique pour recueillir toute information utile pour l'éclairage de cette partie cachée de l'histoire de la musique. Le projet était d'interroger la place des femmes instrumentistes dans la vie musicale parisienne.

7 Marcel Vilcosqui, *La femme dans la musique française de 1671 à 1871. Étude d'histoire musicale et sociale*, thèse de 3^e cycle, Paris IV, 1977.

8 Sylvain Menant (dir.), *Femmes des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 2004 (coll. « Dix-huitième siècle », 36)

9 Sylvie Granger, « Les musiciennes de 1790 : aperçus sur l'invisibilité », *Revue de musicologie* 89/2 (2008), p. 289 – 308.

10 Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel (1725 – 1790)*, Paris, Société française de musicologie, 1975.

11 Michel Brenet, *Les concerts en France sous l'Ancien régime*, New York, Da capo press, 1970.

12 Arthur Pougin, *Le violon, les violonistes et la musique pour violon du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Fischbacher, 1924.

Ma recherche, centrée sur le Concert Spirituel, a montré qu'il était indispensable de faire le va-et-vient entre l'activité des musiciennes au Concert Spirituel et leur vie personnelle et professionnelle pour parvenir à une vision plus globale de cette réalité. Dans une première partie, j'ai essayé, à partir d'importants travaux préexistants sur la musique en France au XVIII^e siècle, de montrer qu'elle était la condition de la musique instrumentale française et quelles circonstances ont permis la création et le succès du Concert Spirituel. J'ai ensuite cherché à déceler l'impact réel que cette institution a eu dans la vie musicale et les possibilités qu'elle a offert aux musiciens et musiciennes, résidents ou de passage à Paris. J'ai essayé ainsi de dresser le cadre dans lequel les instrumentistes se sont présentées. Un deuxième chapitre dans cette première partie est consacré plus particulièrement aux activités liées au Concert Spirituel et aux choix que les femmes instrumentistes réalisent comme stratégie de réussite pour leurs carrières de concertistes et pour acquérir le respect du public et des collègues. Il s'agit de comprendre quelle est l'image que l'on attend d'une femme jouant d'un instrument de musique. Les femmes instrumentistes font leur apparition dans le monde professionnel à cette époque : la nouveauté du phénomène, la diversité des instruments qu'elles pratiquent et les tactiques qu'elles emploient pour dépasser les attentes sont autant de points étudiés.

La deuxième partie du travail s'ouvre sur les aspects extérieurs au Concert Spirituel. La situation familiale (chapitre 3) est analysée en tant qu'élément essentiel et décisif dans l'éducation des musiciennes. Il nous a fallu découvrir les points communs qui les reliaient pour essayer d'établir les facteurs ont influencé leurs carrières. Une mise en perspective avec les conditions des musiciens nous a permis de nuancer et de situer les particularités de ces carrières professionnelles. Il nous a paru impératif, dans un quatrième chapitre, d'analyser leurs carrières au-delà du Concert Spirituel, étant donné qu'il s'agit de professionnelles pour qui cette importante institution représente une sorte de consécration, soit un tremplin pour leur carrière. Ce chapitre nous a permis de considérer les relations avec les institutions et les mécènes, et la pratique des tournées comme moyen de promotion et de travail. Nous avons fait le choix de montrer toutes les possibilités qui s'offraient aux musiciennes instrumentistes, sans nous attacher exclusivement à la carrière de soliste.

Finalement, la troisième partie se centre sur l'image extérieure des instrumentistes. Le chapitre 5 définit ce que la société est en mesure d'attendre et de permettre à ses musiciennes. Le dernier chapitre est consacré à la presse, aux stéréotypes mais aussi aux décalages qui construisent

l'image publique que les contemporains, français ou étrangers, se font des femmes instrumentistes. Grâce à la longévité du Concert Spirituel, ces textes nous permettent de visualiser dans le temps les évolutions inévitables de cette image. Nous avons privilégié les aspects musicaux et sociaux des comptes rendus, afin d'illustrer les idées qui ont été développés au cours des chapitres précédents.

PREMIÈRE PARTIE :
LE CONCERT SPIRITUEL

Chapitre 1 – La musique en instrumentale en France

Le Concert spirituel peut être considéré comme l'une des plus grandes entreprises musicales du XVIII^e siècle. Sa longévité est vraiment étonnante quand on le compare aux autres associations musicales créées plus ou moins à la même époque à Paris et en province. Il a été fondé en 1725 et s'est éteint en 1790. Durant ces soixante cinq ans d'existence, il a aidé à changer et à faire évoluer la scène musicale française. Il a présenté pour la première fois plusieurs instrumentistes et compositeurs qui ont ensuite joui d'une grande notoriété¹³. Aucune autre institution, même établie sur le même modèle, n'a duré autant et n'a eu autant d'influence.

Pour bien comprendre pourquoi on peut considérer le Concert spirituel comme une étape importante de l'histoire de la musique et de son évolution en France, il faut comprendre sa place dans la société de ce pays. Des éléments sociaux et culturels bien spécifiques ont favorisé la réalisation d'une telle idée pionnière.

Le contexte historique

La situation de la musique en France au début du XVIII^e siècle était particulière. En 1672, Jean-Baptiste Lully obtient du roi le monopole de la musique en France. Cela lui donne un droit d'exclusivité sur tous les domaines musicaux et le met à l'abri de toute concurrence. Personne ne peut faire chanter de la musique en français, les théâtres ne peuvent pas employer des musiciens extérieurs rémunérés au cachet, ni faire chanter plus de deux artistes à la fois¹⁴. Même après la mort de Lully, la situation n'a pas vraiment changé. Les directeurs suivants défendent à tout prix ce privilège qui était, certes, bien confortable. Ce fait a rendu difficile l'évolution de la scène musicale, et le pays a été longtemps soumis aux intérêts de l'Académie royale de musique. Le rêve de Lully continuait à influencer la musique française.

Il est possible que ce soit justement à cause de cette interdiction, à partir du milieu du XVII^e siècle, que les concerts privés aient proliféré à Paris et en province. Ces concerts sont proposés par des riches seigneurs et par une nouvelle classe sociale qui se développe de plus en plus, la

13 Selon Constant Pierre, plus de mille deux cent cinquante œuvres de quatre cent cinquante six compositeurs ont été présentées.

14 Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel (1725-1790)*, Paris, Société française de musicologie, 2000, p. 12.

bourgeoisie. Ces seigneurs mélomanes donnent des concerts chez eux et à leur gré ; ils peuvent être fréquents ou occasionnels. L'Opéra, titulaire absolu d'un bénéfice arbitraire, ne donne pas d'alternative aux personnes qui veulent écouter un répertoire différent de celui qu'il offre. En conséquence, le nombre de concerts privé ne fait qu'augmenter. Par principe, on ne peut réaliser aucun bénéfice avec les concerts car, depuis 1689, on ne peut donner « aucun concert dans aucuns lieux pour l'entrée des quels on prendrait de l'argent sans la permission par escrit du concessionnaire de l'Académie royale de musique¹⁵. » Pour contourner cette situation, les personnes y participent souvent par un système de cotisation. On pourrait dire que ces concerts sont semi-publics et sont l'embryon des futures associations. Ils ne sont pas accessibles à n'importe qui, mais ne sont pas non plus une soirée complètement privée organisée dans un salon pour quelques invités.

Au début du siècle, les associations de concerts deviennent une véritable mode en France. Elles ont des caractéristiques très variées et peuvent être des associations entièrement constituées d'amateurs, ou bien des institutions composées de musiciens professionnels. Dès le XVII^e siècle est créée, entre autres associations, l'*Assemblée des honnêtes curieux*¹⁶. À l'aube du XVIII^e siècle, des associations sont créées en grande quantité et un peu partout. À Bordeaux en 1707, à Toulouse et à Lyon en 1713, à Marseille en 1716¹⁷, puis à Carpentras, Tours, Nantes et d'autres villes. Mais toutes ces associations ont eu une existence plus ou moins courte. Quelques villes, comme Bordeaux¹⁸, ont vu disparaître une Académie pour voir la création d'une autre des années plus tard. On peut dire que le Concert spirituel a été, en quelque sorte, une conséquence de cette tendance observée dans toute la France.

Il est vrai qu'à cause des compétences ou des capacités des orchestres de Province, parfois considérées comme très médiocres¹⁹, ces concerts provinciaux n'inquiétaient absolument pas l'Opéra. L'Académie royale de musique les ignorait et les laissaient libres d'exécuter pratiquement tout ce qu'elles souhaitaient, même des opéras entiers, sans aucune interdiction²⁰. Bien sûr, il n'en

15 *Idem.*, p. 13.

16 Marcelle Benoit, *Dictionnaire de la musique classique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 30.

17 *Idem.*, p. 175.

18 Patrik Taïeb, *Le Musée de Bordeaux et la musique, 1783-1793*, Mont Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2005, p. 7.

19 Comme Lantin de Damerey, qui note dans la revue *Les Deux Bourgognes* que le concert à Dijon « eût été fort beau, s'il y avoit des musiciens. »

20 Michel Brenet, *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 1900 ; Reprint, New York, Da Capo Music Press, p. 189.

sera de même pour l'ouverture d'un concert public à Paris.

Le Concert spirituel

Anne Danican, dit Philidor, ordinaire de la Musique du roi en qualité de dessus de hautbois, reçoit le 22 janvier 1725 l'autorisation du président de l'Académie royale de musique d'« établir et faire des concerts publics de musiques spirituelles dans cette ville de Paris pendant l'espace de trois années à commencer du 17 mars prochain, et ce, les jours où il n'y aura point de spectacle, comme les trois semaines de Pasques, la Pentecôte, la Toussaint, Noël et toutes les festes de Vierges et veilles, le présent bail et traité fait à la charde par le dit Sr Philidor de ne pouvoir faire chanter aucune musique françoise ny morceaux d'Opéra et faire les dits concerts publics les jours qu'il y aura d'Opéra.²¹ » Cette permission, ne menaçant pas le privilège de l'Académie royale de musique, donne de plus à son directeur l'occasion d'en retirer des bénéfices financiers pour l'Académie : l'obtention de la concession oblige Philidor à payer la somme de mille livres par an, soit trois mille livres.

Les concerts doivent avoir lieu au Palais des Tuileries, dans la Salle des cent Suisses que Philidor a obtenue par la bienveillance du roi. Cette salle a dû être complètement restaurée. Elle sera un lieu de concerts jusqu'en 1784. À partir du 13 avril 1784, probablement pour augmenter le nombre de spectateurs, les concerts seront donnés à l'ancienne salle de la Comédie française, qui a dû être elle aussi complètement restructurée.

La grande nouveauté du Concert spirituel a été justement d'introduire l'idée de concert public. Pour assister aux concerts du Concert spirituel, il faut seulement avoir l'argent pour payer le billet. Cette caractéristique restera unique pendant le XVIII^e siècle. Les associations de concerts qui ont été fondées après le Concert spirituel, dont les plus connues sont le *Concert des amateurs* (1769), le *Concert de la Loge olympique* (1783) et le *Concert des associés* (1770)²², exigent une cotisation annuelle pour une série de concerts mensuels. L'association de la *Loge olympique* est liée à la franc-maçonnerie, donc le chemin est plus long pour en devenir associé ; elle exige que la personne

21 Arch. Nat. M.C., CXVI, 245. Le concert spirituel

22 Marcelle Benoit, *op. cit.*, p. 170.

désireuse d'y accéder soit présentée par trois membres et soit admise par un vote²³.

Une autre caractéristique qui le différencie des académies ou associations de musique précédentes est la professionnalisation des musiciens. Plusieurs des concerts semi-publics qui ont lieu à Paris et en province sont destinés à être aussi une forme de divertissement pour les musiciens amateurs qui les fréquentent. Dans quelques cas les concerts sont donnés exclusivement pour et par des amateurs, qui « formaient partout [en Province] le noyau de la troupe vocale et instrumentale, dont l'importance numérique ne variait moins que les capacités²⁴. »

Pour mener à bout son entreprise, Philidor a dû trouver un associé pour un partage égalitaire entre dépenses et bénéfice. Il s'associe donc au Sieur Delannoy et assume, pendant seulement deux ans, la direction du Concert. Pour contourner l'interdiction imposée par l'Académie royale de musique, il introduit dès le début de la musique instrumentale. C'est une manière de diversifier le programme et d'accroître le public, qui ne voyait le Concert spirituel que comme une extension des messes, où l'on n'entend que des motets. Il s'agit plutôt d'une possibilité de divertissement pour une société de plus en plus intéressée par la musique, pour les jours où les théâtres sont fermés.

Le répertoire est composé surtout de motets, qui sont l'élément principal du répertoire des concerts, de musique instrumentale soliste, qui peut être des sonates ou des concertos, et de symphonies. Les motets auront toujours leur place, qu'ils partageront avec des cantates, de la musique instrumentale soliste – surtout des concertos – et des symphonies, qui étaient alors comme des *intermezzi* joués entre des œuvres de plus amples proportions. Ces symphonies n'intéressaient pas vraiment le public et on a peu de commentaires et presque aucune information sur cette partie du répertoire. Très souvent, le nom du compositeur n'était même pas cité.

Le concert d'ouverture, le 18 mars 1725 est un grand événement artistique. Le *Mercur de France* fait une description minutieuse de la salle pour finalement dire que « le Dimanche 18. de ce mois le Sieur Philidor fit exécuter le premier Concert, qui commença à six heures du soir, & finit à huit, avec l'applaudissement de toute l'Assemblée. Il serait très difficile de trouver ailleurs un plus parfait assemblage de voix et de joüeurs d'instrumens, puisque les meilleurs sujets de la Musique du roi, de l'Académie Royale de Musique, & autres excellens Maîtres, au nombre de 60 composent ce

23 Jean-Luc Quoy-Bodin, « L'orchestre de la société Olympique en 1786 », *Revue de musicologie*, 70/1 (1984), p. 96.

24 Michel Brenet, *op. cit.*, p, 183.

magnifique Concert, dont l'exécution admirable, & qui attire un si grand concours, est entierement dûë au Sieur Philidor.²⁵ » Ce premier programme est constitué de deux motets à grand chœur, d'une symphonie et de pièces pour violon et flûte, aussi décrites par le *Mercure de France*. Entre les œuvres vocales est donné un motet de Lalande. Ces œuvres seront présentes au répertoire pendant plusieurs années consécutives et constitueront aussi une base de comparaison ainsi qu'un modèle pour les motets à venir.

Grâce à la popularité acquise par le Concert spirituel, un peu avant le renouvellement du bail, Philidor veille à ce que, « sans préjudice des séances spirituelles, données les jours de fêtes religieuses, son concert se continuerait deux fois la semaine en hiver et une fois en été, par des séances mélangées d'art profane et d'art sacré²⁶. » Il commence ainsi à promouvoir ce qui a été considéré comme les concerts français.

À la fin de la gestion de Philidor, la musique en latin commence lentement à céder du terrain, et s'y ajoute davantage de musique vocale profane et de musique instrumentale, avec l'exécution de divertissements français ou italiens et de sonates. Cette tendance s'amplifie pendant la gestion suivante de Simart et Mouret, qui dure cinq ans (1728 - 1733). Leur gestion a largement sacrifié la musique en latin. À chacun son domaine, comme l'a montré – peut-être de manière un peu radicale – Constant Pierre : la musique en latin à l'église, la musique profane au concert.

Après neuf ans d'existence du Concert spirituel, on n'y note pas de grande évolution de la musique vocale, qu'elle soit sacrée ou profane, puisqu'elle est empruntée au répertoire habituel de la Chapelle royale et à celui déjà existant des cantates et des divertissements²⁷ et ne présente donc pratiquement rien de novateur. C'est dans le domaine de la musique instrumentale que le Concert spirituel est, peut-être involontairement, plus influent. Les violonistes et le répertoire pour violon présenté au Palais des Tuileries ont peut-être accéléré la disparition de la viole, chose inimaginable pour quelqu'un comme Hubert Le Blanc, ardent défenseur de cet instrument²⁸.

En 1734, la gestion du Concert spirituel passe finalement à l'Académie de musique, qui la

25 *Mercure de France*, mars 1725, p. 616.

26 Michel Brenet, *op.cit.*, p. 132

27 Michel Brenet, *op. cit.*, p. 154.

28 Voir à ce sujet : Hubert Le Blanc, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et le prétentions du violoncel*, Amsterdam, P. Mortier, 1740 ; fac-similé Genève, Minkoff, 1975.

garde plus de dix ans. Pour revenir au projet original, l'Académie supprime les concerts français et maintient seulement les manifestations des jours de fête. La direction artistique passe à Rebel. Pendant cette période, deux personnes qui marqueront l'histoire du Concert spirituel s'y produisent pour la première fois : dans la première année de la nouvelle direction, la chanteuse Marie Fel et, quatre ans plus tard, en 1738, le violoniste et compositeur Jean-Joseph de Mondonville. Les deux artistes conquièrent un prestige tel qu'il leur permettra de revenir pendant plusieurs années consécutives. Mondonville apporte quelques nouveautés dans les exécutions instrumentales grâce à son jeu virtuose, et ses motets obtiennent un grand succès. L'Académie royale de musique décide de se l'attacher et lui offre un traitement annuel de deux cent livres pour ses motets et pour se produire au violon²⁹. Outre Mondonville, un grand nombre de virtuoses se font entendre. Parmi les noms qui ont marqué le Concert spirituel, on peut citer deux instrumentistes qui contribueront à définir l'école française de violon : Pierre Gaviniès et Joseph-Barnabé Saint-Sevrin, dit L'Abbé le fils. Le violon est alors la grande attraction de la musique instrumentale, mais à cette même époque, les premiers violoncellistes commencent à se produire en solo. Un autre instrument introduit au concert, le hautbois, obtient un grand succès.

Pendant la direction de l'Académie royale de musique, les musiciennes commencent à se produire au Concert spirituel. Il est intéressant d'observer que, dans un premier temps, on n'entend que des femmes jouant des instruments à cordes avec, à leurs côtés, une flûtiste, Mlle Taillart, qui est, curieusement, la première femme à s'y présenter. Ce fait est inattendu, étant donné les résistances à la pratique de ces instruments par les femmes.

La nouvelle direction, de Royer et Capperan, qui débute en 1748, sent la nécessité de changer le répertoire présenté depuis le début des activités. Elle augmente le personnel et modifie effectivement le répertoire, en introduisant des œuvres inédites, souvent dues à compositeurs étrangers, une véritable innovation. Son objectif est de renouveler complètement une institution qui est devenue très célèbre. Le *Mercure de France* nous donne une idée de son importance :

un spectacle très agréable pour le public, une école fort instructive pour les musiciens et les compositeurs et une source d'observation et de plaisir pour les amateurs³⁰.

29 Michel Brenet, *op. cit.*, p. 200.

30 *Mercure de France*, mai 1752, p. 176.

Les motets et les œuvres instrumentales solistes sont celles le plus appréciées par le public. Par contre, les œuvres purement orchestrales ne sont que des symphonies très simples et ne semblent pas intéresser la foule. C'est aussi sous la direction de Royer et Capperan qu'on exécute pour la deuxième fois une œuvre de Rameau, après presque trente ans d'absence (malgré la notoriété de Rameau comme compositeur lyrique, l'exécution de son motet fut un échec.)

Au Concert spirituel, qui suit le goût général et reste réfractaire à la musique italienne, les compositeurs étrangers n'ont que peu de place. Pergolesi est une des rares exceptions : on exécute son *Stabat Mater* à plusieurs reprises entre 1753 à 1790³¹. Peu à peu, ces compositeurs commencent à se faire entendre, principalement dans un domaine jusqu'alors négligé par les Français : la symphonie. Le nombre de compositeurs étrangers augmente sensiblement pendant la gestion de Royer et Capperan. Durant cette même période, des instruments auparavant seulement destinés à la musique militaire ou aux exécutions en plein air, comme le basson, le hautbois et le cor de chasse, font leur entrée au Concert spirituel. On entend des pièces pour des formations inusitées à l'époque, comme un trio pour violon, cor et basson ou un concerto pour deux hautbois de forêt, deux cors de chasse et un basson³².

Après la mort de Royer, en 1755³³, sa femme prend le relais, aux côtés de Capperan, à la direction du Concert spirituel. Ils décident d'engager Mondonville pour partager avec Capperan les fonctions de directeur artistique. De cette période on peut dire que, parmi les légères modifications, les airs italiens et la musique instrumentale gagnent du terrain. Ce qu'on entend plus dans l'espace réservé à la musique instrumentale sont des pièces en duo ou trio à plusieurs formations, mais le plus souvent à deux instruments égaux. Pour les motets, on entend plus ceux à voix seule. En 1758, Mondonville introduit dans le répertoire de musique vocale ce qu'on appelle alors « oratorio français » ou « motet français », très bien reçus par le public. Cependant, dans un premier temps, aucun autre compositeur n'exploite ce nouveau genre. Parmi les instrumentistes qui se produisent, on remarque M. Capron, qui s'acquiert une immense popularité et se fait entendre plusieurs fois par an pendant plusieurs années consécutives à partir de 1761. Ce violoniste consacré par le public du Concert spirituel sera responsable de l'introduction de celle qui deviendra son élève la plus célèbre, Louise Deschamps.

31 Constant Pierre, *op. cit.*, p. 363.

32 *Idem*, p. 116.

33 *Idem*, p. 36.

À partir des années 1760, la harpe, qui commence à jouir d'une très grande vogue chez les aristocrates grâce, en partie, à Madame de Genlis, une passionnée de l'instrument, est réintroduite au Concert spirituel par un harpiste allemand. On n'avait entendu aucun harpiste depuis 1749. À partir de cette époque, il n'y aura pas une seule année où l'on n'entende, au moins, un harpiste. C'est avec cet instrument qu'une des instrumentistes, Anne-Marie Steckler, devient l'une des musiciennes les plus appréciées de son temps. Fait intéressant, vers la fin de l'existence du Concert spirituel, toutes les harpistes seront des femmes. Les hommes, qui semblaient dominer jusqu'aux années 1770, perdent du terrain et l'instrument devient presque exclusivement féminin.

Après le départ de Mme Royer – qui a été en réalité expulsée³⁴ – Capperon reste à la direction, aux côtés de Dauvergne et Joliveau. La gestion suivante passe à Dauvergne et Berton. La première a duré encore neuf ans et la suivante seulement deux ans. À part des idées un peu étranges pour le renouvellement du répertoire, comme transformer en motets des thèmes tirés des opéras-comiques de Grétry, et la présentation de quelques nouveaux instrumentistes, on ne note pas de changements significatifs pendant ces deux gestions.

Il faut néanmoins dire qu'à cette époque les instruments à vent, pourtant sans tradition au répertoire du Concert spirituel, commencent à se faire entendre à la Salle des cent Suisses. Le cor de chasse, qui n'appartient pas au rang des instruments solistes, est apprécié après des exécutions qui ont plu à l'auditoire : par Rodolphe, un Français en poste à la Musique du Duc de Wurtemberg, et aussi par Molidor, de la Musique du roi. D'autres instruments, grâce à des interprètes exceptionnellement doués, conquièrent peu à peu une place, sinon de soliste, du moins plus visible. La clarinette, qui avait participé au Concert une seule fois ; le basson, qui se faisait entendre occasionnellement dans des duos et trios ; le hautbois qui, à partir de 1768, apparaît plus fréquemment avec Alessandro et Geronimo Besozzi, de la Musique du roi ; et même la flûte qui, après le monopole de Blavet au début des activités du Concert, et après la participation des frères Taillart, avait disparu, puisque entre 1755 et 1768 aucun flûtiste ne s'était fait entendre.

La direction suivante, en 1773, avec Gaviniès, Leduc et Gossec, sent la nécessité du changement. Tout en conservant la même composition des concerts – un motet à grand chœur, un

34 Mme Royer a assumé le poste de son mari, dont le contrat ne devait pas se terminer avant le 1^{er} juillet 1762. Elle ne se doutait pas que dix-huit mois avant le terme du contrat en cours, il en serait conclu un nouveau, sans qu'elle en soit informée, au profit de Dauvergne, qui constituerait, cinq jours plus tard, une association avec Capperon et Joliveau pour la nouvelle direction. (Constant Pierre, *op. cit.*, p. 36)

autre à une ou deux voix, des solos et duos de violon et d'autres instruments qui pouvaient changer en accord avec leur popularité – ils réussissent à admettre une grande quantité de nouveaux compositeurs, notamment des étrangers. La musique vocale du Concert spirituel s'italianise et on entend davantage d'airs italiens. Pour la musique instrumentale, on fait connaître une grande quantité de nouveaux talents au violon, roi absolu de la musique instrumentale. Louise Deschamps forme, avec Imbault, Leduc aîné et jeune, Guenin, Guerin, Paisible, Phelipeau, Lamotte, Carl et Anton Stamitz, Lenoble et Loisel, le contingent prépondérant des violonistes applaudis aux concerts.

À la suite du phénomène initié avec la direction précédente, la participation des instruments à vent continue à augmenter. On entend plus souvent la flûte, le hautbois et le basson, et pour la première fois un *cornò di basso* ou contre-clarinette. C'est à la fin de cette gestion, en 1776, que se présente pour la première fois celui qui deviendra l'un des cornistes les plus appréciés de son temps, Giovanni Punto. Grâce à cet intérêt croissant pour ces instruments, le public a l'opportunité d'entendre dans le même concert, en 1779, deux musiciennes étrangères qui jouent des instruments à vent : Beate Pokorny, corniste virtuose venue de la Bohême, et Johanne Sophie Mudrich, flûtiste venue de Russie.

La dernière période du Concert spirituel commence en 1777 avec Joseph Legros. Elle est la plus longue et la plus prolifique. Les changements sont bien accueillis par le public et par les journalistes, même quand Legros est obligé de revenir à des pratiques anciennes. Par exemple quand il réduit l'orchestre, qui devenait, disait-on, plus nombreux à chaque nouvelle administration. Après quelque temps, il sent la nécessité de l'agrandir à nouveau. C'est aussi à cette période que trois compositrices sont présentées, après les nombreux compositeurs qui se sont fait entendre. Parmi la grande quantité de nouveaux compositeurs qui ont la chance de débiter à cette époque, on constate la présence de Julie Candaille, Mlle Beaumesnil et Mme Cléry. Toutes trois avaient déjà été présentes au Concert spirituel auparavant : Julie Candaille s'est faite entendre à quelques reprises comme pianiste et Mme Cléry et Mlle Beaumesnil comme chanteuses. Cette dernière a été très appréciée en s'accompagnant avec un instrument qui n'était pas populaire auprès du public du Concert spirituel, la guitare.

C'est aussi pendant cette dernière gestion, qu'on constate des années favorables aux femmes :

les années 1784, 1786 et 1787 particulièrement, grâce à la quantité des concerts où elles se produisent. Le fait marquant est que, durant cette période, le piano-forte et la harpe dominent, et que tous les autres instruments disparaissent de la main des musiciennes qui se font entendre au Concert spirituel.

Une caractéristique au niveau du changement de répertoire est l'abandon presque complet des motets à grand chœur. Pour les remplacer, on crée des variantes de l'ancienne cantate : scènes françaises, oratorios ou hiérodame. Un effet de l'évolution de la musique instrumentale, qui déplaît beaucoup à une partie du public, amateurs du style français et toujours résistants à un autre style, est la virtuosité des instrumentistes. Ils sont accusés de ne jouer que pour faire concurrence à leurs collègues instrumentistes et de ne rechercher que la gloire avant tout, sans intention de plaire au public. Pourtant, à aucune autre époque de l'institution les instrumentistes ne sont si nombreux et si appréciés par la majorité du public. Des noms qui marqueront pour toujours l'histoire du violon se font entendre justement à cette période : Viotti (1782), Rudolph Kreutzer (1780) et Pierre Rode (1790).

Ils ont réussi à se construire une solide réputation et à faire de ce concert un des plus appréciés de son temps. À la rubrique « Concert spirituel » de *l'Esprit de l'Encyclopédie* on apprend que « c'est le plus beau concert de l'Europe ; & il peut fort aisément devenir le meilleur qu'il soit possible d'y former, parce que par son établissement il n'est point borné à des simples symphonies ou à des motets. On y peut exécuter des cantates, des airs italiens des excellens maîtres, des morceaux de chant neuf, & détachés, &c. [...] Lorsqu'il paroît, à Paris, quelque joueur d'instrumens de réputation, & quelques cantatrices ou chanteurs étrangers, c'est-là qu'on est sûr de les bien entendre. Le nombre de bons instrumens dont ce concert est composé ; les chœurs qui sont choisis parmi les meilleurs musiciens des églises de Paris ; les actrices de l'Opéra les plus goûtées du public, & les voix de la chapelle & de la chambre du roi les plus brillantes qu'on a le soin d'y faire paroître, le rendent fort agréable aux amateurs de la musique ; & lorsqu'on a l'art de varier les morceaux qu'on y exécute, le public y court en foule³⁵. »

Le Concert spirituel a eu certes des moments de crise et des problèmes financiers. La Révolution vient briser sa prospérité. Avec le déménagement de la famille royale du Château de

35 *L'esprit de l'Encyclopédie*, tome II, Genève, Vincent, imprimeur-libraire, 1768, p. 85-86.

Versailles pour le Palais des Tuileries, le Concert spirituel a perdu l'espace concédé, tant d'années auparavant, par le roi. Comme maints autres spectacles et concerts d'un Paris qui était, à cette époque, totalement bouleversé, il n'avait plus de lieu d'existence.

Chapitre 2 – Les choix musicaux

La création musicale

Le nombre de femmes qui ont apporté leur contribution artistique à la musique instrumentale exécutée pendant les soixante cinq ans d'existence du Concert spirituel est infiniment inférieur à celui des hommes. Cependant, un élément n'est pas évident au premier abord : le nombre de femmes qui ont exécuté ou qui ont fait exécuter au Concert spirituel, au moins une fois, une composition dont elles sont les auteures. Ce nombre tombe à environ une dizaine, instrumentistes et chanteuses mêlées. Ce fait est d'autant plus étonnant lorsque nous savons que l'une des caractéristiques marquantes du Concert spirituel est la grande quantité d'instrumentistes – hommes – qui font entendre au public leurs propres compositions. Il s'agit, assez souvent, de concertos ou d'autres pièces pour instrument soliste, où le compositeur-interprète peut mettre en évidence toutes ses qualités musicales, pour démontrer tout son talent comme instrumentiste – une façon de se faire valoir. Il n'est pas question là, bien entendu, des compositeurs qui sont aussi des instrumentistes, mais des instrumentistes par excellence, pour lesquels la composition est au service de leur instrument.

Il est vrai que pour la musique dite noble, qui est à l'époque synonyme de musique vocale – les grands et petits motets, les cantates et les cantatilles – on entend toujours les grands compositeurs. Ce répertoire se constitue très souvent de compositeurs du passé, mais qui sont estimés comme les plus parfaits qui aient jamais existé et qui méritent donc d'être exécutés à chaque concert, sans que cela paraisse exhaustif. L'orchestre du Concert spirituel présente dès son premier concert, et pendant plusieurs années consécutives, les motets de Michel-Richard de Lalande. Ce compositeur est encore vivant à l'époque du début des activités du Concert spirituel, il décède un an après, en 1726. D'autres compositeurs qui réussissent à y produire leurs œuvres majeures font partie de la direction de l'institution et réussissent plus ou moins à séduire le public, comme Mondonville, admiré autant comme compositeur que comme violoniste. Un cas exceptionnel : celui de Giovanni Battista Pergolesi, qui malgré sa nationalité italienne s'acquiert une énorme popularité avec son *Stabat Mater*. Cette pièce a été jouée pour la première fois le 15 avril 1753³⁶ et quasiment sans

36 Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel (1725 – 1790)*, Paris, Société française de musicologie, 2000, p.264.

interruption jusqu'à l'un des derniers concerts, en 1790, un fait d'autant plus éclatant quand nous voyons que cette œuvre qui l'a rendu célèbre a été donnée en pleine Querelle des Bouffons. Cette guerre entre les défenseurs de la musique française et les partisans de la musique italienne a duré deux ans, et a éclaté justement avec l'exécution de l'autre chef d'œuvre de ce compositeur, *La Serva padrona*.

Mais pour revenir à la musique purement instrumentale, nous constatons une situation complètement différente. Le public souhaite toujours des nouveautés, et ne veut pas entendre un même concert plusieurs fois. Cette situation ouvre des portes aux nouveaux compositeurs qui souhaitent se faire connaître et, sinon faire fortune, au moins gagner de l'argent à Paris. Venus de plusieurs pays, une quantité croissante de compositeurs tentent leur chance au Concert spirituel. Avec plus ou moins de succès, des compositeurs aujourd'hui célèbres y font exécuter leurs créations, parfois composées exprès pour l'institution : Paisiello, Boccherini et les nombreux membres de la famille Stamitz, pour ne citer que quelques noms. Mozart écrit une symphonie pendant son séjour à Paris, qui est présentée au Concert spirituel du 18 juin 1778³⁷; et une symphonie concertante, pour flûte, hautbois, cor et basson, destinée à être exécuté par les solistes du Concert spirituel. Ce n'est donc pas par hasard que l'on entend nombre de nouvelles compositions lors des saisons successives. Il est évident que cela ne plaît pas à tout le monde. Avec la grande quantité de nouveaux compositeurs et d'instrumentistes, il arrive que se produisent des musiciens moins expérimentés que les autres, et parfois très jeunes, ce qui contrarie l'homogénéité de la programmation. Un critique de l'*Almanach Musical* émet une opinion bien particulière sur ce sujet :

Le seul désagrément qu'on ait éprouvé au CS pendant cette quinzaine, est provenu de la facilité avec laquelle on laisse jouer aux Artistes qui y débent des Symphonies ou des Concertos de leur composition, qui ne présentent souvent que des images puérides, des encadrements enfants, des réminiscences de morceaux déjà entendus, coupés, morcelés, & confus à d'autres réminiscences qui n'ont aucune liaison entre elles. On pardonne à un Compositeur déjà perfectionné par l'usage de son art, les imperfections qui peuvent lui échapper dans un ouvrage qu'il a composé ; mais on est justement révolté de l'audace impérieuse avec laquelle un débile Compositeur vient prendre place dans l'orchestre du Concert, pour y faire entendre ses mesquines idées de musique³⁸.

37 Constant Pierre, *op. cit.*, p. 309.

38 *Almanach Musical*, 22 avril 1781, p. 110.

Il pardonne les fautes, les thèmes faibles ou puérils à des compositeurs expérimentés qui peuvent être en manque de créativité, comme si leurs idées s'étaient épuisées après la production d'une grande quantité d'œuvres, les amenant à céder à la facilité ; mais ces fautes ne sont pas pardonnables quand il s'agit d'un tout jeune compositeur. Il devrait être empli d'idées nouvelles, sans être pourtant encore complètement formé à son art. Quel que soit l'idée qui a initié cette réflexion, nous voyons qu'il ne doit pas être très difficile se produire alors en exécutant sa propre composition. Mais cette grande ouverture à de nouveaux talents a-t-elle aidé les femmes ? À voir les chiffres, la réponse est négative.

