



HAL
open science

Lettrines et ornements dans l'édition musicale aux XVIe et XVIIe siècles.

Laurent Guillo, Jean-Michel Noailly

► To cite this version:

Laurent Guillo, Jean-Michel Noailly. Lettrines et ornements dans l'édition musicale aux XVIe et XVIIe siècles.. Ornementation typographique et bibliographie historique: Mons (26-28 août 1987)., Université de Mons-Hainaut., Aug 1987, Mons, Belgique. p. 107-127. hal-01178808

HAL Id: hal-01178808

<https://hal.science/hal-01178808v1>

Submitted on 21 Jul 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

**ORNEMENTATION TYPOGRAPHIQUE
ET
BIBLIOGRAPHIE HISTORIQUE**

Actes du Colloque de Mons
(26-28 août 1987)

édités par

Marie-Thérèse Isaac

avec le concours du
Fonds National de la Recherche Scientifique
et du
Ministère de l'Éducation Nationale



Laurent Guillo avec la participation de Jean-Michel Noailly : Lettrines et ornements dans l'édition musicale aux XVI^e et XVII^e siècles

Introduction

La bibliographie musicale a eu sa part des retombées scientifiques de la bibliographie matérielle. Les études récentes consacrées à tel imprimeur de musique peuvent tenir compte des distinctions fondamentales qui existent entre une réédition, une édition "rafraîchie" et un tirage sous deux dates, ces deux dernières appellations relevant de ce qu'il est convenu d'appeler "émissions". Les bibliographes de la musique ancienne se risquent maintenant à des attributions basées sur l'apparition de tel caractère de musique, de tels ornements, de telles lettrines ; plusieurs éditions anonymes ou publiées sous une fausse adresse ont ainsi pu être rendues à leur véritable imprimeur.

Les imprimeurs qui se sont lancés tôt ou tard dans la typographie musicale forment un cercle assez restreint ; il est intéressant de constater que les attributions d'éditions publiées sans nom, sous un faux nom ou sous le seul nom d'un marchand-libraire tendent à restreindre encore ce cercle, puisque beaucoup d'éditions posant des problèmes peuvent être attribuées à des ateliers déjà connus comme étant actifs dans l'édition musicale. Le lecteur pourra trouver des exemples de ces attributions dans les thèses respectives des deux auteurs de cet article, tant dans le domaine des éditions polyphoniques que dans celui des psautiers protestants¹. Des éditions publiées sous le nom de Jean Bavent à Lyon, de Jérôme Commelin à Heidelberg ou de Hendrik Barentsen à Amsterdam se sont ainsi révélées être sorties de l'atelier lyonnais ou genevois des de Tournes. De même, dans le très riche domaine que constitue la bibliographie du psautier huguenot, des attributions ont pu être faites à l'imprimeur lyonnais Macé Bonhomme ou à l'imprimeur parisien Michel Fezandat.

L'étude matérielle des éditions a également eu des résultats significatifs dans le domaine des datations, puisqu'un fragment d'un recueil de motets de Francesco Layolle conservé à la British Library peut maintenant revendiquer l'honneur d'être la première édition musicale française connue².

¹ Laurent Guillo, *Recherches sur les éditions musicales lyonnaises de la Renaissance* (Thèse, École Pratique des Hautes Études, IV^e section, Paris, 1986). — Jean-Michel Noailly, *Claude Goudimel, Adrian Le Roy et les CL Psaumes, Paris, 1562-1567* (Thèse, Université de Saint-Étienne, Civilisation de la Renaissance et de l'Âge classique, 1988).

² L. Guillo, *op. cit.*

Les lettrines employées, retrouvées dans le matériel de l'imprimeur lyonnais Antoine Du Ry, ont permis de replacer ce fragment dans la chronologie de la production de cet imprimeur après une analyse des cassures qu'elles présentent et de lui assigner la date de 1525, confirmée du reste par une allusion à la récente captivité de François I^{er} dans le texte d'un des motets.

Dans l'édition musicale, les outils scientifiques de la bibliographie matérielle sont les mêmes qu'ailleurs : relevé des filigranes, corpus des lettrines et des ornements, corpus des caractères, examen des reliures, avec évidemment l'adjonction d'un corpus des caractères de musique en cours de constitution d'après des sources diverses³. Celui-ci, qui peut être évalué à une cinquantaine de types pour la France du XVI^e siècle, donne des informations d'autant plus précieuses qu'il n'est pas très étendu.

Les lettrines (ainsi que les autres ornements qu'on leur associe généralement comme les bandeaux ou les culs-de-lampe) apparaissent dans les éditions musicales au même titre qu'ailleurs mais, à la différence des caractères de musique, elles ne sont pas spécifiques de l'édition musicale. A première vue, elles semblent utilisées dans le même but et de la même manière que dans l'édition littéraire, soulignant l'importance d'une pièce liminaire, remplissant une page vide, signalant à l'œil le début d'une pièce, à ceci près qu'au lieu de mordre dans un texte, la lettrine mordra à la fois dans une portée et dans du texte. Un examen approfondi permet cependant de montrer que l'emploi que les imprimeurs en ont fait révèle certaines habitudes esthétiques ou techniques qui sont spécifiques de l'édition musicale, elles-mêmes de nature à enrichir la musicologie. Ces spécificités surgissent notamment dans la répartition géographique et temporelle que les imprimeurs ont faite de plusieurs séries de lettrines, qui laisse apparaître une concentration autour d'un style commun (quand ce n'est pas d'un matériel commun) ; elles permettent également de préciser des pratiques "compositoriales" particulières.

Notions esthétiques

Les principaux ateliers parisiens du XVI^e siècle ayant produit des éditions musicales furent ceux de Pierre Attaignant⁴, Nicolas Du Chemin⁵,

³ Ernst Ludwig Berz, *Die Notendrucker und ihre Verleger in Frankfurt am Main von den Anfängen bis etwa 1630*. Kassel, 1970 (Catalogus Musicus, 5). — Åke Davidsson, Das Typenmaterial des älteren nordischen Musikdrucks, dans *Annales Academiae regiae scientiarum Upsaliensis*, 10, 1962, p. 76-101. — L. Guillo, *op. cit.* — Donald W. Krummel, *English Music Printing, 1553-1700*. London, 1975. — Id., Early German Part-Books Type Faces dans *Gutenberg-Jahrbuch*, 1985, p. 80-98. — Jean-Michel Noailly, *op. cit.*

⁴ Daniel Hertz, *Typography and Format in Early Music Printing, with Particular Reference to Attaignant's First Publications*, dans *Notes of the American Music Libraries Association*, 1967, p. 702-706.

