UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

THÈSE DE DOCTORAT

(Nouveau régime)

sous la direction du Professeur

Jean-Paul MONTAGNIER

- Laurent BEYHURST -

LES ARRANGEMENTS POUR CLAVIERS DES ŒUVRES THÉÂTRALES DE JEAN-BAPTISTE LULLY DANS LEUR CONTEXTE HISTORIQUE, ESTHÉTIQUE ET SOCIAL (1661-1715)

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

U.F.R. DES SCIENCES HISTORIQUES, GÉOGRAPHIQUES, ET MUSICOLOGIQUES.

INSTITUT DE MUSICOLOGIE

ANNÉE UNIVERSITAIRE 2013-2014

Membres du jury :

M. Denis HERLIN, Directeur de recherche au CNRS (IReMus, UMR 8223), rapporteur
M. Bertrand POROT, Professeur à l'Université de Reims, Champagne-Ardenne, rapporteur
M. Yves FERRATON, Professeur à l'Université de Lorraine (Nancy)
M. Jean-Paul MONTAGNIER, Professeur à l'Université de Lorraine (Nancy), Directeur de recherche

Soutenance : jeudi 18 décembre 2014 à l'Université de Lorraine (Nancy).

THÈSE DE DOCTORAT

(Nouveau régime)

sous la direction du Professeur

Jean-Paul MONTAGNIER

- Laurent BEYHURST -

LES ARRANGEMENTS POUR CLAVIERS DES ŒUVRES THÉÂTRALES DE JEAN-BAPTISTE LULLY DANS LEUR CONTEXTE HISTORIQUE, ESTHÉTIQUE ET SOCIAL (1661-1715)

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

U.F.R. DES SCIENCES HISTORIQUES, GÉOGRAPHIQUES, ET MUSICOLOGIQUES.

INSTITUT DE MUSICOLOGIE

ANNÉE UNIVERSITAIRE 2014

Membres du jury :

M. Denis HERLIN, Directeur de recherche au CNRS (IReMus, UMR 8223), rapporteur
M. Bertrand POROT, Professeur à l'Université de Reims, Champagne-Ardenne, rapporteur
M. Yves FERRATON, Professeur à l'Université de Lorraine (Nancy)
M. Jean-Paul MONTAGNIER, Professeur à l'Université de Lorraine (Nancy), Directeur de recherche

Soutenance : jeudi 18 décembre 2014 à l'Université de Lorraine (Nancy)

Remerciements

Notre gratitude et nos remerciements s'adressent à

Monsieur le Professeur Jean-Paul Montagnier, directeur de recherches

Monsieur le Professeur Bruce Gustafson

Madame Viviane Niaux, bibliothèque du Centre de Musique Baroque de Versailles

Monsieur Martial Morand

Monsieur Damien Vaisse, conservateur du patrimoine

Monsieur Philippe Humeau

Monsieur Laurent Plet

et à nos amis

Madame Aline Zylberajch

Madame Françoise Frachon

Monsieur Alphonse Klur (nous a quitté il y a quelques années)

Monsieur Michel Chapuis

Monsieur René Delosme

Monsieur Jean-Patrice Brosse

Monsieur Yves Audard

Monsieur le Docteur Pascal Jobez

À mon épouse, Aline

et

À ma fille, Inès

Portrait de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) par Jean-Louis Roullet, graveur (1645-1699) et Paul Mignard, peintre (1639-1691), Bibliothèque nationale de France.

SOMMAIRE

Introduction page 13

Partie I : Les Sources

Chapitre I : Localisation des sources page 22

Chapitre II : Présentation des sources

. Le problème du « manuscrit français ». page 30
. Transcription/Arrangement. 38
. Les manuscrits allemands et scandinaves. 39
. Les manuscrits anglais. 42
. Les manuscrits néerlandais et belges. 45
. Les manuscrits italiens et espagnols. 48
. Les manuscrits français et l'édition de d'Anglebert de 1689. 50
. Proportion de manuscrits à usage mixte dans les quarante sources. 64

Chapitre III : Statistiques, fréquence d'apparition des oeuvres et concordances

. L'œuvre de Jean-Baptiste Lully. page 69
. Liste des œuvres arrangées pour le clavier et leur fréquence dans les sources. 72
. Liste des vingt pièces pouvant être considérées comme les plus célèbres et connues de Lully, citées par ordre décroissant de popularité. 82
. Recensement chronologique des œuvres de Lully arrangées pour le clavier. 85
. Œuvres théâtrales de Lully les plus arrangées pour le clavier par ordre décroissant. 94
. Œuvres théâtrales de Lully arrangées pour le clavier les plus représentées dans les sources, par ordre décroissant. 96
. La démarche de Jean-Henry d'Anglebert. 100
. Le rayonnement des arrangements pour le clavier d'œuvres de Lully dans les manuscrits étrangers : Allemagne et pays scandinaves, Angleterre, Pays-Bas du nord et du sud, Italie et Espagne. 102
. Genre, forme et définition historique des pièces arrangées : analyse et statistiques. 112
. Conclusion de la partie I : les sources. 122

Partie II : L'impact sociologique

Chapitre IV : Introduction et historique de l'œuvre théâtrale de Lully arrangée pour les claviers

. Lettres, récits, échos de gazettes. page 128

. Les ballets et œuvres de jeunesse : les années 1657 à 1668, 131
du *Ballet de l'amour malade* au *Carnaval, Mascarade*.

