



Autour des partitions d'opéras de J.B. Lully conservées à la Bibliothèque musicale François-Lang

Pascal Denécheau

► To cite this version:

Pascal Denécheau. Autour des partitions d'opéras de J.B. Lully conservées à la Bibliothèque musicale François-Lang. 2010. <halshs-00520182>

HAL Id: halshs-00520182

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00520182>

Submitted on 22 Sep 2010

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.

Autour des partitions d'opéras de J.-B. Lully conservées à la Bibliothèque musicale François-Lang

Un compositeur exigeant et un homme d'affaire avisé

Jean-Baptiste Lully (1632-1687) fut le compositeur favori de Louis XIV. Les deux hommes avaient dansé côte à côte dans de nombreux ballets, ce qui les avait profondément rapprochés. Cette intimité, les qualités et le génie musical de Lully lui permirent d'obtenir de nombreuses faveurs royales : Surintendant de la musique du roi, il contrôle toute la musique produite pour la cour ; grâce au roi et à Colbert, Lully bénéficie aussi du privilège lui permettant d'être la seule personne autorisée à donner des représentations d'opéras dans tout le royaume. Ce privilège va lui attirer beaucoup d'inimitiés. Les détracteurs du compositeur vont dresser un portrait détestable de Lully (colérique, rusé et manipulateur, un homme très dur en affaire), image qui, bien qu'exagérée, est encore véhiculée aujourd'hui !



Lully, portrait d'après Mignard, Château de Chantilly.

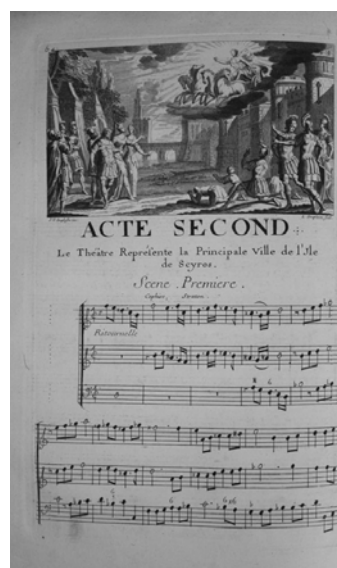
Trois types de diffusion

Il est vrai que Lully était un homme exigeant et qu'il veillait avec beaucoup de soin et d'attention (de façon obsessionnelle et presque malade même) à la manière dont ses œuvres allaient être diffusées. C'est le premier compositeur en France à faire publier ses ouvrages en **partitions générales imprimées** (ill. 1), c'est-à-dire en partition comprenant toutes les parties vocales et instrumentales. Ces partitions vont avoir un grand succès auprès des riches amateurs.



1. *Thésée*, éd. 1, Paris, Ballard, 1688.

Très vite, ces éditions vont devenir rares, si bien qu'après la mort de Lully, la famille du compositeur va lancer une seconde édition, sous une forme plus économique, en **partitions réduites gravées** (ill. 2).



2. *Alceste*, éd. 2, Paris, Baussen, 1709.



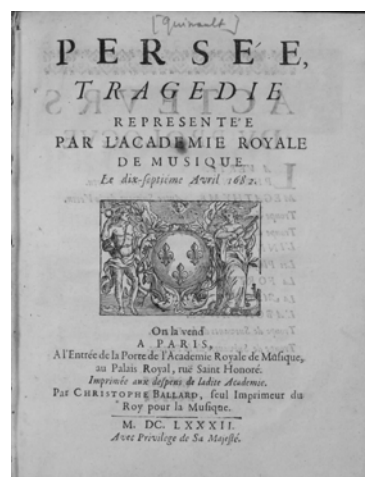
La cour de Louis XIV, du moins pendant une partie du règne, est une cour brillante : chaque dirigeant des pays d'Europe cherche à l'imiter. On envoie des émissaires en France pour faire des dessins d'architecture (on pense aux copies du château de Versailles construites dans les pays voisins) ou noter la musique jouée à la cour. Plusieurs ateliers de copie de musique se développent pour répondre à cette demande. Ils sont à l'origine de nombreuses **partitions manuscrites générales ou réduites** (ill. 3).

3. *Armide*, copie générale manuscrite, après 1686.

Ces trois types de documents, partitions imprimées, gravées ou manuscrites, sont à la fois riches d'informations et décevantes : elles ne nous livrent pas toutes les indications dont nous avons besoin pour interpréter la musique de Lully aujourd'hui. Lorsqu'elles furent réalisées, aucun élément concernant la manière de jouer ou de déclamer, l'effectif vocal ou les instruments nécessaires n'était noté ; ni le chef d'orchestre (on disait alors le *batteur de mesures*), ni les musiciens de l'époque n'en avaient besoin.

Une entreprise privée

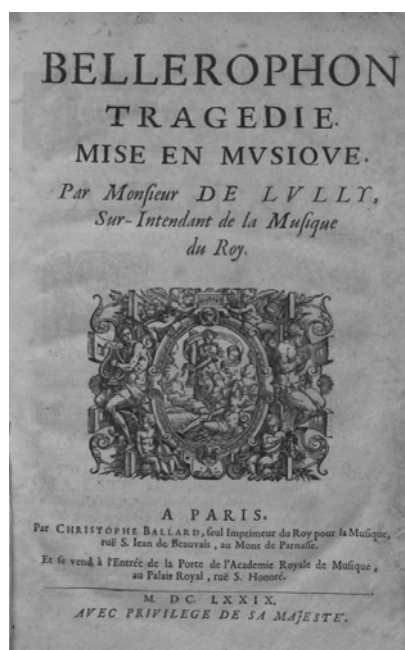
Lully est un véritable homme d'affaire. C'est, pour lui, la seule manière de faire prospérer son entreprise d'opéras, institution entièrement privée fonctionnant sans aucun subside de l'état, à la différence des autres académies du royaume comme par exemple l'Académie royale de danse, l'Académie royale de peinture, ou encore l'Académie française. Lully ne peut pas se contenter de compter sur les recettes des entrées et des locations des loges. Il va donc lancer deux produits dérivés destinés aux spectateurs et qui seront désormais vendus à l'entrée de l'Opéra : les livrets et les partitions.