⁵ Fr. Lesure et G. Thibault, *Bibliographie des éditions musicales publiées par Nicolas Du Chemin (1549-1576)*, dans *Annales Musicologiques*, 1, 1953, p. 269-373 (+ 2 suppl.).

Michel Fezandat (un temps associé à Robert Granjon) et des associés Adrian Le Roy et Robert Ballard⁶. Les trois derniers ateliers cités partagèrent une unité de style qui mérite d'être relevée.

A classer les lettrines rencontrées dans leurs éditions, on s'aperçoit que l'atelier de Le Roy & Ballard et celui de Du Chemin employaient simultanément des lettrines de gros module (57 x 60 mm, lettre blanche, motifs grotesques et feuillages blancs sur fond blanc) avec le même dessin. Toutefois, ces lettrines n'étaient pas uniques, celles de Du Chemin différaient par la présence d'un petit Y inséré dans le dessin (le "Y" étant la marque de cet imprimeur) et par d'autres infimes détails. Il s'agit de ce qu'il est convenu d'appeler des *copies ressemblantes*.

En fait, ces lettrines, dont le dessin était utilisé dans les deux ateliers, constituent le tronc commun d'une arborescence comprenant d'autres lettrines de même module et de même style — nous dirons alors *lettrines compatibles* —, dont le dessin était, cette fois-ci, propre à l'un ou l'autre atelier.

Pour les A par exemple, les lettrines trouvées se distribuent comme suit (Fig. 1) :

Le Roy & Ballard
A1
A2, A3...

Du Chemin
A1y
A4, A5...

Les lettrines 57 x 60 mm de ces deux ateliers constituent donc une espèce de "super-série", comprenant à la fois des lettrines compatibles (pour une même lettre : style identique mais dessin différent) et des copies ressemblantes (pour une même lettre : style identique et dessin très ressemblant, différencié toutefois par un Y), avec, dans le cas des copies ressemblantes, un seul exemplaire du motif par atelier. Les premières lettrines de ce groupe apparaissent chez les deux imprimeurs en 1551 ou 1552, les séries étant progressivement complétées pendant plusieurs années au fur et à mesure des besoins. Il semble naturel de penser que le tout fut gravé par le même artiste, mais rien ne le prouve.

D'autre part, on remarque l'emploi chez Le Roy & Ballard, chez Du Chemin et chez Fezandat de très nombreuses petites lettrines de même style (lettre blanche, arabesques noires sur fond blanc). Les séries se répartissent comme suit :

- chez Le Roy & Ballard : 4 alphabets compatibles, 22 x 22 mm.
- chez Du Chemin : 4 alphabets 18 x 18 mm en copie ressemblante ; 1 alphabet 25 x 25 mm.
- chez Fezandat : 1 alphabet 15 x 15 mm ; un alphabet 17 x 17 mm ; un alphabet 19 x 19 mm ; un alphabet 20 x 20 mm, avec exceptionnellement

⁶ François Lesure et Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*. Paris, 1955 (+ un supplément).

une lettre surnuméraire (Voir fig. 2 un échantillonnage de ces lettrines pour la lettre P).

Comme pour les lettrines 57 x 60 mm, il ne s'agit pas d'un partage de matériel, mais seulement du partage d'un style commun. Là encore, on serait tenté d'évoquer le travail d'un même graveur. Ces deux exemples peuvent être rapprochés de l'usage commun de caractères de musique qui s'observe chez quelques imprimeurs : Fezandat, Du Chemin et Le Roy & Ballard utilisaient une fonte d'une tablature de luth dont les poinçons avaient été gravés par le célèbre Robert Granjon.

Sans doute faut-il rappeler, pour mieux comprendre cette communauté de matériel ou de style, la proximité géographique des imprimeurs de musique parisiens de la seconde moitié du XVI^e siècle : le report sur un plan de Paris des adresses mentionnées sur leurs éditions montre que les ateliers de Granjon, Fezandat, Le Roy & Ballard et Du Chemin ne furent jamais plus éloignés les uns des autres que de deux pâtés de maisons, tous situés dans le quartier de la rue St-Jacques⁷. Il était donc fort facile à chacun de ces imprimeurs de surveiller la production de ses voisins, tout comme de s'adresser aux mêmes fournisseurs de fontes ou de lettrines.

Parallèlement à l'emploi très prolongé de certains caractères de musique, l'atelier de Le Roy & Ballard garda les mêmes séries de lettrines pendant de nombreuses décennies. Le matériel gravé du temps des premiers propriétaires de l'atelier resta à la disposition des typographes sous les héritiers successifs : Pierre Ballard, Robert II Ballard, Christophe Ballard et Jean-Baptiste-Christophe Ballard. La série de module 57 x 60 mm par exemple, qui apparaît en 1551, est utilisée jusqu'au XVIII^e siècle dans les livres de messe de format in-folio, progressivement augmentée de lettrines compatibles, puis peu à peu mise en minorité par d'autres séries non compatibles. A tel point que, dans des éditions distantes de plus d'un siècle, on peut trouver des pages d'aspect similaire que seul le nom de l'auteur ou le style de la musique pourrait permettre de dater à vue, les lettrines et le caractère de musique étant restés les mêmes. Cette ressemblance est illustrée fig. 3, avec à gauche une page extraite de : Pierre Cadeac, *Missae tres...*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1558, et à droite une page extraite de : Gontier, *Missa quatuor vocum... Audi et vide*, Paris, Christophe Ballard, 1686.

Le matériel de la maison Ballard s'accroît au cours des siècles de nouvelles séries, gravées pour elle ou provenant d'autres ateliers, qui s'utilisent concurremment pendant des périodes très longues. Cette pratique, où transparaît une tradition familiale très forte, était favorisée, sinon induite, par le monopole de la typographie musicale dont cet atelier jouissait depuis le début du XVII^e siècle. Il lui fut ainsi facile de conserver ses pratiques

⁷ Daniel Hertz, *Parisian Music Publishing under Henri II : à Propos of Four recently Discovered Guitar Books*, dans *Musical Quaterly*, 46, 1960, p. 448-467.

d'ornementation, avec peu de modifications, pendant environ deux siècles, au mépris des modes et de l'évolution des techniques comme à l'abri de la concurrence.