. Les ballets et les œuvres du nouveau Surintendant de la Musique du Roi : 133
les années 1668 à 1670, de *La Grotte de Versailles* au *Bourgeois gentilhomme*.

. Les comédies-ballets : les années 1670, *Le divertissement royal* et *Le Bourgeois gentilhomme*. 135

. La tragédie-ballet *Psyché*, 1671/78 : un ouvrage de propagande royale. 137

. Lully dirige l'Académie royale de Musique : le début des années 1672 à 1674, 138
Les fêtes de l'amour et de Bacchus, Cadmus et Hermione, Alceste.

. La résidence royale de Saint-Germain et les grands spectacles : 145
les années 1675 à 1677, *Thésée, Atys, Isis*.

. Les années 1679 à 1683 : les quatre opéras marqueurs de l'évolution du rôle 150
de l'orchestre, *Bellérophon, Proserpine, Persée, Phaéton*.

. Les années 1684 à 1686 : les trois opéras et les héros de romans de chevalerie, 157
les trois monumentales chaconnes et passacailles, *Amadis, Roland, Armide*.

. Les années 1681 à 1685 : le retour aux ballets et au divertissement, 166
Le Triomphe de l'amour, Le Temple de la paix, L'Idylle sur la paix.

. Les deux dernières années de Lully, 1686 et 1687 : *Acis et Galatée, Achille et Polyxène*. 169

. Les arrangements pour claviers d'œuvres de Lully sont-ils célèbres ou populaires ? 173

ChapitreV : Les arrangements d'œuvres de Lully pour les claviers : point de rencontre d'une société en mutation

. Les écrits et témoignages. page 181

. Les « Gens de goût » : musiciens amateurs sous le règne de Louis XIV. 195

. Les claviéristes sous le règne de Louis XIV. 204

. Marie-Françoise Certain (1662-1711), l'amie de Lully, illustre claveciniste 206
et femme indépendante.

. Marie-Françoise Certain, copiste de **42-Vm7-6307-2** et de **43-Gen-2354** ? 209

. Jean-Henry d'Anglebert (1635-1691), un proche de Lully, claveciniste de la famille royale. 211

. Les autres claviéristes réputés : clavecinistes et organistes de la génération de Lully. 218

. Les claviéristes de moindre notoriété de la génération de Lully. 230

. Les claviéristes en poste à la Cour, à la Chapelle royale, dans les églises parisiennes, 234
institutions religieuses, salons musicaux et cours privés dans le sérail de Lully : synthèse.

. Les compositeurs français, moins connus de nos jours, du règne de Louis XIV présents dans 240
les sources contenant des arrangements pour clavier d'œuvres théâtrales de Lully.

. Les musiciens humanistes étrangers, les musiciens français expatriés et les élèves de Lully. 246

. Conclusion : la société aristocratique et musicale dans le sérail de Lully. 258

Partie III : L'art de l'arrangement et ses influences

Chapitre VI : Le répertoire pour le clavier sous le règne de Louis XIV : 1661-1715

. Le clavecin et autres instruments à clavier à cordes pincées. page 268
. Livres de pièces de clavecin édités par des compositeurs français ou étrangers vivant en France, sous le règne de Louis XIV. 270
. Le « clavecin français ». 273
. Conclusion : du clavecin français au clavecin européen. 296
. L'orgue : instrument essentiellement lié au monde religieux ? 301
. Livres d'orgue édités par des compositeurs français ou étrangers vivant en France, sous le règne de Louis XIV. 303
. La destination de quelques Livres d'orgue vers un public d'amateurs. 306
. La fusion des répertoires du clavecin et de l'orgue : une synthèse du style Louis-quatorzien. 310
. Les manuscrits mixtes : de l'orgue dans les sources de clavecin et du clavecin dans les sources d'orgue. 320

Chapitre VII : L'art et les techniques de l'arrangement

. La diffusion graphique de l'œuvre de Jean-Baptiste Lully, partition générale et/ou partition réduite : source de départ de l'arrangement pour les claviers. page 337
. L'arrangement pour clavier est-il une quête d'authenticité ? 344
. Les arrangements d'œuvres de Lully : véritables pièces de clavier ou partitions réduites d'orchestre ? 347
. Exemples musicaux comparatifs : partition générale/arrangements pour clavier.
. *La Grotte de Versailles* : *Ouverture* (1668, LWV 39/1) 355
. *Isis* : *Ouverture* (1677, LWV 54/1) 360
. *Persée* : *Ouverture* (1682, LWV 60/1) 365
. *Armide* : *Ouverture* (1686, LWV 71/1) 370
. *Atys* : *Les Songes Agréables* (1676, LWV 53/58) 373
. *Phaéton* : *Chaconne* (1683, LWV 61/40) 377
. *Acis et Galatée* : *Chaconne* (1686, LWV 73/32) 381
. *Isis* : *Premier air pour les Muses* (1677, LWV 54/10) 387
. *Armide* : *Passacaille* (1686, LWV 71/61) 391
. Conclusion

Conclusion

page 397

Annexe I : Liste, localisation, description et contenu des sources. page 413

Annexe II : Recensement chronologique des œuvres de Lully arrangées pour le clavier et localisation individuelle de chaque pièce dans les diverses sources. page 536

Annexe III : Genre des pièces arrangées de Lully. page 547

Annexe IV : Les claviéristes de l'époque de Lully, les années 1670-1700, leur(s) fonction(s) et leur apparition dans les sources contenant des arrangements de ses œuvres théâtrales. page 556

Bibliographie : page 562

Cartes - Tableaux & Graphiques

Tableau n°I et carte n°I page 37

. Les arrangements pour clavier d'œuvres de Lully dans les différentes sources historiques : répartition & localisation.