4. *Persée*, livret, Paris, Ballard, 1682.

Les « livres de paroles », qu'on appelle aujourd'hui livrets (ill. 4) constituent des sortes de programmes avant la lettre. Ils contiennent les noms des personnages de la pièce ainsi que le texte de l'œuvre. Vendus à la porte de l'Opéra et

dans la salle de spectacle, ils permettent à ceux qui les achètent de suivre à la lumière d'une bougie le déroulement de l'action et de mieux comprendre les paroles.



5. *Bellerophon*, éd. 1, Paris, Ballard, 1679.

En 1677, l'opéra *Isis* est imprimé en parties séparées (c'est-à-dire en matériel d'orchestre) plutôt réservées à l'exécution par des ensembles de musiciens. À partir de 1679, les ouvrages lyriques de Lully sont publiés en partition générale, forme beaucoup plus pratique pour la lecture, l'année même de leurs créations sur la scène de l'Opéra (ill. 5). En sortant de la salle, les spectateurs aisés peuvent acheter la partition de l'œuvre qu'ils viennent de voir et, une fois rentré chez eux, en rejouer la musique sur leur clavecin. Beaucoup de nobles vont acquérir ces belles éditions pour leur bibliothèque. Les partitions deviennent alors un objet de collection et leur reliure sont ornées d'armoirie, comme par exemple la partition d'*Acis et Galatée* : celle-ci (ill. 6) a appartenu au grand Dauphin, fils aîné de Louis XIV, pour qui l'œuvre fut créée au château d'Anet, le 6 septembre 1686.

Un livret coûte 30 sols (cela représente deux journées de travail pour un ouvrier manœuvre du bâtiment en 1679). Le prix de vente des partitions est beaucoup plus élevé : il faut compter 16 livres tournois (320 sols) pour un exemplaire (somme qui correspond au salaire de 21 jours de travail de l'ouvrier). Chaque partition est tirée à 750 exemplaires. La vente de la totalité rapporte 12 000 livres tandis que le coût de fabrication est d'environ 1 000 livres : le bénéfice est donc de 11 000 livres. Lully, Quinault et Ballard se partageaient les recettes à parts égales et empochaient chacun 3 600 livres.



6. Armes de Louis de France (1661-1711).

Lorsque, plusieurs années après leur parution, ces ouvrages devenaient rares, et par conséquent difficiles à acheter, leur prix montait à 32 livres, soit le double du prix de vente initial. Aujourd'hui ces ouvrages atteignent des sommes considérables : une partition générale imprimée d'*Armide* coûte environ 2 600 € tandis qu'une partition gravée 1 600 €.

La collection François-Lang est particulièrement riche puisqu'elle possède douze partitions imprimées, sept éditions gravées et trois manuscrits. Elle permet d'avoir une vue d'ensemble des moyens de diffusion de la musique dans la seconde moitié du XVII^e siècle et le début du siècle suivant.

Les partitions de Lully dans la collection François Lang

Partitions imprimées	Partitions gravées	Partitions manuscrites	Livrets
<i>Proserpine</i> (éd. 1, 1680)	<i>Alceste</i> (éd. 1, 1708)	<i>Armide</i>	<i>Persée</i> (1682)
<i>Triomphe de l'Amour</i> (éd. 1, 1681)	<i>Alceste</i> (éd. 2, 1709)	<i>Le Temple de la Paix</i>	<i>Phaéton</i> (1689)
<i>Persée</i> (éd. 1, 1682)	<i>Armide</i> (éd. 2, 1710)	<i>Phaéton</i>	
<i>Phaéton</i> (éd. 1, 1683)	<i>Persée</i> (éd. 2, 1710)		
<i>Amadis</i> (éd. 1, 1684)	<i>Amadis</i> (éd. 2, 1711)		
<i>Le Temple de la Paix</i> (éd. 1, 1685)	<i>Bellérophon</i> (éd. 2, 1714)		
<i>Acis et Galatée</i> (éd. 1, 1686) (2 ex.)	<i>Roland</i> (éd. 2, 1716)		
<i>Achille et Polyxène</i> (éd. 1, 1687)			
<i>Thésée</i> (éd. 1, 1688)			
<i>Atys</i> (éd. 1, 1689)			
<i>Isis</i> (éd. 1, 1719)			
12	7	3	2

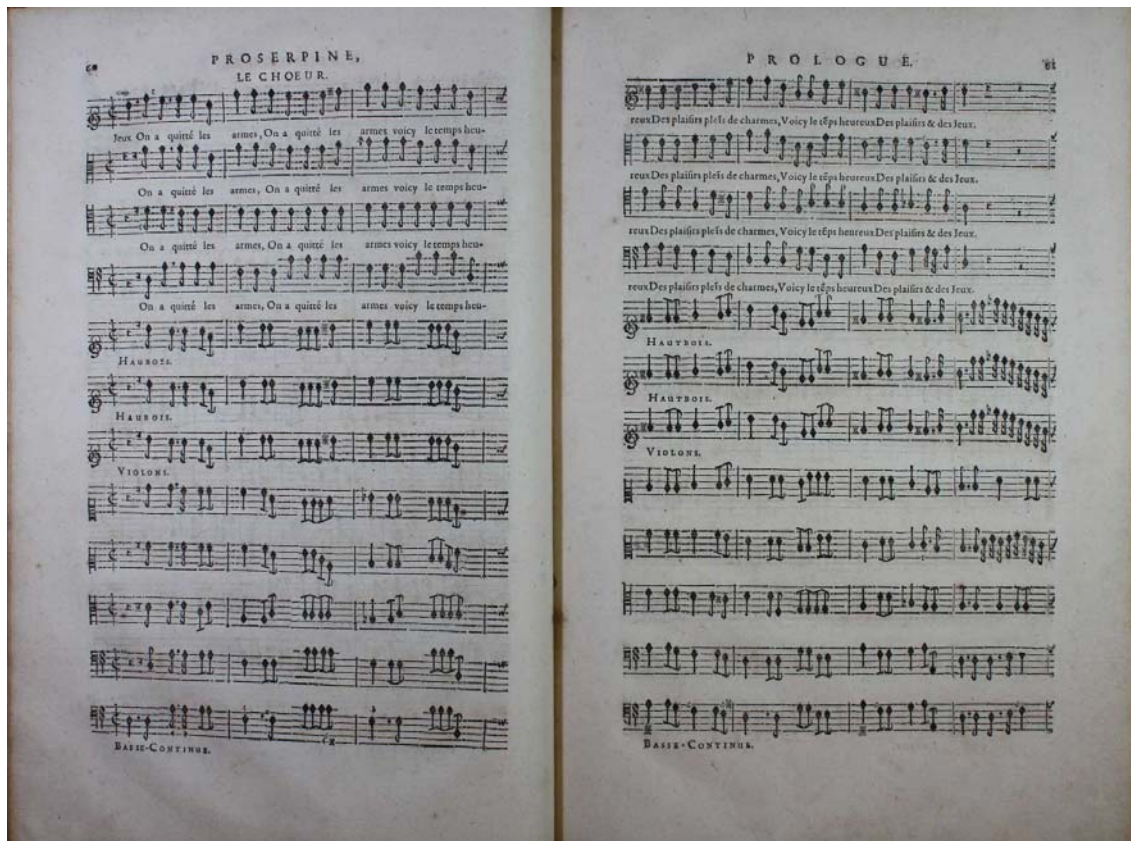
Les partitions générales imprimées, un monopole