Il est bien vrai que le champ de la composition a été pendant très longtemps interdit aux femmes. Il ne l'est pas tout à fait au XVIII^e siècle, mais il est toléré presque exclusivement au niveau d'un divertissement de société, sans prétentions professionnelles, pour le seul plaisir de la famille et des amis lors d'une soirée. Cela n'encourage pas les femmes désireuses d'une plus grande connaissance de la musique à explorer des terrains plus lointains et inconnus. Elles restent très souvent restreintes au niveau d'une musique légère : des petites pièces pour clavecin, pour la harpe ou pour le chant avec accompagnement. Il s'agit plus d'une production pour son propre usage et son propre divertissement, sans ambitions artistiques. En réalité, ce cadre est semblable à celui des amateurs qui se livrent à la composition. Même avec une solide formation d'instrumentiste, il est très rare que les femmes apprennent sérieusement l'art de la composition.

De la cinquantaine de femmes instrumentistes qui se produisent au Concert spirituel, neuf seulement y présentent des œuvres originales. Parfois, elles suivent le même parcours que de nombreux compositeurs, connus et inconnus, et présentent des compositions qui sont exécutées, dans tous les cas, par elles-mêmes. Le plus souvent ces femmes présentent des sonates, des divertissements ou des variations solo pour l'instrument qu'elles pratiquent. Il était bien plus rare que ces femmes présentent des œuvres pour orchestre et encore moins des œuvres vocales.

La polyvalente Julie Candaille est, parmi les musiciennes étudiées ici, celle qui réussit le plus dans le champ de la création musicale dans le contexte du Concert spirituel. Ses compositions y connaissent un grand succès ; cependant, c'est dans le genre opératique qu'elle aura le plus de reconnaissance, signant non seulement la musique, mais aussi le livret de ses œuvres. Au Concert spirituel, elle ne présente que des œuvres instrumentales, mais ses vers y obtiennent du succès, mis

en musique par son père³⁹. Quand elle se présente pour la première fois aux Tuileries, elle est déjà chanteuse et fait partie de l'Académie royale de musique, mais il est intéressant de noter qu'elle ne se produit toujours que comme pianiste. Toutes ses œuvres sont bien reçues par la critique, et si nous la croyons, elles plaisent beaucoup au public. Apparemment, elle utilise la même stratégie que plusieurs autres solistes : écrire des œuvres avec l'intention de se mettre en valeur en tant qu'interprète. Nous pouvons avoir une idée du respect dont elle jouit comme musicienne quand nous voyons qu'elle compose des œuvres avec accompagnement d'autres instruments solistes – cor, clarinette et basson – et les a fait exécuter par les musiciens de l'orchestre du Concert spirituel.

L'espace destiné à la musique vocale, qui est le répertoire principal et privilégié du Concert Spirituel⁴⁰, est très souvent réservé aux compositeurs adorés du public, comme Lalande, Mondonville, Pergolesi et Boismortier. Cette partie du répertoire est donc réservée presque exclusivement aux hommes. Les motets, surtout les motets à grand chœur sont la partie centrale du répertoire. En 1758, Mondonville essaie d'introduire les oratorios dans le programme avec son « *Israélites à la montagne d'Horeb*, qu'il a présenté comme « motet français⁴¹. » Le genre, quoiqu'il plaise, n'est pas abordé par d'autres compositeurs. À partir de la fin des années 1770, sous la direction de Legros, les oratorios, appelés aussi hiérodramas, commencent à plaire au public et en quelque sorte à rivaliser avec les motets qui, selon le *Mercure de France*, n'excitent « plus guère d'intérêt⁴². » La musique vocale reste un domaine exclusivement masculin. Malgré cette situation, une femme réussit à faire entendre une œuvre de sa composition dans ce genre : la chanteuse Henriette-Adélaïde Villard de Beaumesnil fait exécuter entre 1784 et 1785 son oratorio *Les Israelites poursuivis par Pharaon*⁴³, où elle chanté la partie de soliste. Même si son oratorio n'a pas été représenté plusieurs fois, le fait qu'il l'ait été deux fois est déjà bien significatif : il ne semble pas l'être quand nous comparons avec les œuvres qui ont été jouées pendant plusieurs années consécutives, mais ce statut n'a été le privilège que de quelques-unes seulement. Une grande quantité, la majorité même, des compositeurs n'ont vu qu'une seule exécution de leurs œuvres.

De toutes les compositrices, et d'abord des instrumentistes qui ont aussi composé, la presse

39 En 1784, des paroles de sa composition ont été mises en musique par M. Candelle, son père, et présentées au Concert spirituel.

40 Vers 1770 le public commence à perdre son intérêt par les motets – surtout les motets à grand chœur – et les oratorios ou hierodrames deviennent extrêmement populaires.

41 Michel Brenet, *op. cit.*, p. 257.

42 *Mercure de France*, février 1783.

43 L'oratorio de Beaumesnil a été exécuté le 8 décembre et le 24 décembre 1784. Le 18 mars 1785 les mêmes interprètes (Beaumesnil, Laïs, Rousseau et Chéron) ont exécuté un oratorio dont nous ne connaissons pas le titre.

n'accorde de l'attention qu'à seulement cinq d'entre elles. Les journalistes ne nous ont pas laissé leur opinion sur l'*oratorio* de Mademoiselle Beaumesnil. Deux ouvrages différentes nous donnent quelques informations sur la réception de cet œuvre. Bachaumont, avec son ton toujours sarcastique, nous fait savoir que « Mlle Beaumesnil, après avoir brillé au théâtre comme actrice, voudroit obtenir un rang parmi les compositeurs en musique ; nous avons vu qu'elle avoit déjà composé un petit act d'opéra ; hier elle a osé se produire au concert spirituel⁴⁴. » Il nous donne bien une image de la pensée de l'époque. Pour réussir à présenter une telle œuvre en concert public, la femme doit oser. Malgré le silence de la presse, « cet ouvrage a produit assez de sensation pour qu'on le fasse entendre une seconde fois au public⁴⁵. »

Pour les autres performances, notamment celles de Julie Candeille et de Mlle Lechantre, nous trouvons une quantité de texte journalistiques que, si elle n'est pas nombreuse elle est précieuse. Cela nous fournit quelques pistes sur l'idée qu'on s'est fait de leurs compositions. Comme il a déjà été dit, la critique démontre un grand enthousiasme pour les compositions de Julie Candeille :

Mlle *Candeille*, qui, a une figure & une taille très-agreables, joint un talent précieux pour le forté-piano, acquiert comme Compositeur de nouveaux droits aux applaudissemens. Le Concerto qu'elle a très-bien exécuté est d'une tournure charmante ; & on ne sauroit trop l'encourager à cultiver un Art dans lequel elle s'annonce si bien⁴⁶.

Du e concert du 1^{er} novembre 1785 :

Mademoiselle *Candeille*, la même dont nous avons imprimé dans ce Journal de la musique et des chansons très-ingénieuses, et dont nous avons récemment annoncé les débuts au Théâtre Français, a exécuté sur le *forté piano*, au Concert Spirituel du jour de la Toussaints, un *Concerto*, dont la composition brillante ne lui fait pas moins d'honneur que la supériorité avec laquelle elle l'a rendu⁴⁷.

Ces comptes rendus font référence à l'exécution de deux œuvres différentes. Le concert du 20 mars marque la date de la première apparition de Julie Candeille comme compositrice. Le premier est un concerto écrit pour piano forte préparé. Il s'agit d'un instrument hybride, qui est constitué d'un

44 Louis Petit de Bachaumont, *op. cit.*, vol. 27, p. 70.

45 *Ibidem*.

46 *Mercure de France*, mai, 1784, p. 220.

47 *Courier Lyrique et amusant, ou passe-temps des toilettes*, 15 novembre 1785, p. 92.

piano où on ajoute des tuyaux d'orgue. Ainsi, les notes produites mélangent les timbres des deux instruments. Le deuxième concerto est écrit pour piano et orchestre. Les comptes rendus nous permettent constater l'unanimité avec laquelle ses compositions ont été reçus depuis le début.

Construction d'un image

Peut-être avec la précaution de se faire connaître avant de tenter la chance comme compositrice en présentant une composition originale, presque toutes ces instrumentistes l'on fait après avoir crée et assuré une carrière d'interprète au sein du Concert spirituel. Mademoiselle Lechantre s'est présentée la première fois en 1767 et a présenté une composition seulement en 1770. Il y a une notice que, toujours en 1767, elle a joué un « nouveau concert » dont on ne nome pas l'auteur. Mais il est bien difficile que ce concert lui soit attribué. Nous aurions là, une période de presque trois ans où elle n'a plus exécuté une de ses propres composition. Néanmoins, dès la première fois qu'il est sûr qu'elle a joué un concerto d'orgue dont elle est l'auteure, elle n'a pas cessé de les faire entendre pendant tous les prochains concert dont elle a participé. Ce qui signifie une qu'elle a eu puisqu'elle a été très populaire à son époque et est parmi le groupe de femmes qui a participé du plus grand nombre de concerts – 15 au total – et toujours avec beaucoup de succès :

Mlle Le Chantre a rendu sur l'orgue un concerto qui a fait admirer le double talent qu'elle a de bien composer & de bien exécuter⁴⁸.

Julie Candaille, 17 ans plus tard, s'est fait entendre pour la première fois avec le répertoire d'autres compositeurs. D'abord en 1783, elle a exécuté un concerto de Muzio Clementi et la deuxième fois qu'elle s'est produite, dans la même année, elle a exécuté un concerto de Johann Schobert. Son chemin vers la composition a été plus court. L'an d'après elle a interprété pour la première fois un concert pour piano forté organisé dont elle est l'auteure. À la suite, elle a présenté d'autres concerts pour piano, un concerto pour piano, avec cor de chasse et basson obligé, et aussi une symphonie concertante pour piano avec clarinette, cor et basson⁴⁹.

À part la chanteuse Adelaïde-Henriette Beaumesnil, Julie Candaille et Mlle Lechantre ont été

48 *Mercure de France*, janvier 1770, p. 179.

49 Fétis attribue ces compositions à Pierre Candaille, père de Julie Candaille. (François Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin Didot, 1865.)

les seules à présenter des œuvres plus ambitieuses, avec accompagnement d'orchestre. Les autres instrumentistes, Mlle Pouillart, Mlle Rose, l'aînée et Mlle de Varennes, ont présenté le plus souvent des sonates ou des airs variés, ce qui n'a pas intéressé ni le public ni les journalistes. On a parlé de leurs manières d'interpréter, mais non de ce qu'elles ont interprété.

Nous voyons que, d'une façon générale, des femmes qui se sont produites au Concert Spirituel, seulement un petit nombre a présenté des pièces qu'elles ont composées. Cette situation est valable tant pour les instrumentistes que pour les chanteuses. Ce dernier groupe, quoiqu'il ne fasse pas partie du corpus étudié, il a été pris en considération, pour donner une idée globale de la femme en relation à la création musicale et que leurs popularités de chanteuses n'altèrent pas l'accès au monde de la composition. Pour celles qui ont composé, il y a un point en commun qui est le fait d'attendre la réaction du public à son interprétation, pour seulement après montrer un travail personnel. Cependant, ceci n'est pas valable pour les étrangères. Soit parce qu'elles ont l'incertitude d'une nouvelle possibilité de se produire au Concert spirituel, soit parce qu'elles ont déjà une carrière internationale préalable et sont donc, assez connues quand elles arrivent aux châteaux des Tuileries, comme c'est le cas de Maddalena Lombardini Sirmen.

Le répertoire

Une fois que nous avons vu que ces instrumentistes ne se présentaient pas avec son propre répertoire, quel était leur choix ? Peut-être cet analyse va nous donner une idée, non seulement du choix artistique, mais aussi du niveau de l'instrumentiste et quelle était l'image qu'elle voulait montrer. Il ne faut pas oublier que le Concert spirituel, comme le seul véritable concert public en France, et différemment des concerts privés où on avait une quantité réduite d'invités, comptait un nombre élevé de places pour ceux qui pouvaient payer. Ce qui signifie avoir jusqu'à 1870 spectateurs par concert. Nombre de places vendues pour le Vendredi Saint, le 6 avril 1787⁵⁰. C'est un public considérable qui était prêt à juger les instrumentistes qui étaient disposés à s'y montrer.

Comme il a été déjà dit, une dizaine de femmes instrumentistes ont présenté leurs propres compositions. Il faut remarquer que même entre ce petit groupe, très souvent elles se produisaient en jouant des œuvres d'autrui. À part Maddalena Lombardini Sirmen, toutes les autres instrumentistes ont, au moins une fois, joué d'autres compositeurs. Je ne parle pas, bien-sûr, de

50 Constant Pierre, *op. cit.*, p. 54.

celles qui se sont fait entendre une seule fois et qui n'ont pas eu la chance de montrer un nouveau répertoire, soit propre, soit de quelqu'un d'autre. Il est vrai que la violoniste italienne Madame Tasca n'a interprété que leurs propres compositions. Mais elle n'est jamais revenue au Concert Spirituel, donc nous ne pouvons pas savoir si elle ferait comme sa compatriote, Madame Sirmen, ou si elle interpréterait des œuvres déjà connues.

Deux caractéristiques qui semblent contradictoires faisaient partie du caractère du public français. D'un côté on disait qu'il fallait toujours des nouveautés pour maintenir son intérêt, surtout à ce qui concerne la musique instrumentale, les directeurs du Concert Spirituel semblaient bien en avoir conscience. D'autre côté on devrait donner au public ce qu'il espérait, ce qui lui plairait car il était certainement bien habitué. Il est difficile à savoir à quel point l'affirmation qu'« en France on aime beaucoup entendre ce qu'on a beaucoup entendu⁵¹. », faite par un journaliste du *Mercure de France* est sarcastique. Mais nous voyons bien qu'elle n'est pas fausse. Au moins, cela est bien évident pour la musique vocale. Toujours sur le *Stabat Mater* de Pergolesi, la direction du Concert Spirituel a décidé de le substituer par celui de Joseph Haydn. La réaction du public, qui n'a pas aimé l'idée, les a forcé à le renoncer à la nouveauté et revenir à « l'antique usage⁵². »

Quoique le public n'était aussi attaché à la musique instrumentale qu'à la musique vocale, il est possible que choisir un concerto déjà consacré par ce même public fût un choix plus certain pour les interprètes inconnues. Surtout pour les femmes, qui n'étaient pas poussées à composer et que, souvent, quand elles le faisaient, elles étaient jugées presque toujours comme des amatrices. Les jeunes interprètes hommes, ou même les garçons étaient encouragés à montrer leurs propres créations. Il était aussi une façon de montrer toutes ses qualités comme musicien. Cette situation est arrivée à un tel point, qu'elle a été bien critiquée à cause de la disparité/hétérogénéité (du) entre les répertoires présentés.

Pour les femmes les choses sont passées différemment. Outre celles qui ont composé et à un moment donné ont fait connaître au public leurs créations, il y a au moins un cas d'une instrumentiste-compositrice qui, par des raisons inconnues, a décidé de se présenter toujours avec le répertoire composé par autrui. À son début au Concert Spirituel, la violoniste Élisabeth de Hotteterre « nouvellement arrivée de Province, a exécuté plusieurs fois sur le Dessus de Violon,

51 *Mercure de France*, avril 1786, p. 246.

52 *Mercure de France*, avril 1785, p. 125.

différentes Sonates de la composition du sieur le Clair⁵³. » Il est vrai que les œuvres de Élisabeth de Hotteterre ont été publiés après son apparition au Concert Spirituel, mais nous n'avons pas d'informations supplémentaires pour savoir si elles les avait déjà composé, ou si elle avait peut-être, composé d'autres morceaux qui n'ont pas été publiées. Toutes ses œuvres sont perdues. Apparemment les concertos de Madame Sirmen n'ont pas été publiés en France non plus⁵⁴. Ou du moins ils n'ont pas été annoncés par la presse. Selon les annonces compilées par Anik Devriès-Lesure⁵⁵, Maddalena Lombardini Sirmen a publié des trios en 1771, des duos en 1775 et des quatuors écrits avec son mari, Ludovico Sirmen, en 1771. Il y a des cas où la composition est éditée après sa représentation, et bien sûr si elle avait suffisamment de succès, pour essayer de vendre une quantité plus grande d'exemplaires. Julie Candaille a fait publier en 1787 un concerto qui comptait l'annonce suivant :

L'effet que cet ouvrage a produit au Concert Spirituel, où il a été exécuté 2 fois avec la plus grande supériorité, par Mlle *Candaille* elle-même, est un sûr garant de l'empressement des Amateurs à se le procurer⁵⁶.

La même stratégie a été utilisée par Augustine Pouillart, dont les sonates sont annoncés comme ayant beaucoup de succès au Concert spirituel⁵⁷. Quoique se soit, si Élisabeth de Hotteterre a composé avant d'aller à Paris et se présenter au Concert Spirituel, elle a décidé de ne pas prendre le risque de faire entendre une composition sortie de sa plume. Au contraire, elle a préféré exécuter les sonates de Jean Marie Leclair, qui était un compositeur connu et estimé par le public.

Se présenter avec une repertoire déjà connu et apprécié, ou du moins d'un auteur populaire, pourrait être un moyen plus sûr de plaire et donc captiver le public. Il n'est pas très rare qu'on ait des comptes rendus qui qui font mention à une interprétation qui pourrait être intéressante mais puisque «Le choix de la musique n'a pas paru non plus assez avantageux » « [ce] défaut a nui le succès de Mme Guédon sur le forte-piano. » ont peut voir les conséquences. Il est possible d'imaginer à quel point il peut coûter à un musicien ou musicienne le choix d'un répertoire qui ne plaît pas le public lors d'une première apparition. Cela peut signifier la fin d'une carrière qui venait de commencer. Les

53 *Mercure de France*, avril 1737, p. 813.

54 Voir Anik Devriès-Lesure, *L'édition musicale dans la presse française au XVIII^e siècle : catalogue des annonces*, Paris, CNRS, 2005.

55 *Ibidem*.

56 Anik Devriès-Lesure, *idem*, p. 152.

57 *Mercure de France*, 9 mars 1782, p. 94.

chances d'une deuxième présentation diminuaient considérablement.

Celles qui n'ont jamais pensé à composer choisissaient aussi un répertoire consacré. Cela veut dire, les compositions, inédites ou non, de quelqu'un bien connu. Outre la caractéristique de la popularité du compositeur, en analysant les répertoires présentés par ces instrumentistes, nous voyons l'importance croissante attaché à la question de la technique. Il n'est pas seulement parce que Viotti était le nom le plus connu entre les violonistes italiens de la fin du XVIII^e siècle que Louise Deschamps a décidé de se produire avec un concerto de sa composition. L'œuvre de ce violoniste était connue car elle « présentait un très-grand nombre de difficultés⁵⁸. » Il est vrai qu'elle a joué un concerto de Viotti pour la première fois en 1787, quand elle n'avait plus besoin de s'imposer en tant que violoniste virtuose, car elle avait déjà construit une solide réputation. Peut-être elle l'a fait car en ce moment Viotti était à la mode.

Au long de sa carrière elle a une seule fois un concerto de son professeur, le violoniste virtuose Nicolas Capron. C'est aussi un fait rare. Les femmes instrumentistes exécutaient assez souvent les créations de leurs professeurs. Louise Deschamps a exécuté surtout des concertos de Giovanni Mane Jarnovick. Ce compositeur italien d'origine croate, aujourd'hui complètement oublié, était vraiment populaire à l'époque juste antérieure à celle de Giovanni Baptista Viotti, son contemporain. Il était très connu pour sa manière de jouer et le virtuosité qu'il utilisait dans ses concertos pour violon. Il a joué plusieurs fois au Concert Spirituel entre 1773 et 1789. Dates qui coïncident bien avec celles de la carrière de Louise Deschamps, qui s'est produite entre 1774 et 1790. Elle a du profiter de cette popularité du compositeur pour solidifier sa carrière de virtuose.

Maddalena Lombardini Sirmen s'est présentée avec succès en 1768, en exécutant des concertos de sa propre composition, de son mari ou de pièces créées ensemble. Comme élève de Tartini elle, était bien au goût du jour. Pour avoir une idée de son succès, il faut dire que après Maria Teresia Paradiss, elle a été la seule étrangères à se présenter plusieurs fois pendant le séjour parisien : dix et huit fois respectivement. Après quinze ans absente de la scène musicale française elle y revient, mais le goût avait changé et elle reçoit une critique assez dure du *Mercure de France* :

Mme SIREMEN, qui s'étoit fait entendre ici sur le violon, il y a quatorze ans, a reparu de nouveau ; mais on ne peut dissimuler que la sensation qu'elle a produite n'ait été moins favorable.

58 *Almanach musical*, 1782, p. 125.

Mme Siremen a conservé les principes de l'excellente École de Tartini, peut être trop oubliés aujourd'hui, une charmante qualité de son, de beaux doigts, un jeu plein d'intérêt & de grâce, auquel les grâces particulières à son sexe ajoutent encore ; mais son style , le même qu'elle avoit il y a quatorze ans, est extrêmement vieille ; depuis qu'on a substitué des notes à des sons, des tours de force à des traits de chant, on ne veut plus qu'étonner , & Mme Siremen peut bien charmer l'oreille , mais elle n'étonne pas. Ceci est loin d'être une critique de sa manière ; mais enfin, puisque cette manière n'est plus de mode, nous croyont devoir lui conseiller de jouer des Concertos d'un style plus moderne, & nous ne doutons pas qu'allors elle ramène autant de suffrages qu'elle en a obtenue autrefois⁵⁹.

Alors, elle décide de suivre les conseils de ce journaliste, et pour sa dernière présentation au Concert Spirituel, pour essayer d'avoir le succès d'autre fois, elle ne pourrait choisir un autre compositeur que Viotti. C'est la seule de toutes ses présentations qu'elle n'a pas exécuté un concerto écrit par l'un des Sirmen.

Ça va de même pour la harpe, avec une seule différence, l'homogénéité du répertoire. Au milieu du XVIII^e siècle le harpiste bohème Jean-Baptiste Krumpholtz était un personnage incontournable de la pédagogie et du repertoire pour cet instrument. Différemment du violon, qui partageait le prestige entre quelques instrumentistes, Krumpholtz était la référence pour la harpe. Il a eu comme élève, e aussi comme épouse, la harpiste plus connue et de la fin du XVIII^e siècle, Anne-Marie Steckler. Mais hors son groupe d'élèves, qui était bien large, presque toutes les autres harpistes qui se sont présentées après l'arrivée de M. Krumpholtz, en 1778, ont, au moins une fois, interprété ses concertos. Mlle Beck, les sœurs Descarsin, Mlle Dorison, Mlle Roze et Mlle Geofroy font partie de cette liste. Seulement Mlle Duverger n'y est pas, la grande défenseuse des concerts de Johann Christian Bach.

Il y avait d'autres cas où ce choix était encore plus important. Pour une femme qui jouait un instrument qui n'était pas considéré comme naturel pour elle, on attribuerait son échec à son sexe. Elles devaient donc, montrer une capacité supérieure. Le répertoire techniquement facile était déjà associé aux femmes. Les annonces des publications le montrent clairement :

Six Airs avec accompagnement de harpe, & cor ad libitum composés par Mlle Isabelle de CONTAMINE, dédiées aux Dames. Prix 3 livres. On voit que l'auteur a travaillé pour les

59 *Mercure de France*, mai 1785, p. 1159.

Dames ; ses accompagnements sont faciles⁶⁰.

L'idée courante à l'époque était d'associer des pièces d'exécution facile aux femmes. Il n'était pas du tout désirable à ces instrumentistes d'être attachée à cette idée. Elles devraient, au contraire, montrer qu'elles étaient capables d'exécuter le même répertoire que les hommes pour se faire respecter comme professionnelles. Il n'est pas par hasard que la corniste Beate Pokorny, à qui on a attribué effectivement le titre de virtuose, a choisi un concerto de Giovanni Puntó.

Toutes ces caractéristiques, liées à la performance prennent en considération la popularité et l'acceptation du compositeur par le public, ce qui change le jugement de l'interprète. Mais la virtuosité est un élément qui devient au fur et à mesure très important et qui suit l'évolution des instruments eux-mêmes. Elle devient un facteur essentiel dans l'appréciation des compétences musicales de l'interprète. (Cette tendance a difficilement l'approbation des femmes dans ce milieu, soit parce qu'on les croit physiquement incapables, soit parce qu'on pourrait les considérer, en cas de réussite, trop masculines.)

La virtuosité

Ce qu'on appelait la *virtuosité* au XVIII^e siècle ne correspond pas exactement à l'idée qu'on s'en fait aujourd'hui. Celle dont nous parlons habituellement a été mise en valeur et célébrée comme l'aspect suprême de l'interprétation musicale à partir du début du XIX^e siècle. Les personnages les plus emblématiques de cette pratique très répandue sont des instrumentistes tels que Franz Liszt et Clara Schumann pour le piano et Nicolò Paganini pour le violon, les deux instruments qui sont des synonymes de virtuosité. L'image du musicien soliste est dès lors associée à un interprète infallible, qui a des capacités qui mettent en cause les limites humaines. Désireux de pousser à l'extrême leurs capacités, ces interprètes étaient aussi très souvent compositeurs et utilisaient clairement leur musique pour mettre en valeur leur talents d'instrumentistes. Mais la virtuosité à l'époque du Concert Spirituel est une expression plus complexe et avec des nuances qui ont été dissociées de ce mot à l'époque de l'interprète-spectacle.

Étant donné l'ampleur de leur utilisation au XVIII^e siècle, les mots *virtuosité* et *virtuose*

⁶⁰ *Annonces, affiches et avis divers*, 8 août 1780, p. 210.

peuvent désigner des styles d'interprétation très variables et même contrastés. On les utilisait déjà avec un sens plus proche de cette notion de virtuosité qui a survécu à toutes les autres et admiraient que Louise Deschamps « a exécuté sur le violon un des plus difficiles concertos de *Lamotte*⁶¹. » D'autres fois, on reprochait les virtuoses d'avoir « cet amour *diabolique* pour les difficultés⁶². » La virtuosité était aussi la capacité d'expression. Donc, avoir une interprétation émouvante et produire des sons qui « pénètrent jusqu'au cœur⁶³ » comme il était le cas de Maddalena Lombardini était aussi synonyme de virtuosité. Surtout quand nous pensons que les auditeurs français ne voyaient pas comment on pouvait s'émouvoir d'une musique sans paroles, car « la musique instrumentale, sans dessin, sans objet, ne parle ni à l'esprit, ni à l'âme.⁶⁴ » selon les mots de d'Alembert. Réussir à émouvoir ce public était une grande difficulté.

Différent de mots comme violoniste⁶⁵, le terme de virtuose était employé soit pour parler des hommes, soit pour parler des femmes. Ce constat peut être fait au regard de l'ensemble des comptes rendus parus dans la presse. À partir des années 1750, le mot est largement utilisé pour décrire les plus diverses manières d'interprétation. En dépit de toute la dispute entre misogynes et philogynes et de leur discussion autour des capacités intellectuelles et artistiques des femmes, le *Dictionnaire de l'Académie française*, de 1762, donne la définition suivante :

Virtuose : Mot emprunté de l'italien, pour signifier Un homme ou femme qui a des talents pour les beaux arts, comme musique, peinture, poésie, &c⁶⁶.

Donc, par principe une femme peut être une virtuose, indépendamment des chemins possibles pour y arriver et de toutes les difficultés qui lui sont imposées. Cette définition génère des réflexions sur une pensée courante, que les femmes n'avaient pas suffisamment de talent, néanmoins elles étaient persévérantes. Jusqu'à quel point les femmes ont-elles les outils ou les talents nécessaires, qui sont cependant considérés si naturels aux hommes, pour atteindre un très haut niveau de technique instrumentale ?

61 *Mercure de France*, décembre 1778, p. 176.

62 J. J. O. de Meude-Monpas, *Dictionnaire de musique : dans lequel on simplifie les expressions et les définitions mathématiques et physiques qui ont rapport à cet Art*, Paris, Knapen et fils, 1787, p. 213.

63 *Mercure de France*, octobre 1768, p. 149.

64 Snyders, Georges, *Le goût musical en France aux XVII et XVIII siècle*, Paris, J. Vrin, 1968.

65 « violonista : veut dire un homme qui sçait jouer du violon ou de la viole, et que nos françois nomment communement violoniste. » (Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique concernant une explication des terms grecs, latins, italiens et françois les plus usitez dans la musique*, Paris, C. Ballard, 1703, p. 21)

66 *Dictionnaire de l'Académie française*, 1762, p. 943.

Voyant l'ensemble des femmes qui se sont présentées au Concert Spirituel et dont on fait mention dans la presse, on voit que ce mot a été utilisé pour au moins huit femmes : Anne-Marie Stecker-Krumpholtz, Julie Candeille, Louise Deschamps, Mlle Lechantre, Mlle Schenker, Maddalena Lombardini Sirmen et Mlle Carlin ; en ne comptant ici que les femmes auxquelles on a attribué cet adjectif plus d'une fois, donc qui ont créé une image comme interprète. Elles sont pianistes, violonistes, harpistes et organistes. On constate qu'il n'y a pas de préférence pour un certain instrument, quoique le violon ait une place privilégiée dans ce domaine.

De toutes ces femmes, celles qui arrivent le plus près de l'idée qu'on a créée des instrumentistes virtuoses au XIXe siècle sont la violoniste Louise Deschamps et la harpiste Anne-Marie Steckler-Krumpholtz. D'elles on admirait la force et aussi la capacité de surmonter « les plus grandes difficultés » sans les faire sentir. Au moment où la musique instrumentale conquiert un statut indépendant de la musique vocale et est mise au premier plan, on commence à faire attention aussi aux aspects techniques, en d'autres termes « les grandes difficultés », aussi bien qu'au « goût du chant » et à la sensibilité transmise par la musique.

Pour ses qualités de virtuose, Louise Deschamps a été à la fois admirée et critiquée par les journalistes. Très souvent admirée par les critiques français et mal vue par les critiques anglais. Ces derniers voyaient d'un bon œil ses qualités musicales, mais pas sa virtuosité. Pour eux, en jouant, elle perdait sa féminité, ce qui n'était pas très agréable visuellement, puisque dans le domaine de la virtuosité la délicatesse est absente. Peut-être sa « constitution fort délicate⁶⁷ », comme le constate le *Mercure de France* de 1778 accentuait le contraste entre la femme qu'elle était et l'interprétation forte et vigoureuse qu'elle donnait. La déclaration du hautboïste anglais William Parke à son propos donne une idée bien claire de l'image de Louise Deschamps en Angleterre: « the ear, however, was more gratified than the eye by this lady's masculine effort⁶⁸. »

Plusieurs instruments étaient considérés comme exclusivement masculins, mais le violon a un statut bien particulier. Avec le développement de la musique instrumentale, il a acquis une popularité et un respect sans précédent. Il est devenu la quintessence de la virtuosité. Étant considéré, depuis cette époque, comme un instrument très difficile à maîtriser, démontrer qu'on a surpassé ses difficultés est devenu l'un des buts de l'interprète. Et pour les surpasser il faut avoir des

67 *Mercure de France*, décembre 1778, p. 170.

68 Denise Yim, *Viotti and the Chinnerys : a relationship charted through letters*, Burlington, Ashgate, 2004, p. 86.

caractéristiques masculines. Au milieu du XVIII^e siècle, Leopold Mozart publie son *Versuch einer gründlichen Violinschule*, où au deuxième chapitre (et le renforce au cinquième) il donne l'orientation suivante pour les coups d'archets :

Il a déjà été dit dans le chapitre II, paragraphe 1 que le violon doit d'abord être garni de cordes assez épaisses, pour cette raison : pour que par une forte pression du doigt vers le bas et une solide préhension de l'archet, les membres s'endoucrissent et permettent un coup d'archet fort et masculin. Car quoi de plus fade que le jeu de qui n'a pas la confiance d'attaquer hardiment le violon et touche à peine les cordes avec l'archet⁶⁹.

Il s'agit d'un instrumental qui est considéré comme masculin dans la propre technique. Sa pratique ne pouvait donc s'attendre aux femmes.

La virtuosité attribuée à Anne-Marie Steckler-Krumpholtz est plus ou moins de la même nature que celle de Louise Deschamps, cependant sans les attributions masculines faites par certains hommes par rapport aux violonistes femmes, en générale, mais à Louise Deschamps en particulier. Comme l'image de la harpe a un statut bien différent du violon et est considéré plus féminine, même quand on attribue force et agilité, caractéristiques de virtuose, à Mme Krumpholtz son statut de femme ne change pas. Mme Krumpholtz est souvent citée comme la meilleure harpiste de son temps, ainsi que l'est Louise Deschamps sur le violon, pour le dernier quart du XVIII^e siècle. Mme Stecker-Krumpholtz surpasse même son mari, virtuose aussi, en popularité. Grand harpiste, il doit son renom en partie, outre la performance, à la popularisation en France de la harpe à pédale, qui a été considérée une innovation fondamentale et a fait sensation chez les musiciens et musiciennes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, et qu'il a aidé à populariser.

Mme Sirmen, plus âgée que ces deux premières femmes, appartient à une autre génération, et est l'héritière des techniques d'une école de violon distincte de celle de Louise Deschamps. Elle joue, selon les chroniqueurs de l'époque, d'une manière bien différente. Néanmoins, le terme de virtuose lui est également attribué. Mais ce n'est pas un jeu brillant et rapide qui lui donne ce statut de virtuose. Elle représente cette autre facette que le terme avait à l'époque. Elle sait toucher les auditeurs et transmettre des émotions par son interprétation. C'est justement cette caractéristique qui a fait sensation lors de sa première apparition au Concert Spirituel, en 1768. Jouer avec du

69 Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, J. J. Lotter, 1756 ; fac-similé Courlay J.-M. Fuzeau, 2007, p. 127.

sentiment et de l'expression est aussi lié, au XVIII^e siècle, à la maîtrise absolue de l'instrument. L'association de l'adjectif virtuose à Maddalena Lombardini Sirmen était bien dans l'esprit de son temps, quoique plusieurs années plus tard elle allait souffrir avec le changement de l'idée de virtuosité, qui a fait que son style soit considéré comme vieilli⁷⁰.

Cependant, nous ne pouvons pas oublier que la virtuosité telle que nous la connaissons aujourd'hui est l'évolution du concept qui a commencé à se former à l'époque de la popularisation des concerts publics et semi-publics du XVIII^e siècle. Comme il a déjà été dit, ce changement de la scène musicale française, mais surtout parisienne, a ouvert les portes à l'évolution de la musique instrumentale en France, toujours mise en second plan par rapport à la musique vocale. Cette exhibition croissante de l'instrumentiste comme attraction principale d'un concert a généré le développement de deux genres importants : le concerto et la symphonie concertante. Le premier, déjà bien développé dans son pays d'origine, l'Italie, gagnait de plus en plus d'adeptes chez les Français. La deuxième peut être considérée une forme typiquement française. Bien que la forme symphonie soit venue d'ailleurs et ait évolué à partir des travaux de compositeurs étrangers, ce genre particulier a été plus développé et exploité en France que dans n'importe quel autre pays. Les symphonies concertantes se voudraient d'un genre hybride⁷¹, un mélange entre les caractéristiques de la symphonie et des solos, dans ce cas, les dialogues entre les instruments solistes. Ce fait crée un problème de nomenclature. Ces morceaux sont parfois appelées symphonies concertantes, parfois concertos pour deux ou trois solistes.

