



HAL
open science

L'air de cour, champ expérimental de l'édition musicale dans le dernier tiers du XVII^e siècle.

Laurent Guillo

► **To cite this version:**

Laurent Guillo. L'air de cour, champ expérimental de l'édition musicale dans le dernier tiers du XVII^e siècle.. 2016. hal-01422663

HAL Id: hal-01422663

<https://hal.science/hal-01422663>

Preprint submitted on 26 Dec 2016

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.

Laurent Guillo

L'air de cour, champ expérimental de l'édition musicale dans le dernier tiers du XVII^e siècle

I. LE CONTEXTE

En 1660 paraissent à Paris *Les Airs de Monsieur Lambert, Maistre de la Musique de la Chambre du Roy, gravez par Richer*. Si cette publication n'est sans doute pas la première édition musicale gravée parue en France, elle n'en est pas moins un symbole très important des mutations que se font jour à cette époque dans les rapports entre les musiciens, leurs éditeurs, les graveurs et les imprimeurs-libraires¹. Après une courte remise en contexte, cet article aura l'ambition tout d'abord de décrire cette mutation sous les trois axes d'analyse classiques de l'Histoire du livre : l'aspect matériel (l'objet et sa fabrication), l'aspect intellectuel (l'élaboration et l'évolution du contenu), enfin l'aspect commercial (les conditions de l'échange entre l'auteur, le fabricant et le client), et ensuite, bien sûr, d'analyser les interactions entre ces trois axes.

Dès la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle, les airs de cour paraissent essentiellement chez la maison Ballard et ceci sous trois formes : une forme polyphonique pour quatre ou cinq voix, une forme pour voix et luth, enfin une forme « dégradée » pour voix seule. Paraissent ainsi de nombreux recueils d'Antoine Boësset, Jean Boyer, Jean de Cambeport, François de Chancy, Nicolas Chastelet, Pierre Guédron, François de La Roche, Nicolas Levavasseur, Denis Macé, Nicolas Métru, Étienne Moulinié, François Richard, Louis de Rigaud, Nicolas Signac, Charles Tessier, pour ne citer que les maîtres les plus visibles. Une partie de ces airs provient des ballets de cour représentés à l'époque.

À la fin des années 1640 et au début des années 1650, les basses continues (chiffrées) apparaissent timidement dans les éditions, sans doute plus tardivement que dans la pratique. La forme polyphonique des airs diminue en proportion – sans disparaître pour autant – au profit de la forme pour une ou deux voix et basse continue : des « doubles » sont aussi publiés, ces reprises ornementées dont la notation est aussi complexe que l'exécution en est périlleuse. C'est une seconde génération de compositeurs qui excelle à ce genre, tels Bertrand de Bacilly, Chevalier, Joseph Chabanceau de La Barre, François Martin, Michel Lambert, Sébastien Le Camus, Denis Lefébure, Nicolas Le Prince, Jean Sicard et quelques autres. Le versant spirituel de cette forme existe aussi, propre à être chanté par les dames religieuses. Dans le dernier tiers du siècle s'opère une mutation progressive vers « l'air sérieux », débarrassé des doubles, moins ambitieux pour le chanteur, toujours supporté par une basse continue et majoritairement écrit pour une voix.

Parallèlement à l'abondante production imprimée de Robert III Ballard (+1672) puis de Christophe Ballard (+1715), la circulation manuscrite des airs est très intense. Comme les correspondances ou les « nouvelles à la main », ils passent de salon en salon, d'un chanteur à l'autre, suscitent parfois d'aimables émulations entre compositeurs à partir du même texte, voire des *réponses* ou des *suites*. Des recueils manuscrits circulent en nombre ; les recueils de *Vers mis en chant* publiés par Bacilly dès le début des années 1660 donnent une idée sensible

¹ Le terme « éditeur » est délicat à employer à cette époque ; il est à prendre ici au sens de celui qui finance une édition, en commissionne la fabrication et en assume le risque commercial (par opposition à celui qui la grave et l'imprime). Les *Airs* de 1660 ont pu être précédés d'un recueil pour guitare de Corbetta en 1656.

de la richesse du répertoire² et fournissent les textes de nombreux airs dont la musique n'a pas été conservée.

Dans la période 1660-1690³, on observe la publication d'une série de recueils d'airs de cour gravés, soit treize livres. Ils sont détaillés dans l'annexe 1. Même s'il y eut probablement d'autres éditions gravées qui sont maintenant perdues, cette production gravée reste très minoritaire par rapport à la production imprimée sur cette période 1660-1690.