Tableau n°II 81

. Les 15 arrangements les plus présents dans les sources.

Graphique n°I 95

. Les 8 œuvres théâtrales de Lully les plus arrangées pour le clavier par ordre décroissant.

Graphique n°II 97

. Les 9 œuvres théâtrales de Lully arrangées pour le clavier les plus représentées dans les sources, par ordre décroissant.

Graphiques n°III et IV 99

. Comparaison entre les opéras les plus arrangés par le nombre de pièces et ceux qui sont les plus représentés par le nombre de sources.

Tableau n°III 104

. Arrangements d'œuvres de Lully connues en Europe : sources étrangères et/ou sources françaises importées.

Carte n°II 105

. Arrangements d'œuvres de Lully connues en Europe : sources étrangères et/ou sources françaises importées.

Graphique n°V 113

. Danses et formes des pièces arrangées pour clavier les plus usitées dans la production de Jean-Baptiste Lully.

Tableau n°IV 253

. Approche sociologique des sources d'origine française.

Tableau n°V 280

. Évolution du répertoire pour clavecin des années 1650 aux années 1690.

Tableau n°VI 281

. Évolution des danses stylisées dans le répertoire pour clavecin de 1650 à 1690.

Tableau n°VII 316

. Comparaison de la structure des versets d'orgue sous Louis XIV aux danses stylisées du répertoire instrumental.

Tableau n°VIII et carte n° III (annexe IV) 557

. Les claviéristes de l'époque de Lully, les années 1670-1700, leur(s) fonction(s) et leur apparition dans les sources contenant des arrangements de ses œuvres théâtrales

INTRODUCTION

Dans le milieu du clavecin et de l'orgue du Grand Siècle, la personnalité de Jean-Baptiste Lully n'est pas celle qui lui est immédiatement associée. Lorsque l'on évoque le sérail du clavier français sous le règne de Louis XIV, les noms de Jean-Henry d'Anglebert, Nicolas Lebègue, Guillaume-Gabriel Nivers, Louis Marchand ou François Couperin sont ceux auxquels nous pensons en premier lieu. Pourtant, le répertoire français des pièces de clavecin du XVIIe siècle attribue le plus grand nombre d'œuvres à un seul compositeur qui - en l'état actuel de nos connaissances - n'a pas écrit une seule œuvre pour cet instrument. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le nombre de pièces extraites d'œuvres théâtrales de Lully et arrangées pour le clavier est de 217, dont cent-trente-deux unicas et quatre-vingt cinq versions présentes parfois dans dix sources différentes. Ce vaste corpus de plus de quatre cents pièces copiées de Lully se repartit dans trente-neuf sources manuscrites et une édition imprimée.

Si l'œuvre du plus grand compositeur français du XVIIe siècle, célébrée à Paris, à Versailles, dans tout le royaume et en Europe, a fait l'objet d'une littérature abondante depuis longtemps, la question des arrangements pour clavier de son œuvre théâtrale demeure encore peu connue. D'éminents chercheurs ont abordé cette problématique depuis le travail de référence de Bruce Gustafson **(1)** dès les années 1975/80. Le recensement systématique et la localisation de toutes les sources contenant du répertoire français XVIIe pour clavecin a mis en évidence que Lully était le premier compositeur représenté dans une majorité de sources. Un peu plus tard, David Fuller poursuit cette quête en interrogeant les sources. L'étude du répertoire français de clavecin révèle un phénomène que peu connaissent : Fuller constate qu'il y a « plus de pièces de Lully que de Chambonnières, de Louis Couperin, de d'Anglebert, de Lebègue, d'Élisabeth Jacquet de La Guerre, et même de Nicolas Geoffroy » **(2)**. Plus récemment, David Chung a apporté également sa contribution à cet aspect méconnu du clavecin français de la seconde moitié du XVIIe siècle **(3)**. Cette absence de prise de conscience de l'importance du rôle de Lully répond à deux facteurs concomitants.

Tout d'abord, les arrangements pour clavier d'œuvres de Lully sont essentiellement restés à l'état de manuscrits : à peine cinq pour cent de ce corpus sera édité en 1689 par Jean-Henry d'Anglebert dans ses *Pièces de clavecin*.

---

(1) Bruce Lester Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music,Thematic Catalog and Commentary*, The University of Michigan, Ph. D., 1977.
(2) David Fuller, « Les arrangements pour clavier des oeuvres de Lully », in *Jean-Baptiste Lully*, Actes de colloque, édités par Herbert Schneider et Jérôme de La Gorce, Saint-Germain-en-Laye et Heidelberg, Laaber, Laaber Verlag, 1987, pp. 471-482.
(3) David Y. Chung, *Keyboard Arrangements of Lully's Music and their Signifiance for French Harpsichord Music*, thèse de doctorat, Université de Cambridge, 1996.

Il n'est encore question que de sources manuscrites françaises et européennes car l'édition musicale, tant pour le clavecin que pour l'orgue, ne doit son développement et son essor qu'au succès incomparable du théâtre musical et chorégraphique de Jean-Baptiste Lully. La seconde cause de la méconnaissance de ce répertoire est le changement de goût du public après de la disparition de Lully. L'édition musicale en ne publiant presque rien de ces pièces originales pour clavier scelle le sort de ce répertoire hors du commun.