Copie matérielle et contrafactum spirituel

Dès les années 1550, l'atelier parisien de Le Roy & Ballard imprimait des éditions en format in-quarto oblong, avec un caractère de musique de module adapté (10,5 mm) et des lettrines de dimensions de 57 x 60 mm ou de 30 x 30 mm. Une autre série de 45 x 54 mm apparaîtra vers 1562.

Le format in-quarto oblong n'apparaîtra à Genève qu'en 1578, simultanément avec un caractère adapté (10,7 mm) et une copie de la série de 45 x 54 mm de Le Roy & Ballard, dans des éditions produites par ou pour Jean Le Royer, comme les *Chansons* de Jean Servin et les *Sonnets* de Guillaume Boni. Ce format, ce caractère et ces lettrines se retrouvent dans les *Sonnets* d'Antoine de Bertrand en 1580. Le matériel passera ensuite dans l'atelier de Jean II de Laon, utilisé dans les divers volumes des œuvres de Paschal de L'Estocart en 1582 et 1583, mais cette fois avec des lettrines copiées sur la série de 57 x 60 mm de Ballard.

D'autre part, à La Rochelle s'observe un phénomène similaire avec l'apparition en 1575, dans les éditions de Pierre II Haultin, d'un caractère de musique de module comparable (9,8 mm) ; le format in-quarto oblong apparaissant la même année dans les œuvres de Roland de Lassus, et une copie de la série de 30 x 30 mm de Le Roy & Ballard en 1578.

Cette ressemblance est illustrée fig. 4, avec au-dessus une page extraite de *Les Meslanges d'Orlande de Lassus...*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1576 et en-dessous une page extraite de Jean Servin, *Psalmi Davidis a G. Buchanano versibus expressi...*, Lyon, Charles Pesnot [imprimé à Genève probablement par Jean Le Royer], 1579. On remarque la ressemblance du format, du caractère et la copie de la lettrine.

Qu'est-ce qui a pu, à 150 lieues de distance et presque simultanément, inciter des imprimeurs rochellois et genevois à copier avec zèle le style des éditions de l'atelier de Le Roy & Ballard, jusqu'à obtenir une qualité de mise en page qui leur était inconnue ?

Il faut remarquer tout d'abord que Genève et La Rochelle étaient alors deux grands centres de l'édition protestante. Dans le domaine musical, cela se traduisait par l'édition de nombreux psautiers monodiques ou harmonisés puis, dans une seconde période, par celle de recueils de *contrafacta*. Ce procédé consiste à réemployer la musique d'un musicien célèbre, enlever les paroles (souvent galantes, voire gaillardes) et les remplacer par des textes édifiants, souvent l'œuvre d'un pasteur. Simon Goulart, pasteur genevois, se

fit une spécialité de ce genre de travestissement⁸.

Durant les années 1570 et 1580, à l'heure où la créativité des musiciens protestants francophones se tarit quelque peu, il devenait ainsi possible aux communautés protestantes de disposer de pièces dont la qualité musicale s'alliait à l'édification, l'*espouvantable verbe lubricque* y ayant laissé place à la louange de Dieu. Le procédé existait antérieurement ; il fut réutilisé plus tard par les catholiques, mais ce sont les protestants qui l'ont porté à son apogée, des recueils entiers des musiciens les plus célèbres ont subi ce traitement, leur talent devenant le vecteur de textes spirituels.

Ces recueils de *contrafacta* revêtent, avec quelques autres œuvres publiées à la même époque, l'aspect des œuvres originales de ces musiciens publiées à Paris par l'atelier de Le Roy & Ballard, par l'emploi du même format, d'un caractère de musique de module comparable et de copies de séries de lettrines utilisées dans le célèbre atelier parisien. Les adresses et les titres, totalement différents, écartent cependant toute intention de confusion volontaire entre les éditions originales et les *contrafacta* qui en furent tirés. On verra en revanche dans ce mimétisme le souci des éditeurs de les rendre, par leur forme matérielle, aussi attractives que les éditions originales et, par là même, la volonté de donner à ces textes édifiants, à travers l'identité du support, une réputation aussi flatteuse que celle des textes originaux (pour la plupart des sonnets de Ronsard).

Si, à La Rochelle, l'emploi de copies des lettrines de Ballard ne paraît dû qu'aux raisons susdites, on peut à Genève évoquer également l'influence de Jean Le Royer, imprimeur spécialiste du beau livre et graveur sur bois qui, avant d'aller à Genève rejoindre ses coreligionnaires, était titulaire de la charge d'imprimeur du Roi pour les figures de mathématiques⁹. Quelques documents montrent qu'il fut associé au renouveau de la typographie musicale genevoise qui accompagnera la publication de ces recueils de *contrafacta*. Peut-être doit-on lui attribuer la gravure des séries de lettrines qui furent copiées à Genève sur les modèles de Le Roy & Ballard. Faut-il, partant, lui attribuer la gravure des originaux de l'atelier parisien ? Sa charge d'imprimeur du Roi pourrait l'avoir mis en contact avec Le Roy & Ballard, eux-mêmes imprimeurs du Roi pour la musique...

A comparer des éditions genevoises, rochelloises et parisiennes, on arrive ainsi à isoler des pages venant de deux villes différentes, avec la même musique dans la même mise en page, une lettrine copiée et un texte différent. On verra, en haut de la fig. 5, une page extraite de : Claude Le Jeune, *Dodécacorde, contenant douze pseumes de David...*, La Rochelle, Jérôme

⁸ Sur ces *contrafacta*, voir Courtney S. Adams, Simon Goulart (1543-1628), Editor of Music, Scholar and Moralist, dans *Studies in Musicology in Honour of Otto E. Albrecht*. Kassel, 1977, p. 125-141.

⁹ Sur Jean Le Royer, voir Eugénie Droz, La société Hamon, Danfrie et Le Royer (1561), dans *Gutenberg-Jahrbuch*, 1965, p. 43-47.