II. GRAVURE OU TYPOGRAPHIE ?

Dans la France du XVII^e siècle, les techniques de la gravure (en taille-douce principalement) étaient très développées : gravure en estampe, gravure en lettres, gravure sur métal... De nombreux graveurs flamands s'étaient installés à Paris dans la première moitié du XVII^e siècle, avec une production soutenue et de bonne qualité qui s'illustrait dans tous les genres (estampes religieuses et d'édification, cartes et plans, portraits, scènes de genre plus ou moins libres, illustrations de livres). Cette activité devait une partie de son succès au fait que la profession de graveur avait toujours été libre, sans être jamais soumise à aucune maîtrise ni encadrée par aucune corporation. Une tentative de réglementer la profession dans les années 1650 n'avait pas abouti, de sorte que le 26 mai 1660, un arrêt du Conseil d'Etat du Roi rappelait cette liberté⁴ :

« Sa majesté [...] a maintenu et gardé, maintient et garde l'art de la gravure en taille-douce au burin et à l'eau forte et d'autres manières, telles qu'elles soient et ceux qui font profession d'icelui, tant régnicoles qu'étrangers, en la liberté qu'ils ont toujours eu de l'exercer dans le royaume, sans qu'ils y puissent être réduits en maîtrise ni corps de métier, ni sujets à autres règles ni contrôles, sous quelques noms que ce soit, laissant les choses comme elles ont été jusques à présent dans cette profession ».

La gravure n'avait pas encore été appliquée à la musique⁵, et rien ne s'opposait à ce qu'elle soit mise à la disposition des compositeurs pour faire publier leurs œuvres, avec un retard d'un demi-siècle environ par rapport à ce qui s'observait en Italie. Ne s'agissant pas d'un procédé typographique, la gravure échappait à toutes les prétentions monopolistiques de la famille Ballard⁶. Seuls quelques traités de musique avaient jusqu'alors été dotés d'illustrations musicales gravées sur métal (dans les œuvres de Mersenne, par exemple), en concurrence à la gravure sur bois.

Les graveurs avaient une main très sûre ; ils étaient capables de tracer parfaitement les lettres (qui plus est, à l'envers) ou tous les détails d'une carte ou d'une estampe. Il ne leur fut pas compliqué de s'y mettre, aidés comme ils le furent probablement par un musicien pour les guider et relire les épreuves. Le graveur au burin pouvait tracer facilement et élé-

² Ces volumes sont dépouillés dans Laurent Guillo, *Les recueils de vers mis en chant (1661-1680) : dépouillement des dix-huit sources connues*. Versailles : CMBV, 2004 (en ligne).

³ La date de 1690 est choisie comme celle du début de l'activité de Henry Foucault, spécialisé dans la gravure en musique et dans la copie, qui va modifier profondément l'économie de l'édition musicale parisienne.

⁴ Voir Paris BNF : ms. fr. 22119(22). Transcription dans Elizabeth Fau, *La gravure de musique à Paris, des origines à la Révolution (1660-1789)*. Thèse de l'Ecole des Chartes, 1978. 4 vol. (p. 71-72).

⁵ Une brève tentative de Jean Le Maire pour graver la musique de Jacques de Gouy en 1642 n'avait pas été suivie, dans la mesure où elle proposait un nouveau système de notation musicale qui n'eut pas de lendemain.

⁶ Sur les techniques de la gravure en musique, voir notamment Anik Devriès, « Pratiques éditoriales et commerce de la musique au XVIII^e siècle en France », *Revue française d'histoire du livre* 100-101 (1998) p. 283-306.

gamment des liaisons souples et variées, des doubles croches en nombre, des altérations, des points, des ornements, le chiffage de la basse, tout ce qui fait la finesse et la sophistication de l'air de cour. Il devenait loisible au compositeur d'inclure des « doubles » dans son livre. Qu'on en juge : les 20 airs de Lambert de 1660 incluent 19 doubles (soit 95 %), ses 75 airs diffusés sous forme manuscrite par Foucault portent 50 doubles (67 %) ; les recueils gravés de Bacilly proposent également de nombreux doubles. Robert III Ballard essaya un peu tardivement de ne pas se laisser distancer par ses nouveaux concurrents, mais les *Airs* de François Martin (1668, avec 20 airs dont 17 avec doubles) et les *Airs à deux parties avec les seconds couplets en diminution* de Joseph Chabanceau de La Barre (1669, avec 18 airs dont 16 avec doubles) firent figure d'exception dans la production de cet atelier. Cette interaction entre le contenu du livre et la technique employée pour l'imprimer est un fait caractéristique : le recueil gravé permet de reproduire facilement ce qu'on pouvait écrire à la plume, alors que la typographie, malgré les efforts louables quoique tardifs de Robert III Ballard, n'arrive à reproduire la finesse de la notation qu'au prix d'une composition typographique complexe et donc chère. De ce point de vue, un livre gravé s'apparente plus à une sorte de « manuscrit édité » qu'à un livre en typographie.

III. FAUTES ET CORRECTION

La comparaison précédente entre un livre gravé et un « manuscrit édité » n'est pas gratuite. En effet, plusieurs compositeurs, dans leur préface, déclarent vouloir imprimer ou graver leurs œuvres pour éviter que les copies qui en sont faites hors de leur supervision ne créent et ne colportent de multiples fautes.