Si le corpus est impressionnant, sa diffusion internationale l'est tout autant : nous trouvons trace d'œuvres de Lully adaptées au clavier dans plusieurs manuscrits : en Angleterre, Allemagne, Autriche, Belgique (où plus exactement Pays-Bas du Sud), Danemark, Espagne, Italie, Pays-Bas et Suède. L'Europe du nord, davantage touchée par le phénomène, recense de nombreuses pièces de Lully qui côtoient celles des grands auteurs européens d'orgue et de clavecin, et ce jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Les hommages sont explicites : de Dietrich Buxtehude qui écrit des variations sur l'air *Bel Iris* du *Ballet de l'Impatience* (LWV 14/2) à la *Sarabanda con partitis* en Ut (BWV 990) de Johann-Sebastian Bach, écrite d'après l'*Ouverture* de *Bellérophon*. Mais ils peuvent l'être de manière implicite comme la fameuse *Scène du froid* du *King Arthur* d'Henry Purcell directement inspirée *Des peuples paroissent transis de froid* (LWV 54/51) d'*Isis*. Outre l'influence connue et enviée de l'orchestre de l'Académie royale de Musique dans toute l'Europe, la science de Lully irrigue également une majeure partie du répertoire du clavecin et de l'orgue. Cependant, contrairement à Rameau, Lully n'a jamais réalisé le moindre arrangement de ses œuvres à destination d'un clavier.

L'impact de son œuvre est un phénomène de société : ainsi, comment se peut-il que deux univers si distincts, le premier intimiste, destiné à un public réservé et érudit, celui du clavecin, et le second, plus large, fasciné par le spectacle total qu'offre l'opéra, puissent se rencontrer et se compléter ? Telle est l'une des conséquences de l'œuvre de Lully sur la société française du Grand Siècle. La diffusion de son œuvre est le souci essentiel du Surintendant de la Musique du Roi : tout sera mis en œuvre pour assurer ce dessein. Le succès de ses opéras lui assure une notoriété enviée auprès d'un public diversifié : le roi, la famille royale, les princes de sang, l'aristocratie, la grande et la petite bourgeoisie. Ses ballets, comédies-ballets, pastorales héroïques, tragédies en musique donnent naissance à un phénomène nouveau : celui des œuvres en vogue, voire « à la mode ». La *Chaconne* de *Phaéton*, celle d'*Acis et Galatée*, l'*Entrée d'Apollon* du *Triomphe de l'Amour*, *Les Songes agréables* d'*Atys* ou l'*Ouverture de la Grotte de Versailles* illustrent cette nouvelle tendance sociétale.

Les chroniques, les gazettes, les récits, les lettres en vers de Loret ou la correspondance passionnée de Madame de Sévigné démontrent que l'engouement pour le théâtre lyrique de Lully n'est pas un épiphénomène, bien au contraire. Au même titre que les arrangements pour piano à quatre mains des symphonies de Beethoven ou de Brahms au XIXe siècle, ces adaptations pour le clavier existent pour faire revivre aux amateurs de l'opéra le plaisir qu'ils ont éprouvé au théâtre et pour fournir au grand public un moyen de goûter la musique qu'il aime.

Bruce Gustafson, David Fuller et David Chung consacrent leurs travaux au clavecin : nous les complétons avec l'orgue. La plupart des sources concernées est effectivement pensée pour le clavecin : contrairement à l'orgue, l'instrument peut s'adresser à un public diversifié, des professionnels aux demoiselles de l'aristocratie et de la bourgeoisie. La situation des femmes est essentielle dans la compréhension de ce répertoire qui, de par sa conception, est susceptible de satisfaire le plus grand nombre, du sommaire menuet en vogue aux grandes et somptueuses chaconnes et passacailles. Avec des moyens techniques et musicaux limités, les débutants peuvent se faire plaisir avec ce qu'ils ont entendu à l'Académie royale de Musique ou à la Cour, sous la conduite d'éminents professeurs. En adaptant pour le clavier les pages en vogue d'opéras de Lully, ces derniers n'ont sans doute pas conscience qu'ils sont à l'origine d'un phénomène singulier : un public nouveau, d'amateurs, qui ne se satisfait plus d'aller simplement écouter les productions lyriques du Surintendant.Vouloir désormais briller en public avec un répertoire à la mode : telle sera leur ambition, appuyée en cela par l'édition musicale et la multiplication des cours privés.

Les claviers dans la seconde moitié du XVIIe siècle et la première moitié du XVIIIe siècle sont le clavecin et l'orgue : tous les organistes pratiquent le clavecin mais la réciproque n'est pas toujours établie. La frontière entre le répertoire des deux instruments est ténue : leurs caractéristiques seront étudiées et nous constaterons qu'il n'est pas vraisemblable de limiter le répertoire « typique » de l'orgue français aux seules formes que sont les pièces « en taille », tierce ou cromorne, ou celles qui requièrent l'usage obligatoire de la pédale comme les *trios à deux claviers et pédale*. En effet, les premières œuvres d'orgue éditées depuis celles de Titelouze, du début du XVIIe siècle, datent respectivement de 1665, 1667 et 1675 soit près d'un demi-siècle plus tard. Il s'agit des trois Livres d'orgue de Guillaume-Gabriel Nivers, théoricien de la nouvelle esthétique de l'orgue sous le règne de Louis XIV. Cette œuvre d'orgue conséquente ne compte aucune pièce en taille, ni de trio avec pédale obligée, tout comme les versets d'orgue du **Manuscrit de Troyes** (ca 1690-1700), exemples non exhaustifs : qu'en déduire ?