Haultin, 1598, et en bas, une page extraite de : Claude Le Jeune, *Dodecaccorde... sous lesquels ont été mises des paroles morales...*, Paris, Pierre Ballard, 1618. Ce cas est un peu spécial pour deux raisons : dans l'édition de 1618, le texte original des psaumes traduits par Marot et Bèze a été changé en paroles morales (on restait ainsi dans le domaine spirituel), et, d'autre part, l'édition rochellose qui emploie les copies des lettrines de Le Roy & Ballard a été publiée avant celle qui reprendra le texte. Le lien entre "copie matérielle" et "*contrafactum* spirituel" doit donc être compris au sens large, la chronologie pouvant parfois être inversée.

Notions techniques

La musique présente cette différence majeure avec un texte normal qu'elle peut être lue simultanément par plusieurs interprètes, qui chantent ou qui jouent d'un instrument. Ainsi, une édition musicale consiste généralement en l'édition simultanée de plusieurs parties vocales ou instrumentales. Il y avait, aux XVI^e et XVII^e siècles, essentiellement deux types d'éditions : le livre de chœur et les livres de voix.

Dans un livre de chœur (ouvrage de format in-folio imprimé en gros caractères et habituellement réservé aux messes et aux magnificats), chacune des quatre voix se partage un quart de la double page ouverte, suivant ce schéma :

Superius	Altus
Tenor	Basse

Le texte de ces quatre voix commençant généralement par le même mot, un imprimeur soucieux de l'effet du résultat cherchait à faire commencer les quatre textes par quatre lettrines compatibles (on connaît même des cas où les quatre lettrines sont des copies ressemblantes). Lorsque les deux pages visibles simultanément ne provenaient pas de la même feuille, cela ne posait pas de problème particulier puisqu'il suffisait de deux lettrines compatibles pour obtenir l'effet voulu et garder l'unité esthétique de la double page. C'est généralement ce qu'on observe, par exemple chez Le Roy & Ballard, avec deux ou trois lettrines compatibles.

Lorsque les deux pages en vis-à-vis sont imprimées du même côté de la même feuille (ce qui arrive au milieu des cahiers), il faut quatre lettrines compatibles pour que l'imprimeur puisse préserver l'unité esthétique de la double page. Il était rare que son matériel soit assez riche pour résoudre ce

problème. Ainsi, même dans des ateliers renommés comme celui de Christophe Plantin ou de Le Roy & Ballard, le problème est souvent mal résolu par l'ajout d'une quatrième lettrine non compatible avec les autres, au détriment de l'effet visuel.

En fait, il est très rare que les imprimeurs de musique aient pu constituer des séries de lettrines satisfaisant à ces conditions d'emploi jusque dans ces cas extrêmes ; on peut citer comme exception Adam Berg à Munich, qui vers 1576 pouvait aligner jusqu'à six lettrines compatibles — une belle série sur la vie du Christ — dans des livres de chœur. Voyez fig. 6 : Roland de Lassus, *Patrocinum musices... magnificat aliquot, quatuor, quinque, sex et octo vocum*, München, Adam Berg, 1576, le livre étant ouvert au milieu du cahier signé dd. Restons prudents toutefois : seul l'établissement du corpus des lettrines de cet imprimeur permettrait d'établir si les troisième, quatrième, cinquième et sixième dessin d'une même lettre ont été gravés à l'instant où ce problème de mise en page se posait ou s'ils préexistaient à l'impression d'un tel volume. On pourrait s'étonner que l'imprimeur possédât six alphabets, complets et compatibles, dessinés sur un même thème.

On peut trouver d'autres exemples de l'apparition de quatre lettrines sur une double page d'un livre de chœur, dans des éditions de format plus petit¹⁰.

D'autre part, on imprimait aussi la musique sur des "livres de voix" (livres peu épais, de format in-quarto oblong ou in-octavo oblong, contenant chacun la musique d'une des quatre voix, et généralement réservés à l'impression des motets, des chansons et des madrigaux). Il était là aussi préférable de faire commencer le texte par des lettrines compatibles mais, ces livres n'étant pas destinés à être vus côte à côte, une diversité des lettrines n'était pas gênante.

L'imprimeur était dans ce cas confronté à un problème non pas esthétique mais économique : comment imprimer simultanément quatre livres avec le minimum d'effort ? Il apparaît que la pratique normale, qui consistait à imprimer les quatre livres de voix l'un après l'autre (ou composition "par livre"), n'était pas toujours la plus efficace.

Si les pièces à composer étaient assez courtes pour tenir chacune dans une page (donc si, chaque nouvelle pièce débutant sur une nouvelle page, l'imprimeur pouvait prévoir la place de chaque pièce dans la forme), l'imprimeur pouvait garder en place dans la forme, durant l'impression successive de chaque livre, tous les éléments typographiques communs à toutes les voix, à savoir : le titre courant, le texte (notamment les strophes ajoutées en bas de page), les segments de portée vides en fin de ligne et... les lettrines. Il imprimait alors successivement le premier cahier de chaque livre, puis le second cahier de chaque livre, etc, pour faire ce que nous

¹⁰ Voir par exemple : *Les Amours de P. de Ronsard ...*, Paris, Veuve Maurice de La Porte (mus. impr. N. Du Chemin), 1552.

appellerons une composition "par feuille" (ce qui ne revient pas tout à fait au même qu'une composition "par cahier" puisque, comme nous le verrons plus bas, il pouvait y avoir deux cahiers pour une feuille).

Une analyse plus précise des apparitions des lettrines montre que la même lettrine pouvait se trouver de part et d'autre de la même feuille, c'est-à-dire sur deux formes différentes. Comme il paraît improbable que l'imprimeur déplace les lettrines d'une forme à l'autre sept fois de suite le temps de l'impression d'un cahier, il faut en conclure que la manière la plus économique de travailler était de faire une composition "par forme", d'après cette succession :

voix 1 cahier A forme 1
 voix 2 -----
 voix 3 -----
 voix 4 -----
 voix 1 cahier A forme 2
 voix 2 -----
 voix 3 -----
 voix 4 -----
 voix 1 cahier B forme 1
 voix 2 -----
 voix 3 -----
 voix 4 -----
 voix 1 cahier B forme 2
 voix 2 -----
 voix 3 -----
 voix 4 -----, etc.

La composition par forme ou par feuille se remarque par exemple sur : Claude Goudimel, *Les cent cinquante psaumes de David...*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1564-1565, ou sur : Giovanni Giacomo Gastoldi, *Balletti a cinque voci*, Venezia, Ricardo Amadino, 1593. Ces deux exemples sont illustrés fig. 7 et 8 respectivement. On notera l'identité de la lettrine et de la composition des strophes, alors que dans les deux cas les deux pages proviennent de deux voix différentes parmi les quatre ou cinq que comprend le recueil.