Technique de réalisation

Pour réaliser les partitions de ses œuvres, Lully se tourne vers le seul éditeur de Paris pouvant imprimer de la musique. Issu d'une famille d'imprimeurs installés à Paris depuis le XVI^e siècle, Christophe Ballard est alors détenteur du privilège pour l'impression musicale. Il possède un atelier d'imprimerie et une librairie proche de la Sorbonne, rue Saint Jean de Beauvais, actuelle rue Jean de Beauvais, dans le 5^e arrondissement de Paris.

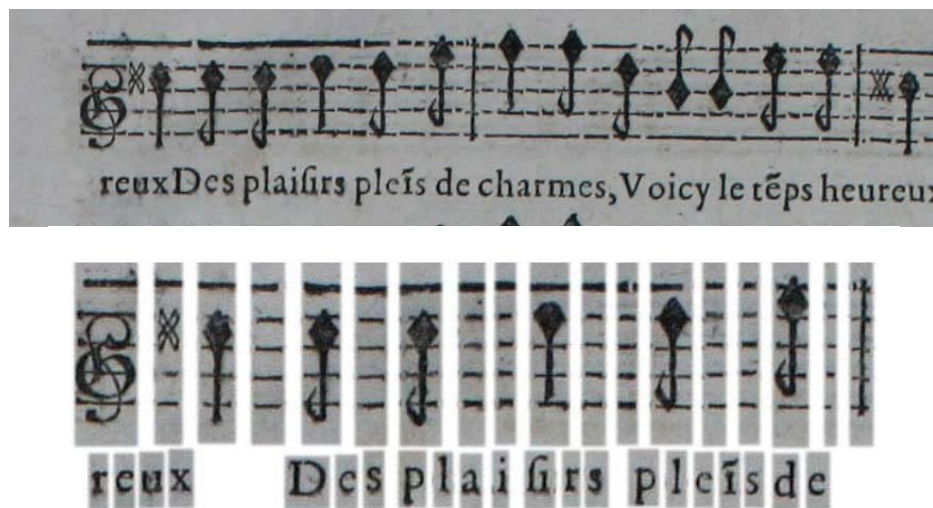
Les partitions de Ballard se composent d'une multitude de caractères mobiles en plomb mis bout à bout (ill. 7) : ce travail, appelé « composition », est effectué par un ouvrier spécialisé : le compositeur. Plusieurs compositeurs travaillent en même temps dans l'atelier.

Avant de commencer le travail d'édition, Lully remet à Ballard un manuscrit de l'œuvre à imprimer. Ce manuscrit, dénommé « copie », est annoté pour évaluer la mise en page puis il est dérelié et les pages détachées sont distribuées aux différents compositeurs. Le travail peut enfin commencer.

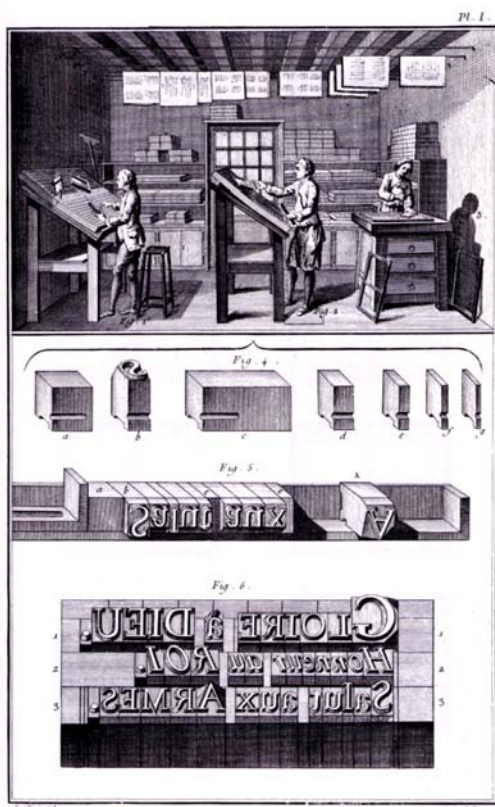


7. *Proserpine*, éd. 1, Paris, Ballard, 1680.

La tâche est longue et fastidieuse. Dans l'exemple ci-dessous (ill. 8), il ne faut pas moins de 39 caractères, sans compter les espaces blancs, pour réaliser une seule mesure !