Ainsi, Charles Le Camus déclare en 1678 vouloir éviter que les airs de son père Sébastien soient copiés avec « *mille fautes et toujours denuez de leur véritable basse* ». De son côté Denis Gaultier, dont le livre de pièces de luth est gravé par Richer vers 1670, déclare : « *J'ay appris par mes amis que les pièces que j'ay mis au jour sont tellement changées, & si fort défigurées quant on les envoye en province, ou hors du royaume qu'elles ne sont plus connoissables, ce qui m'a obligé à les faire mettre au net [...]* ». Même souci chez Jacques Champion de Chambonnières, en 1670, à propos des copies de ses œuvres :

« Cependant les avis que je reçois de différens lieux qu'il s'en fait un espèce de commerce presque dans toutes les villes du monde où l'on a la connaissance du clavessin, par les copies que l'on en distribue quoy qu'avec beaucoup de deffauts et ainsi fort à mon préjudice, m'ont fait croire que je devois donner volontairement ce que l'on m'otoit avec violence & que je devois mettre au jour moy même ce que d'autres y avoient desja mis à demy pour moy ; puisqu'aussi bien les donnant avec tous leurs agrémens comme je fais en ce recueil ; elles seront sans doute, et plus utiles au public & plus honorables pour moy, que toutes ces copies infidèles, qui paroissent sous mon nom. »

Les musiciens ont donc le souci croissant de faire jouer leurs pièces sur des livres corrects, dont la composition typographique ou la gravure aura fait l'objet d'épreuves successives relues par leurs soins, avec parfois des préfaces explicatives sur tel ou tel point technique : ornements, notation, accord... Ils voulaient en somme diffuser une sorte de « manuscrit de référence » aussi correct que celui qu'ils gardaient par devers eux.

Cette louable intention trouvait dans la gravure une autre facilité : dès l'instant qu'on possédait les planches gravées, on pouvait ne commander à un imprimeur taille-doucier que

des tirages limités à quelques dizaines d'exemplaires, au fur et à mesure de la vente⁷. Non seulement, l'investissement en papier était plus dilué dans le temps, donc moins contraignant, ce qui constitue un grand avantage par rapport à la typographie⁸, et il était aussi possible de faire des retouches sur la plaque de cuivre entre chacun des tirages, pour éliminer les fautes résiduelles qui avaient encore échappé à l'œil du compositeur (sans parler de ses remords éventuels)⁹.

IV. CONTRATS ET INVESTISSEMENT

Les contrats retrouvés entre les compositeurs et leurs éditeurs sont en très faible nombre. Une analyse de ceux qu'on connaît pour la période 1655-1678 apporte des éléments de comparaison intéressants.

LE CONTRAT SANLECQUE – MOULINIÉ DE 1655¹⁰.

Jacques II de Sanlecque s'oblige à imprimer 1000 exemplaires des œuvres d'Étienne Moulinié (les *Meslanges*¹¹ de 1658), avec sa moyenne musique, contre 16 lt¹² la feuille composée. Le papier sera fourni par Moulinié, qui paye en sus le coût de l'impression (non précisé mais payable par tiers au début, milieu et fin de l'impression). L'ouvrage contenant 72,5 cahiers¹³, la composition et l'impression ont dû coûter 2320 lt sans les cartons, à quoi s'ajoute 145 rames de papier, que nous estimerons à 280 lt. Moulinié a donc dû déboursier de l'ordre de 2600 lt, mais garde possession du stock, qu'il vendra lui-même (et qu'il doit vendre au moins à 2 lt 12 sols l'exemplaire pour espérer rentrer dans ses frais).

LE CONTRAT SANLECQUE – ROBERDAY DE 1660¹⁴

Marie Manchon, veuve de Jacques II de Sanlecque, promet d'imprimer 500 exemplaires des *Fugues et caprices* pour l'orgue de François Roberday¹⁵, avec sa moyenne musique, pour 24 lt par feuille composée et imprimée, payées à l'achèvement de chaque feuille, le papier étant acheté par Roberday. L'ouvrage faisant 13,5 feuilles, le coût de composition et d'impression se monte à 324 lt, à quoi il faut ajouter 13,5 rames de papier, soit environ 26 lt. Roberday doit donc déboursier de l'ordre de 350 lt. Le contrat ne mentionne aucune remise d'exemplaires à la veuve Sanlecque, donc on suppose que c'est Roberday qui possédait le stock, et qui le difusait lui-même. Comme Moulinié, c'est lui qui supporte la totalité du risque commercial.

⁷ Sur les tirages connus entre 1532 et 1687, voir une synthèse dans François Lesure, « Pour une sociologie historique des faits musicaux », *Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society* (New York, 1961), Kassel, 1961, p. 333-346 (p. 341-342).

⁸ La totalité du tirage (situé entre 500 et 1000 exemplaires) devait être imprimée pour que les formes imposées soient « distribuées » et que les caractères puissent servir à composer la suite de l'ouvrage.

⁹ Sur la correction et les tirages, voir Devriès 1998 p. 4-8 et Fau 1978 vol. I p. 213 sq.