L'ordre réel d'impression des voix peut être déterminé par la recherche de corrections en cours de tirage ou de plombs déplacés. En règle générale, il va du plus aigu au plus grave, mais il y a des exceptions.

Il semble que dans le cas d'une composition "par forme", l'imprimeur signait les cahiers par répétition successive de la même lettre, puisque l'impression simultanée des cahiers des quatre voix pouvait engendrer quelques confusions dans le regroupement des cahiers par livre. Les signatures étaient ainsi faites :

	Superius	Altus	Tenor	Bassus
cahier 1 :	A	Aa	Aaa	Aaaa
cahier 2 :	B	Bb	Bbb	Bbbb
	etc...			

Cette pratique se remarque, par exemple, chez les frères Godefroy et Marcellin Beringen à Lyon vers 1548-1553. Dans le cas d'une composition "par livre", les signatures se suivaient simplement d'un livre à l'autre : A-E, F-K, L-P, etc.

L'analyse de l'occurrence des lettrines dans les éditions de format in-octavo oblong montre que, si ces livres étaient imposés comme un vrai in-octavo oblong, la même lettrine apparaîtrait deux fois sur la même forme, ce qui est évidemment impossible. C'est une preuve que la technique d'imposition des in-octavo oblongs consistait à imposer deux in-quarto oblongs côte-à-côte d'une demi-feuille chacun, la feuille étant coupée avant pliage. Cette technique a son pendant dans l'imposition des in-seize droits, généralement imposés par demi-feuille comme deux cahiers in-octavo côte-à-côte. Cette technique d'imposition est corroborée par les signatures, qui se succèdent souvent par demi-cahier, c'est-à-dire "par 8" et non "par 16", dans de nombreux livres de musique du XVI^e siècle¹¹.

La lettrine et la mise en page

Lorsqu'un typographe compose un texte, la lettrine placée au début du texte consomme une certaine surface de papier, équivalant à une certaine longueur de texte. Si la fin d'un texte arrive au début d'une page, l'imprimeur pouvait être tenté de remplir cette page avec des ornements, ou d'autres textes, pour la faire apparaître moins vide, ou d'abrégé des mots du texte en cours de composition, ou de resserrer cette composition, ou, pire encore, de mutiler quelque peu le texte (avec ou sans l'agrément de l'auteur) pour le faire "tenir" dans la page précédente.

Ce procédé, d'autant plus nécessaire que la page où le texte se termine devait être la dernière page du dernier cahier, pourrait être mis en évidence par de longues études statistiques relatives au module des lettrines, à l'absence de pièces annexes (index, tables, privilèges, imprimatur...) et aux abréviations et coupures de texte, en comparant de nombreuses éditions d'un même texte.

¹¹ Sur les formats musicaux oblongs : Donald W. Krummel, *Oblong Formats in Early Music Books*, dans *The Library*, V^e Series, 26, 1971, p. 312-324. — Stanley Boorman, *A Case of Work and Turn : Half Sheet Imposition in the Early Sixteenth Century*, dans *The Library*, VI^e Series, 8, 1986, p. 301-321.

Dans le cas de l'édition musicale, on a pu mettre en évidence un cas où une telle pratique est flagrante. Il s'agit de : *Les Pseaumes de David composés en musique à quatre parties par Cl. Goudimel nouvellement mis en tablature sur le luth par Adrian Le Roy*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1567, in-quarto oblong.

Ce livre combine les avantages de comporter 150 pièces (les 27 premières manquent dans le seul exemplaire connu), nombre sur lequel des statistiques sont déjà significatives, et de consister en l'harmonisation de mélodies connues par ailleurs, pour lesquelles il est donc possible de discerner objectivement ce qui revient à l'harmonisation de la mélodie proprement dite, qui ne peut être raccourcie, aux "diminutions" (monnayage de l'harmonie en nombreuses notes de courte durée) et à la "coda" qui suit l'harmonisation, elle-même susceptible d'être plus ou moins développée.

La typographie de cette tablature est classique, consistant en une juxtaposition de petits caractères, non séparés par des segments, de telle sorte qu'à une quantité de musique donnée correspond une longueur de composition typographique déterminée et rigoureusement incompressible. Ainsi, en supposant constant le module de la lettrine placée au début, dès que la quantité de musique dépasse un certain seuil, la quantité de caractères nécessaires à la composer obligera le typographe à passer sur la page suivante.

En mesurant pour toutes les pièces, d'une part le module de la lettrine et la longueur de la composition typographique et, d'autre part le degré de développement des diminutions et celui de la coda, on obtient :

- composition plus courte que 64,5 cm : emploi d'une grande lettrine ; 64,5 cm correspondant à la longueur maximale de portée disponible sur une page débutant avec une grande lettrine ;
- composition comprise entre 64,5 et 72,5 cm : on observe successivement trois moyens de faire "tenir" la pièce dans une seule page : remplacement d'une grande lettrine par une petite ; élimination du signe de reprise final quand la page est absolument pleine (dans le Ps. 29 par exemple) ; accord final plaqué au lieu d'être développé avec une coda de deux mesures et, éventuellement développement moindre des diminutions ; 72,5 cm correspondant à la longueur maximale disponible avec une petite lettrine ;
- composition plus longue que 90 cm : saut sur la seconde page, retour à l'emploi d'une grande lettrine, développement marqué des diminutions et de la coda jusqu'à six mesures. Il n'y a pas de psaumes dont la longueur soit comprise entre 72,5 et 90 cm.

On verra fig. 9 deux exemples de mise en page extraits de ce volume : en haut, le Ps. 29, où la composition est tellement serrée qu'il a fallu supprimer le signe de reprise final ; en bas le Ps. 62, dont la longueur, un peu supérieure à 64,5 cm, a obligé le typographe à employer une petite lettrine.

On voit donc que les contraintes de mise en page ont influé, d'une part, sur le choix du module de la lettrine et, d'autre part, sur le développement des

diminutions et de la coda ; on a donc pu mettre en évidence une influence réciproque entre les contraintes techniques de la composition typographique et le contenu musical de l'édition.