Le répertoire qui proposait un dialogue entre plusieurs instruments solistes s'est développé d'une manière accéléré. C'est bien à cette époque que l'école française du violon se développe avec des instrumentistes tels que Alday, Capron et Mondonville, Kreutzer et, bien à la fin des activités du Concert Spirituel, Pierre Rode. Le piano n'était pas encore un instrument considéré comme approprié pour les salles de concert, mais quelques compositeurs commençaient l'utiliser comme soliste dans ses concertos. Les instruments à vent seront plus exploités par des instrumentistes étrangers. Giovanni Punto a réussi à écrire des concertos avec un haut degré de virtuosité pour un instrument peu développé à l'époque. Il avait une excellente technique de sons bouchés, ce qui permettait de jouer les notes étrangères à la gamme de l'instrument⁷². La famille de musiciens

70 Voir critique *Mercur de France*, mai 1785, p. 76.

71 Alexandre Dratiwicki, *Un nouveau commerce de la virtuosité : émancipation et métamorphoses de la musique concertante au sein des institutions musicales parisiennes (1780 - 1830)*, 2006, Lyon, Symétrie, p. 10.

72 Trevor Herbert et John Wallace, *The Cambridge companion to brass instruments*, Cambridge, Cambridge university

italiens Besozzi a popularisé le hautbois à travers les duos qu'ils exécutaient au Concert Spirituel. Ces instruments à vent ont été utilisés par les Français surtout comme des instruments solistes pour les symphonies concertantes. Il était bien plus rare entendre un concerto pour basson ou cor solo qu'une symphonie concertante pour basson, cor et clarinette.

Si les Français se sont intéressés à ce genre, plusieurs compositeurs étrangers ont aussi apporté leur contribution à la symphonie concertante. Ils l'ont très souvent contribué pour le répertoire de ce genre quand ils étaient installés ou de passage à Paris, ce qui nous donne une idée de comment cette forme de musique est devenu française. Mozart a composé la symphonie concertante pour quatuor à vents (K. 297b) à Paris. L'influence a été durable puisqu'il a continué à produire dans ce genre. Toute sa production a été composée pendant ou après son séjour parisien⁷³. Après la symphonie pour quatuor à vent il écrit la symphonie pour violon et alto (K. 364). Alexandre Dratwicky évoque aussi comme exemple du style « concertant » de Mozart les concertos qui suivent les mêmes caractéristiques de style – brillant et avec plus d'un soliste – mais qui ne portent pas le nom de symphonie. Font partie de ce répertoire le concerto pour flûte et harpe (K. 299) et le concerto pour deux pianos (K. 365). Le mélange d'instruments à vent et à cordes est aussi une caractéristique de ce genre. Ces œuvres de Mozart suivent bien ces caractéristiques, ainsi comme la symphonie concertante pour violon, violoncelle, flûte, clarinette, cor et basson de Joseph Haydn.

L'idée de mettre deux solistes, ou plus, à jouer dans une même soirée, afin qu'on puisse les comparer et prendre le parti de celui qu'on aimait le plus, a beaucoup aidé à développer le genre concertant. Cette nouvelle forme musicale a été en partie la conséquence d'une tactique pour éveiller la curiosité des Parisiens. Les directeurs du Concert Spirituel annonçaient déjà ces soirées comme des duels pour attirer le public, qui n'allait pas au Concert Spirituel par des raisons de piété. Cette avidité pour les nouveautés et les curiosités s'est fait sentir bien avant cette époque, pour Maddalena Lombardini Sirmen. Lors de son premier séjour à Paris pour se présenter au Concert Spirituel, « les directeurs avoient exigé qu'elle ne jouât nulle part avant ce jour célèbre⁷⁴. » Il semble que la popularité internationale de Maddalena Lombardini Sirmen leur a fait oublier qu'ils avaient vu d'autres femmes violonistes auparavant.

press, 1997, p. 113

73 Alexandre Dratwicky, *op. cit.*, p. 10.

74 Louis de Beauchumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France*, London, John Adamson, 1783, p. 12.

À l'époque de Maddalena Lombardini Sirmen le genre concertant n'était toujours pas développé, mais il est né de cette idée de dispute entre des instrumentistes, qui a commencé plus ou moins à cette époque. Une caractéristique importante de la symphonie concertante est le fait de mettre deux (ou plusieurs) solistes pour jouer ensemble, et se confronter dans une même œuvre musicale. Cela permettrait au public de voir, d'entendre et de juger tous les interprètes à la fois. Cet intérêt croissant pour la musique soliste arrive avec l'évolution de la symphonie comme genre instrumental indépendant des spectacles et de toute une rhétorique propre à la musique vocale française. La musique vient à exister comme originale et porteuse de son propre but.

Ce genre a fait sensation, et est peut-être devenu le genre instrumental plus apprécié du grand public, qui se tournait de plus en plus vers la musique instrumentale. Nous en avons une idée claire à partir des textes enthousiastes publiés dans les journaux :

des symphonies concertantes, genre infiniment supérieur aux Concertos, extrêmement agréable, & fort peu connu en France, si ce n'est à Paris, dans quelques maisons particulières, par la difficulté de réunir des Artistes assez habiles dans tous les genres, pour les exécuter dans leur point de perfection⁷⁵.

Il s'y exprime la joie d'avoir un genre instrumental qui puisse faire face aux formes italiennes de musique :

[étant donné l'absence de virtuose du chant], on n'a donc plus que la ressource des concertos et des sonates ; mais une sonate est une chose si insipide et si maussade et un concerto est si long ! Ce serait des symphonies concertantes qu'il faudrait y substituer⁷⁶.

Un tel intérêt du public a poussé les directeurs Leduc, Gossec et Gavinès à l'inclure officiellement en 1773 dans la programmation du Concert Spirituel. La contribution fut considérable, pour les groupes de solistes les plus diversifiés. Deux violons (dont Viotti), clarinette et basson (dont Lefèvre), flûte, hautbois, cor et basson (dont Devienne), violon et hautbois (dont Stamitz), entre autres.

C'est dans ce nouveau genre que se produit Julie Candeille en tant que pianiste virtuose. Elle a

75 *Journal de musique*, 1770.

76 *Journal de Musique*, avril 1771.

exécuté dans les programmes du Concert Spirituel des concertos de sa propre composition et des concertos d'autres auteurs, mais le 2 février 1786 elle a exécuté une symphonie concertante pour piano, cor, clarinette, basson et orchestre de sa composition. Cette œuvre a été très appréciée et lui a valu une critique élogieuse :

On a vivement applaudi la Symphonie concertante de Mlle *Candeille* ; l'exécution a été parfaite. L'Andante en variations a enlevé tous les suffrages ; on y a reconnu le genre du célèbre *Haydn*⁷⁷.

Julie Candeille a été une compositrice très populaire à son époque. Elle a réussi aussi bien dans le domaine de la musique vocale que dans celui de la musique instrumentale. Dans cette dernière elle a été la plus appréciée parmi toutes les compositrices du Concert Spirituel. Sa contribution à ce genre, très goûté à l'époque, serait déjà une forme de promotion personnelle ? Si oui, il faut se souvenir que ce comportement était nouveau même pour les musiciens, qui avaient commencé peu de temps auparavant à vivre par leurs propres moyens et n'étaient plus attachés à la Cour. À cette situation unique pour une femme, il faut ajouter le fait que les femmes n'étaient pas encouragées à promouvoir leur image et à se faire connaître.

Le cas le plus intéressant et aussi le plus insolite pour l'époque est celui de Beate Pokorny. Elle s'est produite une seule fois au Concert Spirituel, avec un instrument des plus atypiques pour une femme, le cor de chasse. On l'a mentionnée tout en passant, sans lui donner beaucoup d'attention. On dit seulement que « le Public a honoré [Beate Pokorny] de son suffrage⁷⁸ » Mais il faut se demander si seules ses qualités de musicienne ont été jugées, ou si le fait de jouer un instrument qui n'était pas très populaire chez les Français – quel que soit le sexe de l'interprète – ne l'a pas favorisée. Dans deux dictionnaires, l'un de la fin du XVIII^e siècle⁷⁹ et l'autre de la première moitié du XIX^e siècle⁸⁰, elle est décrite comme une virtuose du cor de chasse. On peut imaginer que c'est pour démontrer sa virtuosité qu'elle a décidé de jouer, pour le Concert spirituel, un concerto du corniste le plus célèbre de l'époque, Giuseppe Punto. Il a eu le mérite de populariser le cor en France, et il était connu surtout pour sa virtuosité. En suivant l'usage des instrumentistes de

77 *Journal de Paris*, 4 février 1786, p. 142.

78 *Mercure de France*, janvier 1780, p. 32.

79 Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkunst welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilletanten, Orgel- und Instrumentenmacher*, Leipzig, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1792, vol. 2, p. 167.

80 Alexandre Choron et François-Joseph-Marie Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts et vivants*, Paris, Chimot, 1817, vol. 2, p. 168.

l'époque, il écrivait des concertos pour faire valoir des techniques nouvelles, qu'il a aidé à populariser, comme le On peut donc imaginer qu'elle avait un très bon niveau sur cet instrument. On n'a malheureusement pas plus d'informations sur la carrière de cette femme singulière, sauf qu'elle a fait quelques concerts en Angleterre. Mais jusqu'à présent, son destin après son séjour londonien est inconnu.

DEUXIÈME PARTIE :
LES INSTRUMENTISTES

Chapitre 3 – L’entourage familial

Au XVIII^e siècle, alors que très souvent les métiers sont simplement hérités et non choisis, l'entourage familial joue naturellement un rôle souvent déterminant dans l'avenir professionnel des enfants. La probabilité qu'un fils d'horloger ou de tapissier reprenne le métier de son père est grande et il en va de même dans les domaines artistiques en général, où les filles sont aussi mises à contribution pour assurer la continuité familiale. Certains domaines professionnels très spécialisés, comme la gravure musicale ou la vente de partitions⁸¹, les professions autour du théâtre et de la musique, semblent être des champs professionnels un peu plus accessibles aux femmes issues de familles qui développent une activité dans ces milieux.

Mais qu'en est-il des musiciens qui ne possèdent pas une tradition familiale dans la musique ? En analysant l'ascendance de plusieurs musiciens engagés par un mécène parisien, David Hennebelle constate qu'un pourcentage non négligeable de musiciens ne sont pas issus de familles avec une tradition musicale. On estime à 45 % le pourcentage de musiciens ayant un père exerçant une profession en lien avec la musique⁸². Le flûtiste Michel Blavet est le fils d'un menuisier-tourneur ; Marie-Alexandre Guénin est le fils d'un greffier de Landrecies⁸³. La plupart de ces musiciens de première génération sont issus de familles d'artisans divers, de négociants ou de marchands. Un plus petit nombre a un père domestique, comme Charles-Hubert Gervais, dont le père est garçon de la chambre du duc d'Orléans⁸⁴. Si cette possibilité existe pour les garçons, elle semble bien plus improbable pour les filles. Certes, il est bien difficile de définir le pourcentage exact, faute d'éléments biographiques. Mais pour celles dont on connaît l'ascendance, ou du moins quelques indices, le lien des membres de la famille avec la musique est presque sûr. (Les femmes qui n'avaient pas une famille directement liés à la musique, avaient des parents issus surtout du milieu théâtral.

Pour une grande partie de ces musiciennes, plus encore que pour les musiciens, naître dans un milieu musical est donc essentiel. Nombreuses sont les femmes, compositrices ou instrumentistes,

81 Quand on regarde le marché d'édition et de vente de partitions, on découvre un nombre incroyable de femmes qui exercent les professions de graveuse et marchande de musique. Les cas le plus emblématique est celui de la veuve Ballard.

82 David Hennebelle, *De Lully à Mozart – aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII^e – XVIII^e siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 320.

83 *Idem*, p. 321.

84 *Ibidem*.

qui se professionnalisent grâce à un père musicien qui leur ouvre des portes, qui autrement leur seraient restées fermées bien plus qu'à leurs frères. Si on remonte dans l'histoire, on retrouve toujours ce même scénario, avec des petites variantes. Francesca Caccini était la fille du grand compositeur Giulio Caccini. Barbara Strozzi, grâce à son père, vécut dans un milieu artistique d'un grand dynamisme, où elle put se ménager une vie fort peu habituelle pour une femme du XVII^e siècle. Élisabeth Jacquet de la Guerre, une des plus grandes compositrices de son temps, était la fille de l'organiste Jean Jacquet. La famille Jacquet constitue d'ailleurs un exemple probant de l'importance du milieu et, finalement, du réseau familial : ses cinq enfants sont devenus musiciens professionnels. Outre Élisabeth, la plus reconnue de tous les enfants Jacquet, sa sœur Anne fut, jusqu'à son mariage, musicienne professionnelle à la cour de Mlle de Guise, aux côtés de Marc-Antoine Charpentier.

On peut encore citer le cas assez singulier de la famille Couperin. Dans cette grande lignée de musiciens professionnels, pas moins de cinq furent des femmes. Marguerite-Louise, fille de François I, chanteuse et claveciniste, fit partie de la musique du roi dès 1702. Les deux filles de François II, dit le grand, décidèrent aussi de se consacrer à la musique. L'aînée, Marie-Madeleine, religieuse de son état, fut organiste à l'abbaye de Maubuisson ; la cadette, Marguerite-Antoinette, succéda à son père au poste d'*ordinaire de la musique de la chambre du roi pour le clavecin*. Elle fut la première femme à occuper officiellement cette charge, comme le souligne Aquin de Châteaulyon : « c'est une charge de la chambre que les femmes n'ont jamais exercée⁸⁵ » Ces trois musiciennes furent très proches du plus célèbre Couperin. Mais la tradition des femmes musiciennes professionnelles dans famille se perpétue avec des femmes organistes : Antoinette-Victoria, fille d'Armand-Louis Couperin, et dont la mère, Élisabeth-Antoinette, fut également organiste, et Célèste-Thérèse, fille de Gervais François et petite-fille d'Antoinette-Victoria. Décédée en 1860, elle fut la dernière représentante de cette grande dynastie des Couperin, où les femmes furent des musiciennes actives entre les XVII^e et XIX^e siècles.

Les familles Couperin et Jacquet sont deux cas très connus et emblématiques de l'histoire des femmes. Ces deux cas sont des plus connus et des plus emblématiques de la des femmes dans la musique et de leurs rapports avec la famille. Cependant il ne s'agit pas de cas isolés. En effet, les filles qui naissent dans des foyers musicaux reçoivent, comme leurs frères, une éducation musicale

85 Aquin de Châteaulyon, Pierre Louis d', *Lettres sur les hommes célèbres, dans les sciences, la littérature & les beaux-arts, sous le règne de Louis XIV*, vol. 1, Duchesne, Amsterdam, 1753, p. 122.

et, comme nous le verrons plus loin, le fait de naître dans une famille de musiciens est par ailleurs une condition nécessaire, voire indispensable, pour qu'une femme devienne musicienne professionnelle. (S'il est vrai que les grandes dynasties musicales du Grand Siècle ont tendance à disparaître, le nombre de femmes qui se consacrent à la musique cependant ne cesse de croître tout au long du XVIII^e siècle, à l'instar d'autres domaines professionnels, restés jusqu'alors monopole masculin.

Sur les pas de leurs pères

Pour les musiciennes dont on connaît l'origine familiale, le père est dans la presque totalité des cas musicien lui-même. La mère, elle, est rarement musicienne, le cas d'Élisabeth-Antoinette Couperin, décrit ci-dessus, étant une exception. Il est donc fréquent que les pères s'occupent à eux seuls de l'éducation musicale des filles. Filles et garçons reçoivent donc souvent une éducation musicale d'abord dans la famille. D'autres possibilités s'ouvrent ensuite aux garçons, notamment celle de se perfectionner dans des institutions, comme les « collèges jésuites ». Les filles peuvent poursuivre leur formation auprès de professeurs privés, quand les conditions matérielles le permettent, c'est-à-dire, rarement. Dans quelques cas, rares eux aussi, le père s'investit très sérieusement dans l'éducation musicale de sa fille, lorsqu'il nourrit des ambitions à son égard.

André-Ernest-Modeste Grétry fut un de ses pères fortement engagés dans l'éducation musicale de leurs filles. Afin de lui offrir la formation la plus complète possible, il la confie à divers maîtres pour qu'elle apprenne le clavecin, le chant et la composition. La mort prématurée de Lucile Grétry, à l'âge de 17 ans, met fin à une prometteuse carrière. Dans ses *Mémoires*, le compositeur fait preuve d'une conception très claire de l'éducation musicale en général, qu'il illustre à travers les choix pédagogiques qu'il fait pour former sa fille :

J'ai donné plusieurs maîtres de musique à ma fille et j'en changerai encore. Je sais qu'elle n'en tirera aucun parti si elle n'est destinée qu'à être un compositeur du commun. Je sais qu'elle s'embrouillera dans les différens systèmes que ses maîtres lui présenteront ; que m'importe ! J'aime mieux qu'elle s'égare et reste ensevelie dans cette surabondance, que si elle devenoit la copie d'un seul homme. Mais si la nature l'a destinée à être quelque chose par elle-même, elle aura de quoi choisir, et saura mettre à profit jusqu'aux contradictions qui existent entre tel et tel système.

L'élève doit tout voir, tout connoître, tout comparer ; c'est de ce cahos qu'il se forme un genre et un style. C'est ainsi que tenant tout de ses maîtres, la nature doit tout rectifier en lui, pour le rendre original.⁸⁶

Lucile Grétry ne joua jamais au Concert Spirituel. Née en 1772, ses débuts auraient coïncidé avec la fin des activités du concert, si elle n'était pas décédée en 1790. Le cas de Lucile Grétry et de son père est intéressant et rare. Il révèle les attentes et les prévisions d'un père sur l'avenir professionnel de sa fille musicienne et comment il entend laisser se développer librement chez elle une personnalité artistique indépendante et originale. Ses éclaircissements sur l'éducation musicale donnée à sa fille ne sont pas cantonnés à ses *Mémoires* mais paraissent aussi dans *Le Mercure de France*, à l'occasion d'un compte rendu sur la première du *Mariage d'Antonio*, dans un but de divulgation publique, voire même publicitaire. On y lit qu'il ne laisse pas la formation de sa fille aux seuls soins de ses maîtres, mais qu'il y prend directement part, et on y apprend comment il guide sa fille dans la recherche de la meilleure forme d'expression :

Lorsqu'elle m'apporte un morceau que je juge n'être pas saisi musicalement dans le sens des paroles, je ne lui dis pas : votre chant est mauvais ; mais, voici ce que vous avez exprimé. Alors, je chante son air sur des paroles que j'y crois analogues, & je donne une vérité d'expression à ce qui n'étoit pas que vague ou à contre-sens⁸⁷.

Outre Lucile Grétry, deux autres filles, ses contemporaines, bénéficient d'une éducation musicale d'excellence, grâce aux soins de leurs pères respectifs : il s'agit de Florine Dezède et de Julie Candaille. Une forme de rivalité se noue autour des trois jeunes musiciennes. Nicolas Dezède fait représenter à la Comédie italienne, *Lucette et Lucas*, un opéra-comique de sa fille Florine. Grétry essaiera d'égaliser ou de surpasser ce succès⁸⁸, en donnant cinq ans plus tard, en 1786, l'opéra-comique le plus connu de Lucile Grétry, *Le mariage d'Antonio*. Mais il semble que la compétition ne soit pas allée plus loin. Florine meurt jeune, elle aussi, à l'âge de 27 ans. Ni le père, ni la fille n'ont laissé de mémoires et aucune correspondance n'est connue. Il est difficile, dans ces conditions, de savoir si Florine Dezède continua la composition après cette première œuvre représentée.

De ces trois liens musicaux entre père et fille, celui qui portera le plus de fruits est celui de

86 André-Erns-Modeste Grétry, *Mémoires ou essai sur la musique*, Paris, Prault, 1789, p. 461.

87 *Mercure de France*, 12 août 1786.

88 Martine Reid et François Bessire (dir.), *Madame de Genlis, littérature et éducation*, Mont Saint-Aignan, Publication des universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 136.

Pierre Joseph et de Mlle Candaille. Elle sera l'une des compositrices les plus célèbres de son époque. À l'inverse de Lucile Grétry et de Florine Dezède, Mlle Candaille se produit comme chanteuse et instrumentiste. Son père, à l'instar de ses confrères, Grétry et Dezède, s'occupe de la formation de sa fille avec dévouement. Pierre Joseph Candaille est lui-même compositeur et chanteur. Basse-taille dans les chœurs de l'Opéra et du Concert Spirituel, il est le principal professeur de Julie. Vers 1780, son père la présente à la cour comme enfant prodige : la fillette chante, joue du piano et de la harpe. En 1785, elle débute à l'Opéra, mais c'est en tant que compositrice d'opéras qu'elle connaîtra ses plus grands succès. Son opéra le plus célèbre, *Catherine, ou la belle fermière*, compte environ 150 représentations, et est repris à Bruxelles, Lille, Bordeaux et même Amsterdam.

Des liens supposés

On ignore tout de l'identité, et donc l'ascendance, de plusieurs musiciennes de l'époque. Le patronyme est souvent le seul élément dont nous disposons pour formuler des hypothèses ; il correspond assez souvent à des patronymes de musiciens en activité à la même époque. Le travail est parfois rendu plus aride, lorsque le musicien qui partage le même patronyme est lui même un personnage obscur. Ce qui nous aide à établir des relations, ce sont les dates de naissance ou les périodes d'activité professionnelle, ou encore le type d'activité musicale exercée ou l'instrument joué.

La première femme ayant joué au Concert Spirituel est connue sous le nom de Mlle Taillart. C'est aussi le nom d'une famille, dont deux de ses membres, au moins, sont des flûtistes avérés bien que l'on sache peu de choses sur eux. Pierre Évrard Taillart, ou Taillard, est l'aîné de deux frères flûtistes et fort connu dans le milieu musical parisien de la moitié du XVIII^e siècle. Outre ses apparitions comme soliste, il fait partie de l'orchestre du Concert Spirituel entre 1751 et 1762⁸⁹. Il publie également des sonates pour flûte traversière. Benoît Guillemand, ou Taillart, son cadet, est presque aussi connu que son frère. Dans l'Almanach Musical de 1777 leur nom, écrit Taillard⁹⁰, figure sur la liste des professeurs de flûte à Paris⁹¹. Mlle Taillart fait-elle partie de cette famille ? Et si oui, quelle est la relation entre elle et les deux frères ? Mlle Taillart s'est présentée pour la

89 Constant Pierre, *op. cit.*, p. 128.

90 Dans les deux annonces, de Taillart et de Taillard, on voit le même adresse, rue de la monnoie.

91 *Almanach musical*, 1776, p.118, 145, 166.

première fois au Concert Spirituel le 1^e novembre 1735. Taillart, l'aîné, fait sa première apparition en 1748 et Taillart, le cadet, l'année suivante. Peut-être est-elle leur sœur aînée ? Peut-être ont-ils appris la flûte auprès de leur père ? L'hypothèse est vraisemblable, car cette configuration est alors assez courante, mais aucun document ne l'atteste. Cependant, un élément de taille joue en faveur d'un lien familial entre ces trois flûtistes. Bien que la flûte fût un instrument à la mode à cette époque⁹², elle était fortement déconseillée aux femmes. Il fallait donc un milieu particulièrement favorable – autant dire une famille de flûtistes – pour que Mlle Taillart pût en faire profession.

Aucun document n'a été découvert permettant d'établir un quelconque lien entre Élisabeth de Hotteterre, ou Haulteterre, et la célèbre famille d'hautboïstes et on se garde quelque peu aujourd'hui de l'avancer. Mais si des liens familiaux existaient, comme le pensait Arthur Pougin⁹³, il faudrait se demander comment, issue d'une famille aussi importante de joueurs de hautbois et de basson, elle aurait choisi le violon. Les instruments à vent étaient certes pratiquement inaccessibles aux femmes, et certainement encore moins recommandés que les instruments à cordes. Mais le violon n'était pas non plus le choix le plus évident pour une femme, encore moins pour une femme sans attaches familiales à cet instrument.

On sait qu'Élisabeth de Hotteterre est née en province⁹⁴, bien qu'on ignore dans quelle ville. Une partie des membres de la famille Hotteterre est née à Paris et une autre à... Hotteterre ou Haulteterre. Le nom Hotteterre apparaît sous une troisième graphie dans les *Annonces, affiches et avis divers* de 1758, où un maître de danse, nommé Haulteterre, annonce la publication d'un Recueil de ballets⁹⁵. L'imprécision dans la graphie du nom brouille un peu plus les pistes, mais la non-appartenance d'Élisabeth de Hotteterre à la dynastie des musiciens du même nom est confirmée dans le *Grove*.

Quelques autres figures de musiciennes, très peu documentées, apportent toutefois des éléments importants à la compréhension de notre objet d'étude. Dans une anecdote, plusieurs chanteuses sont mentionnées :

92 Joachim Christoph Nemeitz, *Séjour à Paris*, Leiden, Jean van Abcoude, 1727, p. 70, 71.

93 Arthur Pougin, *Le violon et les violonistes et la musique de violon du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Libraire Fischbacher, 1924, p. 216.

94 *Mercure de France*, avril 1737, p. 813.

95 *Annonces, affiches et avis divers*, 10 août 1758, p. 493.

Lainez après avoir joué le rôle de Renaud, fut pendant le ballet se placer dans une seconde loge de la salle avec la demoiselle Davion, fille d'une de nos ouvreuses de loges. La demoiselle Gavaudan [l'ainée], grosse à pleine ceinture, fut à cette même loge et fit une scène au sieur Lainez et aux demoiselles Davion, mère et fille, en se servant des mots les plus injurieux et criant à tue-tête, ce qui fit dans le public une très grande esclandre. Le jour suivant il fut défendu à la demoiselle Gavaudan d'entrer même en payant⁹⁶.

Mlle Gavaudan est une chanteuse très connue, qui débute à l'Opéra en 1777, dans le rôle de l'Aurore dans l'opéra *Céphale et Procris*. Elle remporte un grand succès dès les premières représentations et le spectacle « attire beaucoup de monde⁹⁷ », succès qui se maintiendra pendant plusieurs années. Sa sœur cadette débute à l'opéra en 1782.

Hormis une unique critique dans le *Mercur de France* à propos d'une apparition au Concert Spirituel, nous ne possédons pas d'autre document concernant Mlle Davion. Il est intéressant de noter, qu'elle est la fille d'une ouvreuse de loges et qu'il n'est pas rare que ces postes soient occupés par des chanteuses à la retraite. On peut noter également que le titre de « demoiselle » que l'on donne souvent aux chanteuses laisse planer le doute sur leur véritable état civil.

Plusieurs autres instrumentistes pourraient être citées pour lesquelles des liens familiaux avec d'autres musiciens peuvent être supputés, mais non étayés par des preuves. Très souvent, la seule existence d'un patronyme commun tisse ce lien. Dans les cas que nous avons exposés, quelques autres éléments ont pu être apportés, certes en aucun cas définitifs, mais qui soulèvent néanmoins des directions possibles de recherche.

D'autres origines

L'entourage familial est déterminant, nous l'avons vu, dans la carrière des femmes dans la musique. Cependant, un petit nombre de musiciennes sont issues de familles sans lien direct avec la musique. Par lien direct, nous entendons tous les métiers qui touchent de près ou de loin à la musique, comme, par exemple, la facture d'instruments. Si leurs confrères sans généalogie musicale peuvent appartenir à des milieux familiaux très divers, les musiciennes semblent dans leur majorité,

96 *La France littéraire, Paris*, au bureau de La France littéraire, 1840, vol. 1, p. 244.

97 *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France*, London, John Adamson, 1780, vol. 10, p. 242.

sinon dans leur totalité, provenir de milieux artistiques.

Toujours à partir des informations tirées de la presse, on découvre que la claveciniste Mlle Carlin, qui se produisit au Concert Spirituel en 1778, est l'une des filles du célèbre acteur de la *Comédie Italienne*, Carlo Bertinazzi, plus connu sous le nom de Carlin. Dans le milieu du théâtre, de la Comédie française au théâtre de foire, la musique joue un rôle essentiel et les liens entre ces deux formes artistiques sont très étroits. Les enfants des gens de théâtre se trouvent très tôt en contact avec la musique, comme, par exemple, les filles Bertinazzi qui toutes jouent d'un instrument. Seule Barbe Suzanne, dite Carline Bertinazzi, poursuivra la voie paternelle en devenant actrice à la Comédie italienne.

En outre, les mariages entre actrices et musiciens ne sont pas rares. D'une de ces unions est née la pianiste Mlle Moulinghen, parfois associée dans les sources à sa mère, Louise-Frédérique Schröder, actrice célèbre de la Comédie italienne, dont la disparition est qualifiée par les journaux de véritable perte pour le théâtre. Louise-Frédérique Schröder était la fille d'un directeur de troupe de province. Elle épousa Jean-Baptiste-Michel Moulinghen, musicien attaché à l'orchestre de la Comédie italienne⁹⁸. On attache le nom de Mlle Moulighen à celui de sa mère, mais les journaux ne mentionnent jamais son père et aucune piste sur sa formation musicale n'a encore pu être relevée.

Les seules instrumentistes, dont on connaît l'origine, qui n'ont aucun lien familial avec la musique sont, pour partie, d'origine étrangère. Le fait de venir d'une autre réalité sociale peut jouer un rôle important dans le regard que l'on porte sur les musiciennes. Nous connaissons quinze autres instrumentistes, dont il est cependant encore impossible de déceler une origine familiale liée à la musique. Soit parce qu'elles ne partagent pas leurs patronymes respectifs avec d'autres musiciens connus ; soit parce que ce patronyme commun ne permet pas d'avancer dans l'identification des liens, faute d'informations suffisantes sur ces musiciens mêmes ou parce que la distance géographique ou temporelle entre les différents individus réduit les possibilités réelles d'un lien.

Il faut garder à l'esprit que, dans le cas des filles de bonne famille, l'éducation musicale s'entend comme un agrément à ajouter à leur personne. Bien qu'il s'agisse d'un autre milieu professionnel que celui de nos musiciennes, Sylvie Granger montre que, parmi les organistes

98 Émile Campardon, *Les comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, 1880, Berger-Levrault Cie, éditeurs, vol. 2, p. 24.

actives vers 1790, celles qui ne proviennent pas d'une famille de musiciens, ont commencé à exercer une activité professionnelle lorsque leurs familles respectives rencontrent des difficultés financières. Même si l'éducation musicale n'a pas pour but de faire de ces femmes des professionnelles, elle leur assure des compétences musicales réelles, qui permettent leur insertion professionnelle lorsque le besoin s'en fait sentir. L'exemple de Mlle Delanoy, que rapporte Sylvie Granger, est éloquent : elle explique que l'éducation qu'elle a reçue dans l'enfance lui a permis de travailler lorsque sa famille a perdu tous ses biens⁹⁹. Elle entend ainsi défendre son honneur de femme honnête. Son poste d'organiste d'église pourtant lui procure un quasi-anonymat et elle se trouve, dans sa tribune, littéralement à l'abri des regards indiscrets, situation à l'opposé de celle de nos musiciennes solistes, bien exposées aux regards, devant l'orchestre. Auraient-elles reçu une éducation musicale volontairement tournée vers la professionnalisation ?

Le niveau des musiciennes devait cependant différer selon le type d'éducation reçue, d'agrément ou professionnelle. On peut justement se demander si la formation que reçut Mlle Delanoy, par exemple, fut aussi complète que celles des quatre musiciennes dont nous allons à présent nous occuper. Il s'agit de l'Autrichienne Maria Theresia Paradis, de l'Italienne Maddalena Lombardini Sirmen et des deux sœurs françaises, Caroline et Sophie Descarsin. Leur talent aurait-il suffi à lui seul à convaincre leurs parents de leur offrir une éducation musicale désireuse ? Il s'agit-là d'une question difficile, car chaque cas est unique et présente des conditions qui lui sont particulières.

Il est intéressant de noter cependant que ce genre de témoignages personnels n'a pas encore été trouvé pour nos quatre virtuoses. Cela est-il peut-être dû à des réalités familiales différentes ou bien à des conceptions différentes du métier, soit que l'on fut sous les feux de la rampe ou, à l'inverse, dans un milieu plus discret et peu exposé aux regards.

Maria Theresia Paradis bénéficie d'une éducation musicale exemplaire. Son père, secrétaire de l'impératrice, appartient à la bourgeoisie aisée. La pension que Maria Theresia reçoit de l'impératrice lui permet, dès l'âge de sept ans, de se perfectionner musicalement auprès de maîtres importants. Antonio Salieri lui enseigne la composition, Vincenzo Righini le chant et Leopold Kozeluch le piano¹⁰⁰. Ce dernier lui dédie plusieurs de ses œuvres, qu'elle contribue à faire

99 Sylvie Granger, « Les musiciennes de 1790 : aperçus sur l'invisibilité », *Revue de musicologie*, 94/2 (2008) p. 297.

100 Karin Pendle, « Maria Theresia von Paradis », *Historical anthology of musica by women*, éd. James R. Briscoe,

connaître. Il serait intéressant de savoir quelle place sa cécité a pu jouer dans le choix de ses parents de lui donner une éducation musicale exemplaire. L'intérêt que l'impératrice lui témoigna fut sans aucun doute décisif pour son avenir. La voie de la professionnalisation semble avoir été, dans le cas de Maria Theresia Paradis, une évidence.

L'enfance de Maddalena Lombardini reste pratiquement méconnue, malgré sa grande célébrité. Ce qu'on peut affirmer c'est qu'elle n'est pas originaire, au moins du côté maternel, d'une famille de musiciens. Cette information nous est donnée par le contrat de mariage de ses parents. Sa mère, Gasparina Iseppa, était fille de barbier. Du père de Maddalena rien n'est connu, car sa profession, ni celle de son père, ne figurent sur le contrat.

On ignore également les raisons de son entrée à huit ans à l'*Ospedale dei Mendicanti* en même temps que trois autres filles, pour remplir les quatre places de *figlie del coro*¹⁰¹ ouvertes à concours. Ses parents ont peut-être été séduits par l'excellence de l'éducation dispensée dans les *ospedali*, qui outre la musique, proposaient l'enseignement du grec, du latin, du français, de la logique, de l'histoire, de la grammaire et de la poésie. Ou peut-être encore, son talent musical aura été déterminant.

Un cas particulier parmi les histoires des femmes instrumentistes de l'époque est celui des sœurs Descarsin. Leur père, qui s'occupe complètement de leur éducation musical était aussi artiste. Mais il pratiquait un art qui n'est pas, comme le théâtre, associé à la musique. Il était peintre, spécialiste en portraits. Cette association moins perceptible avec la musique nous pose la question de comment et pourquoi il n'a pas compté ses efforts pour faire de ses deux filles des musiciennes professionnelles. Souhaite-t-il tirer un profit financier du talent des deux fillettes prodiges ? Les cas ne sont pas rares à l'époque, dont le plus connu est bien sûr celui des enfants Mozart. La différence est que la plus grande partie des enfants-prodiges disparaît de l'histoire de la musique pour des diverses raisons, et le même s'est passé avec ces deux sœurs.

Sa connaissance des milieux artistiques aidait certainement M. Descarsin dans son rôle de mentor, plus que s'il n'avait été artisan, marchand ou fonctionnaire. Cependant son rôle de

Bloomington, Indiana university press, 1987, vol. 1, p. 94.

101 Elsie Arnold and Jane Baldauf-Briscoe, *Maddalena Lombardini Sirmen : eighteenth-century composer, violinist and businesswoman*, London, Scarecrow, 2002, p. 13.

professeur de musique de ses filles, tel qu'il est décrit par *Le Mercure*, peut laisser quelque peu perplexe :

Quand on songe que cette aînée n'a pas quatorze ans, que la plus jeune en a sept ou huit, & qu'elles doivent ces talens prodigieux aux soins d'un père qui, distingué lui-même par un autre talent, celui de la Peinture, a pourtant presque seul formé celui de ses filles dans un art si différent du sien, on ne peut s'empêcher d'en être encore plus surpris. Leur exécution a excité un enthousiasme dont nous ne pouvons nous défendre en en parlant¹⁰².