Deux arguments essentiels portent notre réflexion : en premier lieu, la lecture du répertoire du clavecin et de l'orgue nous montre que l'usage peut être mixte : la préface de quelques Livres d'orgue mentionne cela assez précisément chez André Raison, Nicolas Gigault ou Nicolas Lebègue. En second lieu, il convient d'être attentif à une pratique musicale courante au Grand Siècle, celle des demoiselles de l'aristocratie et de la bourgeoisie. Éduquées à la pratique du clavecin, ces femmes musiciennes n'auront qu'exceptionnellement l'opportunité de devenir des professionnelles : le plus souvent, elles complèteront leur éducation mondaine par un passage dans une institution religieuse où elles seront appelées à tenir l'orgue lors des offices religieux. Non formées à l'usage spécifique de l'orgue, cela leur est interdit hors d'un couvent, ces religieuses ponctuelles ou résolues pratiquent le même répertoire au clavecin et à l'orgue : la conception de quelques manuscrits le démontre de manière évidente. Enfin, la proximité stylistique du *Troisième Livre d'orgue* (1685) de Nicolas Lebègue et des arrangements pour clavier d'œuvres théâtrales de Lully appuient notre argumentaire, conforté par la préface de l'auteur lui-même.

Les copistes arrangeurs des œuvres de Lully sont tous anonymes, à l'exception de Jean-Henry d'Anglebert, éminent musicien, ami de Lully, auteur au centre de notre problématique. L'activité dans ce domaine de Guillaume-Gabriel Nivers est fortement suspectée, de même que celle de Marc-Roger Normand/Couperin, le « Couperin de Turin », cousin de François II Couperin. Par ailleurs, il est aisé d'entendre que le style luthé du clavecin s'accomode assez mal à l'orgue : l'attitude consistant à vouloir « adapter » à l'orgue un arrangement pensé pour le clavecin en style luthé n'est pas nouvelle et répond à celle des musiciens de l'époque. Le **Manuscrit de Troyes** compte au moins un exemple de raturage visant à corriger le style luthé d'origine par des accords s'accommodant mieux à l'esthétique de l'instrument à tuyaux. Aussi, il sera particulièrement intéressant de connaître, et de comprendre, les différentes techniques de l'art de l'arrangement d'une pièce d'orchestre écrite à cinq parties, vers sa destination au clavecin : l'impressionnant travail de d'Anglebert en est le point de départ et de référence.

Notre activité de musicien conservateur d'un instrument historique, remarquable et émouvant témoin du Grand Siècle, l'orgue Julien Tribuot (1699) de Seurre (Côte-d'Or), nous a naturellement incité à nous plonger dans cette problématique. L'œuvre théâtrale de Jean-Baptiste Lully a fait évoluer la facture d'orgue et son répertoire : la naissance des nombreux Livres d'orgue depuis Guillaume-Gabriel Nivers en est l'expression immédiate.

L'expérimentation des pièces de Lully, « modèle absolu » pour tous les organistes compositeurs du Grand Siècle, fait renaître ce qui suscita leur émerveillement et qui fait perdurer le nôtre. Nous observons que le répertoire d'orgue qui précède immédiatement le règne de Louis XIV et l'avènement de Guillaume-Gabriel Nivers n'est pas guidé par la multiplication du nombre de claviers : seul compte l'esprit polyphonique des pièces. En ce sens, deux claviers suffisent pour restituer tout le répertoire du XVIIe siècle jusqu'à Nivers. Les organistes passent la plupart de leur temps à improviser : la seule trace qui subsiste de cet art éphémère est publiée dans les Livres d'orgue. Celles et ceux qui ne savent pas improviser se contenteront des nombreux versets écrits à leur intention. Cela dit, le niveau d'inspiration de ce répertoire « utilitaire » rivalise-t-il toujours avec les sublimes pages lullistes ?

Pour un musicien aguerri à la pratique de la basse continue, il est aisé de puiser dans les airs de Lully et d'en isoler la mélodie sur un clavier soliste : l'une des deux mains et la pédale se chargeront alors de l'accompagnement. C'est vraisemblablement ce que devaient faire les organistes Louis-quatorziens de la capitale : un usage personnel avec une notation en canevas que seuls ces derniers pouvaient décrypter. De telles traces d'écriture existent dans quelques manuscrits ou esquisses de pièces d'orgue sous la forme d'une basse chiffrée. Les arrangements pour claviers des œuvres théâtrales de Lully offrent des versions praticables par un large public, au clavecin et à l'orgue. En utilisant ce matériau musical, il est possible à l'érudit de le métamorphoser et de puiser dans toutes les ressources de l'orgue pour donner à ces versions arrangées une allure plus proche de l'orchestre de Lully. L'étude de ce répertoire polymorphe, que chacun peut s'approprier, est le point de rencontre des musiciens professionnels et ceux d'un nouveau genre : les amateurs. Grâce à eux, les organistes compositeurs auront accès à l'édition de leurs œuvres, donc à la postérité.

Nos travaux analyseront et démontreront ce que l'« avant » et « après » Lully a contribué au développement de la pratique du clavier. Phénomène parfois marginalisé de nos jours, les arrangements pour le clavier d'œuvres de Lully font naître un bouleversement profond dans la manière de penser et d'écrire de la musique : le répertoire de ses contemporains en porte une éminente trace et de ses successeurs en la personne de Jean-Philippe Rameau.