Il est évident que, dans le cas de cette édition, si le typographe pouvait prendre sur lui de diminuer le module d'une lettrine, il est improbable qu'il ait supprimé des coda ou des diminutions de sa propre initiative et, à plus forte raison, de les augmenter. Ceci n'a pu se faire que parce que l'auteur de la musique, Adrian Le Roy, luthiste réputé, était également propriétaire de l'atelier avec son associé Robert Ballard ; il lui était donc possible de surveiller de près la composition de cet ouvrage et d'autoriser le typographe à couper à tel ou tel endroit et, inversement, de prendre son luth pour développer des diminutions ou une coda et la noter rapidement pour le typographe lorsque la place était disponible pour l'imprimer.

Il est à espérer qu'une étude plus systématique des éditions musicales pourra mettre en évidence d'autres exemples de cette pratique, puisqu'elle ne peut exister que lorsque le musicien pouvait fréquenter l'atelier du typographe. Elle pourrait, si elle était mise en évidence, devenir une preuve de la présence d'un musicien dans une ville à l'époque de l'impression de ses œuvres (voire la seule preuve). Elle tendrait également à relativiser la valeur primordiale que la musicologie est tentée de donner à certaines sources, dans la mesure où leur contenu peut parfois dépendre de simples problèmes de mise en page.

C'est, nous semble-t-il, rejoindre une des questions majeures parmi celles que les actuels historiens du Livre s'attachent à résoudre. Peut-être pourrait-on tenter une étude similaire dans le domaine de l'édition poétique, qui a ceci de commun avec l'édition musicale qu'elle voit souvent de nombreuses pièces courtes se succéder dans un même livre.

Le Roy & Ballard

Du Chemin



A 1



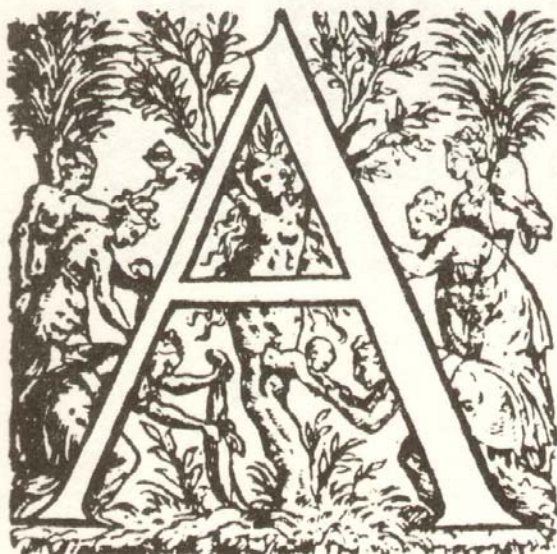
A 1y



A 2



A 4

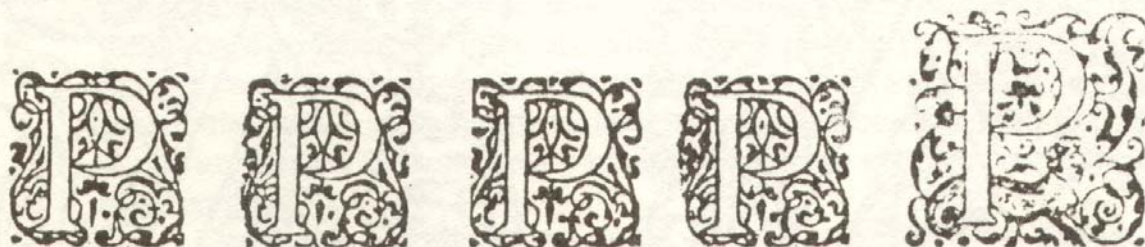


A 3

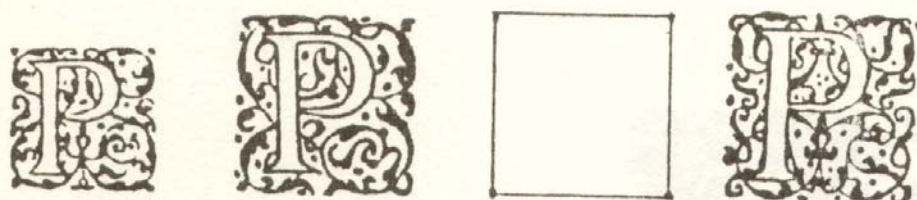
Fig. 1



Chez Le Roy & Ballard : 22 x 22 mm.



Chez Du Chemin : 18 x 18 mm et 25 x 25 mm.



Chez Fezandat : 15 x 15 mm, 17 x 17 mm,
19 x 19 mm et 20 x 20 mm.

Fig. 2

C A D E A C.

D Atrem omnipotentem.
 Factorem caeli & terrae. Visibilem omnium. & invisibilem.
 um. Ex in vno Dominum Iesum Christum filium Dei vnigenitum.
 ante omnia secula. Deum de Deo de lumine Deum verum de
 Deo vero. Genitum non factum consubstantialem patri per quem omnia facta
 sunt Qui propter nos homines & propter nostram salutem
D Atrem omnipotentem. omnipotentem. Factorem
 caeli & terrae. Visibilem omnium & invisibilem.
 Et in vnum Dominum Iesum Christum filium Dei vnigenitum.
 Et ex patre nato ante omnia secula. Deum vero.
 Genitum non factum consubstantialem patri per quem omnia facta sunt.

Audi & vide.

D Atrem.
 Et in unum.
 sibilem.
 Et ex Patre.
 Deum de Deo

T E N O R.

D Atrem.
 Visibilem. omnium & invisibilem.
 Et ex Patre nato ante omnia secula. Deum de
 Deo lumen de lumine Deum verum de Deo vero.
D Atrem omnipotentem. Factorem caeli & terrae.
 Visibilem omnium & invisibilem.

Paris, Ste-Genevieve

< Lyon, Archives Departementales

Fig. 3



On feu felleint de ce que le mien ard, de ce que le mien
 ard Te regarder le mien toujours faul- ne, Et le tien
 meurt cōbien que le mien viue Mort ou pitie
 en fera le depart. en fera le depart. Mort ou pitie en fera
 le de- part.

Paris, Ste-Geneviève

SEX VOCVM. CC. BB.

PSALM. XXX.

Exaltabo te, Domine.