¹⁰ Contrat cité dans Pierre-Simon FOURNIER le Jeune. *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique...* – Berne [Paris], 1765. (p. 15).

¹¹ RISM M 3941, Laurent Guillo, « Les éditions musicales imprimées par Jacques I de Sanlecque, Jacques II de Sanlecque et Marie Manchon, veuve Sanlecque (Paris, c. 1633-1661) », *La, la, la... Maître Henri : mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst* (Turnhout : Brepols ; Tours : CESR, 2010), p. 257-295, n° JS-5.

¹² Livres tournois.

¹³ En supposant que la collation de la *Taille basse* (perdue) est la même que celle de la *Taille haute*.

¹⁴ Cité dans Fournier 1765 p. 16

¹⁵ RISM R 1788, Guillo 2010 n° JS-7.

LE CONTRAT LAMBERT – BACILLY – BOUCHARDEAU DE 1660¹⁶

Michel Lambert vend pour 1500 lt au graveur en taille-douce Jean Richer un recueil de vingt airs avec leurs doubles, qui promet de les faire graver et publier ; le prieur Charles Bouchardeau en prend 900 lt à sa charge. Lambert promet de fournir sous huitaine le privilège qu'il a obtenu et dont il fait transport à Richer. Un autre acte d'association¹⁷ montre que le maître de chant Bertrand de Bacilly rachète la part de Richer et une partie de celle de Bouchardeau pour s'associer à parts égales avec ce dernier, les deux associés devant payer chacun leur part des frais de gravure et d'impression. Lambert recevant forfaitairement 1500 lt sans recevoir une partie du tirage, ce contrat relève plus d'une cession de droit d'exploitation de son œuvre que d'un contrat d'édition classique. Il en retire un bénéfice net de 1500 lt sans aucun risque commercial. Fort de ces contrats, Bacilly alla sans doute négocier avec Charles de Ser-cy puis avec Guillaume de Luyne pour la distribution de l'ouvrage, puisque leurs noms figurent sur les deux premiers tirages.

LE CONTRAT BALLARD – LE CAMUS DE 1678¹⁸

Le contrat est passé entre Charles Le Camus, fils du maître Sébastien Le Camus, et Christophe Ballard. Le Camus souhaite éditer correctement les airs de son père, car on les copiait à son insu de manière incomplète et fautive. Ballard s'oblige à imprimer 1000 exemplaires des trente-deux airs dans un délai de deux mois, sur l'exemple de papier donné et sur les deux ou trois épreuves signées, avec 300 affiches, pour 300 lt dont un tiers payé d'avance ; il peut garder 400 exemplaires pour lui. Le tarif d'impression paraît bas, mais Ballard gardant 400 exemplaires qu'il vendait 50 sols (tarif de 1697), il avait dessus une espérance de gain de 1000 lt, qui s'ajoutent aux 300 lt reçus de Le Camus.

En somme, il y a trois types d'actes :

- chez Moulinié et Roberday, le compositeur contracte avec un imprimeur pour faire imprimer des exemplaires de ses œuvres dont il gardera la propriété et dont il assumera le risque commercial de la vente (pour cette raison, il insère son adresse sur la page de titre). Il traite donc l'imprimeur comme un prestataire de service.
- chez Lambert, c'est l'inverse : il cède le droit d'exploitation de son œuvre à une équipe qui en assume l'impression et la vente, ceci durant la validité du privilège.
- chez Le Camus, la situation est intermédiaire : le droit d'exploitation de l'œuvre est bien transmis à l'imprimeur-libraire, mais le stock (et donc le risque commercial) est partagé entre ce dernier et le compositeur¹⁹.

¹⁶ Paris AN : MC/ET/VIII/688 (25 juillet 1659), transcription dans Laurent Guillo et Frédéric Michel, « Nouveaux documents sur le maître de chant Bertrand de Bacilly (1621-1690) », *Revue de musicologie* 97/2 (2011), p. 269-327.

¹⁷ Paris AN : MC/ET/LX/25 (16 septembre 1659).

¹⁸ Contrat transcrit dans François Lesure, « Histoire d'une édition posthume : les *Airs* de Sébastien Le Camus (1678) », *Revue belge de Musicologie* 8 (1954), p. 126-129.

¹⁹ Le contrat de 1678 entre Le Camus et Ballard est-il représentatif des arrangements conclus à cette époque entre les Ballard et les compositeurs qu'ils éditent ? On l'ignore, car aucun contrat comparable n'est connu entre le contrat avec Nicolas Formé (1638) et celui du fils Le Camus. Pour les recueils de différents auteurs, il n'y en avait probablement pas. Pour les monographies, on peut supposer que Ballard pouvait rémunérer un transport de privilège pour des volumes que la notoriété de l'auteur l'incitait à éditer, et qu'il pouvait aussi, comme Sanlecque, se faire payer comme prestataire de service si c'est l'auteur qui voulait se faire éditer. Avec sans doute des positions intermé-

C'est clairement le contrat de Lambert qui est le plus avantageux pour le compositeur : il reçoit de l'argent comptant sans aucune prise de risque. Le lien avec la gravure peut être fait ici à cause de la modicité du coût de la gravure par rapport à la typographie, et la modicité de l'investissement initial en papier : ces deux paramètres amoindrissent largement l'investissement nécessaire pour entreprendre la fabrication et permettent donc au fabricant de mieux rémunérer le compositeur.