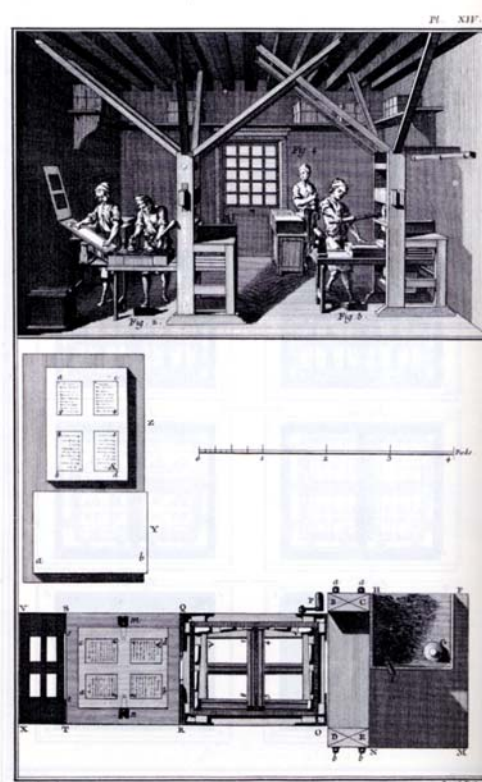


8. Caractères d'imprimerie employés pour une mesure de musique.



Imprimerie en Lettres, L'opération de la casse.

9. *Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, 1752-1772.



Imprimerie, L'opération d'Imprimer et Plan de la Presse.

10. *Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, 1752-1772.

La composition se fait à l'envers (ill. 9). Les partitions sont au format dit « in-folio » c'est-à-dire qu'une même feuille, imprimée des deux côtés et pliée en deux, donne quatre pages. Lorsque que la composition de deux pages contiguës est terminée, les blocs de caractères, appelés « formes », sont placés sur la presse (ill. 10). Le pressier, ouvrier chargé de manœuvrer la presse, imprime une épreuve. L'épreuve est ensuite relue par le correcteur et parfois par l'auteur lui-même. Les erreurs relevées sont corrigées par l'un des compositeurs qui remplace les caractères fautifs. On réimprime une nouvelle épreuve. Si cette dernière est bonne, l'impression de toutes les feuilles nécessaires à la confection des volumes peut commencer.

Pour aller plus vite, on a recours à des astuces : par exemple, on réutilise la même forme pour imprimer deux pages ayant la même musique. On corrige les faux titres et les numéros de pages, mais on oublie souvent de corriger la musique et de la rendre conforme avec ce qui précède ! C'est le cas de la page 204 de la partition de *Proserpine*, imprimée avec la même forme que la page 197 (ill. 11 et 12). On a cependant oublié de supprimer la première note aux quatre parties du chœur et d'ajouter la fin de l'air de la déesse Cérès (ill. 13 et 14).



11. *Proserpine*, éd. 1, Paris, Ballard, 1680.



12. *Proserpine*, éd. 1, Paris, Ballard, 1680.



13. *Proserpine*, éd. 1, détail de la page 197
(cf. ill. 11)

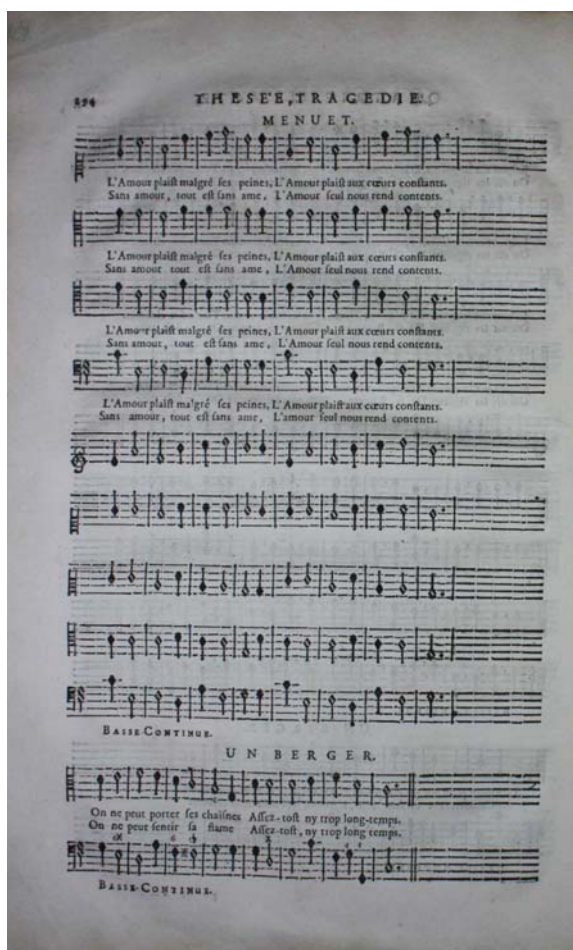


14. *Proserpine*, éd. 1, détail de la page 204
(cf. ill. 12)

Une fois imprimées, les feuilles sont séchées puis pliées et cousues par le relieur. Elles sont ensuite mises en vente dans la librairie de Ballard et à l'entrée de l'Opéra, soit brochées (c'est la reliure dite « en blanc »), soit avec une belle reliure en veau.

Contrainte et limite de ces éditions

L'emploi des caractères mobiles en plomb pour l'édition de partitions impose un certain nombre de contraintes. Les rythmes trop complexes ne peuvent être reproduits avec cette technique. La composition étant longue et le papier coûteux, les éditions de Ballard ne donnent pas toujours l'intégralité de la musique des airs instrumentaux pendant lesquels intervenaient les danseurs. C'est le cas dans *Thésée*, à l'acte IV. Le *Menuet* instrumental doit alors être restitué d'après l'accompagnement du chœur (ill. 15).



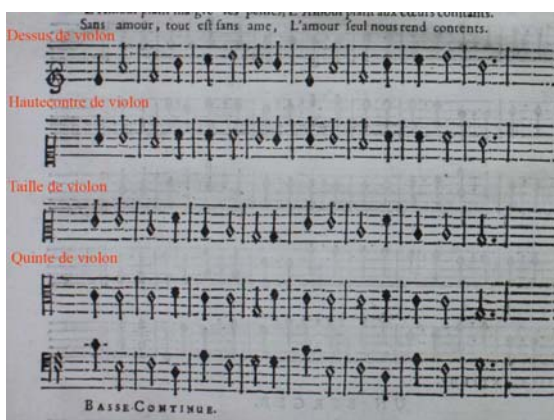
15. *Thésée*, éd. 1, Paris, Ballard, 1688, p. 294.