Les journaux sont des sources peu fiables, surtout en ce qui concerne les enfants prodiges, car leur but est d'attirer un public avide de nouveautés et de toutes sortes d'attractions. Il peut s'agir-là d'une stratégie commerciale et nous ignorons donc, si après les premières années d'apprentissage musical, les deux sœurs ont pu bénéficier des enseignements d'autres professeurs que leur père. Il serait étonnant que leur père ait été leur seul professeur, étant donné le niveau qu'elles ont atteint.

Ces exemples plus connus de musiciennes, nous ont permis d'analyser la situation d'une façon plus détaillée, quoique ce mot ne soit pas le plus approprié. Quand on analyse l'ensemble des apparitions de musiciennes, interprètes ou compositrices, on voit qu'elles sont très souvent associées à d'autres musiciens. À partir des informations recueillies dans *L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIII^e*¹⁰³, on peut constater également que nombre de compositrices, dont les œuvres ont été publiées dans la presse parisienne, portent des noms de musiciens. Malgré cela, pour beaucoup – et même pour des instrumentistes plus connues –, l'origine reste très souvent obscure.

102 *Mercure de France*, 29 juin 1786, p. 29.

103 Anik Devrièz-Lesure, *L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIII^e siècle : catalogue des annonces*, Paris, CNRS, 2005.

Chapitre 4 – Les carrières de soliste

Bien que Paris soit la capitale européenne de la musique au XVIII^e siècle, d'autres villes offrent des possibilités tout aussi intéressantes. Un grand nombre de musiciens étrangers, comme Christoph Willibald Gluck, Carl Stamitz, Giovanni Battista Viotti, entre autres, s'installent à Paris pour s'y faire connaître et y présenter leur travail. Quelques musiciennes font le même chemin et ainsi, on peut entendre, pour ne parler que du Concert spirituel, des instrumentistes bien connues, telles que Maddalena Sirmen ou Maria Teresia Paradis. La célèbre violoniste italienne Regina Strinasacchi a également joué à Paris mais, à l'inverse de ce qu'on peut lire dans le dictionnaire de Fétis¹⁰⁴, jamais au Concert spirituel. D'autres pays, notamment l'Angleterre, offrent des opportunités pour la promotion des carrières des musiciennes. L'organisation de concerts de musique vocale et instrumentale dans plusieurs villes françaises et européennes favorise la circulation des talents entre plusieurs pays.

La place qu'occupe le Concert Spirituel au sein de la vie musicale illustre tout à fait cette dynamique de circulation, car il est le passage obligé de tout musicien étranger en déplacement dans la capitale française. Après les présentations auprès des orchestres privés, le Concert spirituel demeure la porte d'entrée privilégiée dans la vie musicale, donc le moyen de se faire connaître du grand public. On comprend mieux la situation quand on voit des mélomanes riches, comme le baron de Bagge, faire tout pour que les musiciens se présentent devant lui avant qu'ils ne paraissent au château des Tuileries¹⁰⁵. Faire entendre chez soi des musiciens étrangers avant même qu'ils ne se produisent dans des lieux publics – et plus particulièrement au Concert Spirituel, étant donné l'importance de l'institution – relevait d'une forme de prestige social. Deux types de parcours professionnel se dessinent chez les femmes qui ont l'occasion de s'y faire entendre. Il y a d'abord les instrumentistes françaises les plus célèbres de l'époque, comme Anne-Marie Krumpholtz ou Louise Gautherot, qui tirent profit de la notoriété acquise lors d'un début réussi au Concert Spirituel pour se faire entendre ailleurs, en France mais aussi à l'étranger. Les musiciennes étrangères, comme Maddalena Lombardini Sirmen, ou Maria Theresia Paradis, jouissent d'une renommée déjà bien solide lorsqu'elles se présentent au Concert Spirituel, étape incontournable de leurs tournées

104 François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bruxelles, Meline, Cans et compagnie, 1988, vol. 8, p. 101.

105 Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république de lettres en France*, London, John Adamson, 1783, vol. 20, p. 83.

internationales.

Il ne faut pas oublier l'investissement de temps et d'argent qu'impliquent les voyages à cette période. Normalement, un musicien qui entreprend un voyage doit pouvoir compter sur un ou plusieurs réseaux de relations bien établies et disposer d'une certaine somme pour investir dans une entreprise très coûteuse. Les dépenses de voyage peuvent dépasser la totalité d'un salaire annuel¹⁰⁶. Les voyages ne se font pas sur un coup de tête. On ne les entreprend pas non plus dans le but de trouver un poste¹⁰⁷ pour pallier une situation de précarité. Au XVIII^e siècle, deux raisons poussent les musiciens à voyager : le rêve de l'argent, mais surtout l'ambition de la gloire et de la renommée. À ces motivations personnelles s'ajoute la naissance d'une véritable activité commerciale autour de la musique¹⁰⁸, qui fait de ce siècle une époque propice à un intense échange culturel qui lui est si caractéristique.

Un véritable réseau de villes accueille des musiciens venus de toute part. En France, il y a bien sûr Paris, mais aussi des villes de province, comme Bordeaux ou Rouen. La capitale anglaise est, elle-aussi, une référence en matière de musique et l'étape suivante logique pour tout musicien ayant eu du succès à Paris. Ainsi comme le Concert Spirituel, deux institutions anglaises de concerts publics – le Professional Concerts, installé dans le Hanover Square Room, et son rival, le Pantheon Concert de J. P. Salomon – s'appuient sur des solistes de renom pour élaborer leur programmation¹⁰⁹. Ces deux institutions de concerts constituent, comme le Concert Spirituel à Paris, des passages obligés pour les musiciens qui se rendent à Londres. Les musiciennes empruntent les mêmes itinéraires que leurs homologues masculins, comme le montre bien l'exemple de Maria Theresia Paradis.

Le trajet « Paris-Londres » est donc très fréquent pour les musiciens en tournée. En 1766, la famille Mozart, après le grand succès remporté par les deux enfants prodiges à Paris, part pour l'Angleterre pour une série de concerts, dans l'espoir d'y trouver le même accueil. Viotti, quant à lui, est resté longtemps à Paris (entre 1782 et 1792), pour après aller à Londres (1793) et revenir à Paris après la Révolution (1819)¹¹⁰. Les musiciennes se rendent aussi dans ces deux grandes

106 Christian Meyer, *Le musicien et ses voyages : pratiques, réseaux et représentations*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag GmbH, 2003, p. 5.

107 *Ibidem*.

108 *Ibidem*.

109 Hermann Ullrich, « Maria Thereia Paradis in London », *Music & Letters*, 43/1 (1962), p. 18.

110 Voir : Denise Yim, *Viotti and the Chinnerys : a relationship charted through letters*, Burlington, Ashgate, 2004.

capitales de la musique, et s'arrêtent également dans d'autres capitales et villes européennes renommées pour le bon accueil qu'elles réservent aux musiciens : Saint-Petersbourg, Dresde ou Amsterdam. D'autres villes moins associées à une grande activité musicale, comme Liège, Bruxelles, Bath. Édimbourg et Dublin attestent aussi du passage de musiciennes. Ces villes suivent le modèle de vie musicale des grandes capitales et développent leurs propres concerts publics ou à bénéfice, offrant ainsi un certain nombre de possibilités non négligeables. Une étude approfondie permettrait de faire ressortir des réseaux de villes bien plus étendus et complexes qu'on ne le croit à première vue. Je pense à des villes comme Gotha en Allemagne ou le Mans en France.

Toutes ces femmes s'inscrivent parfaitement dans ce nouveau profil du musicien que le public apprécie et demande de plus en plus. Elles sont des instrumentistes-virtuoses – ce concept, comme on l'a vu dans le chapitre sur la virtuosité, étant en pleine évolution, tout comme l'est le statut de professionnel indépendant des musiciens solistes. Leurs carrières présentent des parcours similaires, avec des durées et des résultats cependant bien divers. Elles ont en commun des apparitions fréquentes lors de concerts publics et de concerts à bénéfice. Ces derniers sont le prototype des récitals de solistes qui deviendront si populaires au XIX^e siècle. Leur participation dans des concerts privés reste plus difficile à cerner. La seule documentation existante – peu abondante – provient de sources privées ou journalistiques. Et comme il ne s'agit pour aucune d'entre elles de percevoir de rémunération – les cas de Mlle Schenker ou de Mme Gossec¹¹¹ sont en cela des exceptions –, leurs noms ne figurent sur aucun registre de comptes des maisons ou établissements où elles se sont produites.

Pour mettre mieux en lumière la diversité de des situations, j'ai choisi de présenter chaque musicienne séparément. Si le Concert Spirituel représente un point marquant, commun à toutes, il n'en demeure pas moins difficile de tisser d'autres liens entre ces carrières. Leurs chemins s'y croisent un instant pour se séparer à nouveau. Comme nous le verrons plus loin, la quantité de sources pour chaque musicienne varie énormément, en ce qui concerne les parcours professionnels. Et cette disparité n'est pas directement liée à leur plus ou moins grande célébrité : l'absence de sources n'épargne pas plus celles qui ont été célébrées de leur vivant.

111 Voir chapitre 5.

Anne-Marie Krumpholtz, née Steckler

Anne-Marie Steckler, comme en général les femmes ici étudiées, naît dans une famille qui a des liens forts avec la musique. Son père, Chrétien Steckler, est facteur de harpes et c'est très tôt qu'elle montre des dispositions particulières pour cet instrument.

Dès sa première apparition au Concert Spirituel en 1779, à l'âge de 13 ans, Anne-Marie joue d'une renommée qui ne sera jamais démentie au cours de sa carrière. Elle exécute presque toujours un répertoire d'une grande virtuosité, composé par son professeur, le harpiste Jean-Baptiste Krumpholtz, avec qui elle se marie quatre ans plus tard. Le mariage et la naissance des enfants ne constituent pas de freins à sa carrière. Bien au contraire, car une sorte de symbiose artistique caractérise le couple. Si la virtuosité d'Anne-Marie Krumpholtz dépasse rapidement celle de son mari, elle profite à la divulgation des compositions de ce dernier. En effet, considérées d'une grande difficulté, elles sont de plus en plus appréciées grâce au jeu de la jeune virtuose, qui contribue ainsi grandement à la célébrité de Jean-Baptiste Krumpholtz comme compositeur, professeur et innovateur. Le 21 novembre 1787, il présente à l'Académie des Sciences une harpe construite sur ses indications par le facteur Naderman¹¹². Il abandonne le terrain de l'interprétation à sa femme, expliquant ainsi son choix :

On me reproche de négliger l'exécution. Il est vrai que je l'ai presque totalement abandonnée. Si c'est un tout, j'avoue qu'il devient pour moi une nouvelle jouissance. Je suis devenu trop exigeant et peut-être trop difficile pour mon propre compte, m'étant vu surpassé par ma femme : la nature lui a donné pour la harpe une facilité sans exemple. Elle joint la force à la plus tendre volubilité ; et ce qui vaut mieux encore, elle met dans son jeu une expression et ce sentiment, qui fond de la musique un véritable langage. Je lui laisse le soin d'exprimer mes idées. En exécutant, il m'était impossible de juger des effets ; lorsque j'écoute, rien ne m'échappe. Je gagne donc du côté de la composition, ce que je perds du côté de l'exécution¹¹³.

« L'exécution prodigieuse éclipse celle du plus grand nombre de nos Maîtres de Harpe¹¹⁴ », peut-on lire dans *Le Mercure*. La renommée d'Anne-Marie Krumpholtz est telle qu'elle peut refuser de jouer, quand elle juge les conditions insuffisantes. Notamment, si l'instrument qu'on lui offre ne

112 M. H. Tribout de Morembert, « Une virtuose de la harpe au XVIII^e siècle – Anne-Marie Krumpholtz », p. 139.

113 Johann Baptist Krumpholtz, *Principes pour la harpe avec des exercices et des préludes*, Paris, Plane, 1800, p. 4, 5.

114 *Mercure de France*, janvier 1780, p. 32.

lui convient pas. Le mécanisme des pédales de la harpe se trouve alors en pleine mutation et la fragilité de certaines mécaniques peut parfois provoquer des ruptures imprévisibles de cordes. C'est le cas des instruments du facteur Georges Cousineau, par ailleurs fort appréciés pour leur timbre doux et agréable. A l'occasion, Anne-Marie Krumpholtz menace de ne pas jouer, si la harpe qui lui est offerte présente ce problème¹¹⁵. Son exigence concernant les conditions matérielles de ses concerts révèle non seulement sa grande notoriété, mais aussi une conscience profonde de la valeur de son art.

Entre sa première (1779) et sa dernière (1784) apparition au Concert Spirituel, on compte une dizaine de concerts. Le répertoire est composé exclusivement d'œuvres de Jean-Baptiste Krumpholtz. Parallèlement, elle se produit dans d'autres villes. En 1781, elle revient à Metz – la ville de son enfance – pour une série de cinq concerts, entre janvier et juillet¹¹⁶. Son talent est très apprécié et on s'émerveille de ses dispositions : « Si elle exécute à 15 ans les concertos de Krumpholtz, que fera-t-elle à 20, à 25¹¹⁷ ? »

Après une carrière de succès en France, elle fait le voyage de Londres. Les raisons de son départ ne sont pas exactement, ou pas exclusivement, musicales. Elle part avec le pianiste tchèque Jan Ladislav Dussek¹¹⁸, que l'on dit son amant. Ce qui est certain c'est qu'ils se présentent en duo le 2 juin 1788 au Hanover Square Room, puis aux concerts Salomon et à Drury Lane¹¹⁹. Anne-Marie Krumpholtz ne retournera pas en France. Elle demeure en Angleterre, où elle joue dans des concerts publics et à bénéfice, mais aussi dans des cercles privés. Ces informations nous sont rapportées notamment par Mlle Vigée-Lebrun, qui a merveilleusement décrit la vie musicale anglaise dans ses mémoires. On peut y lire cette description de Mme Krumpholtz lors d'un concert à Bath :

Bath est chaque année le rendez-vous des coryphées *fashionables*, ou, si tu préfères en bon français, des élégans des deux sexes. [...] Il n'existe pas dans le grand monde d'intermédiaire, en cela comme en beaucoup d'autres choses. Dans un de ces concerts, j'ai entendu Madame Krumpholtz [sic], qui joua de la harpe parfaitement ; quoiqu'elle soit petite et qu'elle ait l'air fort

115 Roslyn Rensch, *The harp, its history, technique and repertoire*, London, G. Duckworth, 1969, p. 101.

116 M. H. Tribout de Morembert, *op. cit.*, p. 136.

117 *Les affiches des trois-Evêchés*, 18 janvier 1781.

118 M. H. Tribout de Morembert, *op. cit.*, p. 139.

119 *Ibidem*.

délicat, son jeu a tout autant de force que d'expression¹²⁰.

Anne-Marie Krumpholtz est appréciée comme aucune autre harpiste ne l'a été avant elle. Le témoignage de Susan Burney donne une idée claire de l'impression qu'elle fait sur le public anglais :

Madam K. exceeded all my expectation & ideas – I think greater *perfection* I never heard on any instrument – nor anything perhaps so heavenly as was the adagio with wich her concerto began – the music was Dussec's (sic) - & the same in wich I had heard him at Gionovich's benefit – but tho' played it with a very fine & impassioned expression, Mad. K. rendered it a million of times more pathetic & more celestial the dying sounds – The effect of distance wich she is able to produce in her diminuendos, have an effect that I cannot describe – but wich seemed to lift me to another sphere – Her lesson was so universally wished to be repeated, that a murmured encore by degrees gathered strength - & she had the good nature to comply with it – I would give a great deal indeed that you could have heard this performance¹²¹.

Susan Burney se montre plus critique à l'égard de Louise Gautherot et Cramer, le clarinetist¹²². Elle la compare – en sa défaveur – à des violonistes contemporains ou même à Maddalena Lombardini Sirmen, qu'elle a eu l'occasion, enfant, de voir jouer. Elle reviendra, d'ailleurs, sur son opinion sur les talents de cette dernière et mettra sur le compte de son jugement encore imparfait d'enfant, la forte impression qu'elle en avait alors reçue.

Louise Gautherot, née Deschamps

Louise Deschamps débute au Concert Spirituel en 1774 alors qu'elle n'est âgée que de onze ans. Immédiatement elle conquiert le public par son jeu fort et vigoureux. Entre 1777 et 1779, elle fait partie des solistes qui s'y présentent régulièrement. Après une absence de cinq ans, elle revient au Concert Spirituel sous son nom d'épouse, Mme Gautherot, où elle triomphe encore pendant cinq années. De cette période d'absence, on ne connaît rien en dehors de son mariage avec M. Gautherot¹²³, professeur de piano et de violoncelle. Sa carrière en France a été une suite de succès,

120 Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, Paris, Charpentier et cie, 1869, p. 153.

121 Philip Olleson (éd.), *The journal and letters of Susan Burney : music and society in late eighteenth-century England*, Burlington, VT, Ashgate, 2012, p. 243, 244.

122 *Idem*, p. 226.

123 Mrs. Newton Crosland, *Landmarks of a literary life : 1820 – 1892*, London, Sampson Low-Marston and Co., 1893, p.19.

que les années loin de la vie musicale¹²⁴ n'ont pas terni.

Louise Gautherot part pour l'Angleterre pratiquement au même moment que Mme Krumpholtz. Elle apparaît pour la première fois à Hanover Square en jouant un concerto de Viotti, le 9 février 1789. On l'apprécie, mais avec retenue. Le public anglais semble plus réservé dans son accueil des femmes qui jouent des instruments qu'il considère ne pas convenir à leur sexe. La critique que fait le clarinettiste W. T. Park lors d'un des premiers concerts donnés par Mme Gautherot à Covent Garden met en avant la question du corps des musiciennes :

Madam Gautherot, from Paris, performed for the first time in England, a concerto on the violin with great ability. The ear, however, was more gratified than the eye by this lady's masculine effort¹²⁵.

Le critique reconnaît les qualités musicales de l'instrumentiste, mais il est incapable de ne pas faire une critique sur son apparence. On retrouve cette même réaction dans d'autres comptes-rendus sur Mme Gautherot et sur d'autres femmes violonistes qui se produisent à Londres. De Mlle Guilberg, violoniste suédoise, qui interprète un concerto de Viotti, on dira qu'elle est « jeune et belle », qu'elle joue « de manière brillante et claire », mais aussi « de manière chaste et charmante¹²⁶ ». En conséquence, après six concerts, la critique appelle de ses vœux « le pouvoir masculin et mûr de Viotti ou Salomon¹²⁷. » Cependant, ce genre de remarques n'empêcheront pas Madame Gautherot de se forger une réputation de grande virtuose du violon. À partir de 1791, elle se présente à Dublin, aux « Rotunda concerts » et en Écosse au Cecilia Hall.

Les « Rotunda concerts » sont des « spiritual concerts », des concerts organisés au bénéfice de l'hôpital Lying-In, connu sous le nom de « the Rotunda ». Ces concerts sont organisés sur le modèle des concerts londoniens. Dès leur création, en 1749 et pendant les quarante ans d'activité, ces concerts ont une activité intense, à une époque où Dublin joue un rôle de grande capitale artistique, au même titre que Londres¹²⁸. En 1791, Louise Gautherot remplace le premier violon dans le groupe

124 On ne sait pas si elle a participé de concert privés pendant ce temps. Mais la presse ne la cite pas entre 1779 et 1984.

125 William Thomas Parke, *Musical memoirs ; comprising an account of the general state of music in England, from the first commemoration of Handel, in 1784, to the year 1830*, London, Henry Colburn and Richard Bentley, 1830, vol.1, p. 129.

126 *Morning Chronicle*, 15 février 1795.

127 *Morning Chronicle*, 15 avril 1795.

128 Brian Boydell, *Rotunda music in eighteenth-century in Dublin*, Dublin, Irish academic press, 1992, p. 11.

de musiciens de cette institution¹²⁹. Elle reste quelque temps à Dublin et se produit en soliste dans trois concerts de la saison de 1792. La soirée du 24 mars voit, outre Louise Gautherot, qui en est la principale attraction, les débuts du jeune John Field, qui exécute « a Madam Krumpholtz's difficult pedal harp concerto [...] on the Grand Piano Forte¹³⁰. » Louise Gautherot n'est pas seulement une musicienne appréciée, elle a aussi le mérite de faire connaître, avec d'autres musiciens français, la musique de Pleyel, qui mettra fin à l'hégémonie musicale de Joseph Haydn, quelque peu instaurée par les concerts Salomon.

Sur sa présentation (ou ses présentations) à Edimbourg, nous disposons de très peu d'informations. Nous savons seulement, à travers une brève note dans le *Biographical dictionary of actor, actresses, musicians...* de Philip Highfill, qu'elle se présente en duo avec le ténor Mountain à l'entre-acte d'une pièce de théâtre au Cecilia Hall, en juin 1792¹³¹. À partir de cette date, et jusqu'à sa mort en 1808, on n'a plus aucune information sur les activités musicales et sur la vie de Mme Gautherot.

Maria Theresia Paradis

C'est en enfant prodige que Maria Theresia Paradis entame sa carrière. Dans les années 1770, elle chante le *Stabat Mater* de Pergolesi¹³² devant l'impératrice Marie-Thérèse. Nous possédons peu d'informations sur son activité professionnelle durant les années qui séparent sa carrière d'enfant prodige et sa tournée en France et en Angleterre qu'elle entreprit déjà adulte. Outre ses professeurs, qui sont bien connus, il est difficile de se faire une idée précise de « l'agenda » de Mlle Paradis pendant ces années. Avant son voyage, nous la retrouvons cependant comme pianiste et chanteuse dans des salons et concerts privés à Vienne¹³³. En 1783, elle entreprend donc son unique tournée internationale, si l'on exclue les voyages réalisés dans les pays voisins de son Autriche natale, en Allemagne et en République Tchèque. Lors de cette tournée, longue de trois ans, elle se produit à Linz, Salzbourg, Francfort-sur-le-Main, Bonn, Stuttgart, Mannheim, Munich, Berne, Genève, Lyon,

129 Selon Brian Boydell il serait erroné de traduire le mot *band* (groupe) par *orchestra* (orchestre), ce qui est le plus commun pour parler des ensembles instrumentales au XVIII^e siècle en Angleterre.

130 Patrick Piggott, *The life and music of John Field, 1782 – 1837, creator of the nocturne*, California, University of California Press, 1973, p. 7.

131 Philip Highfill et alii, *A biographical dictionary of actors, actresses, musicians, dancers, managers, and other stage personnel in London, 1660 – 1800*, Chicago, South Illinois university press, 1978, p. 130.

132 Hermann Ullrich, « Maria Theresia Paradis and Mozart », *Music and letters*, 27/4 (1946), p. 224.

133 Hidemi Matsushita, « Maria Theresia von Paradis », *New historical anthology of music by women*, éd. James R. Briscoe, Bloomington, Indiana university press, 2004, v. 1, p. 121.

Paris, Londres, Bruxelles, Amsterdam, Hambourg, Berlin et Prague. De toutes ces villes, celles dont on dispose de plus de documents jusqu'à présent sont Paris et Londres¹³⁴. Mlle Paradis arrive en France en 1784 et remporte un énorme succès au Concert Spirituel à Paris. Les dates d'arrivée et de départ (pour l'Angleterre) sont controversées¹³⁵. Elle se présente toutefois à plusieurs reprises, toujours avec un grand succès public, et laisse une vive impression comme pianiste. À tel point qu'elle devient une référence à laquelle les pianistes femmes qui lui succèdent ne manqueront pas d'être comparées :

On a souffert impatiemment le Concerto de forte piano qu'elle [Mlle le Vasseur] a touché, parce que il faut un talent transcendant pour se faire entendre après Mlle. Paradis¹³⁶.

C'est seulement après sa réussite en France qu'elle décide de traverser la Manche. En cela, elle suit les pas de la famille Mozart qui, dix ans avant elle, se lança dans la conquête de Londres après ses succès parisiens. Il semble cependant qu'elle ne fasse pas aussi facilement l'unanimité en Angleterre. Du moins, en ce qui concerne la critique musicale. À son arrivée, elle se présente d'abord à Windsor, puis au palais St. James¹³⁷. Les informations dont nous disposons sur ses apparitions qu'elle fait en dehors du circuit des concerts professionnels proviennent dans leur grande majorité d'anciens dictionnaires musicaux allemands. À Windsor, pour plaire au roi George III, grand amateur de la musique de Handel, elle apprend des fugues de ce compositeur¹³⁸. D'autres sources nous font penser qu'elle a su conquérir le cœur de la noblesse anglaise. Après un concert donné chez le comte de Brühl, ambassadeur de Saxe, le premier ministre, William Pitt, demande au comte la faveur d'avoir Mlle Paradis assise à ses côtés¹³⁹.

La saison de 1785 des concerts publics à Londres, commence le 26 janvier pour Hanover Square et le jour suivant pour les Pantheon concerts. Maria Theresia se produit publiquement pour la première fois le 16 février aux Professional Concert à Hanover Square. Elle y joue un concerto, dont l'auteur n'est pas cité, sous la direction de Carl Friedrich Abel¹⁴⁰. Le 3 et le 8 mars, elle se

134 *Ibidem*.

135 Voir : Hermann Ullrich, « Maria Theresia Paradis in London », *Music and letters*, 43/1 (1962), p. 16-24.

136 *Journal de Paris*, 9 avril 1784, p. 442.

137 Hermann Ullrich, « Maria Theresia Paradis in London », *Music and letters*, 43/1 (1962), p. 19.

138 Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-lexikon der Tonkunst*, Stuttgart, Franz Henrich Köhler, vol. 5, p. 372.

139 Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches lexikon der Tonkünstler*, Leipzig, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Compag, vol. 2, p. 76.

140 Hermann Ullrich, *art. cit.*, p. 20.

présente aux concerts de J. P. Salomon. Lors de son dernier concert, à bénéfice, on peut l'entendre au piano avec le hautboïste J. C. Fischer¹⁴¹ dans un double concerto de Hofmman. Les critiques du concert du 3 mars ne sont pas vraiment enthousiastes :

for a blind performer, and one so young, [she] produced effects better than could have been expected – it has to be wished that her instrument had been a Piano Forte.

Plusieurs comptes-rendus font allusion à sa cécité. Les salles de concert à Londres usent de l'exotisme pour attirer l'intérêt d'une société curieuse. Toutes sortes d'attractions sont annoncées : des individus de différentes ethnies ou religions, des personnes soit très jeunes soit très âgées, des handicapés¹⁴². Finalement, tout ce qui sort de la norme de l'homme blanc âgé de vingt à cinquante ans. Ainsi, les femmes répondent aussi, en quelque sorte, à cette recherche d'exotisme ou de sensationnalisme. Les exemples en sont multiples. Le jeune violoniste noir George Polgreen Bridgetowert est présenté comme le fils « d'un prince Africain » et son père l'habille avec des costumes extravagants à la mode turque¹⁴³. L'attraction que provoquent les femmes ressemble à celle exercée par les enfants prodiges. Voir une femme jouer de la flûte ou du violon relève alors de la curiosité et Mme Gautherot (violoniste) et Mlle Mariane Davies (flûtiste¹⁴⁴) n'échappent pas à l'exploitation de leur singularité.

Tous les moyens sont bons pour remplir les théâtres et les aveugles ne font pas exception dans cette chasse à l'attraction. Mlle Paradis, en cela, n'est pas la première et d'autres musiciens aveugles se sont produits, comme Stanley et Parry. Mais, à la différence de ceux-ci, Maria Theresia Paradis utilise elle-même sa cécité comme argument de promotion, à la façon du flûtiste Ludwig Dülon, qui se targue de posséder une mémoire exceptionnelle qui lui permettrait de connaître plus de 500 concertos par cœur¹⁴⁵. Il est difficile de mesurer la part due au phénomène et la part due à l'art dans l'intérêt que l'on porte alors à ces artistes peu ordinaires. Il est possible qu'ils ne soient pas toujours jugés pour leurs qualités artistiques. Une critique dans *The public advertiser* ne se prive pas de juger quelques uns de ces musiciens passés par Londres d'une façon assez sévère. Peut-être qu'un si

141 Richard Maunder, « J. C. Bach and the early piano in London », *Journal of the Royal music association*, 116/2 (1991), p. 209.

142 Simon McVeigh, *Concert life in London – from Mozart to Haydn*, Cambridge, New York, Cambridge university press, 1993, p. 84.

143 *Ibidem*.

144 *Ibidem*.

145 *Ibidem*.

grand nombre d'attractions a fini par fatiguer le public et la critique ?

Miss Paradis, with various abatements, how many prodigies in the musical world have appeared - allowing this and that deficiency, how wonderful. So it has been with every infantine exertion of late - the Mozart, the Tomasino [Linkey], little [Maria Hester] Park, &c - but what it all this to positive excellence? To Charles [Rousseau] Burney, Miss Guest and yet more to Clementi? - very well it may be for a poor blind girl - But - why is the auditor at an half-guinea concert for be fobb'd off with butts?¹⁴⁶

Maria Theresia Paradis a fait une grande carrière comme instrumentiste en Allemagne, en Autriche et en France. A l'inverse de certaines femmes instrumentistes pour qui le passage au Concert Spirituel représente l'élément-clé pour amorcer une carrière internationale, on peut dire que, dans son cas, le Concert Spirituel a été la conséquence d'une carrière de soliste déjà confirmée. De retour dans son Autriche natale, elle ne jouera plus que dans le cadre de quelques concerts privés. Elle voyage encore cependant, mais cette fois-ci pour faire la promotion de son œuvre de compositrice, à laquelle elle se consacre de plus en plus à partir de sa tournée de 1783 à 1786.

Maddalena Lombardini Sirmen

Comme pour nombre d'autres musiciennes, la carrière de Maddalena Sirmen reste en partie méconnue – et cela malgré le succès et la reconnaissance dont elle a joui de son vivant. Nous ne savons pas avec exactitude par quelles villes et par quels pays elle est passée et où elle s'est présentée. Malheureusement aucun écrit de sa main, à l'exception de son testament, ne nous est parvenu. Les moments les mieux documentés de sa vie professionnelle sont précisément ses séjours parisiens, où elle se présente au Concert Spirituel, et ses saisons londonniennes. La presse française se fait largement l'écho de ces événements, ce qui prouve bien l'intérêt dont cette musicienne était l'objet.

Maddalena Lombardini reçoit sa formation de musicienne dans l'un des *Ospedali* de Venise. L'excellence de la formation musicale administrée dans ces institutions n'est plus à prouver et les musiciennes sorties de leurs rangs jouissent d'une grande reconnaissance. Cependant, les seules options qui s'offrent aux jeunes filles après leur formation dans les *Ospedali* vénitiens sont soit d'y

¹⁴⁶ *The public advertiser*, 9 mars 1785.

demeurer en tant qu'enseignante, instrumentiste ou chanteuse de chœur, selon leur formation, soit de devenir religieuse, soit encore de se marier. Pour les plus douées, il y a encore la possibilité de devenir *maestra di coro*. Cette fonction englobe plusieurs charges : enseigner la musique aux jeunes filles, surveiller le bon déroulement de leurs études musicales et punir celles qui ne s'appliquent pas assez, diriger l'orchestre des filles et assurer la partie soliste pendant les présentations¹⁴⁷. Les *Mendicanti* ne semblent pas pressés de voir partir Maddalena Lombardini. Pour se marier, les filles doivent obtenir une autorisation de l'*Ospedale*, autorisation qui n'est d'abord pas accordée à la musicienne. Mais la jeune femme de vingt ans a probablement des projets ambitieux. Une deuxième requête ayant été reçue favorablement, elle se marie avec le violoniste Ludovico Sirmen. Trois semaines après son mariage, elle est en route avec son mari pour se rendre à Faenza.

Il faut bien se souvenir qu'une interdiction formelle de se produire dans les théâtres pèse sur les filles issues des *Ospedali*. Et c'est là une des raisons pour lesquelles les demandes en mariage sont sévèrement examinées. Le futur époux doit être en mesure de subvenir aux besoins de la famille, car l'épouse devra, quant à elle, renoncer à une carrière de musicienne. Maddalena Lombardini est probablement la première femme issue d'un *Ospedale* à mener une vraie carrière de musicienne professionnelle. Et en cela, on peut dire qu'elle est une pionnière.

Lorsque le jeune couple arrive à Faenza, on y célèbre la nomination d'un prêtre local, Giovanni Carlo Boschi, à la dignité de cardinal de *S. Lorenzo in Lucine e Penitenziere Maggiore*¹⁴⁸. Les commémorations, qui ont lieu dans le *palazzo* du cardinal, comprennent une cantate d'Alberghi, puis un concerto pour deux violons interprété par les deux époux, suivi lui-même par un concerto pour violon seul, exécuté par Maddalena Sirmen. Il faut qu'elle jouisse déjà d'une certaine reconnaissance pour se voir confier un rôle de cette importance dans le cadre de ces célébrations. En tout cas, on fait bien remarquer qu'elle est une ancienne élève des *Mendicanti*.

L'année suivante, en 1768, le couple est à Turin, point de départ de ce qui va être une tournée internationale. Turin, riche de ses deux théâtres¹⁴⁹, est un important centre musical en Italie et jouit d'une vie musicale dynamique, en partie grâce à sa situation géographique, stratégique pour les

147 Maria Rosaria Teni, *Una donna e la sua musica : Maddalena Laura lombardini Sirmen e la Venezia del XVIII secolo*, Novoli, Biblioteca minima, 2007, p. 68, 69.

148 Elsie Arnold et Jane Baldauf-Bardes, *Maddalena Laura Lombardini Sirmen : eighteenth-century composer, violinist and businesswoman*, London, Scarecrow press, 2002, p. 45.

149 Teatro Regio et Teatro Carignano.

musiciens qui se rendent à Paris. Le couple cependant n'y reste pas longtemps, mais suffisamment pour que Maddalena y cause une vive impression, comme le prouvent ces quelques mots du maître de chapelle de la Cathédrale adressés à son ami, le père Martini, après la première présentation de la musicienne :

Voglio darti alcune notizie da questa città : la distinta Signora Maddalena Lombardini che ha studiato violino con il Signor Giuseppe Tartiti, è stata qui per alcuni giorni. Ella viene dal Conservatorio de' Mendicanti a Venezia ed è sposata con un certo Lodovico Sirmen, primo violino a Bergamo. Elle, col suo modo di suonare, ha catturato l'ammirazione di tutta Torino. Ci ha lasciato oggi con suo marito, diretta in Francia [...]. La scorso sabato scrissi a Tartini a Padova, raccontandogli ogni cosa ; sarà sicuramente soddisfatto al momento che la violinista esegue le sue sonate con tale perfezione che può essere senza dubbio considerata la sua degna discendente¹⁵⁰.

Après ce bref séjour à Turin, le couple se rend directement en France, où – comme ailleurs – la célébrité de Maddalena Lombardini Sirmen l'a précédée. Lors de ce premier séjour parisien, elle fait entendre au cours de six concerts des œuvres de son mari et de sa propre plume. Des comptes rendus de (presque) tous les concerts existent. Mais c'est grâce à Bachaumont qu'on comprend à quel point la violoniste est attendue, et comment les directeurs du Concert spirituel, Dauvergne, Capperan et Joliveau, tirent profit de cette attente :

Le concert spirituel a été fort brillant aujourd'hui ; les amateurs y ont été attirés par le spectacle d'une femme jouant du violon. [...] Les directeurs avoient exigé qu'elle ne jouât nulle part avant ce jour célèbre ; ce qui avoit redoublé la curiosité¹⁵¹.