V. PRIVILÈGES ET LIBERTÉ

L'exercice de la gravure, s'il était libre de toute maîtrise et de toute corporation, ne dispensait pas le graveur d'un ouvrage ou son commanditaire de se conformer aux règlements de la chambre syndicale de la Librairie. La censure obligeait que la musique vocale soit autorisée par le lieutenant général de police et que cinq exemplaires soient déposés, entre autres, à la Bibliothèque du roi. Enfin, l'obtention d'un privilège permettait à l'imprimeur de se protéger contre la contrefaçon pour une durée de quelques années, privilège éventuellement renouvelé à sa demande. Ainsi, la maison Ballard détenait un privilège pour protéger toutes ses impressions, et dans leur cas, les permissions étaient acquises automatiquement comme découlant de leur qualité d'imprimeur du roi pour la musique²⁰.

Au XVI^e siècle et dans la première moitié du XVII^e, un nombre croissant de compositeurs, se jugeant suffisamment connus pour que leurs œuvres puissent susciter la convoitise des contrefacteurs et être rééditées hors de leur supervision, prirent la précaution de solliciter des privilèges en leur nom propre. Il leur était ensuite loisible de « transporter » ce privilège à l'imprimeur ou au graveur de leur choix. Les premiers qui obtiennent des privilèges sont Guillaume Morlaye pour les œuvres d'Albert de Rippe (1551), Orlande de Lassus (1571), Guillaume Boni (1576), Claude Le Jeune (1582), Guillaume de Chastillon de la Tour (1590, par le Parlement de Normandie), Étienne Moulinié (1651), Artus Aux-Coustaux (1654), Guillaume-Gabriel Nivers (1658), Michel Lambert (1659), François Roberday (1660), François Martin (permission en 1660, privilège en 1661 et 1663), Bertrand de Bacilly (1661 et 1668), Denis Gaultier (1669), Francesco Corbetta (1670 et 1673), Jacques Champion de Chambonnières (1670), Nicolas Le Bègue (1674), etc.²¹

L'on observe tout d'abord que le nombre des privilèges de compositeurs augmente sensiblement à partir des années 1650, et que dans les années 1660 ceux-ci concernent une part croissante de compositeurs qui font confiance à la gravure : Lambert, Bacilly, Gaultier, Corbetta, Chambonnières, Le Bègue...

On assiste dans les années 1660 à la naissance non seulement de la gravure en musique, mais surtout à celle d'un nouveau processus d'édition, géré parallèlement à l'édition typographique, et qui lui fit une concurrence d'abord modeste, puis sérieuse et finalement victorieuse²². Ce processus apparut vite aux yeux des musiciens comme cumulant plusieurs avantages : échapper aux conditions probablement léonines de la maison Ballard²³, ne plus

diaires entre ces deux extrêmes, qui se traduisaient par un partage du stock. Mais hélas les sources manquent.

²⁰ Sur la signification précise des concepts de privilège, permission, office, etc. voir Laurent Guillo, « Legal aspects », *Music publishing in Europe 1600-1900 : concepts and issues, bibliography* (Berlin : BWV, 2005), p. 115-138.

²¹ Sur les sources de ces privilèges, voir Laurent Guillo, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*. – Sprimont : Mardaga ; Versailles : CMBV, 2003, et Michel Brenet, « La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les registres de privilège », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 8 (1905), p. 401-466.

²² Au milieu du XVIII^e siècle, la France était devenue la capitale européenne de l'édition musicale.

²³ Sans parler de la qualité fort inégale et de l'aspect de plus en plus démodé de leurs éditions...

devoir investir de lourdes sommes dans l'édition de leurs œuvres et pouvoir contrôler la qualité de la gravure avec toute la finesse requise. En somme, la conjugaison de la gravure et de l'obtention préalable d'un privilège leur donnait des moyens et un contrôle accrus pour l'édition et la diffusion de leurs œuvres.

La réponse des musiciens à cette évolution technique fut diversifiée et il est intéressant d'observer quels sont ceux qui se lancent en premier. Dès 1661, peu après la parution de ses airs, Lambert obtient l'office de maître de la musique de la Chambre du roi. Le copiste Henry Foucault diffuse un recueil de ses airs manuscrits de manière assez intensive, et en 1689 il rassemble une grande part de ses airs chez Ballard, mais sous forme polyphonique et sans les doubles.

Bertrand de Bacilly, lui, n'a aucune charge à la cour. Il est essentiellement maître de chant, compositeur et « éditeur » : il prépare des recueils pour Robert III Ballard, édite la musique de Lambert, publie son traité en 1661, crée un *Journal des nouveautés du chant* vers 1678, choisit les airs qui paraissent dans le *Mercur galant* et publie des recueils de vers mis en chant. Il est donc très actif dans l'édition musicale et péri-musicale.