16. *Thésée*, éd. 1, Paris, Ballard, 1688, p. 329.

L'orchestre de Lully est à cinq parties qui correspondent chacune à un membre de la famille des violons : le dessus (notre violon actuel), la hautecontre, la taille, la quinte et la basse (notre violoncelle actuel). La basse continue, appelée également « continuo » est constitué d'un

clavecin, d'une basse de viole et d'un théorbe. Elle accompagne les voix pendant les récitatifs, les airs et les chœurs. Elle intervient parfois pendant les airs instrumentaux.

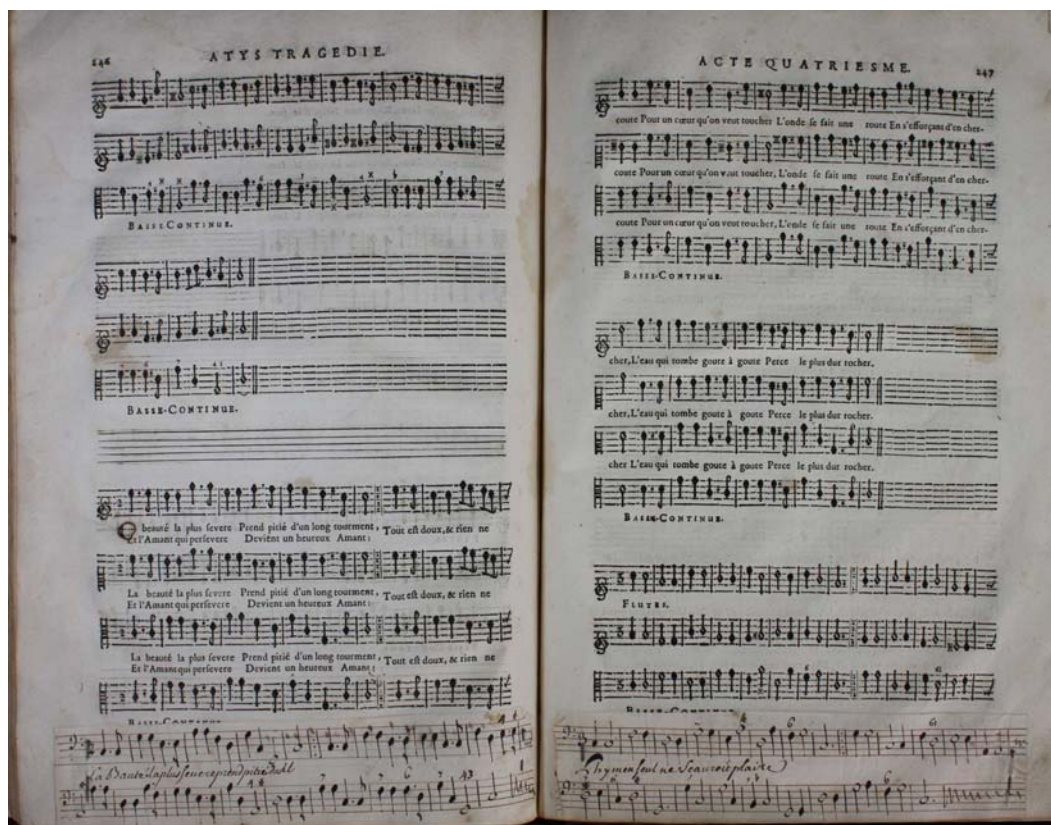


17. *Thésée*, éd. 1, détail de la p. 294.



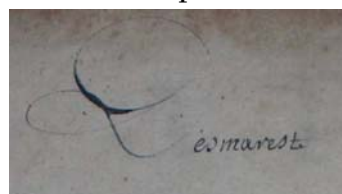
18. *Thésée*, éd. 1, détail de la p. 329.

On remarque qu'à la page 294 de la partition de *Thésée* (ill. 15 et 17), il manque la partie de basse de violon. Elle est pourtant bien présente à la page 329 (ill. 16 et 18). Cette lacune s'explique par le manque de place sur la page qui ne permet pas de faire figurer toutes les portées. On peut donc se demander si les éditions de Ballard sont bien conformes à ce que Lully avait écrit.



19. *Atys*, Paris, Ballard, 1689.

Des corrections faites sur les partitions peuvent compléter un manque ou indiquer un changement dans la manière d'interpréter la musique. Ici (ill. 19), une voix de basse a été ajoutée à un trio vocal de l'opéra *Atys*. Qui est l'auteur de cette correction ? Peut-être la personne qui a signé la première page (ill. 20) et qui pourrait être le compositeur Henry Desmarest (1661-1641) qui dirigea la musique de plusieurs opéras de Lully pour la cour de Léopold I^{er} de Lorraine à Nancy.



20. Signature d'Henry Desmarest ?

Dans les premières éditions, les mentions d'instrumentation sont plus nombreuses que dans les éditions plus tardives. Dans *Proserpine* (ill. 21), l'alternance des violons avec les hautbois (la basse de hautbois correspond au basson) est clairement marquée. Dans *Acis et Galatée* (ill. 22), la mention « Les violons jouent doucement » peut donner lieu à différentes interprétations : les violons doubleraient-ils toutes les voix ou seulement certaines d'entre-elles ?



21. *Proserpine*, éd. 1, Paris, Ballard, 1680.



22. *Acis et Galatée*, éd. 1, Paris, Ballard, 1686.

Les bénéfices

La vente de ces partitions rapportait d'importants bénéfices. Lully pouvait-il faire confiance à Ballard ? En effet, l'imprimeur pouvait très bien imprimer plus d'exemplaires que prévus et les vendre à l'insu de Lully. Ce dernier a, bien entendu, envisagé cette possibilité et a trouvé un moyen de prévenir tout risque de fraude. Il vient personnellement dans l'atelier de Ballard signer chacun des 750 exemplaires. Ainsi, s'il s'en trouve un vendu sans signature, il ne peut alors s'agir que d'un exemplaire réalisé en surplus et l'éditeur s'expose à des poursuites judiciaires. D'autres compositeurs, comme Destouches ou Campra, vont continuer cette pratique mise en place par Lully.