Tous les concerts avec la participation de Maddalena Lombardini remportent un grand succès et les femmes violonistes qui se produisent à sa suite au Concert spirituel n'échappent pas à la comparaison.

Entre le dernier concert, donné à Paris le 25 mars 1769, et la première apparition à Londres, le 10 janvier 1771, les informations sur le couple Sirmen se font plus rares. Elsie Arnold propose deux possibilités, à partir de quelques indices. Une première, où ils reviendraient à Bergame, où leur fille

150 Elsie Arnold et Jane Baldauf-Bardes, *op. cit.*, p. 50.

151 *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France*, Paris, London, John Adamson, 1783, vol. 12, pg. 12.

serait née ; une deuxième, où ils poursuivraient leurs tournées en Hollande. Cette dernière hypothèse ressort de la publication probablement en 1769¹⁵² de ses trios, que Maddalena Lombardini dédie « A Son Altesse Royale/MADAME LA PRINCESSE/d'Orange et de Nassau ». En effet, Sophie-Frédérique-Wilhelmine de Prusse est mariée en 1767, à l'âge de 16 ans, à Guillaume V d'Orange-Nassau.

Quel qu'ait été l'itinéraire choisi, leur passage en Belgique est attesté – ce qui renforce l'hypothèse d'un séjour hollandais – par deux concerts à Liège. C'est grâce aux *Annales de la musique du théâtre de Liège*, écrites par Henri Hamal, que l'on apprend que :

Le 17 du même mois [septembre], Monsieur et Madame Sirmen, compositeurs et joueurs de violon, et Monsieur Zappa, fameux violoncelliste, se firent entendre à la salle de la Comédie. Mme Sirmen, élève de Tartini, joua un concerto de violon de sa composition et chanta un air italien. Ces habiles musiciens s'étaient fait entendre avec beaucoup de succès, de même que la Cour de France. Le 21 septembre, nous eûmes encore le plaisir d'entendre ces trois excellents musiciens à la salle de la Comédie¹⁵³

Dans cette même ville, on retrouvera parmi les interprètes qui s'y produisent, d'autres femmes qui se sont fait entendre au Concert spirituel et que sont très bien accueillies par le public belge.

La carrière de Maddalena Sirmen présente encore une autre particularité intéressante. Après leur séjour de sept mois à Paris et leur passage par Liège, mais avant un possible départ pour Londres, les époux décident d'un commun accord d'arrêter là leur collaboration professionnelle. Maddalena souhaite poursuivre sa carrière de violoniste virtuose, alors que Ludovico aspire à reprendre son poste à Ravenne¹⁵⁴. Tout porte à croire que Ludovico a mené à bien une longue carrière à Ravenne. En 1778 et 1781, il écrit et dirige la musique pour les célébrations de Saint Antoine à l'église de *S. Appolinaire Nuovo*. Il n'abandonne cependant pas son activité de violoniste, étant souvent engagé en tant que tel dans des concerts privés. En 1782 il est nommé professeur de violon au *Collegio dei Nobili*, poste qu'il conservera jusqu'en 1794 ou 1796¹⁵⁵. On le retrouve également comme violon à l'orchestre de l'opéra de Lugo, au moins pendant les représentations de

152 Il s'agit d'une publication privée.

153 Henri Hamal, *Annales de la musique du théâtre de Liège, de 1738 – 1896*, Liège, P. Mardaga, 1989, p. 87, 89.

154 Elsie Arnold et Jane Baldauf-Berdes, *op. cit.*, p. 57.

155 Elsie Arnold et Elsie Baldauf-Bardes, *op. cit.*, p. 93.

l'opéra *Il matrimonio in commedia* de Luigi Caruso¹⁵⁶. On ne connaît guère plus sur sa vie professionnelle, mais il semble avoir été un musicien important dans la région.

Maddalena, de son côté, poursuit son voyage en direction de Londres. Elle n'est pas seule, car depuis leur mariage, le couple se fait accompagner par le prêtre Don Giuseppe Terzi. Il est dans la coutume italienne de l'époque que les couples, mais surtout les femmes seules, se fassent accompagner dans leurs voyages par un homme d'église, vieil ami de la famille, avec qui on se sent des affinités. Anna Riggs Miller donne une idée de ce genre de relations :

The custom of *Cavalieri Servanti* prevails universally here : this usage would appear in a proper light, and take off a great part of odium thrown upon the Italians, if the Cavalieri Servanti were called husbands ; for the real husband, or beloved friend, of a Venetian lady (often for life), is the *Cicisbeo*¹⁵⁷.

Il est fort possible qu'une relation de ce type liait Maddalena Lombardini à Don Terzi, qui l'accompagna toute sa vie durant. Aucun document cependant ne l'atteste.

Le premier concert a lieu au King's theater et est annoncé dans *The public advertiser*¹⁵⁸ : « In the Second Act, after the duetto, a Concerto on the violin by the celebrated Mrs Lombardini Sirmen [...] ». Selon toute vraisemblance, la renommée de Maddalena l'a précédée, comme le suggère l'épithète « celebrated ». Durant la saison de 1771, elle donne plusieurs concerts, dont ceux à bénéfice ne sont pas toujours un franc succès¹⁵⁹.

Pour la saison de 1772, elle continue de se produire comme violoniste. Elle est annoncée dans un concert qui a lieu le 14 février 1772¹⁶⁰, dans le même théâtre où elle s'est produite la première fois. Ainsi comme Mme Gautherot, Maddalena Sirmen se produit plusieurs fois dans les entre-actes de concerts d'oratorios au Covent Garden et aussi dans quelques concerts à bénéfice. Pour cette saison, son dernier concert est annoncé le 10 avril :

156 *Ibidem*, p. 94.

157 Lady Anna Riggs Miller, *Letters from Italy, describing the maners, customs, antiquities, paintings, &c of that country*, London, Edward and Charles Dilly, vol. 2, p. 363.

158 *The public advertiser*, 9 janvier 1771.

159 Elsie Arnold et Elsie Baldauf-Bardes, *op. cit.*, p. 70.

160 *Idem*, p. 77.

Dixit Dominus, by Signor Pergolesi, with a Concerto on the Violin, by Signora Lombardini Sirmen, being the last time of her performing in England¹⁶¹.

Pour sa dernière saison londonienne, en 1773, Maddalena Lombardini consacre l'essentiel de son temps à sa nouvelle carrière de chanteuse¹⁶². Les informations concernant sa vie et ses voyages se font plus rares dans ces années. En 1774, elle est de retour en Italie et demande une autorisation pour donner un concert à Turin, au théâtre Carignano¹⁶³, où vraisemblablement elle joue du violon, car le concert est annoncé comme « il ritorno della Virtuosa Signora Sirmen ». Mais on ignore si le concert a vraiment eu lieu¹⁶⁴. Entre 1775 et 1777, ses œuvres sont toujours publiées à Paris¹⁶⁵. En 1779, elle est à Dresde pour se produire comme chanteuse. Elsie Arnold suggère qu'elle continue de se produire également comme violoniste dans plusieurs villes allemandes, comme semble l'attester la présence de manuscrits de sa musique à Berlin, Münster, Tübingen et Weimar. On trouve des mentions à Maddalena Sirmen, parfois écrit Syrmen, dans deux publications en langue allemande : le *Dramaturgischer Briefwechsel über das Leipziger Theater im Sommer 1779* et le *Theaterkalender (Theateralmanach) von Wien für das Jahr (1780)*¹⁶⁶, ce qui permet de suggérer avec quelque certitude une tournée en Allemagne et en Autriche. En 1783, Maddalena Sirmen est invitée en Russie. Elle propose à Ludovico de l'accompagner, proposition qu'il accepte en avril de la même année.

Les manuscrits d'Ipolito Gamba Ghiselli constituent la plus grande source d'information sur Maddalena Lombardini à cette période. Ainsi, on y découvre une rumeur annonçant la mort de la musicienne à Dresde, rumeur que Ghiselli démentit non sans humour :

Doppo essersi spacciato per il paese che Madam Lombardini, sposa di Ludovico Sirmen, era morte a Dresda, era questa resucitata e scrisse a suo marito che nella primavera dell'anno 1783 essa era stata chiamata in Moscovia per fare la figura di prima donna nell'imperial Teatro di Pietroburgo, con il grosso appannaggio di scudi 8 milione. Lo invitava pertanto ad andare anch'esso colà, che a lei bastava l'animo di fargli avere il posto de primo violino con moltissimo suo vantaggio, e di assicurargli avere per mezzo dei suoi amici un posto ancor più onorevole

161 *Idem*, p. 82.

162 Cette partie de sa carrière est développée dans le chapitre 5.

163 Marie Thérèse Bouquet, *Il teatro di corte dalle origini al 1788*, Turin, Casa di risparmio, 1976, p. 368.

164 Elsie Arnold et Elsie Baldauf-Bardes, *op. cit.*, p. 92.

165 *Ibidem*.

166 Wolfgang Bender, *Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts : biographie und inhaltliche Erschliessung deutschsprachiger Theatezeitschriften, Theaterkalender und Theatertaschenbücher*, München, London, Paris, K. G. Saur, 1994, vol. 1, 137, 271.

nella cappella imperiale presso quella sovrana. Tutto il paese era in curiosità se il Sirmen accettava questa offerta di sua moglie, o se preferiva a questo suo promesso vantaggio l'impegno che aveva con la contessa Zerletti, la quale si opponeva che senza dubbio gli avvrebero fatto mutar sentimento¹⁶⁷.

La Russie avait jusqu'à présent réservé un bon accueil aux musiciens italiens, notamment vénitiens. Plusieurs avaient travaillé quelque temps dans la capitale : Galuppi, Traetta, Paisiello, Cimarosa, Locatelli et Sarti. Mais, au moment de l'arrivée des Sirmen, Catherine II mène une refonte de la vie musicale russe pour réduire l'influence italienne. Les musiciens russes sont privilégiés, ce qui amène des remaniements dans les contrats des musiciens italiens. Malgré cette situation peu favorable, Maddalena Sirmen se produit en concert quelques fois, comme violoniste et comme chanteuse.

Le 18 février 1784, Maddalena joue à la *Casa d'educazione*. Cette institution – au nom italien – a été fondée en 1765 (donc bien avant la réforme de la musique russe) par Catherine II dans le but de fournir une formation artistique de haut niveau à de jeunes russes, filles et garçons, afin que ceux-ci puissent un jour assurer la relève des musiciens étrangers qui dominent la scène musicale et théâtrale du pays.

Maddalena est annoncée par le *Moskovskie Vedomosti* en des termes élogieux : « cette célébrée virtuose du violon a attiré les éloges des principales Cours et villes européennes, pour son jeu phénoménal ». Elle se produit deux fois au théâtre Petrovsky, mais cette fois-ci, vraisemblablement en tant que claveciniste et chanteuse. Elle exécute également au violon deux concertos de sa composition le 13 avril et le 7 mai. Le *Sankt Peterburskie Vedomosti* annonce son départ le 27 septembre 1784.

Après un séjour de six mois en Russie, Maddalena revient à Paris, où vraisemblablement elle fait ses dernières apparitions publiques au Concert spirituel. Son premier concert est le 5 mai. Mais son style n'est plus en vogue. En 15 ans d'absence, le goût a eu le temps de changer avec des violonistes comme Giovanni Baptista Viotti. Le critique du *Mercure de France* ne le cache pas en déclarant que son style a « complètement vieilli¹⁶⁸ », tout en lui reconnaissant des qualités que le

167 Gamba Ghiselli, *De fatti di Ravenna*, vol. XV, Archivio storico Comunale di Ravenna, ms. Raasc Gamba n. 65, VI, cc. 93v-94r, 1783. (Maria Rosaria Teni, *op. cit.*, p. 107).

168 *Mercure de France*, mai 1785, p. 76.

temps ne saurait effacer. Les concerts des 15 et 26 mai sont les dernières références connues se rapportant à la carrière de Maddalena Lombardini Sirmen.

Caroline et Sophie Descarsin

Parallèlement aux carrières internationales, dont nous venons de donner un aperçu, d'autres, tout aussi brillantes, se développent à l'intérieur des seules frontières nationales. Les sœurs Descarsin en sont un exemple éloquent. Leur carrière fut courte mais intense. Le peintre Remy-Forcý Descarsin, à l'image de Leopold Mozart, s'invente impresario de ses deux filles et se consacre au bon déroulement de leur carrière. Elles se font applaudir pour la première fois au Concert Spirituel en 1786. Caroline Descarsin est alors âgée de douze ans et sa sœur Sophie de sept. Le succès remporté ce 2 avril au château des Tuileries est mis à profit par M. Descarsin pour organiser une série de concerts à bénéfice dans plusieurs villes de province. Pendant trois ans environs, les sœurs Descarsins, accompagnées de leur père, sillonnent les routes entre Paris, Rouen, Bordeaux et Nantes sans que leur succès ne faiblisse jusqu'à leur dernière apparition – phénomène assez rare en ce qui concerne les enfants prodiges pour qu'il soit mentionné.

Quinze jours à peine séparent leurs débuts parisiens de leur première série de trois concerts à Rouen. Pour le premier concert rouennais, M. Descarsin a fait publier, en vrai agent musical, un texte très flatteur sur leur participation au Concert spirituel. On y peut lire que ses deux filles y ont été accueillies avec « les plus vifs applaudissements » après avoir joué avec « une supériorité dont il y a peu d'exemples¹⁶⁹ ». L'accueil du public rouennais est chaleureux.

Avant de se rendre à Bordeaux, les deux sœurs reviennent à Paris. Elles sont au Concert spirituel, les 25 mai, 15 juin, 1^{er} novembre et le 25 décembre. Il est intéressant de constater que, outre les nombreux concerts en solo ou duo qui constituent le gros de leur répertoire, Caroline interprète, le 25 décembre, un trio pour harpe, violon et violoncelle, avec Gervais et J. L. Duport. Ce dernier, musicien plus âgé et expérimenté, joue depuis longtemps au Concert spirituel et ne saurait jouer avec n'importe quel enfant de onze ou douze ans. Caroline se construit vraisemblablement une vraie réputation de harpiste virtuose.

169 *Journal de Normandie*, 22 avril 1786.

Il serait inutile de reproduire ici les critiques parues dans toutes les villes où les jeunes musiciennes se produisent. Disons seulement qu'elles partagent toutes le ton élogieux et l'expression d'une admiration qui va toujours croissant. Caroline notamment a été plus d'une fois l'inspiratrice et la dédicataire de poèmes publiés dans les journaux de Paris et de Rouen.

L'année 1787 est entièrement consacrée aux concerts bordelais. Elles ont profité la grande activité musical du Musée de Bordeaux pour se présenter un total de 11 fois. Cette année a été, sans doute, la plus prolifique pour les deux sœurs, qui gagnaient une attention inhabituel pour les enfants de cette âge qui se produisaient en tant que prodige.

Bordeaux occupe une place importante dans le paysage musical français de l'époque grâce à son Musée qui, comme le Musée de Paris ou d'autres encore, est au centre d'une intense activité culturelle, où la musique est très présente. En effet, une part considérable des revenus du musée sont destinés aux très dispendieuses activités musicales¹⁷⁰. Le Musée de Bordeaux est donc « l'une des institutions à la fois les plus emblématiques et les plus originales de la fin de l'Ancien régime¹⁷¹ », car, disposant d'un orchestre, il accueille nombre de musiciens célèbres.

Grâce à une documentation exceptionnellement vaste et bien conservée¹⁷², on peut connaître les interprètes qui participent aux activités du musée et même différencier les musiciens professionnels des amateurs, qui ne se présentent qu'occasionnellement. Parmi les solistes que l'on trouve dans les séances publiques, il y a six femmes instrumentistes, incluant cinq considérées comme professionnelles, dont Caroline et Sophie Descarsin. Ce chiffre n'est pas très élevé, mais si l'on tient compte de la brièveté des concerts et du nombre assez restreint de solistes qui y participent, les femmes constituent environ 10% des 52 instrumentistes et chanteurs¹⁷³, professionnels et solistes qui se sont produits au musée. Outre les sœurs Descarsin, on trouve dans cette liste une certaine Mlle. Gautherot citée dans les pianistes et un certain M. Gautherot, violoniste, qui a joué occasionnellement dans l'orchestre¹⁷⁴. Aucun indice n'a été trouvé permettant de faire un lien entre ces deux noms et celui de M. Gautherot, professeur de musique et mari de Louise Deschamps. Cependant la question reste ouverte.

170 Josette Pontet et Dominique Picco, « Les finances du Musée de Bordeaux, 1783-1791 », *Le musée de Bordeaux et la musique*, Mont Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2005, p. 47.

171 Jean Duron (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XVI*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 104.

172 Patrick Taïeb, *Le musée de Bordeaux et la musique (1783 – 1893)*, Mont Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2005, p. 10.

173 Patrick Taïeb, « Amateurs et professionnels aux concerts du Musée », *op. cit.*, p. 83.

174 *Idem*, p. 66.

On peut dire que les sœurs Descarsin sont les musiciennes qui ont connu le plus grand succès au Musée de Bordeaux. Ce sont aussi les musiciennes qui y ont joué le plus souvent : pas moins de huit concerts à bénéfice, sinon plus, furent organisés entre le 1^{er} mars et le 14 avril 1787, suivis encore de trois concerts supplémentaires dans la même année. Cette surenchère amène d'ailleurs un changement dans le règlement du prêt de la salle pour les concerts à bénéfice. Il est stipulé que dorénavant « la salle ne serait jamais accordée à aucun artiste étranger que pour deux concerts, sous la condition particulière qu'il aura un mérite reconnu¹⁷⁵. » Cependant, les sœurs Descarsin, dont le mérite n'est plus à reconnaître, continuent d'utiliser la salle pour leurs concerts.

Le musée offre, en outre, une modalité de concert un peu particulière, les « concerts-exposition », qui, comme leur nom l'indique, allient l'exposition d'œuvres d'art à la manifestation musicale. Dans cette association d'ailleurs, la musique est au premier plan¹⁷⁶. Mais quelle que soit l'importance respective des champs artistiques, M. Descarsin – dont la reconnaissance comme peintre reste limitée – en saisit l'occasion pour y montrer ses tableaux, et plus précisément, les portraits qu'il a réalisés pendant son séjour bordelais. Patrick Taïeb attire l'attention sur le fait qu'il reste néanmoins difficile d'établir avec précision, si les œuvres exposées pouvaient être vendues¹⁷⁷.

Peu d'informations concernant les derniers concerts des deux sœurs nous sont parvenues. Une revue imprimée en 1836¹⁷⁸ fait leur passage à Nantes. Mais la date est erronée. L'auteur indique l'année de 1789 comme la date de cette première apparition, mais présente les filles comme ayant 11 et 7 ans, respectivement. L'âge qu'elles avaient vers 1786, époque du début de leur carrière. Cette revue, quoique tardive, donne une idée de la vie musicale à Nantes, car elle a la prétention de raconter l'histoire musical de cette ville depuis le début des temps. Au milieu du XVIII^e siècle, Nantes ne faisait plus qu'imiter à peu près la vie musicale parisienne¹⁷⁹. Vraiment, plusieurs musiciens qui se sont présentés au Concert spirituel ont été mentionnés comme ayant joué aussi à Nantes. Le corniste Punto, le flûtiste Blavet, le violonceliste Duport, qui a joué avec Caroline Descarsin, la chanteuse Todi entre autres, font partie de ce groupe. Même le *Stabat Mater* de Pergolesi était exécuté au concert de Nantes, comme au Concert spirituel.

175 *Idem*, p. 71.

176 Michel Hild, « Les concerts à la fin du XVIII^e siècle d'après le Journal de Guienne », *op. cit.*, p.135.

177 *Idem*, p. 136.

178 *Revue du Breton*, Nantes, Imprimerie de Mellinet, 1836, p. 220.

179 *Idem*, p. 217.

La même publication nous apprend que M. Descarsin s'installe avec sa famille à Nantes quatre ou cinq ans plus tard et qu'il meurt pendant la Révolution. Il est possible que les événements historiques aient interrompu les carrières de solistes des deux sœurs. Nous ne savons pas non plus si elles ont repris leur carrière ou si elles se sont consacrées à l'enseignement de la musique après la Révolution. Il est à signaler, cependant, qu'en 1802, le compositeur Sébastien Demar – dont la fille Thésia-Élisabeth-François était aussi harpiste, compositrice et professeure¹⁸⁰ – dédie sa *Grande sonate, ou Folie Symphonique*, op. 4 à Mme Prigent, née Caroline Descarsin¹⁸¹.

Quelques autres instrumentistes

Pour conclure, je citerai de façon succincte, faute d'informations suffisantes, quelques autres instrumentistes qui se sont produites, avec plus ou moins d'éclat, au Concert spirituel. Ces musiciennes mènent une activité professionnelle de solistes et nous les retrouvons dans des salles de concert de moindre importance, où elles sont parfois, reçues avec beaucoup d'enthousiasme. Ces femmes instrumentistes viennent grossir les rangs des innombrables compositeurs, solistes ou chefs d'orchestre (de sexe masculin), très actifs en leur temps, mais qui sont aujourd'hui tombés dans l'oubli. Les raisons de cet anonymat sont diverses : activité dans des villes de province éloignées des grands centres culturels ou dans des pays lointains, ou bien encore une méconnaissance ou une connaissance encore incomplète de l'activité musicale de certains pays et des liens qu'ils entretenaient avec la France dans le domaine musical.

Les comptes-rendus des concerts non-parisiens sont parfois bien plus détaillés que ceux qui se rapportent au Concert spirituel et nous y trouvons un grand nombre d'informations concernant ces musiciennes. La raison en est sans doute que la source journalistique principale sur la vie culturelle et musicale de Paris, et donc sur le Concert spirituel, est *Le Mercure de France*, qui privilégie l'Opéra, la Comédie française et la Comédie italienne. En outre, émanant d'un organe officiel, le ton des articles reste volontairement neutre et mesuré. La presse de province, mais aussi la presse étrangère, vient donc combler les « manques » du *Mercure*. Elles constituent, en outre, une source précieuse pour la connaissance et la compréhension de ces carrières de femmes, à travers les comptes-rendus ou les simples annonces de concerts.

180 *Bibliographie musicale de la France et de l'étranger ou répertoire général systématique de tous les traités et œuvres de musique vocale et instrumentale*, Niogré libraire-éditeur, 1822, p. 534.

181 *Journal typographique et bibliographique*, 15 brumaire, an XI (6 novembre 1802), p. 48.

C'est à Liège, par exemple, que nous avons le plus d'informations concernant Mlle Mudrich. Sa présentation au Concert spirituel, à l'inverse de Maddalena Sirmen, n'attire pas les foules, mais elle y est bien reçue. *Le Mercure* rapporte qu'elle a « fait entendre sur la flûte un concerto de Stamitz¹⁸². » On ignore presque tout sur cette musicienne, flûtiste au Concert spirituel, mais qui joue du violon lors d'un concert liégeois. Plusieurs sources mentionnent qu'elle est originaire de Russie. Ces quelques textes permettent même d'établir quelque peu l'itinéraire qu'elle aurait pris jusqu'à Paris. Le *Theater-Journal für Deutschland* – la seule source où l'on trouve son prénom – signale que Johanne Sophie Mudrich, jeune musicienne de Saint-Petersbourg âgée de 16 ans¹⁸³, débute à Gotha dans le rôle de Hannschen¹⁸⁴. Son nom apparaît figure également sur la liste d'acteurs engagés par le théâtre de Gotha. À la même époque, dans sa *Deutsche Chronik*, Christian Friedrich Daniel Schubart rapporte le succès que remporte la jeune femme comme violoniste, flûtiste et pianiste. Il ne précise cependant pas dans quelle ville il l'a entendue :

Mlle Mudrich, une jeune fille de seize ans, s'acquiert actuellement chez tous les connaisseurs le succès et l'admiration pour sa force exceptionnelle en musique. Elle joue de la flûte, du violon et du piano, la première merveilleusement bien. J'ai déjà fait souvent la remarque que les virtuoses féminines prennent le pas sur les hommes dans la délicatesse de l'expression.¹⁸⁵

Mais Gotha n'est pas le premier lieu où elle se présente en Allemagne. Environ six mois plus tôt, elle a fait « entendre ses talents sur le piano, le violon, la flûte et le chant¹⁸⁶ » dans deux concerts supplémentaires, donnés au Théâtre de Leipzig les 17 et 26 décembre 1775¹⁸⁷. En septembre 1777, elle est à Liège, où elle se présente trois fois, en obtenant toujours un grand succès. Dans les deux premiers concerts, elle se produit à la flûte et au violon et dans le dernier, elle chante et joue du clavecin.

Le 21 septembre, Mlle Mudrich, musicienne arrivant de la Russie, donna un concert à la Redoute. Elle joua un concerto de flûte traversière et un de violon avec beaucoup de feu¹⁸⁸.

182 *Mercure de France*, janvier 1780, p. 32.

183 *Augsburgische Ordinari Postzeitung von Staats-, gelehrten, historisch- und. Ökonomischen Neuigkeiten*, 9 juillet 1776.

184 *Theater-journal für Detschland*, n. 13, p. 60.

185 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Deutsches chroniker auf das Jahr 1776*, Ulm, Christian Ulrich Wagner, [s. d.] p. 470.

186 Karl Augustin Grenser, *Geschichte der Musik, hauptlsächlich aber des Grossen Concert- und Theater-Orchesters, in Leipzig : 1750 - 1838*, Leipzig, Taurus, 2005, p. 29.

187 Alfred Dörffel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. november 1781 bis 25. november 1881*, Leipzig, 1884, p. 12.

188 Henri Hamal, *op. cit.*, p. 123.

Les dernières informations que nous disposons sur Mlle Mudrich se rattachent au Concert spirituel. Elle y joue deux fois, entre décembre 1779 et février 1780. Nous ne disposons pas d'éléments sur les presque deux ans qui séparent les présentations de Liège de celles de Paris, pas plus que de sur sa vie après son séjour à Paris. On peut malgré tout avancer qu'elle a eu en France, une partie du succès conquis en Allemagne et en Belgique. Un journaliste enthousiaste écrit dans le *Journal de Musique* que son « excellente volubilité [...] sur la flûte, l'a fait placer à côté des Artistes en ce genre, qu'on entend avec le plus de plaisir¹⁸⁹. »

Il nous faut également revenir sur la figure de Beate Pokorny, première virtuose du cor féminine. Nous ne possédons malheureusement que quelques comptes-rendus de presse, deux annonces pour des concerts à bénéfice et deux articles de dictionnaires de musique du XIX^e siècle la concernant pour toute information. Ces éléments nous permettent toutefois de conclure à une carrière internationale. Sa renommée l'a-t-elle conduite à Londres, comme Mme Gautherot ou Mlle Paradis ? Les contours géographiques et temporels de sa carrière demeurent encore flous.

J'évoquerai pour finir une dernière instrumentiste présente au Concert spirituel, Mme Tasca. Violoniste italienne, elle y fait entendre des œuvres dans le « goût de Vivaldy¹⁹⁰ ». La réception froide que lui réserve la critique ne la dissuade pas de demander une autorisation, en 1752, pour réaliser un « grand concert¹⁹¹ », qui a lieu au théâtre du Mans. Serait-ce déjà un concert à bénéfice, à une époque où ils ne sont pas encore habituels ?

189 *Journal de Musique*, 2 février 1780, p. 74.

190 *Mercure de France*, octobre 1750, p. 163.

191 Robert Deschamps de la Rivière, *Le théâtre au Mans au XVIII^e siècle*, Mamers, G. Fleury et A. Dangin, 1900, p. 247.

TROISIÈME PARTIE :
FEMMES, SOCIÉTÉ, MUSIQUE

Chapitre 5 – Les possibilités professionnelles

Dans les orchestres des institutions parisiennes – Concert spirituel, Académie royale de musique, concerts semi-publics, comme les concerts de la loge Olympique¹⁹² –, on ne trouve pas de femmes instrumentistes. Elles participent parfois aux concerts, toujours comme solistes, ou plus rarement comme interprètes de musique de chambre. Mais elles n'exercent pas le métier de musiciennes d'orchestre, dans le cadre des concerts publics ou semi-publics, tout au moins pas à Paris. Si l'on sort de la capitale, on trouve quelques musiciennes fondues dans la masse de leurs homologues masculins. Vers 1727, Mme de Caix joue du violon aux côtés de son mari à l'orchestre de Lyon ; en 1749, ses trois filles, qui jouent de la basse de viole, appartiennent à la musique de chambre du roi, ainsi que leur frère ; entre 1780 et 1781, Mme Grisant joue de l'alto au concert de Reims¹⁹³. Certes, il s'agit-là de cas rares, mais une recherche plus approfondie dans d'autres villes, fera peut-être apparaître d'autres femmes actives dans le milieu de la musique instrumentale, oubliées de l'histoire.

Quelques musiciennes font une carrière de soliste, parcourant l'Europe et se présentant dans des concerts publics et privés, réussissant à s'imposer et à se faire respecter en tant que musiciennes de haut niveau, malgré des opinions souvent divergentes sur leurs talents et de nombreuses théories visant à expliquer leur réussite. Mais les cas de virtuoses restent rares, bien que plus fréquents que ceux des musiciennes d'orchestre. Il existe cependant un autre groupe de musiciennes, moins illustres, mais néanmoins actives professionnellement. Pour en rendre compte, il faut connaître la dynamique de la vie musicale et considérer les possibilités de travail qu'elle offrait.

Examinons tout d'abord l'enseignement de la musique. Avec l'essor de l'apprentissage de la musique au XIX^e siècle, l'effectif des professeuses de musique augmente beaucoup. Dans la période qui suit la Révolution française, la bourgeoisie s'empare de la pratique amatrice de la musique, habitude de l'aristocratie de l'Ancien Régime, comme signe de distinction de classe. Cependant, la nouvelle morale bourgeoise empêche les jeunes filles d'avoir des professeurs hommes.

192

Pour la composition de l'orchestre de la loge Olympique, voir : Jean-Luc Quoy-Bodin, « L'orchestre de la société Olympique en 1786 », *Revue de musicologie*, 70/1 (1984).

193 Florence Launay, « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée », *La découverte : travail, genre et société*, 2008/1, p. 12.

L'enseignement musical connaît alors une répartition sexuée et les professeurs se spécialisent¹⁹⁴. Mais au XVIII^e siècle, avant ce considérable changement dans les mœurs, les professeurs à qui l'on fait référence sont majoritairement des hommes. Leurs noms figurent toujours aux côtés de ceux de leurs disciples, lorsqu'elles se présentent en public. Très souvent, on dit que l'instrumentiste fait « honneur à son maître¹⁹⁵ », on applaudit « le talent de l'élève & du maître¹⁹⁶ ». Beaucoup de jeunes filles de l'aristocratie ont des professeurs de musique de sexe masculin¹⁹⁷. Les musiciennes solistes au Concert spirituel ne font pas exception : Mlle Sambard est l'élève de M. Balbastre, Louise Deschamps de M. Capron, Mlle Steckler de M. Krumpholtz, pour ne citer que quelques unes. Il semble que ce ne soit pas un problème moral à l'époque, qu'une jeune fille ait un homme comme professeur et ils dominent donc le marché. Quelles étaient donc les possibilités réelles pour les musiciennes dans le domaine de l'enseignement ?

Malgré une concentration certaine dans les mains des hommes, l'enseignement musical reste le moyen de travail le plus sûr, et aussi le plus acceptable socialement pour les femmes instrumentistes. En effet, leurs chances de trouver un poste dans les orchestres publics est quasi nul. Les petites annonces dans les journaux, pour des services ou des publications de partitions, donnent un aperçu des activités et des fonctions que les femmes pouvaient envisager pour faire carrière dans la musique.

Le périodique qui contient le plus d'annonces de ce type est l'*Almanach Musical*, qui publiait annuellement des listes assez longues de noms et d'adresses de professeurs d'instruments les plus divers, de maîtres de chant, de compositeurs, de marchands de musique et d'instruments, de luthiers, ainsi que des organistes actifs dans les diverses églises, couvents et hôpitaux de Paris.

Les professeurs de clavecin et de piano étaient regroupés dans une même liste – les deux instruments étant alors considérés proches – et il n'est pas étonnant qu'une quantité considérable de femmes y figurent. Pour l'année 1775, il y a huit professeuses de piano, dont six – Mlle Lairer, Mlle Olivier, Mlle Noblet, Mlle Berthau, Mlle Chéron et Mlle Pourvoyeur – ont aussi une tribune d'orgue. Mlle Noblet en compte même deux à son actif : les orgues de Sainte Opportune et de La

194 Sylvie Granger, *Les musiciens dans la ville, 1600 – 1850*, Paris, Belin, 2002, p. 97.

195 *Mercure de France*, avril 1762, p. 188.

196 *Mercure de France*, décembre 1779, p. 150.

197 Philippe-Joseph Hinner a été l'un des maîtres de harpe de Marie-Antoinette et Madame de Genlis a étudié avec Georg Adam Gaiffre (Goepffert).

Madeleine. Il est intéressant d'observer que ces musiciennes ne jouent pas exclusivement dans des couvents de femmes, mais aussi dans des paroisses. Sylvie Granger montre même deux cas bien particuliers de deux organistes jouant dans des ordres masculins¹⁹⁸. L'année suivante, Mlle Lairer apparaît aussi tenant la tribune de l'église de St. Pierre-des-Arcis. On voit qu'il est possible pour une femme d'avoir plus d'une fonction musicale et parfois, de cumuler des postes.

En 1776, le nombre de professeuses augmente et cette tendance générale se confirme et se poursuit jusqu'à la dernière année de la publication de l'*Almanach*. On trouve trois harpistes parmi les professionnelles annoncées. Un nom attire notre attention : une certaine Madame Le Duc, née Henry. S'agit-il de Mlle Henry qui a exécuté des pièces pour la harpe deux fois au Concert spirituel, en 1772 ? On apprend par un compte rendu du *Journal de Paris* du 27 avril que « cette virtuose » n'a que seize ans à l'époque¹⁹⁹. Il est fort possible qu'il s'agisse de la même harpiste, qui serait donc une jeune mariée en 1776, installée à Paris et donnant des leçons de harpe. S'il s'agit de la même personne, elle est la seule harpiste dont on connaît à peu près le destin : d'abord virtuose, jouant au Concert spirituel, elle aurait ensuite, une fois mariée, poursuivi une carrière d'enseignante.

Parmi les annonces de professeurs de violon, nous ne trouvons, comme il est prévisible, aucun nom de femme, pas plus que pour 'enseignement du violoncelle, de la contrebasse ou des instruments à vent. Cependant, quelques informations issues de publications diverses, nous apprennent que l'enseignement du violon n'est pas complètement exclu pour les femmes. Et le violon se montre en cela le plus controversé des instruments. On se plaît à dire partout et à tout moment, qu'il n'y a, qu'il n'y a jamais eu et ne saurait y avoir de violonistes de sexe féminin. Pour toutes les raisons imaginables. Même celle de justifier l'existence du pardessus-de-viole :

les Dames [...] ne joueront jamais du Violon, parce que la position de ce dernier ne leur convient point, outre qu'elles ont la main trop petite pour le tenir. Elles ont encore un peine infinie à monter sur la chanterelle pour faire l'ut ou le re &c²⁰⁰.