D'Ambruis, élève de Lambert, publie aussi des airs dans des recueils de Ballard (donc en typographie), et trois recueils gravés dont seul le premier est conservé. On ne sait que peu de choses de sa vie.

Henry de Baussen²⁴, enfin s'engage vers 1673 ou 1674 comme chanteur – ténor – au service de la princesse Marie de Lorraine, dite Mademoiselle de Guise. Il chante au sein du groupe de musiciens réuni autour de Marc Antoine Charpentier. Il se marie en 1681 avec Marie Baillon²⁵, fille de Pierre Baillon, facteur d'instruments et graveur en musique, et c'est sans doute de ce mariage que date le début de son apprentissage de graveur. Il entretient des liens avec le théoricien Étienne Loulié, le copiste Henry Foucault et le compositeur Nicolas Lebègue. La mort de Mademoiselle de Guise en mars 1688 et les legs que certains perçoivent vont inciter ce petit monde à tenter sa chance dans des entreprises rémunératrices liées à l'édition musicale, associant papier à musique, gravure en musique et édition. Baussen commence à graver en 1685 avec le troisième livre d'orgue de Lebègue. Il publie en 1690 chez Foucault des airs de différents auteurs (perdus) dans lesquels Ballard perçoit le risque d'une concurrence à son commerce, ce qui le conduit à l'attaquer en justice. Mais le procès tourne court et Baussen continue à graver régulièrement pour Foucault (parfois aussi pour Pierre Ribou) jusque vers la fin des années 1710. Il travaille aussi pour Ballard dès 1700-1701 : c'est même lui qui va aider Christophe Ballard à diversifier ses techniques d'impression, en y introduisant la gravure après un siècle et demi de prédominance presque exclusive de la typographie. Il sera, de fait, l'un des premiers grands graveurs de musique en France.

Comme le montrent ces esquisses biographiques, sur les quatre premiers musiciens qui éditent des airs gravés, deux ont eu un rôle majeur dans l'évolution de l'édition musicale à cette époque. Quant à Lambert, il a jugé préférable de « manger à tous les râteliers ».

VI. LE PENDANT INSTRUMENTA

Les problématiques qui ont été évoquées ci-dessus s'appliquent presque parfaitement à la musique instrumentale, plus particulièrement pour luth, guitare ou clavier. Ce répertoire génère environ deux fois plus d'éditions que les airs sur la même période : vingt-six jusqu'en

²⁴ Sur ce personnage, voir Fau 1978 vol. I, p. 239-248, Patricia M. Ranum, « Me de Lully en trio : Étienne Loulié, the Foucaults, and the transcription of the works of Jean-Baptiste Lully (1673-1702) », *Jean-Baptiste Lully : Actes du colloque de Saint-Germain-en-Laye - Heidelberg 1987*, éd. J. de La Gorce et H. Schneider (Laaber, 1990), p. 309-330, et Patricia M. Ranum, *Portraits around Marc-Antoine Charpentier*. - Baltimore : l'auteur, 2004.

²⁵ Paris AN : MC/ET/CXXI/131, transcrit dans Fau 1978 vol. II, p. 88-90.

1690 (elles sont détaillées dans l'annexe 2). La gravure y apporte la même facilité technique que pour les airs, avec les liaisons, les ornements divers, les notes superposées, toutes choses fort complexes à rendre avec la typographie. Là aussi, le compositeur se soucie de délivrer au public une version correcte de sa musique, exempte des fautes de copie trop souvent constatées. Là encore, des tirages réduits lui permettent d'envisager une autoédition qui lui évite d'investir trop largement.

La principale différence entre ce répertoire et celui de l'air de cour est que, sur ce répertoire, la maison Ballard avait déjà abandonné la partie. Depuis les œuvres de Titelouze (1623 et 1626), rien n'avait paru hormis les quelques pièces pour clavier trouvées dans les *Mélanges* de Henry Du Mont (1652, rééd. 1662). Les livres pour luth avaient quant à eux été abandonnés durant les années 1640.

La similitude entre le répertoire de l'air de cour et celui de la musique instrumentale ne se résume pas à la complexité technique qui caractérise leur notation. C'est parmi ces compositeurs de musique instrumentale que se trouve la plus grande proportion de maîtres indépendants. En effet, hormis ceux qui travaillent pour la Chambre du roi ou la maison de quelques nobles, il s'agit essentiellement de maîtres de musique qui ont une carrière autonome, organisée autour d'un groupe d'élèves plus ou moins fortunés et de concerts plus ou moins épisodiques. À l'inverse, les compositeurs de musique sacrée étaient généralement engagés par un chapitre cathédral ou ecclésial, dont ils dirigeaient la musique ou la maîtrise. Lorsqu'ils souhaitaient faire imprimer leurs œuvres, ces derniers pouvaient se tourner vers le chapitre pour solliciter une aide financière à la publication, ou un congé pour en surveiller l'impression à Paris. Les premiers s'adressaient plus volontiers à la générosité (variable) de leur patron et étaient d'autant plus intéressés à ce que l'édition ne nécessite pas un investissement considérable.