À côté du parape de Lully (ill. 23), on peut voir un monogramme formé des lettres L et D enlacées. Il s'agirait d'un tampon employé par Lully pour marquer les exemplaires des partitions qu'il laisse en dépôt chez son éditeur. En cas de faillite de ce dernier, Lully peut ainsi prouver qu'il est propriétaire des partitions et récupérer le stock.



23. *Persée*, éd. 1, Paris, Ballard, 1682.

L'édition Lully fils

En 1707, l'abbé Jean-Baptiste Lully va entreprendre une nouvelle édition des opéras de son père. Il obtient de Louis XIV le privilège pour cette entreprise, mais il a l'obligation de faire paraître deux ouvrages par an.

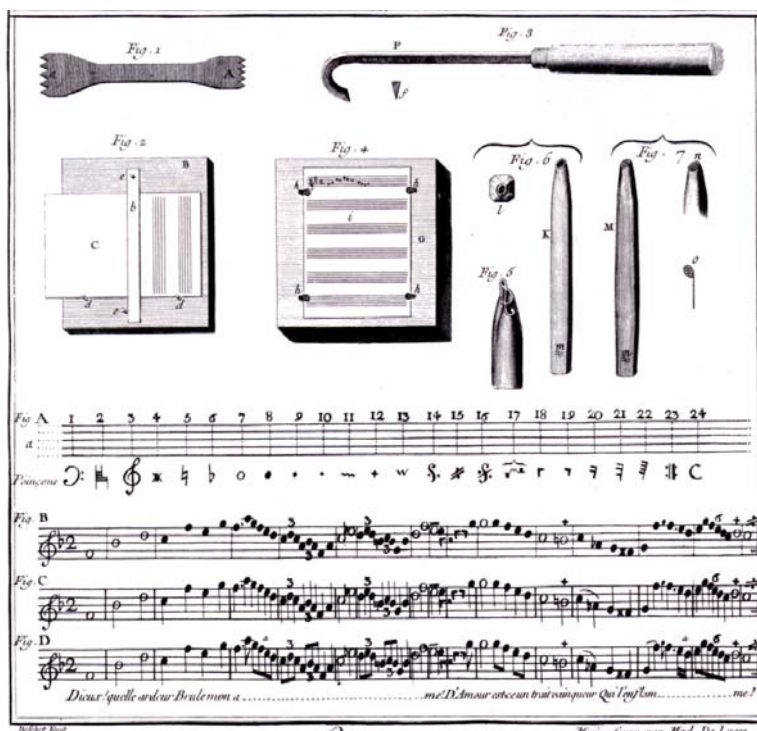
L'abbé Lully fait appel à Christophe Ballard pour l'impression de la partition de *Proserpine*. Mais les relations entre l'abbé Lully et son éditeur deviennent très vite tendues. Le fils Lully ne fait aucune confiance à Ballard. Il soupçonne l'imprimeur d'avoir tiré plus d'exemplaires que prévu et d'en avoir vendu en fraude. Il s'ensuivra un long procès au terme duquel Ballard sera innocenté des accusations portées contre lui.

L'abbé Lully, qui voudrait faire lui-même l'édition des partitions, est contraint de faire appel à un éditeur. En 1708, il se tourne vers un graveur de musique, Henry de Baussen, pour la réalisation de la première édition d'*Alceste*.

Les partitions gravées

L'édition à l'aide de caractères en plomb ne permet pas de tirer de nouveaux exemplaires une fois que le stock est épuisé. Si on souhaite réimprimer une édition, il faut alors recomposer entièrement les pages.

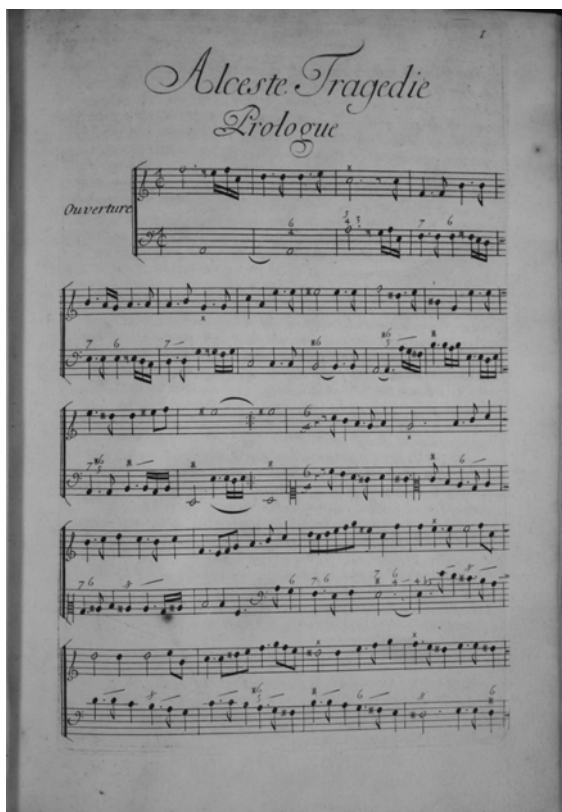
Une nouvelle technique, beaucoup plus souple apparaît autour des années 1660 : la gravure musicale sur plaques de cuivre. Il n'y a pas de privilège pour cette technique et chacun peut exercer cette profession et publier de la musique.



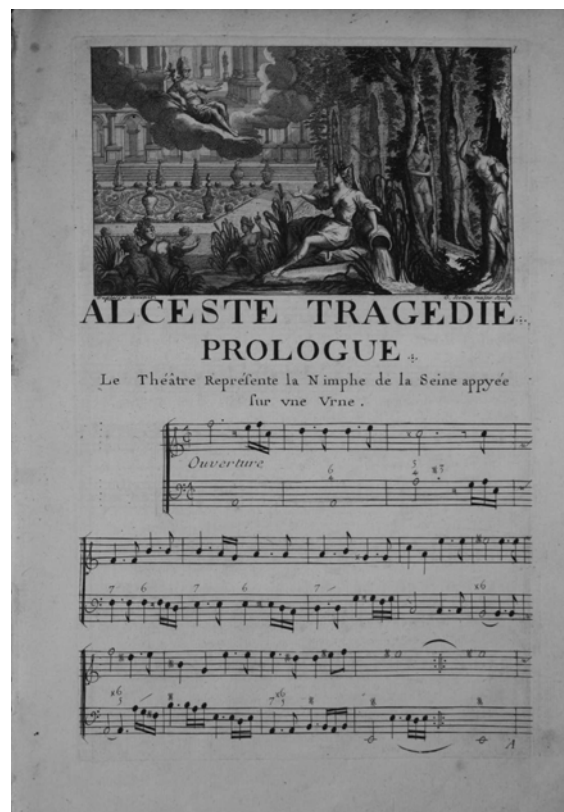
24. *Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, 1752-1772.