Cependant on trouve des « dames » non seulement instrumentistes mais aussi professeuses de cet instrument si « naturellement » inapproprié aux femmes. Louise Gautherot, par exemple, qui

198 Sylvie Granger, « Les musiciennes de 1790 : aperçus sur l'invisibilité », *Revue de musicologie*, 94/2 (2008) p. 294, 295.

199 *Avant-coureur*, 27 avril 1772, p. 266.

200 Michel Corrette, *Méthode pour apprendre à jouer facilement du Pardessus-de-Viole à 5 et à 6 cordes avec des leçons à I et II parties* ; fac-similé Courlay, J. -M. Fuzeau, 2003, p. 84.

s'installe définitivement en Angleterre vers 1790 et dont on annonce la première apparition au Covent Garden en 1789²⁰¹, reviendra une dernière fois à Paris pour jouer au Concert spirituel, le 2 février 1790²⁰² à l'occasion de l'ouverture de la dernière saison de cette institution, qui aura permis à un grand nombre d'instrumentistes de se faire un nom. Après cette dernière apparition en France, toutes les informations sur Louise Gautherot nous viennent d'Angleterre, où elle participé à des représentations d'oratorios au Covent Garden, où elle jouait à l'entranche, aux concerts de Salomon et à des concerts à bénéfice, en Angleterre mais aussi en Irlande et en Écosse. L'année de sa mort, le *Annual register or a view of the history, politics, and literature, for the year 1808* annonce : « Mme Gautherot the celebrated professor of the violin²⁰³. » Cette unique mais très déférente référence à son activité d'enseignante nous apprend beaucoup sur sa renommée incontestée de professeure de cet instrument.

Trente-sept ans avant Louise Gautherot, la violoniste Élisabeth de Hotteterre se présente au Concert spirituel pour deux concerts. À la différence de la première, elle se consacre aussi à la composition. Nous ne disposons d'aucune information additionnelle sur sa vie, mais les annonces de la publication de ses œuvres nous font croire qu'elle aussi donne des leçons de violon. Elle publie, entre 1740 et 1768, un livre de sonates, un concerto à cinq, annoncé comme « deuxième concert » (aucune trace du premier ne nous est parvenue), et un recueil d'airs choisis avec accompagnement de harpe. Mais l'œuvre qui nous intéresse le plus est certainement le *Premier livre de sonates à violon seul, avec la basse continuë*. L'écriture pour violon seul n'est toujours pas habituelle chez les femmes à cette époque, depuis qu'Élisabeth Jacquet de la Guerre a publié ses sonates pour violon et basse continue, en 1707. Mais ce n'est pas le choix des instruments qui nous retient, mais l'indication, après l'annonce ordinaire, qu'« on trouve à la fin de cet ouvrage, une recherche de traits d'archet pour les écoliers²⁰⁴ ». Les indications techniques à l'usage de ceux qui apprennent l'instrument dans un ouvrage qui n'a pas de but didactique déclaré ne sont pas fréquentes au XVIII^e siècle. On en trouve fort peu dans les publications de compositeurs et pas du tout dans celles des compositrices. Celles d'Élisabeth Hotteterre constituent donc un fait unique et on peut y voir un signe manifeste de son activité de pédagogue.

201 William Thomas Parke, *Musical memoirs ; comprising an account of the general state of music in England, from the first comemoration of Handel, in 1784, to the year 1830*, London, Henry Colburn and Richard Bentley, 1830, vol. 1, p. 120.

202 Constant Pierre, *op. cit.*, p. 343.

203 *The annual register, or a view of the history, politics, and literature, for the year 1808*, London, Logman, 1810, p. 158.

204 *Mercure de France*, décembre 1740, p. 2920.

Avec Mme Lévi, nous changeons d'instrument, mais les conditions et les opportunités professionnelles semblent persister. Virtuose du pardessus-de-viole, sa carrière se situe entre celles d'Élisabeth de Hotteterre et de Mlle Dechamps. Elle se présente au Concert spirituel entre 1745 et 1750 et sa renommée donne un nouveau souffle à un instrument qui est en perte de vitesse. Les observations préliminaires d'une méthode anonyme pour le pardessus-de-viole nous permettent de mesurer son importance dans le processus de réhabilitation de son instrument :

Le par-dessus de Viole avoit été regardé comme très-imparfait, avant que Madame Lévi eût fait entendre & connoître à tout Paris, qu'il rassemble les perfections du Violon²⁰⁵.

Elle élève donc le statut de cet instrument, considéré inférieur et pour cette raison peut-être exclusivement féminin. Ou serait-ce l'inverse ? Il devient alors une sorte de substitut féminin du violon, instrument que les hommes souhaitent, sans y parvenir totalement, se réserver. Cette situation fait croître l'intérêt pour l'instrument et pour son apprentissage. Même si on ne trouve pas le nom de Mme Lévi parmi les annonces de professeurs de pardessus-de-viole, il figure dans toutes les préfaces de méthodes consacrées à cet instrument. En outre, Ancelet nous fournit une piste importante dans son livre *Observations sur la musique* :

Pour ce qui regarde le Pardessus de Viole, Mademoiselle Levi en a tiré le meilleur parti ; elle a le talent de bien enseigner, & rend, pour ainsi dire, sont Instrument égal au Violon par la beauté de son exécution²⁰⁶.

Si son activité de professeure n'est annoncée nulle part, est-ce que sa renommée l'en dispenserait ? On découvre cependant, en lisant les annonces de l'*Almanach musical*, qu'elle a au moins un concurrent en la personne de M. Decaix, enseignant à Paris, rue du Sentier²⁰⁷. Il est surprenant de constater qu'il s'agit d'un homme, jouant et enseignant un instrument qui demeure dans les esprits profondément associé aux femmes. Tous les interprètes de pardessus-de-viole dont on a connaissance et qui jouèrent au Concert spirituel sont... des femmes. Mais le plus intéressant c'est que M. Decaix se présente comme « le seul élève de la célèbre Madame Lévi²⁰⁸ ». Se réclamer « l'élève de » revient à se prévaloir de l'aura du professeur, pratique très fréquente et qui nous

205 C. R. Brijon, *Méthode nouvelle et facile pour apprendre à jouer du par-dessus de viole*, [s.l.n.d.], p. 3, 4 ; fac-similé Courlay, J.-M. Fouzeau, 2000.

206 Ancelet, *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*, Amsterdam, aux dépens de la compagnie, 1757 ; fac-similé Courlay, Fuzeau, 2003.

207 *Almanach Musical*, 1776, p. 137.

208 *Ibidem*.

renseigne sur la renommée de Mme Lévi. Mais en se proclamant son « seul élève », voulait-il dire son seul élève de sexe masculin ?

Le groupe formé par Élisabeth de Hotteterre, Louise Gautherot, Mme Lévi et possiblement Mme Dupont, née Henry, représentent les solistes du Concert Spirituel qui se sont aussi consacrées à l'enseignement de la musique. Bien sûr, il s'agit de celles qui ont laissé des traces et dont nous avons pu retrouver, plus ou moins, le parcours. Mais une partie considérable des musiciennes disparaît brusquement de la vie musicale parisienne, même lorsqu'il s'agit de « phénomènes », comme les sœurs Descarsin.

Les musiciens en déplacement pratiquent une modalité d'enseignement temporaire, en profitant de leur passage dans une ville pour prendre des élèves le temps de leur séjour. Mozart en est un bon exemple, parmi tant d'autres : en 1778, lors de son séjour parisien, il donne des cours de composition à la fille du duc de Guines²⁰⁹. Mais cette pratique ne se retrouve pas chez les musiciennes et Maria Theresia Paradis semble être, en cela, une exception.

Cette pianiste, claveciniste, chanteuse et compositrice autrichienne, aveugle depuis son très jeune âge, se présente pour la première fois au Concert spirituel en 1784, où sa manière de jouer du piano fait la plus grande impression. Un journaliste écrira, après son départ, qu'« il faut un talent transcendant pour se faire entendre après Mlle. Paradis²¹⁰. » Mais en plus de ses nombreuses apparitions au Concert spirituel, le *Journal de Paris* du 2 octobre annonce qu'« un Amateur, Ecolière de Mlle Paradis, jouera un Concerto de M. Kozeluck²¹¹. » Il est fort improbable qu'il s'agisse d'une de ses élèves de Vienne qu'elle aurait amenée de Vienne pour se présenter au Concert Spirituel. Il semble plus probable qu'elle ait pris des élèves pendant son séjour parisien qui dura environ six mois.

À partir de ces exemples, il se dégage clairement que les femmes instrumentistes ont été plus ou moins actives dans l'enseignement musical et que l'instrument pratiqué n'était pas anodin dans ce contexte. La difficulté que l'on peut rencontrer dans la recherche d'informations sur leurs activités pédagogiques montre qu'elles sont restées longtemps dans l'ombre. Cet état de fait change

209 David Hennebelle, *De Lully à Mozart – aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII^e – XVIII^e siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, p. 176.

210 *Journal de Paris*, 9 avril 1784, p. 442.

211 *Journal de Paris*, 26 octobre 1784, p. 1167.

cependant peu à peu et les musiciennes gagnent toujours plus en visibilité, récoltant ainsi le fruit d'un long travail. À partir des années 1770, des femmes apparaissent là où auparavant il n'y avait que des hommes. Leurs noms sont attachés à ceux de leurs élèves qui se présentent en public. Ce phénomène peut être l'expression d'une double réussite. Celle d'être reconnue comme professeure et celle d'avoir formé au moins un élève qui peut se produire dans une salle de concert importante comme celle du Concert spirituel :

Mlle *Henri*, Virtuose âgée de 16 ans, élève de Mme *l'Evesque* & de M. *Mayer*, a exécuté avec le plus grand applaudissement sur la harpe une Sonate de la composition de M. *Burkoffer*, & le Mardi de Pâques un Concerto de la composition de M. *Mayer*²¹².

Mais les compte rendus qui s'approchent le plus du modèle consacré de l'hommage au maître sont ceux qui se rapportent à Mlle *Bertheau*. L'élève y est présentée comme l'aboutissement de tous les efforts de sa professeure, le pur produit de ses mérites pédagogiques et musicaux :

Mlle *Landrin*, âgée de neuf ans, a touché un Conceto de forte piano. Cette Enfant fait le plus grand honneur à Mlle *Bertheau*, dont elle est l'Elève ; la précision, la netteté & l'expression avec lesquelles elle a exécuté son Concerto, ont paru un prodige dans un âge aussi tendre²¹³

Mlle *Landrin*, âgée de neuf ans, & qui a fait entendre sur le Forte-Piano, des talents aussi précieux que prématurés. On ne sent en elle, ni la foiblesse, ni la froideur de l'enfance, & elle fait un honneur infini à Mlle *Bertheau*, maîtresse de Clavecin, dont elle est l'Elève, & qui n'a pu, sans beaucoup d'adresse, tirer un tel parti de ses heureuses dispositions²¹⁴.

Il est intéressant de constater qu'apparemment Mlle *Berthau* reste éloignée de la scène musicale comme interprète. Elle semble se consacrer entièrement à l'enseignement et à son poste d'organiste. Son activité d'enseignante est une réussite, à en croire les résultats qu'elle obtient avec sa jeune disciple, Mlle *Landrin*.

Un dernier mot de réflexion sur une musicienne dont nous n'avons aucune information sur une possible carrière de professeure : *Maddalena Lombardini Sirmen*. Elle fait une grande carrière de violoniste et remporte un moindre succès comme chanteuse et claveciniste. Mais aurait-elle

212 *Avant-coureur*, 4 avril 1772, p. 266.

213 *Journal de Paris*, 1^{er} avril 1785, p. 373.

214 *Mercure de France*, 16 avril 1785, p. 123.

enseigné ? Il ne faut pas oublier, qu'en tant qu'élève de haut niveau des *Mendicanti* à Venise, elle consacre une partie de sa vie dans cette institution à l'enseignement de jeunes pensionnaires. Avec cette expérience d'enseignement et sa notoriété, qui la précède partout, il ne lui serait pas difficile, comme Maria Theresia Paradis, de trouver des cours privés. De plus, l'enseignement de la musique est une activité respectable et lucrative dans des villes comme Londres. Elle a pu enseigner également dans l'école de tradition italienne, que Catherine de Russie avait créée à l'intention des jeunes musiciens russes.

Les orchestres privés

Quelques femmes, d'abord des clavecinistes puis des harpistes, bénéficient d'une option supplémentaire de travail rémunéré : les orchestres privés. Le nombre de femmes embauchées est naturellement bien inférieur à celui des hommes. Pendant presque tout le XVIII^e siècle les orchestres privés constituent un phénomène musical et social majeur, qui contribue pour beaucoup au développement de la musique instrumentale en France. Ces orchestres sont le résultat à la fois d'un mouvement de décentralisation de la vie culturelle et d'un intérêt croissant pour la musique, comme forme de divertissement des cercles aristocratiques. Avant la consolidation des orchestres publics, qui, se trouvant sous l'égide de l'Académie royale de musique ne disposent pas d'une liberté totale, les orchestres subventionnés par les riches mécènes constituent le moyen le plus important de diffusion et de développement de la nouvelle musique instrumentale et lyrique²¹⁵.

Sous la Régence, l'orchestre du mécène Pierre Crozat attire l'attention²¹⁶. Il apparaît entre les premiers de son genre. Avec ceux de la Marquise de Prie et du prince de Carignan²¹⁷, il contribue à forger un modèle de mécénat pour les futurs ensembles privés. Créé avant le Concert spirituel, cet orchestre ne dure qu'un temps, entre 1720 et 1727. Le nombre d'exécutants est réduit, car l'orchestre n'a pas le sens qu'il aura à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. À l'époque, il s'agit d'un ensemble restreint d'instrumentistes, qui compte deux femmes clavecinistes parmi eux, Mlle Guyot et Mlle Boucon, toutes deux considérées comme d'excellentes musiciennes. Jean-Philippe Rameau dédie à la deuxième l'une de ses *Pièces en concert*, intitulée *La Boucon*²¹⁸. Cette musicienne

215 David Hennebelle, *op. cit.*, p. 86.

216 Voir : Rosalie McQuaide, *The Crozat concerts, 1720 – 1727 : a study of concert life in Paris*, Ph.D. dissertation, New York university, 1978.

217 David Hennebelle, *op. cit.*, 88.

218 Deuxième concert dans *Pièces de clavecin en concert*, publiées en 1741.

épousera Joseph Cassanéa de Mondonville²¹⁹, musicien très actif au Concert spirituel.

En 1731 est créé l'orchestre du fermier général Le Riche de la Pouplinière, appelé à devenir l'un des orchestres les plus importants de Paris pour une longue période et qui compte à son actif des musiciens tels que Jean-Philippe Rameau ou François Joseph Gossec. Ce dernier fut aussi, avec Gaviniès et Leduc, directeur du Concert spirituel, entre 1773 et 1777²²⁰. Aux côtés de son mari violoniste, on trouve Mme Gossec qui tient le clavecin. Pendant trente ans, cet orchestre a un rôle très actif dans la vie musicale de la capitale. Il disparaît subitement à la mort de M. de La Pouplinière. À partir de ce moment, le prince de Conti joue un rôle important dans le mécénat musical de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Il prend en quelque sorte le relais de M. de la Pouplinière et engage une partie des musiciens que ce dernier avait à son service, comme le corniste et harpiste Schenker et sa fille harpiste Mlle Schenker²²¹.

Le nombre de mécènes ne se résume pas aux deux ou trois noms cités ici, on s'en doute. Mais ceux-ci, outre leur importance, ont la particularité d'avoir des femmes entre leurs musiciens. D'autres orchestres privés se forment, témoignant de l'extension de cette pratique, comme les orchestres du prince de Carignan, de la maison de Rohan ou de Villeroy, entre autres, mais ils ne comptent aucune femme dans leurs rangs²²². Être au service d'un mécène comme le prince Conti ou M. de La Pouplinière est un garant du talent et de la compétence de l'instrumentiste ou du compositeur. Cette circonstance change le statut du musicien, qui s'en trouve rehaussé. Les musiciens cherchent donc à faire connaître par tous les moyens possibles leur attachement, présent ou passé, à ces maisons. On trouve ce type d'information dans des pages de titre des œuvres publiées ou dans les textes des dédicaces. On en fait également mention à l'occasion de concerts hors de chez le mécène faits à l'extérieur des maisons. Lorsque Mlle Schenker se présente au Concert Spirituel, en 1765, à l'âge de douze ans, elle fait savoir qu'elle appartient déjà à la musique du prince de Conti²²³. Cette information confère un crédit supplémentaire à l'interprète et attire davantage l'attention du public.

219 Michel Brenet, *op. cit.*, p. 161.

220 Constant Pierre, *op. cit.*, p. 47.

221 David Hennebelle, *op. cit.*, p. 114 – 116.

222 *Ibidem*.

223 Constant Pierre, *op. cit.*, p. 288.

Rémunération

La rémunération est un point qui pose beaucoup de problèmes, de par la quantité et la complexité des facteurs en jeu. Nous exposons ici quelques situations qui ne sont pas forcément celles que connaissent les musiciens actifs au Concert spirituel, mais qui illustrent les conditions financières auxquelles les musiciennes étaient exposées dans leur carrière professionnelle. Des écarts considérables dans la rémunération existent entre les différentes fonctions exercées ou entre les instruments joués, qu'il faut prendre en considération. Des différences sensibles sont également présentes concernant la place que les mécènes accordent aux musiciens au sein de leur maison. Les musiciens peuvent se trouver liés à la domesticité et avoir un salaire en conséquence ou bien être rémunérés pour leur fonction de musicien, avec un salaire plus élevé²²⁴. Lorsqu'il s'agit d'une musicienne, la situation peut être plus compliquée à définir, surtout parce qu'elles demeurent extrêmement rares dans les orchestres privés.

Pour bien comprendre cet aspect, il faudrait faire un bilan de tous les orchestres privés actifs à l'époque et comparer leurs conditions de travail et de rémunération. Mais le cas de l'orchestre de M. de la Pouplinière, grâce à la différence qu'il établit entre musiciens et domesticité mais aussi à la grande quantité de sources existantes concernant les comptes, nous permet de nous faire une idée sur la situation de son unique musicienne, Mme Gossec. D'abord, il faut dire que les musiciens sont, parmi tous les employés, et de loin, les mieux payés. Un laquais touche 100 livres annuelles de gage²²⁵, un valet de chambre moins de 300 livres et un chef de cuisine un peu plus de 500 livres. En grimpan dans l'échelle, on trouve plusieurs autres fonctions : secrétaire, maître d'hôtel, entre autres. Tout en haut, nous trouvons les musiciens, qui gagnent entre 1200 (les cordes) et 2000 (clarinette et cor) livres annuelles. Mme Gossec, qui tient le clavecin, est payée bien en-dessous d'un chef de cuisine et un peu plus au-dessus d'un valet de chambre, avec 300 livres de gages annuelles.

Cet immense écart dans la rémunération des femmes et des hommes n'est pas propre aux orchestres privés. Sylvie Granger a recensé un grand nombre d'organistes femmes et a étudié leurs conditions de travail. Bien que ces femmes appartiennent à une période un peu plus tardive, qui coïncide avec la fin du Concert Spirituel vers 1790, l'écart entre les gages touchés par les organistes

224 Voir : David Hennebelle, *op. cit.*, p. 273 – 277.

225 Les personnes attachés au service d'un aristocrate recevaient leur paiement en forme de gage ou d'appointement annuel.

hommes et par leurs consœurs est, tout comme dans les orchestres privés, substantiel. Les conclusions sur une différence de reconnaissance et de valorisation entre le travail féminin et masculin s'imposent d'elles-mêmes.

Dans le monde clérical, leur situation est donc très désavantageuse. Celles qui reçoivent leurs gages uniquement en argent touchent entre 100 et 400 livres annuelles²²⁶. L'organiste de la collégiale de Saint-Caprais d'Agen se plaint que ses 400 livres « suffisoient à peine à la faire vivre²²⁷. » Que dire de celles qui reçoivent moins ? Le curé de Sainte-Radegonde de Poitiers confirme que les 140 livres que gagne Jeanne Garnier²²⁸ représentent une « somme très insuffisante pour former l'état d'une personne²²⁹. »

Il y a certes des musiciens mal rémunérés, mais ce sont des chantres à temps partiel²³⁰. À fonction égale, le salaire moyen d'un homme organiste dans une cathédrale est de 700 à 900²³¹ livres. La femme organiste qui tient les orgues de Périgueux gagne environ la moitié de ce salaire (400 livres). Il est possible qu'elles exercent d'autres activités, comme donner des leçons de musique.

Sur ce sujet, que le temps ne m'a pas permis d'aller plus loin, il y a un document intéressant. On sait qu'Anne Prieur apporta pour son mariage avec Antoine Morel de Lescer 3000 livres de dot²³². Le contrat indique avec précision la provenance cet argent, qui constitue le montant de « ses gains et Épargnes et des leçons de musique qu'elle donne ». Il signale également que « Son pere et mere ny ont aucunement contribué²³³ ». Serait-ce déjà un signe d'indépendance ?

Malheureusement, ce contrat de mariage est une source d'information des plus rares et des plus inhabituelles. Hormis le cas des musiciennes engagées par des institutions ou chez des mécènes, où la présence d'un contrat témoigne des conditions, il est très difficile de connaître la valeur attribuée à leur travail. Nous manquons, par exemple, d'informations sur la rémunération des professeurs. Comme le constate Sylvie Granger : « soumis au bon plaisir des écoliers ou de leurs

226 Sylvie Granger, « Les musiciennes de 1790 : aperçus sur l'invisibilité », *Revue de musicologie*, 94/2 (2008), p. 304.

227 Arch. Nat., D XIX 91, 780, 6.

228 Sylvie Granger, *op. cit.*, p. 304.

229 Arch. Dép. Vienne, L 236.

230 Sylvie Granger, *op. cit.*, p. 305.

231 *Ibidem*.

232 David Hennebelle, *op. cit.*, p. 364.

233 A. N., M. C., VII/274, mariage, 14 mai 1750.

parents, ils ne peuvent compter sur des ressources fermes et régulières. Aucun contrat ne lie les deux parties, sinon le désir de l'élève de s'initier à un art²³⁴. » Combien de temps a-t-il fallu à Anne Prieur pour amasser une telle somme et provenait-elle exclusivement des leçons données ? Contribuait-elle aux besoins de sa famille ou bien tout ce qu'elle gagnait était-il mis de côté ?

Devant de telles disparités entre les sexes en matière de rémunération, on peut peut-être avancer que les gages des femmes instrumentistes pouvaient constituer un complément mais non la source principale de revenu d'un foyer.

Un aspect qui n'est pas lié directement à la rémunération est la reconnaissance publique. Les professeuses ne sont citées nulle part, ce qui nous fait penser que, si elles existent déjà, ce qui est le plus probable, elles ne bénéficient d'aucune visibilité. Comme nous l'avons vu, cette situation change peu à peu, ce qui peut signifier que leur travail commence à être reconnu et respecté.

Le chant, toujours le chant

Après avoir une idée des possibilités offertes aux femmes, on constate que le chant envahit souvent la carrière des musiciennes instrumentistes. Comme c'est le seul domaine musical où les femmes sont irremplaçables, grâce aux particularités de la voix – timbre, couleur, tessiture –, elles sont toujours désirées²³⁵. Surtout en France qui, à l'inverse de l'Italie, voit d'un mauvais œil les castrats travestis. Les musiciennes sont plus facilement acceptées dans le milieu professionnel si elles jouent d'un instrument supposé ajouter de la grâce à leur charme féminin, tels que le clavecin, la harpe ou la guitare. On estime que ces instruments rehaussent les caractéristiques féminines. En outre, ils permettent d'accompagner le chant, ce qui les rend d'autant plus parfaits pour les femmes.

Il arrive qu'on retrouve certaines musiciennes, qu'on a vues au Concert Spirituel comme instrumentistes, sur les scènes des théâtres comme chanteuses, à d'autres moments de leur carrière. Elles mènent alors une double carrière qu'elles ne quitteront plus, car elles n'abandonnent pas complètement leur instrument. La musique étant un élément important de la scène théâtrale, qu'il

234 Sylvie Granger, *Les musiciens dans la ville (1600 - 1850)*, Paris, Belin, 2002, p. 31.

235 Florence Launay, « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée », *Travail, genre et sociétés*, n.19, avril 2008, p. 45.

s'agisse de l'Opéra, de la Comédie française ou de la Comédie italienne, il n'est pas rare de voir des chanteuses ou des actrices agrémenter la scène de leurs talents d'instrumentistes.

Mlle Villeneuve, qui début au Concert Spirituel en 1770 en jouant un concerto pour mandoline de Fridzeri, réapparaît cinq ans plus tard sur la scène de la Comédie italienne. Aucune information sur ces cinq années n'a pu être trouvée et nous ignorons si elle continue de se produire exclusivement comme instrumentiste. Ce qui est certain, c'est qu'elle a attendu longtemps avant de débiter au théâtre. Étant la fille du directeur du théâtre de Strasbourg²³⁶, cette voie lui devait être cependant assez directe. Comme on peut constater dans un long texte consacré à ses débuts (que nous reproduisons partiellement), tous ses talents de musicienne sont mis à contribution au théâtre, avec le plus grand bonheur :

Mademoiselle de Villeneuve [...] âgée de dix-sept ans et demi, qui a reçu l'éducation la plus suivie & la plus complète, excellente Musicienne, soit pour le chant, soit pour les divers instruments, a débuté sur ce Théâtre, & a obtenu le succès qu'elle devait espérer de ses talents aimables. [...] De la jeunesse, beaucoup de talent, un organe agréable, un goût sûr dans son chant, une prononciation nette & sensible [...] Elle a parfaitement exécuté dans *Zémire & Azor* une pièce de *forte piano*, & dans *l'Ami de la maison* des airs sur la *mandoline*²³⁷.

Nous retrouvons ces mêmes éloges flatteurs lors de ses débuts au Concert Spirituel :

Mademoiselle de *Villeneuve*, cette jeune personne dont nous avons déjà annoncé les talents, en rendant compte de la Fête de Chilly, a exécuté un Concerto de mandoline de la composition de M. *Fridzeri*, avec tout l'art, toute la grande exécution du plus habile maître. [...] Mademoiselle de *Villeneuve* ne se borne pas à ces talents, quoiqu'elle y excelle. Elle est encore supérieure sur le clavecin, & c'est d'en donner une grande idée.²³⁸

Force est de constater que le chant prend une place significative dans les carrières des musiciennes, même de celles qui sont des instrumentistes par excellence. Il est étonnant de voir des instrumentistes respectées et appréciées opérer ainsi des migrations sporadiques vers le chant. Louise Gautherot, lorsqu'elle se trouve encore à Paris chante une ariette italienne del Signor

236 Constant Pierre, *op. cit.*, p. 152.

237 *Mercure de France*, juin 1775, p. 183-184.

238 *Journal de musique*, novembre 1770, p. 44.

Misliwilack, à l'occasion d'un concert à bénéfice²³⁹. Six ans plus tard, aux concerts « Rotunda », elle chantera et jouera du violon, de la même façon qu'elle l'avait fait au Concert Spirituel. Il est quelque peu étonnant de voir des instrumentistes, avec de longues carrières de violonistes derrière elles, se produire comme chanteuses. La résistance que rencontrent les femmes instrumentistes, et notamment violonistes l'aurait-elle amené à chanter, lors de ses concerts, pour mieux légitimer son statut de femme instrumentiste ?

Dans le cas de Maddalena Lombardini Sirmen, son choix pour le chant est plus radical, même si elle n'abandonnera jamais tout à fait le violon. Lors de son troisième séjour à Londres, après deux saisons très réussies comme violoniste (1771 et 1772), elle fait la saison de 1773 comme chanteuse. Il n'y a aucun document qui nous éclaire sur ce changement. Mais il semble vraiment qu'il était un chemin espéré pour toutes – ou presque toutes – les femmes, indépendamment de leurs autres activités musicales. Elsie Arnold avance l'hypothèse que le succès de Maddalena Lombardini Sirmen était en perte de vitesse durant la saison de 1772. Au concert du 30 mars 1772, elle n'est plus annoncée comme premier violon soliste. Elle est remplacée par un violoniste de Bath, Linley Jr²⁴⁰. Une deuxième hypothèse serait qu'elle ait décidé de suivre la carrière de chanteuse car celles-ci gagnaient plus d'argent que les femmes instrumentistes²⁴¹.

Mais le succès n'est pas tout à fait au rendez-vous pour cette deuxième carrière. Maddalena Lombardini Sirmen chante à plusieurs reprises et reçoit même des critiques positives, mais le talent de la chanteuse ne semble cependant pas égaler celui de la violoniste. Voici ce qu'écrit à ce sujet Charles Burney, qui eut l'occasion de l'entendre jouer plusieurs fois :

In *Sofonisba* and the *Cid* MADAME SYRMEN, the scholar of Tartini, who was so justly admired for her polished and expressiv manner of playing the violin, appeared as a singer, in the part of second woman; but having been *first woman* so long upon her instrument, she degraded herself by assuming a character in wich, though not destitute of voice and taste, she had no claim to superiority²⁴².

Tout en lui reconnaissant un talent certain de chanteuse, il ne s'explique pas vraiment qu'elle

239 *Journal de Paris*, 26 décembre 1785, p. 1491.

240 Elsie Arnold et Jane Baldauf-Berdes, *op. cit.*, p. 81.

241 *Idem*, p. 83.

242 Burney, Charles, *A general history of music from the earliest ages to the present period, to wich is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, London, the author, 1776-1789, vol. 4, p.500.

abdique de sa position privilégiée de violoniste virtuose pour un rôle secondaire comme chanteuse.

Elle fait sa première apparition dans le rôle d'Elvyra, dans l'opéra *Il Cid*, d'Antonio Maria Sacchini, le 19 janvier 1773. On apprend également par la presse qu'elle chante dans l'*Orfeo* de C. W. Gluck²⁴³. Mais on constate que jusqu'à ce moment-là, elle n'a effectivement chanté que des rôles secondaires. Pour la fin de sa dernière saison londonienne, *The public advertiser* du 1 juin 1773 annonce qu'elle chantera le rôle-titre de l'opéra-comique *La buona figliuola* de Niccolò Piccini, dans un concert à bénéfice au King's Theatre²⁴⁴. Ce premier rôle fut aussi le dernier de sa carrière londonienne.

Au cours de ses derniers voyages, elle apparaît encore comme chanteuse, mais semble également avoir repris le violon plus « sérieusement ». Il est intéressant de constater, et bien que les raisons restent mystérieuses, qu'elle ne s'est jamais produite comme chanteuse au Concert Spirituel. On peut supposer que, se trouvant au plus haut de sa carrière d'instrumentiste lorsqu'elle s'y présente pour la première fois, la nouveauté d'une virtuose du violon d'un tel niveau ait éclipsé toute autre possibilité. Elle joue du violon à nouveau, lors de son retour à la capitale française, où la publication de ses œuvres pour cet instrument n'a pas faibli, malgré son absence de plusieurs années. Peut-être a-t-elle tout intérêt à reprendre l'instrument pour appuyer la faveur que connaît toujours sa musique.

243 *General Evening Post*, 9-11 mars, 1773, p. 4.

244 Elsie Arnold et Jane Baldauf-Berdes, *op. cit.*, p. 87.

Chapitre 6 – Le regard de la presse

Le problème majeur, pour parler des femmes qui ont travaillé au Concert spirituel, est le manque de ressources documentaires. Les sources archivistiques sont rares et ne permettent pas de nous représenter leur type de participation. Si les traces laissées par les chanteuses peuvent être considérées comme pauvres - alors même qu'elles bénéficiaient d'une grande visibilité et réputation – celles laissées par les instrumentistes semblent inexistantes. Les principales sources se trouvent donc dans les périodiques du XVIII^e siècle. Ils fournissent quelques informations, généralement assez vagues, sur les musiciennes de l'époque. Il s'agit le plus souvent de comptes rendus incomplets qui ne citent même pas le nom du compositeur de l'œuvre interprétée.

Quand les critiques s'intéressent à une instrumentiste, c'est pour décrire en quelques mots les caractéristiques qu'ils considèrent comme les plus importantes. En comparant de nouveau avec les commentaires sur les chanteuses, les différences quantitatives et qualitatives sont frappantes. Des chanteuses ils décrivent presque tout, surtout lors de leur début, et ces comptes rendus peuvent faire des paragraphes si la chanteuse a eu du succès, contrastant avec la longueur ordinaire de trois ou quatre lignes. Concernant les musiciennes, une observation attentive permet néanmoins de saisir à partir de quelques lignes, parfois de quelques mots, des informations précieuses sur leurs interprétations, sur l'accueil qu'elles ont pu recevoir du public et, quant elles ont eu la chance de se représenter sur scène, sur leur évolution professionnelle.

La presse

La presse, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, est née au XVIII^e siècle en même temps qu'apparaît la critique musicale. Elle vient enrichir les nouvelles qui circulaient antérieurement par d'autres moyens, soit oralement soit avec des textes manuscrits. C'est pourquoi les débuts des activités du Concert spirituel sont peu documentés. Mais l'évolution des techniques d'impression et de l'imprimerie sous la Régence²⁴⁵ ont contribué à favoriser la circulation des journaux.

Les sources du début du XVIII^e siècle sont encore relativement rares. Jusqu'aux années 1750,

²⁴⁵ Raphaële Coronat-Faure, *La critique musicale au temps des encyclopédistes, 1750-1774*, Paris, Champion, 2001, p. 21.

seul le *Mercure de France* rendait compte de la vie musicale parisienne. Malgré l'apparition, en 1760, de l'*Avant-coureur*, qui dès le début a donné sa contribution à la critique musicale, il s'agissait surtout d'une presse généraliste. La musique, et en particulier la musique instrumentale ne représentait qu'une petite partie de la place consacrée aux spectacles, ce sont avant tout les représentations de l'Opéra et l'Opéra comique qui sont privilégiés. Il faut signaler cependant, que les critiques plus détaillées consacrées à la musique vocale ont été très importantes pour nous aider à comprendre la perméabilité de la carrière des instrumentistes²⁴⁶

Au fil du temps et avec la création d'autres journaux, les chroniques des concerts deviennent plus riches et nous permettent même d'analyser des comptes rendus bien diversifiés, avec des opinions différentes qui laissent parfois apparaître les préférences personnelles du critique. Le *Journal de Paris* est un autre périodique généraliste qui, à partir de 1777, nous permet de découvrir quelques-unes de ces femmes instrumentistes.

Une presse spécialisée apparaît à partir de 1770 avec le *Journal de musique*. Sa création n'est pas une idée nouvelle. Une publication similaire avait été fondée en 1764, par Mathon de la Cour, mais elle n'a laissé aucune trace²⁴⁷. Apparemment, le public ne s'intéressait guère à une presse spécialisée. Le *Journal de musique* paraît de manière très irrégulière jusqu'en 1777. Son contenu évolue durant toute la durée de sa parution, il se divisait entre analyses, comptes rendus, histoire de la musique et généralités du monde musical.

Enfin, 1775 voit la naissance de l'*Almanach musical*. Ce périodique n'a pas non plus vécu longtemps et cesse de paraître en 1779. Il fournissait, outre les critiques musicales, des listes avec des noms de maîtres de musique et la parution des partitions. Au début de sa parution il signalait les dates des concerts de toute l'année, les comptes rendus de l'année précédente et les adresses des professionnels de musique de tous les secteurs.