PARTIE I

PARTIE I : LES SOURCES

CHAPITRE I : LOCALISATION DES SOURCES

CHAPITRE II : PRÉSENTATION DES SOURCES

CHAPITRE III : STATISTIQUES

PARTIE I

LES SOURCES

CHAPITRE I : LOCALISATION DES SOURCES

La localisation des sources

En terme de méthode, les manuscrits sont indiqués en notation foncée et obéissent, pour l'essentiel, au catalogage de Bruce Gustafson **(1)**. La localisation de sources anciennes de plus de trois siècles est une quête passionnante pour tout chercheur. Qu'elles soient conservées dans des bibliothèques publiques, dans des bibliothèques privées ou par des collectionneurs privés, ces sources sont vivantes et leur dispersion est le fruit des aléas de l'histoire de l'humanité. Beaucoup d'événements culturels et historiques nous séparent de la fin du XVIIe siècle et de la première moitié du XVIIIe siècle : malgré les efforts considérables de notre société moderne en cette première décennie du XXIe siècle de recenser rigoureusement et scientifiquement ces sources afin d'en démocratiser l'accès, certaines demeureront définitivement perdues. L'histoire de ces sources et le parcours parfois tumultueux des manuscrits peut prendre l'allure d'une véritable enquête policière. Leur dispersion est liée à des facteurs conjoncturels dus aux guerres, révolutions, mise en vente chez des bouquinistes, séparation d'une source par ignorance, etc.

A titre d'exemple **(2)**, **3-Berlin-40623** est considéré comme perdu à la suite de la Seconde Guerre Mondiale, **36-Parville** et **46-Menetou** - sources essentielles -, en vente chez un bouquiniste parisien depuis les années 1950, ont été recherchées et achetées par un collectionneur américain expatrié pour le compte de l'Université de Californie à Berkeley, en 1968. Par ailleurs, il existe onze manuscrits conservés à Berkeley portant le nom de « **La Barre** ». La trace de ce copiste est également suspectée dans **36-Parville** et **46-Menetou** : il est par ailleurs envisagé l'existence de deux autres **La Barre**, à ce jour introuvables. Le **Ms. Humeau** provenant d'une vente de brocanteur serait-il l'un des deux **La Barre** perdus ? Enfin, nous classons les sources en trois catégories : les grands manuscrits, ceux de moyenne importance et enfin les petits manuscrits. Cette dénomination ne tient pas compte du volume et de la densité de la source citée mais du nombre d'arrangements pour le clavier d'œuvres théâtrales de Jean-Baptiste Lully. En effet, les œuvres du Surintendant de la Musique du Roi côtoient une part importante du clavier français et européen dans les manuscrits du XVIIe et du XVIIIe siècle : leur présence est tantôt insignifiante, tantôt nettement plus conséquente.

---

(1) Bruce Lester Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music Thematic Catalog and Commentary*, The University of Michigan, Ph. D., 1977.

(2) Nous reprenons la présentation exacte du catalogage de Bruce Gustafson : tout d'abord la numérotation de 1 à 68 (ses 68 sources recensées), suivie du nom du manuscrit indiquant souvent sa provenance et/ou le nom de son propriétaire. Pour les sources plus récemment découvertes, nous n'avons pas prolongé la numérotation de Gustafson mais simplement indiqué le nom du manuscrit en caractère foncé : par exemple **Ms. Humeau**.

L'annexe I recense précisément la localisation, l'histoire et le contenu de chacune de nos quarante sources **(3)**. Localisées et conservées en France (quinze manuscrits et une édition imprimée), en Grande-Bretagne (5 manuscrits), aux Etats-Unis d'Amérique (5 manuscrits), en Allemagne (5 manuscrits), en Belgique (2 manuscrits), en Autriche (1 manuscrit), aux Pays-Bas (1 manuscrit), en Suède (1 manuscrit), au Danemark (1 manuscrit), en Espagne (1 manuscrit) et en Italie (2 manuscrits), ces sources confèrent à l'œuvre de Lully un rayonnement international important et durable. L'origine de ces sources, pour l'essentiel l'œuvre de copistes anonymes, est incertaine : seule une datation réelle et avérée ou probable permet d'étayer nos recherches. Il est certain que leur origine peut être bien distincte de leur localisation actuelle dans les grandes bibliothèques européennes, mais l'histoire de la migration de ces sources est pour nous un élément sociétal non négligeable. Les bibliothèques nationales, universitaires, municipales ou privées, indépendamment de la densité de la source incriminée, sont concernées par notre problématique. Ainsi, le plus grand manuscrit **46-Menetou** (76 arrangements) est conservé à la bibliothèque de l'Université de Californie à Berkeley sous la cote Ms. 777, **Ms. Bruxelles-27220** (45 arrangements) à la bibliothèque du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles sous le cote Ms. 27220, **14-Schwerin-619** (39 arrangements) à la Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek des Bezirkes Schwerin Musik en Allemagne du nord sous la cote Ms. 619, **24-Babell** (34 arrangements) à la British Library du British Museum de Londres sous la cote Additional Mss. 39569, **36-Parville** (33 arrangements) est conservé à la bibliothèque de l'Université de Californie à Berkeley sous la cote Ms. 778, **Ms. Clermont d'Entrevaux** (43 pièces notées à deux voix mais non arrangées) au trésor de la cathédrale d'Entrevaux dans le département des Alpes-de-Haute-Provence. Ce dernier manuscrit ne possède pas de cote particulière.