La gravure musicale est réalisée à l'aide de poinçons correspondant aux différents symboles musicaux (ill. 24). Les plaques de cuivre peuvent être conservées de nombreuses années et servir à de nouvelles réimpressions. La gravure permet aussi de corriger les erreurs plus facilement qu'avec la technique de Ballard. Enfin, une musique aux rythmes très complexes peut être gravée sans problème.

Henry de Baussen était un graveur reconnu. Ancien musicien de Mademoiselle de Guise, il avait appris le métier de graveur auprès de son beau-père, Pierre Baillon. Il commença à exercer cette activité à partir de 1685. Employé par Christophe Ballard en 1689, puis en 1690, pour graver les passages les plus difficiles des partitions de *Thétis et Pelée* et d'*Énée et Lavinie* de Pascal Colasse, il se met à son propre compte. En 1708, il grave deux ouvrages pour l'abbé Lully : *Alceste* (première édition) et *Atys* (deuxième édition). Contrairement aux éditions en « partitions générales » de Ballard, celles réalisées par Baussen ne présentent que les parties extrêmes de l'orchestre et des chœurs, d'où leur nom de « partitions réduites ». Vendues à la porte de l'Opéra, elles séduisent principalement un public d'amateur.



25. *Alceste*, éd. 1, Paris, Baussen, 1708
(privilege de l'abbé Lully).



26. *Alceste*, éd. 2, Paris, Baussen, 1709
(privilege de Pierre Guyenet).

Fin 1708, le fils Lully abandonne son projet de réédition des œuvres de son père et c'est le nouveau régisseur de l'Opéra, Pierre Guyenet, qui reprend le flambeau. Ce dernier obtient le privilège en 1709. La même année, il fait réimprimer une nouvelle édition d'*Alceste* en oubliant de changer la date sur la page de titre qui porte toujours celle de 1708 ! L'édition de Guyenet est plus luxueuse que la précédente car elle est illustrée de gravures en taille douce représentant chacune une scène marquante du prologue et des cinq actes de la tragédie (ill. 25 et 26). L'introduction de ces illustrations au début du prologue et de chaque acte oblige Henry de Baussen à en regraver les premières pages.

Guyenet continue la publication au rythme convenu de deux ouvrages par an, jusqu'en 1711, date à laquelle il meurt. C'est ensuite Christophe Ballard qui devient propriétaire des plaques de cuivre. Ce dernier fait graver la seconde édition de *Bellérophon*. Contrairement aux éditions de Baussen et de Guyenet dont la page de titre est gravée, cette nouvelle édition de Ballard possède une page de titre composée en caractères d'imprimerie (ill. 27). Dans ses éditions gravées, Ballard introduit des tables « des airs à jouer et des airs à chanter » (ill. 28) qui sont très utiles pour localiser les airs les plus célèbres. Il y joint un catalogue des partitions qui sont en vente dans sa librairie.



27. *Bellérophon*, éd. 2, Paris, Ballard, 1714.

The image shows the table of contents for the second edition of *Bellérophon*. The title "TABLE. AIRS À JOUER." is centered at the top. The table lists various musical pieces and their corresponding page numbers. The pieces are categorized by act or scene, with some pieces being "Premier Air", "Deuxième Air", or "Finale". The page numbers are listed on the right side of the table.

Act/Scene	Piece	Page
Prologue	UVERTURE, - - - en - C Sol Ut, Tierce majeure.	1
	Marche pour Bacchus, - - - en - F Ut Fa, Tierce majeure.	6
	Air pour les Égyptiens & Menades, en - F Ut Fa, Tierce majeure.	16
	Ménest pour les Bergers, - - - en - C Sol Ut, Tierce majeure.	17
I. Acte	Prélude pour le Roy & Sténobée, - - - en - G Re Sol, Tierce majeure.	19
	Marche des Amazones, - - - en - C Sol Ut, Tierce majeure.	44
	Premier Air pour les Solyens, - - - en - C Sol Ut, Tierce majeure.	49
	Deuxième Air pour les mêmes, - - - en - A Mi La, Tierce majeure.	51
II. Acte	Raisonnelle pour Philonée, Trio, - - - en - C Sol Ut, Tierce majeure.	66
	Prélude pour Bellérophon & Philonée, Trio, en - G Re Sol, Tierce mineure.	69
	Raisonnelle pour Sténobée & Amilodot, en - B Fa Si, Tierce majeure.	71
	Prélude pour Amilodot seul, - - - en - G Re Sol, Tierce mineure.	76
	Premier Air pour les Magiciens, - - - en - G Re Sol, Tierce mineure.	78
	Deuxième Air pour les mêmes, en - B Fa Si B mol, Tierce majeure.	85
III. Acte	Raisonnelle pour Sténobée & Argie, Trio, en - D La Re, Tierce majeure.	87
	Prélude pour le Roy & Sténobée, Trio, en - G Re Sol, Tierce majeure.	91
	Marche du Sacrifice, - - - en - G Re Sol, Tierce majeure.	97
	Symphonie, - - - en - G Re Sol, Tierce majeure.	110
	Raisonnelle pour les Sacrificateurs, Trio, en - G Re Sol, Tierce mineure.	104
	Raisonnelle pour Bellérophon & Phil, Trio, en - C Sol Ut, Tierce mineure.	108
IV. Acte	Raisonnelle pour Amilodot, Trio, - - - en - A Mi La, Tierce mineure.	117
	Prélude de Flûtes, Trio, - - - en - A Mi La, Tierce mineure.	127
	Raisonnelle pour Bellérophon, Trio, en - A Mi La, Tierce mineure.	130
	Prélude pour Pallas, - - - en - F Ut Fa, Tierce majeure.	141
	Ménest, - - - en - F Ut Fa, Tierce majeure.	143
	Ménest, - - - en - F Ut Fa, Tierce majeure.	149
V. Acte	Prélude pour le Roy, - - - en - B Fa Si B mol, Tierce majeure.	150
	Air de Trompettes, - - - en - C Sol Ut, Tierce majeure.	161
	Premier Air, - - - en - C Sol Ut, Tierce majeure.	171
	Deuxième Air, mêlé de Fanfares, - - - en - C Sol Ut, Tierce majeure.	175

28. *Bellérophon*, éd. 2, Paris, Ballard, 1714.