246 Voir chapitre 6.

247 Raphaëlle Coronat-Fauré, *idem*, p. 37.

La place de la musique

Chacun de ces journaux consacrait un espace plus ou moins conséquent à la musique et à l'intérieur de cette section, on remarque bien des différences dans la place occupée par le Concert spirituel.

Le Mercure de France rend compte de toute l'activité musicale de Paris, cependant en tant que presse officielle, le responsable des textes esquivait toute critique un tant soit peu négative. Pour les premières chroniques par exemple, il se contente de lister les œuvres interprétées en mentionnant les noms des musiciennes et musiciens, mais la plupart du temps le nom des compositeurs est ignoré. On a parfois l'impression que l'auteur évite tous les commentaires uniquement musicaux.

Le Mercure de France ne publiant aucune opinion négative, la critique se concentrait donc essentiellement sur les réactions du public. C'est ainsi qu'il est possible de percevoir l'approbation – ou la désapprobation – du public à travers de petites nuances rédactionnelles. On peut déduire la froideur d'une réception publique à la lecture de formules comme « [l'instrumentiste] fut généralement applaudi. », et « [l'instrumentiste] joue un concerto au gré du public. » ou encore la désapprobation d'une œuvre avec des phrases comme « le choix de l'œuvre n'a pas aidé [l'interprète]. »

Si une œuvre a été bien accueillie on obtient des informations plus intéressantes. L'article indique alors quelques caractéristiques sur le jeu et l'interprétation des musiciennes et, quand il y a un intérêt particulier, des précisions sur l'âge et l'origine de l'artiste.

L'Avant-coureur, quoiqu'il consacre une grande partie de sa rédaction à la musique et au Concert spirituel, n'accorde que peu de place dans ses comptes-rendus aux femmes instrumentistes. Se mélangent les descriptions musicales et curiosités, ainsi la présentation du *glass harmonica*, l'instrument créé en Angleterre par Benjamin Franklin. Avec le changement de direction du *Mercure de France* en 1778²⁴⁸, la musique perd sa place, et plus encore le Concert spirituel. Avec le temps, il n'est que rarement mentionné et au sein de la presse généraliste, c'est l'Avant-coureur qui prend le relais .

248 Jean Sgard (dir.), *Dictionnaire des journaux (1600 – 1789)*, Paris, Universitas, vol. 2, p. 924 – 926.

Le dernier journal non spécialisé où l'on peut trouver des comptes rendus intéressants sur les instrumentistes est le *Journal de Paris*. Fondé en 1777, les articles qui nous concernent apparaissent à partir de 1784. Le chroniqueur montre un enthousiasme rare pour quelques femmes musiciennes. Plusieurs concerts donnés par Maria Theresia Paradis, Mme Gautherot et Mlle Candaille sont décrits d'une manière peu habituelle. Les propos peuvent être plus personnels et plus critiques que dans les deux autres périodiques et soulignent, si nécessaire, la faiblesse de quelques musiciens.

La presse spécialisée, comme on pouvait s'y attendre, est plus complète dans ses critiques. Pour le *Journal de musique*, Nicolas Étienne Framery met au service du journal sa passion et ses connaissances sur la musique, avec des comptes rendus complets. Malheureusement, ce journal n'ayant pas réussi à attirer l'intérêt du public s'éteint en 1773, après une publication irrégulière.

Mais ce n'est pas seulement le *Journal de musique* qui souffre de l'indifférence du public envers une presse musicale. L'*Almanach musical* souffre des mêmes problèmes. Fondé en 1775 il est publié jusqu'en 1779, puis renaît en 1781 pour s'arrêter définitivement en 1783²⁴⁹. Durant cette seconde période il publie des articles critiques qui s'opposent parfois à l'opinion défendue par la presse officielle non spécialisée.

L'analyse des comptes-rendus de concerts de musique instrumentale se heurte à un problème central : le peu de place qui lui est accordée par comparaison avec l'opéra.. Quoique le Concert spirituel soit le grand représentant de la musique instrumentale, il ne focalise pas l'attention de tous les amateurs de musique. Les commentaires des concerts sont parfois très tardifs, l'*Almanach musical* ne paraît qu'une fois par an ou bien, comme dans le *Journal de Paris*, les chroniques, même enthousiastes, sont assez imprécises. Enfin, il faut tenir compte de l'irrégularité et du caractère aléatoire de la parution des chroniques, comme du calendrier spécifiques des concerts publics du Concert Spirituel.

La presse parallèle

Une brève remarque sur deux titres particuliers qui sans nous apporter beaucoup d'informations musicales ne peuvent être complètement ignorés.

²⁴⁹ *Idem*, vol. 1, p. 84.

Les *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France*²⁵⁰ appartient à un genre complètement différent des journaux cités ci-dessus. Il se proposait à analyser des pièces de théâtre, donner des informations sur des livres clandestins et prohibés, histoires de salon et des informations artistiques en général. En tant que chronique mondaine, les *Mémoires secrets* apportent parfois quelques renseignements biographiques sur ces musiciennes qui, quoique de caractère parfois anecdotique, éclairent quelque peu les origines des musiciennes, jamais mentionnées par ailleurs.

La seconde publication a le titre particulier et pittoresque de *Courier lyrique et amusant ou passe-temps des toilettes*²⁵¹. Dans ce journal de variétés et d'anecdotes, qui vise un lectorat féminin, on trouve quelques articles au ton léger sur le Concert spirituel. Son existence fut éphémère, de 1785 à 1789, et les mentions du Concert spirituel datent de la première période, avec M. Gresset responsable de la partie musicale. Dès lors qu'il passe aux mains de Madame Dufrénoy, toutes les références au Concert spirituel disparaissent.

L'interprétation

Toutes ces femmes – ou presque – ont imprimé leur propre manière de faire de la musique. À partir du vocabulaire utilisé pour les décrire, on peut discerner le style et les qualités artistiques de chacune d'entre elles. Les références concernent surtout leur style d'interprétation. Pour mon analyse, j'ai regroupé les critiques par groupe d'instruments, sans m'interdire toutefois des allusions à des instrumentistes différentes quand le besoin s'en faisait sentir. À chaque fois, j'examinerai les termes répartis en deux champs sémantiques renvoyant à : l'interprétation d'une part et la qualité du son de l'autre. D'autres éléments seront abordés à part.

Les violonistes, de nouveau, sont privilégiées avec des critiques plus ou moins riches en informations. Voici par exemple, trois commentaires à propos de Élisabeth de Hotteterre, Maddalena Lombardini Sirmen et Louise Deschamps, qui nous permettent d'avoir une idée de leur interprétation :

La Dlle. Hotteterre, jeune personne nouvellement arrivée de Province, a exécuté plusieurs fois

250 *Idem*, vol. 2, p. 902 – 904.

251 *Idem*, vol. 1, p. 313.

sur le Dessus de Violon, différentes Sonnettes de la composition du sieur le Clair, avec toute l'intelligence, la vivacité et la précision imaginable²⁵².

M. & Mde SIREMEN ont exécuté un *concerto* à deux violons, de leur composition. Mde Sirement est une élève du fameux Tartini : elle a parfaitement saisi le jeu de cet habile maître ; elle a même, dans l'exécution, des grâces qui lui sont particulières. C'est une muse qui touche la lyre d'Apollon, & les charmes de sa personne ajoutent encore à la supériorité de son talent²⁵³.

Mlle Deschamps, âgée d'onze ans, Elève de M. Caperon : jamais talent ne parut plus précoce & plus étonnant ; son jeu est vif & brillant, & les plus grandes difficultés n'en altèrent ni la force ni la précision²⁵⁴.

Ces femmes se sont fait entendre au Concert Spirituel à des époques différentes : Élisabeth de Hotteterre s'est présentée la première fois en 1737, Maddalena Lombardini Sirmen en 1768 et Louise Deschamps en 1774. Quoiqu'elles appartiennent à des générations différentes, on peut comparer leur style. Les exécutions de Élisabeth de Hotteterre et de Louise Deschamps ont des points communs : l'une joue avec « vivacité » et le jeu de l'autre, est qualifié de « vif ». Toutes deux jouent avec « précision », mais la toute jeune Mlle Deschamps, âgée de 11 ans, a aussi de la « force ». De son côté Mme Sirmen, ex-élève de Tartini, ajoute de la « grâce » aux qualités du jeu de son maître, qu'elle a « parfaitement saisi ».

A un autre moment, un journaliste écrit que Maddalena Lombardini Sirmen « exprime du violon des sons brillants & amoureux qui pénètrent jusqu'au cœur²⁵⁵. » Des éloges qui rappellent ceux de la critique antérieure. Son style de jeu est associé à des qualités de sensibilité féminine. On peut en déduire que l'interprétation de Maddalena Lombardini Sirmen se distingue nettement du style de Louise Deschamps, voire que les deux s'opposent. De la féminité et de la grâce chez Mme Sirmen, on passe avec Mademoiselle Deschamps à la « force » et la « vigueur » plus traditionnellement associées aux hommes.

Cette caractéristique « virile » du mode de jeu de Louise Deschamps reste longtemps unique. Les adjectifs souvent associés au masculin, tels que force, fermeté, fierté et vigueur, sont rarement

252 *Mercure de France*, avril 1737, p. 813.

253 *Mercure de France*, septembre 1768, p. 117

254 *Mercure de France*, janvier 1771, vol. 1, p. 179

255 *Mercure de France*, octobre I 1768, p. 149.

employés pour décrire les musiciennes. Ainsi, le mot « force » dans ce contexte n'est réapparu qu'en 1780 pour décrire l'interprétation livrée par Mlle Duverger à la harpe. Dès lors, le terme sera plus largement utilisé, mais pour se limiter aux seules harpistes.

Mlle Stekler a exécuté un Concerto de harpe, de la composition de M. Krumpholtz. Cette jeune Virtuose, qui joint des grâces infinies à une force, une netteté, une précision étonnantes, donne une grande idée des talents de M. Krumpholtz, dont elle est l'Élève. On ne sauroit non plus donner trop d'éloges aux charmes de sa composition²⁵⁶.

Mademoiselle Duverger a tiré de sa harpe des sons forts, vigoureux, & peu ordinaires²⁵⁷.

Alors que l'on rencontre de plus en plus fréquemment dans les comptes-rendus l'association d'un lexique dit « masculin » avec la harpe, d'autres musiciennes semblent inspirer des images différentes. Ainsi, la description de Caroline Descarsin, une jeune harpiste qui débute en 1786, évoque presque une figure romantique :

Mlles Descarsins ont exécuté ensuite différens morceaux sur la harpe. On les a déjà entendues à ce Concert, & dependant nous les comptons au nombre des nouveautés, parce que l'étonnement qu'on éprouve à les entendre, fait toujours croire qu'on les entend pour la première fois. Il est impossible d'avoir un jeu plus spirituel, plus délicat, plus sensible que l'aînée. La jeune, à qui son âge ne doit pas encore inspirer le goût de ces nuances, y supplée par une force de son, par une précision qu'on ne le laisse point d'admirer²⁵⁸.

Le jeu « spirituel, délicat, sensible et nuancé » de Caroline Descarsin nous renvoie aux images traditionnellement associées à l'instrument. Elle semble incarner l'image idéale de l'instrument et de l'interprète qui verra son apogée au XIXe siècle : une jeune fille jouant d'une manière délicate et sensible. Dans le texte, la « force » associée à la cadette, qui n'a qu'environ neuf ans, apparaît surtout comme un manque de maturité.

Le dernier groupe de musiciennes qui retient l'attention de la presse, est celui des pianistes et des clavecinistes. Des autres instrumentistes on parle si peu que le manque de documents nous

256 *Mercure de France*, février 1783, p. 128.

257 *Almanach Musical*, 12 avril 1780, p. 89.

258 *Mercure de France*, juin 1786, p. 29.

empêche d'établir des comparaisons. Pour qualifier celles qui jouent des instruments à clavier – la distinction entre piano et clavecin est obscure et souvent interchangeable –, les vocables habituels sont « brillant », « précision » et « sûreté ». Ce dernier mot n'étant jamais utilisé pour les autres instrumentistes.

La seule nouveauté qu'ait offert le Concert du 15 Août, est un concerto de M. Clementi, exécuté sur le forté piano organisé par Mlle Candeille, de l'Académie Royale de Musique. Cette jeune Virtuose est extrêmement bonne musicienne ; elle a la main très-brillante, l'exécution perlée, beaucoup de goût & de précision ; elle a été fort applaudie, quoique cet instrument fasse en général peu d'effet au Concert²⁵⁹.

Mlle LECHANTRE a exécuté sur l'orgue, & d'une manière brillante & distinguée, un concerto de la composition de M. SÉJAN²⁶⁰.

Mlle le Chantre, très-jeune & très-aimable virtuose a joué une sonate avec précision, avec légèreté & avec goût, sur un clavecin *piano forte*²⁶¹.

L'interprétation des pianistes, clavecinistes et organistes est décrite de façon plus homogène que pour les autres instruments. On ne retrouve donc pas les contrastes qui opposaient les violonistes Maddalena Lombardini Sirmen et Louise Deschamps ou les harpistes Mlle Duverger et Caroline Descarsin. Mais, parmi ces dernières instrumentistes, si l'on se réfère aux extraits ci-dessus, on constate que Mlle Candeille et Mlle Lechantre, alors même qu'elles se produisent à plus de 15 ans d'écart²⁶², ont des manières très proches d'interpréter la musique. Quoique dans cet exemple Mlle Lechantre exécute un concerto à l'orgue, et non au piano, il est possible de saisir quelques unes de leurs qualités d'interprètes.

Les deux artistes ont du « goût », un jeu « brillant » et « précis ». Un adjectif intéressant, encore jamais utilisé pour une instrumentiste, est le mot « perlée », un terme souvent employé pour les chanteuses et très associé à la voix, qui laisse entendre que le jeu de Mlle Candeille fait preuve d'un certain lyrisme.

259 *Mercure de France*, août 1783, p. 188.

260 *Mercure de France*, juillet 1767, p. 198.

261 *Mercure de France*, décembre 1768, p. 175.

262 Mlle Lechantre a débuté en avril 1767 et Mlle Candeille en août 1783.

A partir de ces quelques fragments, on peut avoir une idée de la façon dont ces femmes jouaient de leurs instruments, ou du moins de ce que la critique de l'époque en retenait. Sauf rares exceptions, comme Caroline Descarsin, elles n'ont pas incarné et transporté une image idéalisée de la musicienne, comme cela pu être le cas pour quelques chanteuses de l'époque.

Le corps

Un élément qui semble absent des comptes rendus est l'appréciation du physique des musiciennes. Le XIXe siècle se livrera à une caricature assez misogyne des femmes instrumentistes. Elles sont parfois décrites comme des êtres à l'apparence bizarre, comme si le fait d'être une exception dans le milieu musical rendait étrange l'ensemble de l'allure de la personne. Au XVIII^e siècle par contre, les critiques se concentrent sur les aspects musicaux.

Évoquer l'apparence physique est une pratique plus courante dans les textes sur les chanteuses qui, surtout au moment de leur début, sont évaluées par leurs qualités musicales autant que par leurs attraits. Pour les instrumentistes, par ailleurs moins attachées que les actrices et chanteuses à leur image, la référence à leur physique est rare.

Cette distance par rapport au corps des musiciennes elles mêmes, justifie peut-être la discrétion des allusions des journalistes à ce sujet. Ils ne parlent pas directement du physique des femmes. Seules trois d'entre elles, font l'objet d'une remarque sur leur apparence : Maddalena Lombardini Sirmen, Louise Deschamps et Mlle Candaille.

On pourrait penser que la musique instrumentale est davantage asexuée alors que la musique vocale est incorporée et scéniquement exposée. Et qu'il n'y aurait donc pas lieu de porter sur les instrumentistes ce genre d'évaluation de la part des critiques musicaux. Concernant nos trois instrumentistes on note certes des appréciations non musicales, mais presque aucune n'est directement liée à la description de la personne. Ce sont des adjectifs qui renvoient plutôt à des aspects moins concrets, mais qui font cependant partie d'un lexique supposé typiquement féminin : charme, tendresse, émotion, affect « amoureux » grâce « enchantement ».

Mde Lombardini Sirmen a enchanté par la manière dont elle a exécuté un concerto de M. Sirmen.

Cette charmante virtuose exprime du violon des sons brillans & amoureux qui pénètrent jusqu'au cœur²⁶³.

Pour Louise Deschamps, c'est un jeu de contraste qui attire l'attention :

Mademoiselle *Deschamps* a exécuté sur le violon un des plus difficiles concertos de *Lamotte*. On a admiré dans cette virtuose, élève de M. *Capron*, toute la légèreté & la vigueur dont est susceptible une personne de son sexe qui joint à la jeunesse une constitution fort délicate²⁶⁴.

La « vigueur », s'oppose au corps que l'on imagine fragile et délicat, surtout si on se rappelle la première remarque sur la « force » de son interprétation.

Enfin, Julie Candaille est la seule à bénéficier d'une esquisse de portrait :

Mlle *Candaille*, qui, a une figure & une taille très-agréables, joint un talent précieux pour le forté-piano, acquiert comme Compositeur de nouveaux droits aux applaudissemens²⁶⁵.

Une particularité, faite pour inspirer le plus grand intérêt, c'est la réunion des talents de M. et de Mlle. *Candaille* ; mais si quelque chose doit exciter une plus grande admiration, c'est le nombre de ceux que possède cette jeune personne, qui, pour ne parler que de ce qui est relatif au Concert, a, dans la même séance fait exécuter, a exécuté elle-même de sa musique, et a fait chanter des paroles de sa composition²⁶⁶.

Quand il parle du « nombre de talents » de Mlle Candaille, il laisse entendre qu'il y aurait d'autres choses à dire (« pour ne parler que de ce qui est relatif au Concert »). Des témoignages rapportent qu'elle fût une jolie femme,²⁶⁷, mais le critique ne juge pas nécessaire de s'y attarder et qu'il doit, au contraire, valoriser ses admirables talents musicaux.

Pour Julie Candaille, l'allusion à son physique doit être vue comme un ajout visuel, sans rapport avec son interprétation. On mentionne de façon dissociée sa beauté et ses talents. Dans le

263 *Mercure de France*, octobre I 1768, p. 149.

264 *Mercure de France*, décembre 1778, p. 170.

265 *Mercure de France*, mai 1784, p. 220.

266 *Courier lyrique et amusant, ou passe-temps des toilettes*, 15 février 1786, p. 138.

267 « [...] la fille du musicien, Mlle Candaille, très-jolie [...] », (*Correspondance secrète, politique et littéraire*, vol. 18, p. 258.)

cas de Louise Deschamps, dont la « constitution délicate » n'empêche pas la « force et la vigueur » de son jeu, on pourrait craindre qu'elle ne soit dévalorisée comme étant « moins féminine ». Pour Maddalena Lombardini Sirmen, la beauté et l'expression sont aussi indépendantes, mais semblent se compléter : « les grâces [de l'interprétation] qui lui sont particulières », l'allusion à une « muse qui touche la lyre d'Apollon », « les charmes de sa personne », « les sons brillants et amoureux de son violon » nous communiquent une même image.

Une situation où l'absence de mention au corps est plus étonnante qu'une remarque explicite est la présentation des femmes qui jouaient des instruments à vent. Ces instruments n'étaient absolument pas recommandés aux femmes. Des textes de l'époque condamnent sa pratique. En France on trouve « indécent qu'une femme joue de la flûte²⁶⁸ » ; en Allemagne le prêtre et musicien Carl Junker accuse les instruments à vent d'être inapproprié au visage féminin, qu'il serait indécent et ridicule de voir une femme qui joue du cor²⁶⁹. Dans le monde des arts plastiques une flûtiste est l'allégorie de la volupté²⁷⁰. Cet état de lieu, n'empêche cependant pas le passage de deux flutistes et d'une corniste par le Concert spirituel. Toutefois, dans les comptes rendus il n'y a aucune mention à cet interdit. Quoique les deux premières n'aient pas reçu beaucoup d'attention des critiques, le corps n'est pas mentionné davantage. La dernière à se faire entendre, on le verra par la suite, a eu même une réception chaleureuse.

Dès que l'on analyse les comptes rendus sur des instrumentistes comme les harpistes, pianistes, et clavecinistes, ce genre de référence disparaît. Pour ces instruments considérés comme plus « féminins », leur corps est moins exposé et attire moins l'attention, car presque caché derrière l'instrument. Dans ce cas de figure, l'intérêt déjà limité porté aux physiques des personnes s'évanouit complètement.

Ces textes nous montrent comment le jugement des critiques était tourné vers les caractéristiques musicales, même si la femme jouait un instrument qui l'exposait davantage au regard des spectateurs ou qui avait encore des connotations plus explicites. Ce fait plaçait les femmes instrumentistes dans une condition plus proche de celle des hommes, où la beauté n'a

268 *Observations sur les écrits modernes*, Paris, Chaubert, 1735, vol. 5, p. 123.

269 Freia Hoffmann, *Instrument und Körper : die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt-am-Main, Leipzig, Insel Verlag, 1991, p. 28, 30.

270 M. Piganiol de la Force, *Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly*, Paris, P. Fr. Didot, 1764, p. 297.

aucune importance et le talent est le seul moyen d'avoir l'approbation du public.

Le genre

Le sexe de l'instrumentiste n'est généralement pas cité. D'après ce qu'on peut voir, la précision qu'il s'agit d'une femme n'arrive pas par hasard. Rappelons que le violon n'était pas un instrument ordinairement pratiqué par des femmes. Jouer cet instrument accentue donc la perception du corps. Il est perçu par l'époque comme anti-naturel pour les femmes et leur réussite semble surpasser les attentes. Les critiques évoquent pour la première fois une distinction dans leur jugement sur les qualités des musiciens et d'une forme d'indulgence possible à avoir envers les femmes instrumentistes. C'est d'ailleurs une forme d'éloge que de préciser qu'elles n'en ont pas besoin. Toutefois, cette notion d'indulgence potentielle pour les femmes n'apparaît jamais que dans cette unique occurrence dans les articles ; à savoir «en creux » et comme superflue puisque non nécessaire au vu du talent de l'artiste. Du coup on ignore si l'indulgence *a priori* des critiques musicaux était bien à l'œuvre dans leur jugement sur les autres interprètes féminines.

Madame Sirmen impressionne d'une manière qui surpasse grandement les succès de Élisabeth de Hotteterre et de Madame Tasca plusieurs années auparavant. Et c'est bien le *Mercur de France*, pourtant peu habitué aux longs comptes rendus sur les femmes instrumentistes, qui émettent cette opinion :

Madame Sirmen qui, depuis quelque temps nous accoutume à une phénomène encore plus rare, exécuta, sur le violon, un concerto de la composition du Sieur Sirmen son époux. Elle est la première de son sexe qui ait disputé ce genre de succès à nos grands artistes. Mais la politesse française n'entre pour rien dans les applaudissemens que reçoit cette *virtuose*. Ils sont dus à la supériorité de son talent²⁷¹.

Elle est ici élevée au niveau des « grands artistes » et on nous rappelle qu'il n'y en a pas d'autres ayant atteint un tel niveau. Elle marque l'histoire d'une manière tellement durable que quinze ans après son passage, on se souvient encore de l'interprétation de Maddalena Lombardini Sirmen, ainsi que le mentionne le critique dans son appréciation flatteuse de Mme Gautherot.

271 *Mercur de France*, janvier 1769, p. 151.

Mlle *Deschamps*, aujourd'hui Mme *Gautherot*, a joué un concerto de violon avec toute la justesse, toute la précision. Tout le talent imaginables ; son succès est d'autant plus flatteur, qu'il est très rare de voir des femmes réussir sur cet instrument, qui ne paroît pas fait pour elles ; & depuis Mme *Sirmen*, aucune peut être ne l'a pas porté aussi loin que Mme *Gautherot*.²⁷²

Par une grande coïncidence, seulement quatre mois après cette critique, Mme *Sirmen* revient jouer au Concert Spirituel, après une longue absence.

Décidément, le rapport entre les femmes et le violon est très particulier ! Les propos suivants prolongent ceux consacrés à Louise Deschamps, mais les éloges sont d'une autre nature. Dans les deux extraits ci-dessous, on s'attache au fait qu'elles sont allées plus loin qu'aucune autre femme auparavant. Ensuite, l'auteur mentionne à plusieurs reprises, avec d'autres mots, qu'un tel talent mérite un jugement impartial, même en s'agissant d'une femme :

Nous renouvellerons avec plaisir les éloges que nous avons donnés plus d'une fois à M. Cousineau sur la harpe, & Mme *Gautherot* sur le violon. Cette virtuose, d'un talent rare, & que beaucoup d'Artistes auroient raison d'envier, n'a pas besoin de l'indulgence dûe à son sexe pour faire le plus grand plaisir²⁷³.

Ou encore :

Mme *Gautherot*, qui a mérité sur le violon une réputation très-rare pour une femme, & dont le jeu fin, délicat & sensible atteste son sexe, mais qui n'a pas besoin de l'indulgence qu'on accorde à son sexe, pour obtenir les suffrages qu'elle a tous réunis²⁷⁴.

Deux éléments sont ici accentués. L'influence de son sexe dans la manière de jouer (jeu délicat, sensible, fin) – que contredit toutefois la vigueur et la force du jeu de l'adolescente Louise Deschamps – et, de nouveau le rappel de la grandeur de son talent, qui en fait l'égale des virtuoses masculins.

Le mot « sexe » n'apparaît que dans les comptes rendus sur les violonistes. Le terme est davantage employé pour distinguer ces deux musiciennes et démontrer leur supériorité sur leurs

272 *Mercure de France*, janvier 1785, p. 81.

273 *Mercure de France*, mars 1778, p. 124.

274 *Mercure de France*, avril 1786, p. 243.

collègues, que pour les catégoriser dans une classe spécifique. Mais il faut bien souligner que ces éloges sont plutôt ambigus, ils mettent *a priori* les femmes dans un rang inférieur pour les hausser ensuite, dans le cas de Gautherot et Sirmen, au niveau des hommes.

Au niveau des plus grands maîtres

A un moment précis, un critique parle ouvertement de l'indulgence de jugement dont les femmes devraient être bénéficiaires, au seul titre d'être femmes. C'est l'unique moment, pendant toutes les années de critiques sur le Concert spirituel, où cette idée apparaît. Comme signalé auparavant, il est difficile de savoir si le journaliste exprime une opinion personnelle où s'il reflète une attitude générale qui n'avait pas besoin d'être exprimée.

Cette question du jugement et de l'indulgence génère un profond questionnement. Notamment lors d'un enthousiasme croissant de la part du public et des comparaisons fréquentes entre les musiciennes les plus talentueuses et les grands maîtres de l'instrument.

Cette comparaison apparaît dans les comptes rendus plus détaillés et à propos d'instruments différents. On constate que s'il y a une tolérance plus grande pour certains instruments, comme le clavecin, le piano et la harpe, les talents des autres interprètes sont largement reconnus, ou semblent l'être. Toutefois en se livrant au jeu des comparaisons entre une musicienne qui pourrait éventuellement manquer de talent et un grand maître, le critique – ou le « connoisseur » – ne serait-il pas en train de dégrader les dits « maîtres » ? Serait-il donc indulgent dans ce cas ?

Louise Deschamps est une « virtuose d'un talent rare, & que beaucoup d'Artistes auroient raison d'envier²⁷⁵ ». Même chose pour Anne-Marie Krumpholtz « l'exécution prodigieuse éclipse celle du plus grand nombre de nos Maîtres de Harpe²⁷⁶. », et pour Maddalena Lombardini Sirmen qui « a parfaitement saisi le jeu de cet habile maître [Tartini]²⁷⁷ » Dans le cas des deux dernières, on les compare à quelques-uns des artistes les plus célèbres de l'époque. Et la situation est encore plus singulière quand une femme devient non seulement l'égale du Maître, mais le surpasse, comme il est dit de Madame Krumpholtz.

275 *Mercure de France*, mars 1786, p. 124.

276 *Mercure de France*, janvier 1780, p. 32.

277 *Mercure de France*, septembre 1768, p. 117.

On peut encore signaler deux cas intéressants, celui de la mandoliniste Mlle Villeneuve et celui de la flûtiste Johanne Sophie

Elles ne se sont produites qu'une seule fois au Concert spirituel, mais ont reçu des éloges très enthousiastes. Mlle Villeneuve « *a exécuté un concerto de mandoline de la composition de M. Frizeri, avec tout l'art, toute la grande exécution du plus habile maître*²⁷⁸. » et on a parlé de « *L'excellente volubilité de Mademoiselle Muderich [sic] sur la flûte, l'a fait placer à côté des Artistes en ce genre, qu'on entend avec le plus de plaisir*²⁷⁹. » Les deux jouaient des instruments auxquels les Français n'étaient pas habitués. La flûte ne faisait pas partie des instruments les plus populaires du Concert spirituel et en outre, n'était pas un instrument pour les femmes ; la mandoline était considéré un instrument « trop sec et trop peu sonore²⁸⁰ ». Malgré les es circonstances défavorables, elles ont reçu des éloges chaleureux. Des expressions analogues apparaissent à propos d'autres événements ou concerts où ces deux instrumentistes se font entendre – dans la presse française aussi bien que la presse étrangère²⁸¹.

Certes, il y a peu d'exemples de femmes ayant reçu une telle reconnaissance de leur art et, à l'évidence, seules les plus habiles d'entre-elles ont pu en bénéficier. Mais il faut rappeler que les musiciens eux-mêmes étaient peu comparés aux grands maîtres, en tout cas pas plus que les femmes musiciennes. Il est possible, en utilisant les mots de l'époque, que leur condition de femme « aurait suffi pour leur obtenir l'indulgence » mais en l'occurrence elle « n'entre pour rien » dans leur jugement. Peut-être le talent exceptionnel de quelques musiciennes aura-t-il été capable de faire oublier, d'une certaine façon, qu'elles étaient des femmes.

278 *Journal de musique*, novembre 1770, p. 43.

279 *Almanach musical*, 2 février 1780, p. 74.

280 *Journal de musique*, novembre 1770, p. 43.

281 On fait des longs éloges sur le talent musical de Mlle Villeneuve lors de son début à la Comédie italienne et Johanne Sophie Mudrich a reçu des critiques positives des journaux de Liège et aussi de différentes villes allemandes.

Conclusion

Au terme de ce travail, un certain nombre d'éléments peuvent être avancés qui ébranlent un peu plus, à un niveau général, des idées reçues sur l'absence ou la présence des femmes dans la musique et apportent en même temps, à un niveau plus particulier, des ajustements et des précisions à cette histoire des femmes instrumentistes au XVIII^e siècle, en train de s'écrire. Au fil des recherches, nous avons remarqué que les musiciennes, certes bien moins représentées que leurs homologues masculins dans la vie musicale, existent cependant dans des proportions bien plus grandes que ce qu'on imaginait auparavant. Les travaux sur une seule institution, le Concert Spirituel, l'une des plus influentes en ce qui concerne la musique instrumentale et l'une des plus ouvertes aux instrumentistes de sexe féminin, ont révélé tout un monde jusqu'alors inconnu, celui des femmes instrumentistes professionnelles.

Il est intéressant de constater que toute une catégorie des musiciennes qui sont passées par le Concert Spirituel n'existe pas aux yeux de l'histoire. Il s'agit des instrumentistes, qui représentent quantitativement un quart de toutes les musiciennes, instrumentistes et chanteuses confondues, qui se sont fait entendre dans l'institution parisienne (une cinquantaine dans un total de deux cents). Les chanteuses ont reçu une attention bien plus grande, ce qui nous montre que l'invisibilité des instrumentistes n'est pas due à leur absence, mais au manque d'attention des historiens de la musique.

Nous avons pu montrer que, au cours du temps, le nombre de musiciennes qui se présentent au Concert Spirituel augmente et que ces mêmes professionnelles deviennent, au fur et à mesure, reconnues dans d'autres domaines que l'interprétation. Nous avons décelé leur présence dans l'enseignement musical et même dans un cadre qui semblait improbable, l'orchestre. Pour celles qui ont suivi un chemin plus attendu, nous les avons suivies dans des carrières de solistes qui les mènent au-delà de Paris, en province et dans des pays étrangers. Elles se présentent ainsi dans plusieurs académies de musique et théâtres en France, Angleterre, Allemagne et Belgique.

Certes, la situation des femmes instrumentistes est particulière. Elles ne sont pas désirées comme le sont les chanteuses, car elles ne sont pas nécessaires pour l'interprétation de la musique instrumentale, à la différence des chanteuses pour le répertoire vocal. Cette seule circonstance peut

rendre l'accès à la pratique instrumentale très difficile pour les femmes, car elles sont perçues, comme l'a constaté Florence Launay, comme des concurrentes indésirables²⁸². Cependant, le genre ne semble pas déterminant pour l'acceptation des femmes instrumentistes. Nous avons remarqué que la musique instrumentale peut être considérée comme non genrée. Ainsi, les caractéristiques considérées comme étant « naturellement » féminines n'entrent pas en ligne de compte. Cela est évident quand on voit quelle était l'énorme différence entre les écrits sur les instrumentistes et ceux concernant les chanteuses. Sauf quelques rares exceptions, on ne faisait allusion ni au visage, ni au corps de ces femmes, quoique autant exposées au regard de tous qu'une chanteuse à l'Opéra. À aucun moment, on ne voit d'éléments textuels pouvant suggérer l'érotisation des instrumentistes, tout au contraire des chanteuses²⁸³. La sexualité des instrumentistes n'était pas à l'ordre du jour pour la presse et restait privée. Viotti s'est référé à la violoniste italienne Madame Gerbini, comme étant « plus moche que le péché²⁸⁴. », mais ces remarques ne trouvaient pas d'échos dans la sphère publique.

Le sexe est, cependant, la seule raison invoquée pour interdire aux femmes certains instruments. Cette interdiction, nous l'avons vu, est plus souhaitée et idéalisée que réelle. Des écrits répètent inlassablement que les femmes ne sauraient jouer du violon ou de la clarinette, par exemple²⁸⁵. Mais les femmes sont présentes dans les domaines les plus divers de la musique, jouent du violon, de la flûte ou du cor... Franchie donc, cette barrière symbolique, le genre ne représente plus forcément un préjugé qui pourrait nuire à l'appréciation de leurs compétences musicales. Nous avons vu des cas, où le fait que l'interprète soit une femme influence le jugement des critiques, mais cette position n'est pas, comme nous l'avons démontré, endémique. Ce qui nous conforte dans cette idée, c'est que, dans les textes les plus élogieux, on trouve fréquemment l'idée que les meilleures musiciennes égalent par leur talent leurs homologues masculins les plus admirés de l'époque. On imagine aisément la force symbolique d'une telle comparaison.

Nous avons également vu le rôle de la famille dans l'orientation et l'éducation musicales des

282 Florence Launay, « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée », *Travail, genre et société*, 2008, p. 41 – 63.

283 Raphaëlle Legrand, « Libertines et femmes vertueuses : images des chanteuses d'opéra et d'opéra-comique en France au xviii^e siècle », *Liberté sexuelle ou contrainte du corps ?*, Paris, l'Harmattan, 2006, p. 157 – 175.