Concernant les manuscrits de moyenne importance, c'est-à-dire ceux comprenant de sept à quinze arrangements, nous trouvons **44-LaPierre** (15 arrangements) conservé à la Bibliothèque nationale, département de la musique, sous la cote Rés. Vmd Ms. 18 **(4)**, **Ms Regensburg** (10 arrangements) conservé à la Fürst Thurn und Taxis Hofbibliotthek de Regensburg sous la cote D-Rtt incertus III.c/4, **Ms. Humeau** (10 arrangements) conservé chez son propriétaire monsieur Philippe Humeau facteur de clavecins à Barbaste dans le département du Lot-et-Garonne, **Ms. Amalie** (9 arrangements) conservé au musée historique de Vienne en Autriche sous la cote 19455 (olim MS 3336), **40-Rés-476** (9 arrangements) conservé à la Bibliothèque nationale, département de la musique, fonds du conservatoire sous la cote Réserve-476, **23-Tenbury** (7 arrangements) conservé au St. Michael's College de

(3) Cf annexe I, pp. 412-528.
(4) Ce fonds musical provient de la bibliothèque de madame Geneviève Thibault, Comtesse de Chambure.

Tenbury Wells dans le Worcestershire en Angleterre sous la cote Ms. 1508, **27-Gresse** (8 arrangements) conservé à l'Instituut voor Musiekwetenschap der Rijksuniversiteit te Utrecht à Utrecht sous la cote Ms. q-1, **33-Rés-89ter** (8 arrangements) conservé à la Bibliothèque nationale, département de la musique, fonds du conservatoire sous la cote Réserve 89ter, **42-Vm7-6307-2** (7 arrangements) conservé à la Bibliothèque nationale, département de la musique sous la cote Vm7 6307 (2), **49-RésF-933** (7 arrangements) conservé à la Bibliothèque nationale, département de la musique, fonds du conservatoire sous la cote Réserve F 933, **28-Brussels-926** (7 arrangements) conservé à la Bibliothèque royale Albert Ier à Bruxelles, département des manuscrits sous la cote Ms. III 926, **31-Madrid-1360** (7 arrangements) conservé à la Biblioteca nacional de Madrid sous la cote M. 1360, **Ms. Normand-Couperin** (7 arrangements) conservé à la bibliothèque de l'Université de Californie à Berkeley sous la cote US-BEm Ms. 1371, **Ms. Houssu** (6 arrangements) conservé à la Bibliothèque nationale, département de la musique sous la cote Vm7 137321, **Ms. Roper** (5 arrangements) conservé à la New Library de Chicago sous la cote MS. VM 2.3. E58r.

Enfin les petits manuscrits, c'est-à-dire ceux ne comprenant qu'un seul à quatre arrangements d'œuvres de Lully, sont respectivement **45-Dart** (4 arrangements) conservé au King's College de Londres sous la dénomination « Handlist of Manuscripts, Books and Printed Music from the Dart Collection in Room 303 152/3 Strand W.C.L. », **Ms. de Troyes** (4 arrangements) conservés à la Médiathèque de l'agglomération troyenne sous les cotes ms. 2682 et S. 11. 2454, **51-LaBarre-11** (3 arrangements) conservé à la bibliothèque de l'Université de Californie à Berkeley sous la cote Ms. 770, **Ms. de Bloren** (3 arrangements) conservé à la médiathèque municipale de Roanne dans le département de la Loire sous la cote n°108, **48-LaBarre-6** (2 arrangements) conservé à la bibliothèque de l'Université de Californie à Berkeley sous la cote Ms. 770, **50-Paignon** (2 arrangements) conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris sous la cote Ms. 2374, **30-Cecilia** (2 arrangements) conservé au Conservatorio di Musica Santa Cecilia à Rome sous la cote A Ms. no 400, **39-Vm7-6307-1** (2 arrangements) conservé à la Bibliothèque nationale, département de la musique sous la cote Vm7 6307, **43-Gen-2354** (2 arrangements) conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris sous la cote Ms. 2354, **47-Gen-2356** (1 arrangement) conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris sous la cote Ms. 2356, **3-Berlin-40623** (1 arrangement) provenant d'Allemagne du nord, autrefois conservé à la Deutsche Staatsbibliothek à Berlin sous la cote Mus. Ms. 40623, est perdu depuis la seconde guerre mondiale, **9-Ihre-284** (1 arrangement) conservé à l'Universitetsbibliotek d'Uppsala en Suède sous la cote Ihre 284, **10-Schwerin-617** (1 arrangement) conservé à la Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek des Bezirkes Schwerin Musik à Schwerin en Allemagne du nord sous la cote Ms. 617, **11-Ryge** (1 arrangement)

conservé à la Kongelige Bibliothek, Musikafdelingen à Copenhague sous la cote Mu 6806. 1399, **25-Bod-426** (1 arrangement) conservé à la Bodleian Library à Oxford sous la cote Ms. Mus. Sch. E 426, **Ms. Augustines de Vitré** (1 arrangement) conservé à la Bibliothèque nationale, département de la musique, sous la cote Réserve Vma. Ms. 1071, **13-Möllersche** (1 arrangement) conservé à Berlin à la Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Mus. Ms. 40644 et **53-Oldham-2** **(5)** (nombre d'arrangements d'œuvres de Lully non connu) conservé à Londres chez le collectionneur privé Guy Oldham **(6)**.