ANNEXE 1. Les livres d'airs gravés entre 1600 et 1690

- Michel LAMBERT, *Les Airs [...] gravez par Richer*. – Paris : Charles de Sercy [ou Guillaume de Luyne], [1660]. – RISM L 381, L 382, LL 382²⁶.
- Bertrand de BACILLY, *Nouveau livre d'airs gravez par Richer*. – Paris : Charles de Sercy, 1661. 8° obl. – RISM B 573, Paris BNF (Mus.) : Rés VMF-37. – Réédité dans *Les trois livres d'airs* de 1668.
- [Bertrand de BACILLY], *Premier livre d'airs [...] dédié à son Altesse Royale Madame [Henriette d'Angleterre]*. – Paris : [chez l'auteur], 1662 (grav. Richer). 8° obl. – Versailles BM : Réserve partition 8° 2. Réédité dans *Les trois livres d'airs* de 1668.
- Bertrand de BACILLY, *Second livre d'airs gravez par Richer. Dédié à son Altesse Mademoiselle de Nemours*. – Paris : [chez l'auteur], 1664 (grav. Richer), 1664. 8° obl. – RISM B 576. Paris BNF (Mus.) : Rés 112. Réédité dans *Les trois livres d'airs* de 1668.
- Michel LAMBERT, *Les Airs [...] corrigez de nouveau de plusieurs fautes de gravure*. – Paris : 1666 (grav. Richer). – RISM L 383.
- Bertrand de BACILLY, *Les Trois livres d'airs regravez de nouveau en deux volumes, augmentez de plusieurs airs nouveaux, de chiffres pour le théorbe et d'ornemens pour la méthode de chanter. Première [-Seconde] partie*. – Paris : [l'auteur], 1668. 4° obl. – RISM B 581 et B 581a. Paris BNF (Mus.) : RES-113 (*Première partie*) et RES VMF-38 (*Seconde partie*).
- Michel LAMBERT, *Les Airs [...] corrigez de nouveau de plusieurs fautes de gravure*. – Paris : [chez Bacilly], 1669 (grav. Richer). – RISM L 384.

²⁶ Sur les divers états et retirages de ce recueil, voir Catherine Massip, *L'art de bien chanter : Michel Lambert (1610-1696)*. Paris : SFM, 1999 (p. 147-155).

- Michel LAMBERT, *Les Airs [...] corrigez de nouveau de plusieurs fautes de gravure*. – Paris : 1670 (grav. Richer).
- Bertrand de BACILLY, *Airs spirituels [...] sur les stances chrestiennes de M. l'abbé Testu*. – Paris : Guillaume de Luyne, 1672, gravé. – RISM B 567.
- *Mercurie galant* : à partir de janvier 1678 ce périodique propose un air gravé dans chaque livraison (mais de juin 1678 à février 1679 ces airs sont composés en typographie).
- Bertrand de BACILLY, éditeur. *Journal des nouveautés du chant*. – Paris : Guillaume de Luyne, ca. 1678, gravé. Il ne reste plus qu'un seul fascicule contenant les airs de Mademoiselle Michon. – RISM M 2709.
- Honoré d'AMBRUYS, *Livre d'airs [...] avec les seconds couplets en diminution mesurez sur la basse continue*. – Paris : auteur, Pierre Le Monier, 1685, grav. Lhuillier. – RISM A 934 et AA 934.
- Henry de BAUSSEN, éd., *Airs de différents auteurs*. – Paris : Henry Foucault, 1690. Édition perdue.