284 Denise Yin, *Viotti and the Chimerys : a relationship charted through letters*, Burlington, Ashgate, 2004, p. 86.

285 Le prêtre et musicien allemand Carl Junker écrit en 1783, pour un almanach musical, un article sur l'apparence des femmes en jouant divers instruments et comment il est gênant de voir une femme jouer du violon, du cor ou du violoncelle. (Freia Hoffmann, *Instrument und Körper : die Musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt-am-Main, Insel Verlag, 1991.)

femmes et surtout dans le choix des instrumentistes. Dans ce cas aussi, le genre joue un rôle important. Nous avons montré, à partir de l'analyse des biographies qui ont pu être établies, qu'une grande quantité de ces femmes sont originaires d'une famille de tradition musicale. Si la possibilité d'exercer la profession de musicien professionnel venant d'une famille de non-musiciens est possible pour les hommes, grâce aux possibilités d'enseignement en dehors de la famille, ceci n'est pas le cas pour les femmes. Quelques unes bénéficient, grâce aux soins d'un père dévoué, d'une éducation musicale qui ne déroge en rien à celle des garçons. D'autres encore sont issues de milieux favorables à la pratique musicale, comme la Comédie italienne. Bien que la vie de plusieurs d'entre elles soit encore très obscure, notre analyse s'appuie moins sur des données individuelles propres à chaque biographie (dont plusieurs restent encore très obscures), que sur des notions plus générales que nous avons pu faire émerger grâce à la mise en rapport de toutes ces données. Quelques pistes peuvent donc être suggérées quant à la place des musiciennes dans le contexte global de la musique au XVIII^e siècle.

Notre étude peut aider contribuer à unir deux champs d'études sur la femme dans la musique qui jusqu'à présent ont tendance à rester séparés : la composition et l'interprétation. Les musiciennes, ainsi que les confrères, peuvent remplir plusieurs fonctions. Elles peuvent à la fois composer et diffuser elles-mêmes leurs compositions. La plupart se sont consacrées, il est vrai, presque exclusivement à leur instrument, mais quelques-unes partageront leur temps entre la composition et l'interprétation. Julie Candeille, par exemple, connaît même plus de succès dans le monde de la composition que dans celui du chant ou de la musique instrumentale ; d'autres la promotion de leurs œuvres en s'appuyant sur leur réputation acquise de virtuose, comme Maddalena Lombardini Sirmen. Nombre d'autres, encore, publient leurs œuvres discrètement.

En parlant d'autres activités, comme la composition, il ressort que l'articulation entre les femmes et le marché du travail est extrêmement complexe. Mais pour que cette complexité même se fasse sentir, il faut que leur présence sur ce marché soit une réalité. Et nous avons pu constater dans notre travail que, au fil du temps, le nombre des femmes qui se consacrent à d'autres activités musicales, en dehors de la stricte scène, s'accroît considérablement. Certes, leurs conditions sont plus précaires que celles des hommes et leur salaire est généralement à un complément des revenus des maris ou des pères, puisque quelques-unes habitent toujours chez leurs parents au moment où elles exercent.

Un point qui s'est révélé essentiel dans la réalisation et le développement de ce travail est la multitude d'informations véhiculées par la presse sur les femmes instrumentistes. Les journaux se montrent, d'une manière inattendue, moins sexistes, surtout en regard du XIX^e siècle qui va suivre. Les musiciennes sont jugées à l'aune de leurs qualités musicales et leur sexe, bien que présent, joue un rôle secondaire, qui ne porte pas vraiment atteinte à l'impartialité du jugement. Certes, il ne s'agit pas non plus d'une opinion qui prône l'égalité entre les deux sexes. La comparaison avec des hommes instrumentistes, leur dépassement même dans certains cas, représente le plus haut degré de l'éloge que la critique utilise pour honorer les musiciennes. Cependant, celles-ci ne sont pas systématiquement renvoyées à une image de la féminité, qui les ferait paraître bizarres ou déplacées si elles sortaient de cet idéal. Dans le chapitre sur la presse, nous n'avons traité que de la presse qui se situe dans les années d'activité du Concert Spirituel. Un détour par le XIX^e siècle, cependant, pourrait éclairer davantage la spécificité des analyses du siècle précédent sur les musiciennes et montrer le changement des mentalités qui s'est alors opéré. Il révélerait également, s'il est nécessaire, à quel point notre vision actuelle de l'histoire des femmes s'est pour beaucoup arrêtée aux représentations restrictives et réactionnaires du XIX^e siècle, ce qui nous empêche de comprendre qu'un chemin différent était possible un siècle auparavant.

Nous avons cependant pu montrer, que le regard que porte sur les femmes instrumentistes la presse française du XVIII^e siècle est différent et moins centré sur la question du genre. L'invisibilité de ces musiciennes est arrivée après elles. Elle ne s'est pas faite de leur temps, par les acteurs du moment. Elles figurent dans les dictionnaires et dans les livres consacrés à l'histoire musicale et/ou théâtrale de leurs villes d'origine écrits au XVIII^e siècle. Aujourd'hui, leurs noms ont disparus des dictionnaires les plus complets, pour beaucoup héritiers de ceux du XIX^e siècle.

Ce travail nous permet de voir ce qu'il reste à faire pour que les musiciennes du passé trouvent toute leur place. Dans ce premier dépouillement des sources de la presse, nous avons trouvé une quantité plus grande de femmes que ce que nous attendions. Ce constat ouvre la possibilité d'un travail plus large, qui permettra de mettre en valeur un nombre encore plus grand de femmes instrumentistes et de montrer leur participation active à l'élaboration et au renouvellement de la vie musicale de leur temps.

ANEXE :

TABLEAU DES INSTRUMENTISTES AU CONCERT SPIRITUEL

Ce tableau a été constitué d'après les informations données par Constant Pierre dans son livre *Histoire du Concert spirituel (1725 – 1790)*. Le tableau est organisé dans l'ordre chronologique, considérant la date de la première apparition de l'instrumentiste.

NOM	PREMIÈRE APPARITION	DERNIÈRE APPARITION	NOMBRE DE CONCERTS	INSTRUMENT	RÉPERTOIRE
Mlle Taillart	01/11/1735	01/11/1735	1	flûte	Sonate
Élisabeth de Hauteterre	07/04/1737	09/06/1737	2	violon	sonate, concerto
Mme Levi	02/02/1745	15/03/1745	12	pardessus-de-viole	concerto
Mlle Haubaut	15/03/1750	27/03/1750	3	Pardessus-de-viole	concerto
Mme Tasca	08/09/1750	08/09/1750	1	Violon/ composition	concerto
Mlle Marchand	15/08/1754	15/08/1754	1	violon	concerto
Mme D'Heuzé (Duzès)	01/11/1757	12/03/1758	2	orgue	concerto
Mlle Lafond	04/04/1762	04/04/1762	1	Pardessus-de-viole	?
Mlle Sambard	04/04/1762	Avril 1762	2	orgue	?
Mlle Baur	04/04/1762	03/04/1787	4	harpe	pièces, trio
Mlle Schenker	16/06/1765	16/06/1765	1	harpe	pièces
Mlle Lechantre	10/04/1767	08/12/1770	15	Pianoforte/ composition	concerto, pièces, sonates
Maddalena Lombardini Sirmen	15/08/1768	26/05/1785	8	violon/ composition	concerto, sonate

Mme Romain	01/11/1769	01/11/1769	1	orgue	concerto
Mlle de Villeneuve	01/11/1770	01/11/1770	1	mandoline	concerto
Mme Henri	15/04/1772	21/04/1772	2	harpe	concerto, sonate
Louise Deschamps (Mme Gautherot)	avril 1774	02/02/1790	27	violon	concerto, trio, sonate
Caroline Elleart	25/03/1777	25/03/1777	1	clavecin	sonate
Mlle Carlin	01/11/1778	01/11/1778	1	clavecin	concert
Anne-Marie Steckler (épouse Krumpholtz)	08/12/1779	13/04/1784	10	harpe	concerto, airs, symphonie concertante
Mlle Cécile	24/12/1779	29/04/1783	2	pianoforte	concerto
Johanne Mudrich	24/12/1779	02/02/1780	2	flûte	concerto
Beate Pokorny	24/12/1779	24/12/1779	1	cor de chasse	concerto
Elisabeth Duverger	22/03/1780	09/12/1782	6	harpe	concerto, airs
Mlle Geoffroy	09/05/1782	09/05/1782	1	harpe	concerto
Mme Gervais	08/06/1783	08/06/1783	1	pianoforte	concerto
Julie Candaille	15/08/1783	08/12/1789	6	pianoforte/ composition	concertos/ symphonie concertante
Mme Guédon	02/02/1784	02/02/1784	1	pianoforte	concerto, sonate
Maria-Thereia Paradis	01/04/1784	10/06/1784	10	clavecin	concerto, scène italienne
Mlle Levasseur	05/04/1784	05/04/1784	1	pianoforte	sonate, symphonie

Mlle Rose, aînée	06/04/1784	08/09/1787	8	harpe/ composition	Concerto, morceaux
Mlle Rose, cadette	06/04/1784	24/12/1786	2	pianoforte	morceaux
Mlle Landrin	26/03/1785	17/03/1788	4	pianoforte	concerto
Mlle Willaume	15/05/1785	01/11/1787	3	pianoforte	concerto, trio, sonate
Caroline Descarsin	02/04/1786	25/03/1789	6	harpe	concerto, duo
Mlle Dorison	15/04/1786	07/04/1789	8	harpe	concerto, air, sonate
Sophie Descarsin	25/05/1786	25/03/1789	5	harpe	duo
Mme Garnier- Canvas	15/08/1786	15/08/1786	1	pianoforte	sonate
Mlle André	01/11/1786	02/04/1787	2	pianoforte	concerto
Rosalie Rose Laroche	02/02/87	02/02/1787	1	pianoforte/ composition	concerto
Mlle Moulinghen	17/05/1787	09/03/1788	2	pianoforte	concerto
Mlle Romain	07/06/1787	29/03/1790	2	pianoforte	concerto
Pouillard	15/06/1787	15/06/1787	1	pianoforte/ composition	sonate
Mlle Davion	24/12/1787	11/04/1789	3	pianoforte	concerto
Mlle Beck	08/09/1788	08/09/1788	1	harpe	concerto
Mlle Varenne	01/11/1788	01/11/1788	1	pianoforte/ composition	caprice
Cléry	01/04/1790	06/04/1790	2	harpe	sonate, air

BIBLIOGRAPHIE

Périodiques

Affiches, annonces et avis divers

Les affiches des trois-evêchés

Almanach musical

Augsburgische Ordinari Postzeitung

Avant-coureur

Courrier lyrique et amusant ou passe temps des toilettes

Les deux Bourgognes

L'esprit des journaux

Gazette universelle ou papier-nouvelles de tous les pays et de tous les jours

The historical magazine or classical library of public events

The gentleman's magazine

Journal de musique

Journal de Normandie

Journal de Paris

Journal général de la littérature en France

Journal typographique et bibliographique

Litteratur und Theater Zeitung

The London literary gazette and journal of belles lettres, arts, sciences, etc

The London magazine

Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république de lettres en France depuis MDCCDXII jusqu'à nos jours

Mercure de France

Morning chronicle

The musical world, a weekly record of musical science, litterature and inteligence

The new monthly magazine

The public advertiser

The repository of arts, literature, commerce, manufactures, fashion and politics

Revue de Paris

Revue du Breton
Sporting magazine
Suplement to musical library, 1834
Theater journal fur Deutschland
Theaterkalender für Wien

Archives départementales

Inventaire sommaires des archives departementales – Loire-inférieure, série L (administration du département de 1790 à l'an VIII), Nantes, C. Mellinet, 1909.

Ouvrages

The annual register or a view of the history, politics, and literature for the year 1808, London, W. Otridge and son, 1810.

Correspondance secrète, politique et littéraire ou Mémoires pour servir à l'histoire des Cours, des sociétés et de la littérature en France, depuis la mort de Louis XV, London, John Adamson, 1790.

La France littéraire, vol. 1, Paris, Bureau de la France Littéraire, 1840.

Mémoires de l'académie nationale des sciences, arts et belles-lettres de Caen, Caen, F. le Blanc-Hardel, 1884.

Observations sur les écrits modernes, Paris, Chaubert, 1736.

Report of the cause between Charles Sturt, esq. Plaintiff, and the most noble the Marquis of Blandford defendant : for criminal conversation with the right hon. Mary Ann Sturt : tried in the Court of King's Bench, Westminster, on wednesday, the 27th may 1801, before Lord Kenyon, and a special jury : with an appendix containing letters of the parties wich did not appear in the trial, a preface, and notes, London, J. Ridgway, 1801.

ABRANTÈS, Laure Junot, duchesse d', *Histoire des salons de Paris. Tableaux et portraits du grand monde, sous Louis XVI, le Directoire, le consulat et l'empire, la restauration et le règne de Louis-Philippe I^{er}*, Bruxelles, Société belge de librairie, Hauman, Cattoir, 1838.

ANCELET, *Observations sur la musique, les musiciens, et les instruments*, Amsterdam, aux dépens de la compagnie, 1757 ; fac-similé Courlay, J.-M. Fuzeau, 2003.

BAUDRAIS, Jean, *Étrennes de Polymnie : recueil de chansons, romances, vaudevilles, etc.*, Paris, Belin, 1787.

BIRÉ, Edmond, *Journal d'un bourgeois de Paris pendant la Terreur*, Paris, Didier, 1793.

BLANC, Hubert le, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel*, Amsterdam, P. Mortier, 1740 ; fac-similé Genève, Minkoff, 1972.

BRICQUET, Hilaire-Alexandre, *Almanach des muses de l'école centrale du département de Deux-Sèvres*, Niort, Les frères E. et P. Dépierris, an IX.

BOUTEILLER, Jules-Edouard, *Histoire complète et méthodique des théâtres de Rouen, de leurs origines jusqu'à nos jours*, vol. 1, Rouen, Giroux et Renaux, 1860.

BUSBY, Thomas, *Concert room and orchestra anecdotes of music and musicians, ancient and modern*, London, Clementi, 1825.

CASTIL - BLAZE, François-Henri-Joseph, *Théâtres lyriques de Paris*, Paris, Castil-Blaze, 1855.

CORRI, John, *A satirical view of London ; or, a descriptive sketch of the English metropolis, with strictures on men and manners*, London, R. Ogle, 1804.

CROSLAND, Camilla Newton, *Landmarks of a literary life 1820 – 1892*, New York, Charles Scribner's sons, 1893.

DALYELL, John Graham, *Musical memoirs of Scotland with historical annotations and numerous*

illustrative plates, Edinburgh, Thomas G. Stevenson, 1849.

DUBOURG, George, *The violin : somme account of that leading instrument and its most eminent professors, from its earliest dates to the present time : with hints to amateurs, anecdotes, etc*, London, R. Cocks, 1852.

FAYOLLE, François-Joseph-Marie, *Mélanges littéraires composés des morceaux inédits de Diderot, de Caylus, de Thomas, de Rivarol, d'André Chénier, etc*, Paris, Pouplin, 1816.

GORSAS, Antoine-Joseph, *L'âne promeneur ; ou Critès promené par son ane, chef-d'œuvre pour servir d'apologie au goût, aux mœurs, à l'esprit, et aux découvertes du siècle*, Pampelune, chez Démocrite, 1786.

GRÉTRY, André-Ernst-Modeste, *Mémoires ou essai sur la musique*, Paris, Prault, 1789.

IMBERT, Guillaume, *Correspondence littéraire secrète*, Paris, 1785.

LESPINASSE, Julie de et Alexandrine Louise Courcelles, comtesse de Guibert, *Lettres de mademoiselle de Lespinasse, écrites depuis l'année 1773, jusqu'à l'année 1776 : suivies de deux chapitres dans le genre du Voyage sentimental de Sterne*, Paris, L. Collin, 1809.

MERLIN, Maria de las Mercedes, comtesse de, *Memoirs and letters of Madame Malibran*, Philadelphia, Carey and Hart, 1840.

MILLER, Anna Riggs, *Letters from Italy describing manners, customs, antiquities, paintings : etc from that country, in the years MDCCVXX and MDCCVXXI, to a friend residing in France. By an english woman*, London, Edward and Charles Dilly, vol. 2, 1777.

ORIGNI, Antoine-Jean-Baptiste-Abraham d', *Annales du théâtre italien, depuis son origine jusqu'à nos jours*, Paris, Veuve Duchesne, 1788.

PARKE, William Thomas, *Musical memoirs, comprising an account of the general state of music in*

England from the first commemoration of Handel, in 1784 to the year 1830, London, H. Colburn and R. Bentley, 1830.

RICHARD, Jérôme, *Description historique et critique de l'Italie, ou Nouveaux mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce, de la population et de l'histoire naturelle*, Dijon, François des Ventes, 1766.

ROLAND, Jeanne-Marie et Charles-Aimé Dauban, *Lettres en partie inédites de Madame Roland (mademoiselle Philipn) aux demoiselles Cannet suivies de lettres de Madame Roland à Bosc, Servan, Lanthenas, Robespierre, etc, et des documents inédits avec une introduction et des notes*, Paris, H. Plon, 1867.

SCHNOK, Heinrich, *Aus Aaschens Vorzeit – Mitteilungen des Vereins für Kunde der Aachener Vorzeit*, Aachen, Kommissions-Verlag der Cremerschen Buchhandlung (C. Cazin), 1900.

SCHUBART, Christian Friedrich Daniel, *Deutsche Chronik aufs Jahr 1776*, Ulm, Christian Ulrich Wagner, [s.d.]

SCHÜTZ, Friedrich Wilhelm von, *Dramaturgischer Briefwechsel über das Leipziger Theater*, Frankfurt et Leipzig, 1780.

VIGÉE-LEBRUN, Louise-Élisabeth, *souvenirs*, Paris, Charpentier et Cie, 1869.

Dictionnaires

The new Grove dictionary of music and musicians, London, Macmillan, 2001.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1989.

Dictionary of musicians, from the earliest age to the present time, comprising the most important biographical contents of the work of Gerber, Choron, and Fayolle, Count Orloff, Dr. Burney, Sir

John Walkins, together with upwards of a hundred original memoirs of the most eminent musicians ; and a summary of the history of music, London, Sainsbury and Co., 1827.

BENDER, Wolfgang F., *Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts [Texte imprimé] : Bibliographie und inhaltliche Erschliessung deutschsprachiger Theaterzeitschriften, Theaterkalender und Theatertaschenbücher. Teil 1, 1750-1780*, München, Paris, London, K. G. Saur, 1994.

BENOIT, Marcelle (dir.), *Dictionnaire de la musique classique en France au XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992.

BROSSARD, Sebastien de, *Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, Latins, Italiens, & François les plus usitez dans la musique*, Paris, C. Ballard, 1703 ; fac-similé, Coulay, J.-M. Fuzeau, 2003.

CHORON, Alexandre et François-Joseph-Marie Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans*, Paris, Valade, 1810 – 1811.

COHEN, Aaron I., *International Encyclopedia of Women Composers*, New York, London, R.R. Bowker Company, 1981.

FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin Didot frères, fils et cie, 1870.

GASSNER, Ferdinand Simon, *Universal-Lexikon der Tonkunst: Neue Hand-Ausgabe in einem Bande: mit Zugrundlegung des größeren Werkes neu bearbeitete,ergänst theilweise vermehrt*, Stuttgart, Franz Köhler, 1849.

GARDETON, César, *Bibliographie musicale de la France et de l'étranger, ou Répertoire général systématique de tous les traités et œuvres de musique vocale et instrumentale*, Paris, Niogret, 1822.

GERBER, Ernst Ludwig, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister*

auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, Leipzig, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 2 vol., 1790 – 1792.

GERBER, Ernst Ludwig, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält*, Leipzig, 1812 – 1814.

GLATTAUER, Anne, *Dictionnaire du répertoire de la harpe*, Paris, CNRS, 2003.

HIGHFILL JR., Philip H., Kalman A. BURNIM et Edward A. LANGHANS, *A biographical dictionary of actors, actresses, musicians, dancers, managers, and other stage personnel in London, 1660 – 1800*, Illinois, Illinois University Press, 1978.

LESURE, François, *Dictionnaire musical des villes de Province*, Paris, Klincksieck, 1999.

SCHILLING, Gustav, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart, Franz Heinrich Köhler, 1834 – 1838.

SGARD, Jean, *Dictionnaire des journaux (1600 – 1789)*, Universitas, 1991.

Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Paris, L. Breton, 1751 – 1772 ; fac-similé Coulay, J.-M. Fuzeau, 2003.

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Mainz, London, Madrid, Schott, 2004.

Méthodes

BOCHSA, Robert-Nicolas-Charles, *L'anima di musica for the harp : a serie of precepts and observation on style and expression, in the performance of that instrument, being the third appendix to the general course of instruction for the harp*, London, Goulding & D'Almaine, [ca. 1826].

BRIJON, C. R., *Méthode nouvelle et facile pour apprendre à jouer du par-dessus de viole*, [s.l.n.d] ; fac-similé, Coulay, J.-M. Fuzeau, 2000.

CORRETTE, Michel, *Méthode pour apprendre à jouer facilement du par-dessus de viole à 5 et à 6 cordes avec des Leçons à I. et II. Parties*, Paris, M. Boivin, Le Clerc, 1738 ; fac-similé Courlay, J. M. Fouzeau, 2000.

COUPERIN, François, *L'art de toucher le clavecin*, Paris, Foulcault, 1717 ; fac-similé Courlay, J.-M. Fuzeau, 2002.

HOTTETERRE, Jacques, *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte-à-bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus*, Paris, Foucault, 1719.

HOTTETERRE, Jacques, *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois*, Paris, C. Ballard, 1707.

KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste, *Principes pour la harpe*, Paris, Plane, 1800 ; fac-similé Coulay, J.-M. Fouzeau, 2002.

MOZART, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsbourg, J. J. Lotter, 1756 ; fac-similé Courlay, J.-M. Fouzeau, 2007.

Presse

CORONAT-FAURÉ, Raphaële, *La critique musicale au temps des encyclopedistes, 1750 – 1774*, Paris, Champion, 2001.

DEVRIÈZ-LESURE, Anik, *L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIII^e siècle : catalogue des annonces*, Paris, CNRS, 2005.

Musique sous l'Ancien Régime

BEAKES, Jennifer, *The horn parts in Handel's operas and oratorios and the horn players who performed in these works*, New York, Ph.D. dissertation, 2007.

BEAUSSANT, Philippe, André DAMIEN et Vincent Berthier de LIONCOURT, *Musique à Versailles : 1789*, Versailles, Éd. Du Centre de Musique Baroque de Versailles, 1989.

BENOIT, Marcelle (dir.), *Recherches sur la musique française classique*, Paris, Picard, 2007.

BÖDEKER, Erice et Patrice VEIT et Hans Erich BÖDEKER, *Le concert et son public : mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002.

BÖDEKER, Erice et Patrice VEIT, dir., *Les sociétés de musique en Europe, 1700 – 1920 : structures, pratiques musicales, sociabilité*, Berlin, Berliner Wissenschafts Verlag, 2007.

BRENET, Michel, *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Fischbacher, 1900.

BRÉVAN, Bruno, *Les changements de la vie musicale parisienne de 1774 à 1799*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.

BURTON, Humphrey, « Les académies de musique en France au XVIII^e siècle », *Revue de musicologie*, 37 (1955), p. 122-147.

BUTT, John, *Playing with History : the historical approach to musical performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

COHEN, Albert, « 'Un Cabinet de Musique' - The Library of an Eighteenth-Century Musician », *Notes*, 59, 2002, 20–37.

DRATWICKI, Alexandre, *Un nouveau commenrce de la virtuosité – émancipation et métamorphoses*

de la musique concertante au sein des institutions musicales parisiennes (1789 – 1830), Lyon, Symétrie, 2005.

DIDIER, Béatrice, *La musique des Lumières*, Paris, PUF, 1985.

DÖRFELL, Alfred, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig, 1884.

DUHAMEL, Jean-Marie, *La musique dans la ville – de Lully à Rameau...*, Paris, Presse universitaire de Lille, 1994.

ÉLEART, Joann, « Les origines du concert public à Rouen à la fin de l'Ancien Régime », *Revue de musicologie*, T. 9, n°1 (2007), 53 – 73.

ESCOFFIER, Georges, « Formes institutionnelles et enjeux sociaux des pratiques musicales au XVIII^e siècle : l'exemple du Concert de Grenoble », *Revue de musicologie*, T. 87, n°1 (2001), p. 5 – 32.

GETREAU, Florence, éd., *Musique – images – instruments : Nouveaux timbres, nouvelle sensibilité au XVIII^e siècle (1^e partie)*, Paris, Klincksieck, 1997.

GRANGER, Sylvie, *Les musiciens dans la ville (1600 – 1850)*, Paris, Belin, 2002.

GRIFFITHS, Ann, « Dussek and the harp », *The musical times*, vol. 109, xxx, p. 419 – 420.

HAMAL, Henri, *Annales de la musique du théâtre à Liège de 1738 à 1806*, Liège, P. Mardaga, 1989.

HENNEBELLE, David, *De Lully à Mozart – aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII^e – XVIII^e siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2009

HERLIN, Denis, *Catalogue du fond musical de la bibliothèque de Versailles*, Paris, Klincksieck, 1995.

KOCEVAR, Erik et ali., *Pratiques instrumentales au XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Picard, 2007.

KOCEVAR, Erik, *Les états de la France : 1644 – 1790 : musique*, Paris, Picard, 2003.

LANDON, HOWARD CHANDLER ROBINS, *Haydn in England (1791 – 1795)*, Indiana, Indiana University Press,

MARTINY, Jules, *Histoire du théâtre de Liège depuis son origine jusqu'à nos jours*, Liège, H. Vaillant-Carmanne, 1887.

MCVEIGH, Simon, *Concert life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge, New York, Cambridge univeristy press, 1993.

MCVEIGH, Simon, « The Professional Concert and Rival Subscription Series in London, 1783 - 1793 », *Royal music association research chronicle*, n. 22 (1989), p. 1 – 135.

MELLINET, Camille, *De la musique à Nantes, des temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Nantes, imprimerie de Mellinet, 1837.

METZNER, Paul, *Crescendo of the virtuoso : spectacle, skill, and self-promotion in Paris during the Age of Revolution*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 1998.

PIERRE, Costant, *L'histoire du Concert Spirituel (1725 – 1791)*, Société Française de Musicologie, 2000.

PINCHERLE, Marc, *Les violonistes compositeurs et virtuoses*, Paris, H. Laurens, 1922.

PINCHERLE, Marc et Willis WAGER, « Viruosity », *The musical quarterly*, 35/2 (1949), p. 226 – 243.

POUGIN, Arthur, *Violon, les violonistes et la musique de violon du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Fischbacher, 1924.

QUOY-BODIN, Jean-Luc, « Orchestre de la Société Olympique en 1786 », *Revue de musicologie*, T. 70, n. 1 (1984), p. 95 – 107.

RIVIÈRE, Robert Deschamps de la, *Le théâtre au Mans au XVIII^e siècle*, Mamers, G. Fleury et A. Dangin, 1900.

RUE, Jan la, « Major and minor mysteries of identification in the 18th-century symphony », *The journal of musicology*, vol. 18, n. 2 (2001), p. 249 – 267.

SPITZER, John et Neal ZASLAW, *The birth of the orchestra : history of an institutions, 1650 – 1815*, Oxford, OUP Oxford, 2005.

TAÏEB, Patrick, « Le concert à Reims (1749 – 1791) », *Revue de musicologie*, T. 93, n° 1 (2007), p. 17 – 52.

TAÏEB, Patrick, Natalie MOREL-BOROTRA et Jean GRIBENSKI, *Le musée de Bordeaux et la musique, 1783-1793*, Mont Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2005.

TICK, Judith, « Musicians and mécènes : some observations on patronage in early 18th-century France », *International review of the aesthetics and sociology of music*, 4/2 (1973), p. 245-256.

VERNET, Thomas, « Le Concert des amateurs à l'Hôtel de Soudise (1769 – 1781). Une institution musicale parisienne en marge de la Cour par Robert-Henri Tissot ; Camille Bellissant », *Musicologie*, 92/2 (2006), p. 420-423.

WOODFIELD, Ian, *Salomon and the Burneys : private patronage and a public career*, Aldershot, Ashgate, 2003.

YIM, Denise, *Viotti and the Chinnerys : a relationship charted through letters*, Farnham, Ashgate publishing, 2004.

Femmes et genre

BADINTER, Élisabeth, *Émilie, Émilie ou l'ambition féminine au XVIII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997.

BESSIRE, François, Martine REID et alii, *Madame de Genlis : littérature et éducation*, Paris, Gallimard, 2007.

DAUPHIN, Cécile, Arlette FARGE et Geneviève FRAISSE, « Culture et pouvoir des femmes : essai d'historiographie », *Annales. Histoire, sciences sociales*, n° 2 (1986), p. 271 – 293.

ESCAL, Françoise, Jacqueline ROUSSEAU-DUJARDIN, *Musique et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 1999.

FRANCO-LAO, Meri, *Musique sorcière*, Paris, Éditions des Femmes, 1978.

GNTNER, Wendelin Ann, *Women art critics in nineteenth-century France : vanishing acts*, Newark, University Delaware press, [2013].

HAASE-DUBOC, Danielle et Eliane VIENOT, dir., *Femmes et pouvoir dans l'Ancien Régime*, Paris, Rivages/Histoire, 1991.

PERROT, Michelle, George Duby, *Histoire des femmes en occident*, Paris, Perrin, 2002.

PERROT, Michelle, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998.

SULLEROT, Evelyne, *Le fait féminin*, Paris, Fayard, 1978.

TAUZIN, Aline, ed., *Musique, femmes et interdits*, Ambronay, Ambronay éditions, 2013.

TIMMERMANS, Linda, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, honoré Champion, 2005.

WIESNER, Merry E., *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Musiciennes

ARNOLD, Elsie, *Maddalena Lombardini Sirmen :eighteenth-century composer, violinist and businesswoman*, London, Scarecrow press, 2002.

BOWERS, Jane M., et Judith TICK, *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, Illinois, University of Illinois Press, 1987.

BRISCOE, James R., *Historical anthology of music by women*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

CESSAC, Catherine, *Élisabeth Jacquet de la Guerre : une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Arles, Actes sud, 1995.

DORIVAL, Jérôme, *Hélène de Montgeroult : La marquise et la Marseillaise*, Lyon, Symétrie, 2006.

FONTJIN, Claire, *Antonia Bembo : les goûts réunis, royal patronage, and the role of the woman composer during the reign of Louis XIV*, Durham, Duke University, 1994.

F. G. E., « Lady violinists », *The musical times*, vol. 47, 1906, p. 662-668.

F. G. E., « Lady violinists (concluded) », *The musical times*, vol. 47, 1906, p. 735-740.

GLICKMAN, Sylvia et Martha Furman Schleifer, *From convent to concert hall : a guide to women composers*, Westport, Connecticut, London, Greenwood press, 2003.

GRANGER, Sylvie, « Les musiciennes de 1790 : aperçus sur l'invisibilité », *Revue de musicologie*, 89/2 (2008), p. 289 – 308.

HOFFMANN, Freia et Volker TIMMERMANN, *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2013.

HOFFMANN, Freia, *Instrument und Körper : Die Musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1991.

JEZIC, Diane, *Women Composers: The Lost Tradition Found*, Cuny, Feminist Press, 1994.

LAUNAY, Florence, « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée », *Travail, genre et société*, 2008, p. 41-63

LEGRAND, Raphaëlle, « Les débuts de Sophie Arnould à l'Opéra (1757 – 1760):images de l'actrice chantante et de son répertoire », *Musurgia*, XI, 1-2, 2004, p. 21-36.

LEGRAND, Raphaëlle, « Libertines et femmes vertueuses : l'image des chanteuses d'opéra et d'opéra-comique en France au XVIII^e siècle », *Emancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 157-175.

PASSADORE, Francesco, *Catalogo tematico delle composizioni di Maddalena Lombardini e Ludovico Sirmen*, Padova, Edizioni de « I Solsit Veneti », 2008.

PENDLE, Karin et Melinda Boyd, *Women in Music: a Research Information Guide*, New York/London, Routledge, 2010.

TENI, Maria Rosaria, *Una donna e la sua musica : Maddalena Laura Lombardini Sirmen e la Venezia del XVIII secolo*, Novoli, Bibliotheca minima, 2006.

RAVET, Hyacinthe, *Musiciennes : enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Éd. Autrement, 2011.

TRIBOUT DE MOREMBERT, M. H., « Une virtuose de la harpe au XVIII^e siècle – Anne-Marie Steckler », [s.d.n.l.] p. 130-142.

ULLRICH, Hermann, « Maria Theresia Paradis in London », *Music and letters*, 42/1 (1962), p. 16-24.

ULLRICH, Hermann, « Maria Theresia Paradis and Mozart », *Music and Letters*, 27/4 (1946), p. 224-233.

ULLRICH, Hermann, « Maria Theresia Paradis zweite Reise nach Prag : die Uraufführung von 'Rinaldo und Alcina' », *Musikforschung*, 19/2 (1966), p. 152-163.

VILCOSQUI, Marcel, *La femme dans la musique française de 1671 à 1871. Étude d'histoire musicale et sociale*, thèse de 3e cycle, Paris IV, 1977.

VILCOSQUI, Marcel, « La femme dans la musique française », *Action Musicale*, 18/19, 1983, p. 31-32.

Les instruments et l'orchestre

HERBERT, Trevor et John Wallace, *The Cambridge companion to brass instruments*, Cambridge, Cambridge university press, 1997.

LAURENCIE, Lionel de la, *École française du violon, de Lully à Viotti*, Genève, Minkoff, 1971.

PEYSER, Joan, éd., *The orchestra : origins and transformations*, New York, Scribner's sons, 1986.

POUGIN, Arthur, *Viotti et l'école moderne du violon*, Paris, Maison Schott, 1888.

REALINO, Umberto, *Un siècle de guitare en France, 1750 – 1850*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001.

TYLER, James et Paul Sparks, *The early mandolin*, Oxford, New York, Oxford university press, 1989.

TABLE DE MATIÈRES

Remerciements	3
Introduction.....	5
PREMIÈRE PARTIE – Le concert spirituel.....	11
Chapitre 1 – La musique instrumentale en France.....	13
Le contexte historique.....	13
Le concert spirituel.....	15
Chapitre 2 – Les choix musicaux.....	25
La création musicale.....	25
Construction d'un image.....	30
Le répertoire.....	31
La virtuosité.....	36
DEUXIÈME PARTIE – les instrumentistes.....	45
Chapitre 3 – L'entourage familiale.....	47

Sur les pas de leurs père.....	49
Des liens supposés.....	51
D'autres origines.....	53
Chapitre 4 – les carrières de solistes.....	59
Anne-Marie Krumholtz, née Steckler.....	62
Louise Gautherot, née Deschamps.....	64
Maria Theresia Paradis.....	66
Maddalena Lombardini Sirmen.....	69
Caroline et Sophie Descarsin.....	76
Quelques autres instrumentistes.....	79
TROISIÈME PARTIE – femmes, société, musiques.....	83
Chapitre 5 – Les possibilités professionnelles.....	85
Les orchestres privées.....	92
Rémunération.....	94
Le chant, toujours le chant.....	96
Chapitre 6 – Le regard de la presse.....	101

La presse.....	101
La place de la musique.....	103
La presse parallèle.....	104
L'interprétation.....	105
Le corps.....	109
Le genre.....	112
Au niveau des plus grands maîtres.....	114
Conclusion.....	117
Annexe.....	121
Bibliographie.....	125