Les partitions gravées ont toutes été réalisées à partir des premières éditions en partition générale. Seule la partition gravée d'*Alceste* échappe à cette règle. En effet, cet opéra ne fut jamais imprimé en partition générale.

Les partitions manuscrites

Les ateliers de copistes

Lorsque les éditions sont épuisées ou qu'elles n'ont jamais été réalisées, la seule façon de se procurer les œuvres de Lully est de les faire copier. Du vivant de Lully, la seule possibilité était de payer un membre de la troupe de Lully pour emprunter un manuscrit le temps de le reproduire.

Vers 1690, deux ateliers de copistes se développent pour répondre aux demandes des amateurs et fournir les partitions des ouvrages difficiles à trouver.

À Versailles, c'est le garde de la bibliothèque musicale de Louis XIV, André Danican Philidor, qui, aidé de son fils, va réaliser des copies des œuvres de Lully pour les grands personnages du royaume et les princes des cours étrangères. L'atelier de Philidor comprenait plus de treize copistes (on ignore le nombre exact des personnes travaillant dans cet atelier ainsi que leurs noms).

À Paris, Henry Foucault ouvre un magasin de musique, rue Saint-Honoré, à l'enseigne « À la règle d'or ». Il réalise de nombreuses copies élégantes qu'il vend à côté des partitions imprimées et gravées. Comme Ballard, Foucault insère ses catalogues dans les ouvrages qu'il débite, comme cette liste imprimée que l'on retrouve dans la partition imprimée d'*Acis et Galatée* (ill. 29).

Une datation difficile

Il est très difficile de dater avec précision les partitions manuscrites. Souvent, on ignore qui en sont les copistes et d'après quelle source elles ont été copiées. Déterminer la date exacte des partitions manuscrites est impossible. L'examen du papier et l'étude de la graphie peuvent tout au plus aider à situer l'époque de leurs réalisations dans une fourchette plus ou moins large. Seule la comparaison des partitions imprimées et des partitions manuscrites permet de reconstituer le lien qui les unit. Par exemple, la

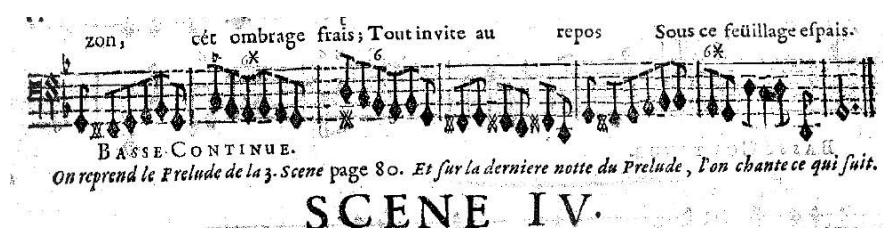


29. *Acis et Galatée*, éd. 1, Paris, Ballard, 1686.
Catalogue de Foucault.

mention figurant en bas du folio 98 de la partition manuscrite d'*Armide* (ill. 30) est identique à celle de la page 89 de la première édition imprimée par Ballard en 1686 (ill. 31). Cette dernière source a vraisemblablement servi à la copie du manuscrit.



30. *Armide*, partition manuscrite folio 98



31. *Armide*, éd. 1, Paris, Ballard, 1686, p. 89

Traces d'interprétation

Les partitions manuscrites peuvent contenir des indications supplémentaires, qui ne figurent pas dans les éditions. Ces informations peuvent se révéler précieuses pour les interprètes. C'est le cas du manuscrit d'*Armide* qui contient pour l'ouverture des chiffres à la basse continue (ill. 32). Ces chiffres ne figurent pas dans l'édition imprimée (ill. 33). Ils témoignent sans doute d'une manière d'interpréter cette musique à une période donnée.



31. *Armide*, partition manuscrite.



32. *Armide*, éd. 1, Paris, Ballard, 1686.

Comment éditer un opéra ?

Lorsqu'on fait l'édition critique d'un opéra de Lully, on est confronté au problème de choix des sources. Quelle partition est la plus authentique, la plus proche de la volonté de Lully ? La comparaison des livrets qui étaient vendus pendant les représentations, avec les éditions et les manuscrits, permet de répondre en partie à cette question. Il faut ensuite comparer les partitions entre elles et relever chaque différence. Ces variantes, présentes dans certaines partitions et absentes dans d'autres, permettent de dresser des grandes familles de sources.

Dans le cas de *Thésée*, la partition la plus « authentique » est la première édition. Elle fut vraisemblablement réalisée à partir d'un manuscrit remis à Christophe Ballard par la famille de Lully. Mais l'édition de Ballard n'est pas complète et les informations qu'elle donne ne sont pas toujours faciles à interpréter. Les chiffrages sont parfois faux. Les éditions gravées ont permis de rectifier ces erreurs tandis que quelques manuscrits, copiés par des membres de l'atelier de Philidor, permettent de compléter certaines lacunes et de retrouver l'ordre dans lequel les pièces doivent être jouées. Les traces laissées par des interprètes du XVII^e siècle (manière de réaliser un ornement, coup d'archet, liaison entre deux scènes, etc.) ont été soigneusement relevées pour que l'édition soit la plus complète possible et réponde aux exigences des musiciens d'aujourd'hui.

Pascal Denécheau
(IRPMF-CNRS)