E noſtra ſemper car- mina, te ly- ra Sonabit, So-
 nabit, orbis arbiter opti- me De faucibus lethi
 imminentis Incolumis tibi vo- ta reddam. Tere-
 bus, incer- tus ſalutis, Auxilium Auxilium in dubiis popoſci. Per te receptis vi-
 ritus haurio Vitam aut lumen ama- bile: Nec inferum ſub nocte longa Extene-

Kassel, Landesbibliothek

Fig. 4

Pla. 45. Du troisieme Mode. A 5.

P Ro pos ex quis .ij. faut que de mon cœur forte, Pro pos ex quis
 faut que de mon cœur tor te, Car du Roi veux .ij.
 di re chan son, chan son, de for te Qu'à ce ste fois .ij. ma langue mieux di-
 ra Qu'un scribe prompt de plume n'e scri ra, de plu me n'e scri ra. Le mieux for ma tu es tu es
 d'humai ne ra ce, En ton parler .ij. gist merueille le gra ce: Parquoi Dieu fait que toute
 na ti on, que toute na ti on Sans fin te lou' en be ne di cti on, Sans fin te loue, en be ne di cti on.

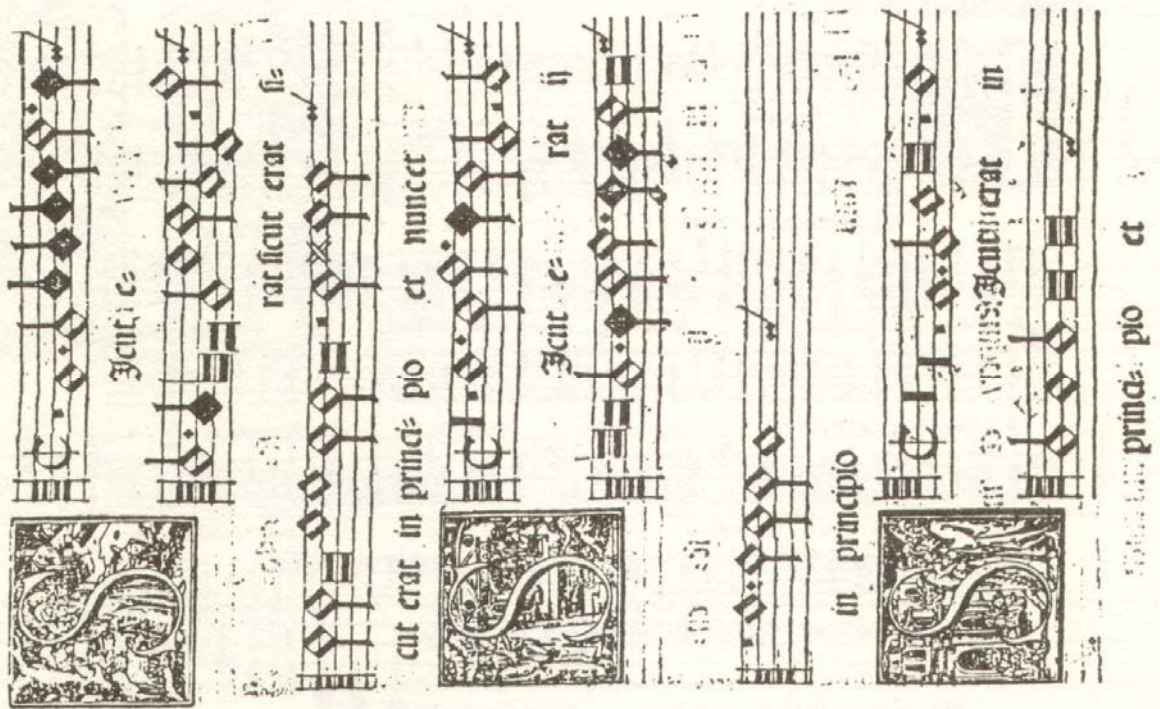
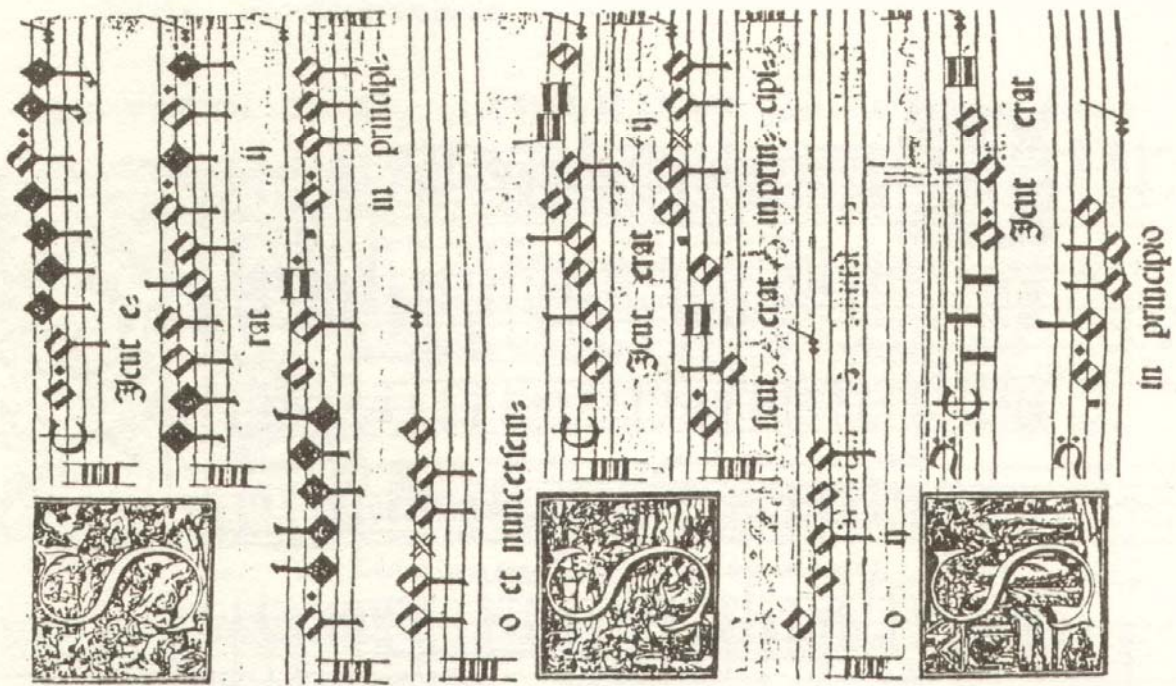
Paris, Bibliothèque Nationale

A CINQ. TROISIEME MODE.