ANNEXE 2. Les livres de musique instrumentale gravés entre 1600 et 1690

- CORBETTA, Francesco. [*Cœuvres pour guitare, gravées*]. – Paris : s. n., 1656 ? – Édition perdue et hypothétique.
- MARTIN, François I. *Pièces de guitarre, à battre et à pinser ... premier livre*. – Paris : l'auteur, 1663 (grav. Nicolas Bonnard). – RISM M 760.
- NIVERS, Guillaume-Gabriel. *Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'église [Ier livre]*. – Paris : l'auteur et III Robert Ballard, 1665 et 1667 (grav. Luders). 4° obl. – RISM N 710, Guillo 2003 n° 1665-H. Réemis en 1667 (RISM N 711, Guillo 2003 n° 1667-F).
- NIVERS, Guillaume Gabriel. 2. *Livre d'orgue contenant la messe et les hymnes de l'Eglise*. – Paris : l'auteur et Robert III Ballard, 1667 (grav. Luders). 1 vol. 4° obl. gravé. – RISM N 712, Guillo 2003, n° 1667-G.
- CHAMBONNIÈRES, Jacques Champion de. *Les pièces de clavessin... [Livre premier]*. – Paris : Jollain, 1670. – 4° obl. – RISM C 1785 et CC 1785.
- CHAMBONNIÈRES, Jacques Champion de. *Les pièces de clavessin... Livre second*. – Paris : Jollain, (1670). – 4° obl., mus. – RISM C 1786 et CC 1786.
- GAULTIER, Denis. *Pièces de luth [...] sur trois différens modes nouveaux*. – Paris : auteur, [c. 1670], grav. Richer. 4° obl.. – RISM G 588.
- CARRÉ, Antoine, sieur de La Grange. *Livre de guitarre contenant plusieurs pièces... avec la manière de toucher sur la partie ou basse-continüe*. – Paris : s. n., 1671. – RISM C 1257 et L 214.
- CORBETTA, Francesco. *La guitarre royalle*. – Paris : (1671), grav. H. Bonneuil. – RISM C 3654 et CC 3654.
- GAULTIER, Denis et GAULTIER, Ennemond. *Livre de tablature des pièces de luth... sur plusieurs différents modes avec quelques règles qu'il faut observer pour le bien toucher...* – Paris : Veuve Gaultier, [1672]. – RISM [1672]⁶.
- CORBETTA, Francesco. *La guitarre royalle* [autre recueil]. – Paris : (1674), grav. H. Bonneuil. – RISM C 3655.
- NIVERS, Guillaume-Gabriel. 3^e *livre d'orgue des huit tons de l'église*. – Paris : l'auteur et Christophe Ballard [ou "Robert Ballard"], 1675, grav. Gillet. 1 vol. 4° obl. gravé. – RISM N 713.
- CARRÉ, Antoine, sieur de La Grange. *Traité de la Guitarre [...]*, Édition perdue, vendue par Christophe Ballard et citée en 1677.
- LEBÈGUE, Nicolas-Antoine. *Premier livre des pièces d'orgues [...] avec les varietez, les agrements, et la maniere de toucher l'orgue à présent [...]* – Paris : H. Lesclap ou P. Baillon, s. d. – 4° obl., mus. – RISM L 1206, 1207 et LL 1207.

- LEBÈGUE, Nicolas-Antoine. *Second livre d'orgue [...] contenant des pièces courtes et faciles sur les huit tons de l'église et la messe des festes solennelles*. Paris : H. Lesclap, s.d. – RISM L 1209 et LL 1209.
- LEBÈGUE, Nicolas-Antoine. *Les pièces de clavessin*. Paris : Baillon ; auteur, 1677. 4° obl. – RISM L 1212 et LL 1212.
- LEBÈGUE, Nicolas-Antoine. *Second livre de clavessin*. – Paris : H. Lesclap, s. d. – 4° obl., mus. – RISM L 1214.
- JULLIEN, Gilles. *Premier livre d'orgue [...] contenant les huit tons de l'église pour les festes solennels, avec un motet de Ste Cécille à trois voix et symphonie*. – Paris : Richar, H. Lesclap ; Chartres : l'auteur (grav. H. Lesclap), s.d. – 4° obl. – RISM J 695.
- MÉDARD, Henry. *Livre de guitare*, c. 1678. Édition perdue (cf. *Mercure galant*, mars 1679, p. 282).
- GRENERIN, Henry. *Livre de guitarrre et autres pièces de musique meslées de symphonies avec une instruction pour jouer la basse continue*. Paris : Bonneuil, (1680), grav. H. Bonneuil. – RISM G 3825 .
- LEBÈGUE, Nicolas-Antoine. *Troisième livre d'orgue [...] contenant des grandes offertoires et des Elévations ; et tous les Noël[s] [...]* – Paris : s. n. (grav. de Baussen), [1685 ?]. – 4° obl., mus. – RISM L 1211.
- MACHY, de. *Pièces de violle en musique et en tablature différentes les unes des autres et sur plusieurs tons ; elles contiennent deux livres [...]*, Paris : auteur, Bonneuil, 1685, grav. H. Bonneuil, 1685. – RISM M 53.
- VISÉE, Robert de. *Livre de pièces pour la guitarrre*. Paris : H. Bonneuil, A. Letteguine, 1686, grav. H. Bonneuil, 1686. – RISM V 2118.
- VISÉE, Robert de. *Livre de guitarrre, dédié au Roy*. Paris : Bonneuil ; Nicolas Cheron, s. d. ; grav. Bonneuil. – RISM V 2117.
- MARAIS, Marin. *Pièces à une et à deux violes... [1er livre]*. – Paris : l'auteur, Jean Hurel, (1686) (grav. Bonneuil). 4° obl., mus. – RISM M 383 et MM 383a.
- ANGLEBERT, Jean Henry d'. *Pièces de clavecin [...] avec la manière de les jouer [...] livre premier*. – Paris : l'auteur, (1689). 4° obl., mus. gr. – RISM A 1222. – Édition reprise par Christophe Ballard en 1703.
- MARAIS, Marin. *Basse-continües des pièces à une et à deux violes, avec une augmentation de plusieurs pièces particuliers en partition à la fin desdittes basse-continues*. – Paris : l'auteur, Hurel, 1689. 4° obl., mus. – RISM M 386.