P Arler beau- coup .ij. n'est gueres sans offense, Parler beaucoup
 n'est gueres sans offen- se, Vn petit mot Vn petit mot ainsi qu'un coup qu'un coup
 de la- ce Perce souuent .ij. nous i'harinois ou le cœur, Mais ce qui est beaucoup
 plus cher l'honneur. beaucoup plus cher l'honneur. Vn petit mot souuēt souuēt vn feu d'ennu-
 e Allum'es cœurs .ij. de ceux qui de leur vi- e Eussent deuant fait vn rempart tresfort
 fait vn rempart tresfort Pour se defendre à l'enui de la mort. à l'enui de la mort. à l'enui de la mort.

Paris, Bibliothèque Nationale

Fig. 5



Cologne-Genève, Bibliothèque Bodmer

Fig. 6

Quid gloriaris in malitia. PSAL. LII. T. B.

D I moy, mal-heureux, qui te fies en ton autorité, D'ou vient que tu te glorifies de ta meschanceté, quoy que soit, de dieu le secours a tous les jours son cours,

Ta langue à mal faire sadresse
Et semble proprement
Vn rasoir asilé qui blesse
Et coupe finement.
Malice aimez mieux que bonté,
Le faux que verité.

Meschant, jusques à la racine
Tu seras arraché:
Les justes voyant ta ruine,
Auront le coeur touché:
De tes mal-heurs ils se riront,
Et voila qu'ils diront:

De tous propos qui peuvent nuire,
A parler tu te mets:
Aussi Dieu te viendra destruire,
Fausse langue, à jamais:
Tranchée, arrachée de Dieu
Seras hors de ton lieu.

C'est celuy qui n'a daigné prendre
L'Eternel pour soustien:
Car il a mieux aimé s'attacher
Et fier en son bien:
C'est luy qui s'est fortifié
De sa grand' mauuaisité.

Quid gloriaris in malitia. PSAL. LII. T. B.

D I moy, mal-heureux, qui te fies en ton autorité, D'ou vient que tu te glorifies de ta meschanceté, quoy que soit, de dieu le secours a tous les jours son cours,

Ta langue à mal faire sadresse
Et semble proprement
Vn rasoir asilé qui blesse
Et coupe finement.
Malice aimez mieux que bonté,
Le faux que verité.

Meschant, jusques à la racine
Tu seras arraché:
Les justes voyant ta ruine,
Auront le coeur touché:
De tes mal-heurs ils se riront,
Et voila qu'ils diront:

De tous propos qui peuvent nuire,
A parler tu te mets:
Aussi Dieu te viendra destruire,
Fausse langue, à jamais:
Tranchée, arrachée de Dieu
Seras hors de ton lieu.

C'est celuy qui n'a daigné prendre
L'Eternel pour soustien:
Car il a mieux aimé s'attacher
Et fier en son bien:
C'est luy qui s'est fortifié
De sa grand' mauuaisité.

Gloria d'Amore: CANTO

Aghe Ninfe voi pastor Ch' al mio cant' al dolce suon Ralle-
 grar solete il cor Lirum lirum lirum ij lirum V'aghe Ninfe
 voi Pastor Ch' al mio canto al dolce suon Rallegrar solete il cor Lirum lirum lirum
 ij lirum Le grate voci Pronite veloci Tol mio sonante Lo-
 dando meco Amor Lirum lirum lirum Le grate voci Pronite veloci
 Col mio sonante Lodando meco Amor Lirum lirum lirum.

Non si puote alcun lodar!
 Che di lui non meriti men
 Che ciel vince, e terra e mar, Lirum lirum
 L'alte vittorie
 L'eternę glorie
 Ognun meco canti
 Cosi ch'è senza par, Lirum lirum.

Il ferir di questo altier
 V'infec il Dio del quinto ciel
 Capitan d'ogni guerrier, Lirum lirum
 L'alte vittorie
 L'eternę glorie
 Ognun meco canti
 Di questo inmitto arcier, Lirum lirum.

Gloria d'Amore: ALTO

Aghe Ninfe voi pastor Ch' al mio cant' al dolce suon Ralle-
 grar solete il cor Lirum lirum lirum ij V'aghe Ninfe voi Pa-
 stor Ch' al mio canto al dolce suon Rallegrar solete il cor Lirum lirum lirum
 ij Pronite veloci Col mio sonante Lodando meco A-
 mor Lirum lirum lirum Pronite veloci Col mio sonante Lodando

Non si puote alcun lodar!
 Che di lui non meriti men
 Che ciel vince, e terra e mar, Lirum lirum
 L'alte vittorie
 L'eternę glorie
 Ognun meco canti
 Cosi ch'è senza par, Lirum lirum.

Il ferir di questo altier
 V'infec il Dio del quinto ciel
 Capitan d'ogni guerrier, Lirum lirum
 L'alte vittorie
 L'eternę glorie
 Ognun meco canti
 Di questo inmitto arcier, Lirum lirum.

Provenance inconnue

Fig. 8

AFFERTE DOMINO. PSEAV. XXIX.



First system of musical notation for 'AFFERTE DOMINO. PSEAV. XXIX.' featuring a vocal line and a lute line.

On tous Princes.

Second system of musical notation for 'AFFERTE DOMINO. PSEAV. XXIX.' featuring a vocal line and a lute line.

Third system of musical notation for 'AFFERTE DOMINO. PSEAV. XXIX.' featuring a vocal line and a lute line.

Fourth system of musical notation for 'AFFERTE DOMINO. PSEAV. XXIX.' featuring a vocal line and a lute line.

Premier de Picaud.

NONNE DEO SVBIECTA. PSEAV. LXII.



First system of musical notation for 'NONNE DEO SVBIECTA. PSEAV. LXII.' featuring a vocal line and a lute line.

On ame es.

Second system of musical notation for 'NONNE DEO SVBIECTA. PSEAV. LXII.' featuring a vocal line and a lute line.

Third system of musical notation for 'NONNE DEO SVBIECTA. PSEAV. LXII.' featuring a vocal line and a lute line.

Fourth system of musical notation for 'NONNE DEO SVBIECTA. PSEAV. LXII.' featuring a vocal line and a lute line.