Ainsi, la localisation actuelle de nos quarante sources, trente neuf manuscrits et une édition imprimée, **68-d'Anglebert**, se répartit pour un tiers environ conservée en France, dont huit à la Bibliothèque nationale (55 arrangements), trois à la Bibliothèque Sainte-Geneviève (5 arrangements) et cinq en province (19 arrangements et quarante trois pièces notées à deux voix non arrangées). Cinq sources sont conservées en Grande-Bretagne, trois à Londres (38 arrangements), une à Tenbury Wells (8 arrangements) et une à Oxford (1 arrangement) : au total quarante sept arrangements, soit presque autant qu'à la Bibliothèque nationale, ce qui est loin d'être négligeable. Six sources sont conservées depuis la seconde moitié du XXe siècle aux États-Unis d'Amérique à l'université de Berkeley en Californie (122 arrangements) et à la New Library de Chicago (cinq arrangements), ce qui est tout à fait considérable. Cinq sources sont conservées en Allemagne, deux à Schwerin en Allemagne du nord (40 arrangements), deux à Berlin (deux arrangements mais une des deux sources est considérée comme perdue depuis la seconde guerre mondiale) et une à Regensburg en Bavière (onze arrangements). Une source est conservée à Vienne en Autriche (10 arrangements). La source d'origine allemande considérée comme perdue (un arrangement connu dans **3-Berlin-40623**) ne certifie pas qu'elle soit encore en Allemagne : s'agissant cependant d'une source historique répertoriée, nous la considérons encore comme conservée en Allemagne. Il est également intéressant d'observer que la ville princière de Schwerin, de taille très moyenne à la fin du XVIIe siècle **(7)**, recense presque autant de pièces arrangées de Lully que l'ensemble du corpus conservé à la Bibliothèque nationale. Enfin, deux sources sont conservées dans l'actuelle Belgique **(8)** à Bruxelles (cinquante deux arrangements), ce qui est également important.

---

(5) 53-Oldham-2 : s'agissant d'un collectionneur privé, l'accès à cette source demeure difficile.
(6) Guy Oldham : collectionneur privé désormais célèbre pour avoir fait patienter pendant tant d'années les musiciens et le public avant d'autoriser la publication de l'œuvre d'orgue complète de Louis Couperin.
(7) Schwerin, ville de taille moyenne comptant actuellement 100 000 habitants, est la capitale du Land de Mecklembourg-Poméranie occidentale en Allemagne du nord, non loin de la Pologne.
(8) La Belgique actuelle date de 1830 : à l'époque de Louis XIV, elle faisait partie des Pays-Bas du Sud. Ainsi, les Pays-Bas espagnols (1482-1713) comptaient les Pays-Bas du Sud (actuelle Belgique) et ceux du Nord (les Flandres).

Les cinq sources restantes, une en Suède à Uppsala (1 arrangement), une au Danemark à Copenhague (1 arrangement), une au Pays-Bas à Utrecht (8 arrangements), une en Espagne à Madrid (7 arrangements) et une en Italie à Rome (2 arrangements) sont des localisations plus marginales quant aux vingt six arrangements d'œuvres de Lully restants. Nous tenterons de cerner dans le chapitre II de nos travaux, consacré à la sociologie et à l'histoire de ces sources, ce qui a pu conduire à leur dispersion.

Les quarante sources comptent 217 arrangements uniques d'oeuvres de Lully **(9)** arrangées pour le clavier. Bien entendu les mêmes oeuvres se retrouvent fréquemment recopiées dans différentes sources, selon leur popularité respective. Ainsi, ces 217 arrangements originaux ont donné naissance à un corpus global de 451 pièces réparties comme suit : 137 sont conservées en France, 126 le sont aux États-Unis d'Amérique, essentiellement à l'université de Berkeley en Californie, cinquante trois en Allemagne, cinquante deux en Belgique, quarante six en Grande-Bretagne, dix en Autriche, huit aux Pays-Bas, sept en Espagne, deux en Italie, une en Suède et une au Danemark. Une réflexion s'impose quant à la localisation de ces sources : la présence d'arrangements d'œuvres de Lully en Europe repose sur des explications sociales, musicales et conjoncturelles liées à l'histoire de notre continent. En revanche, l'émigration récente de plusrieurs sources, dont deux manuscrits essentiels **36-Parville (10)** et **46-Menetou** est un phénomène surprenant : pourquoi la Bibliothèque nationale n'a-t-elle pas acquis ces deux grands manuscrits en vente chez un bouquiniste parisien dans les années 1960 ? La fuite de ces sources n'est nullement liée à des phénomènes historiques mais probablement à une absence d'intérêt des protagonistes de l'époque. Enfin, la localisation de **68-d'Anglebert** est plus complexe, s'agissant de l'édition de 1689 de Jean-Henry d'Anglebert **(11)**. L'édition originale, l'une des mieux gravées parmi la musique ancienne de clavecin, fut publiée à compte d'auteur selon l'usage de l'époque. Son succès en France, et hors du royaume, est attesté par plusieurs rééditions : une seconde édition du vivant de l'auteur, une troisième par Ballard en 1703 et une quatrième en 1704 par l'éditeur Etienne Roger d'Amsterdam. **33-Rés-89ter**, manuscrit autographe de d'Anglebert, et la première édition de **68-d'Anglebert** sont conservés à la Bibliothèque nationale respectivement sous les cotes : fonds conservatoire, Réserve 89ter et fonds conservatoire, Vm7 1854. Localisées et conservées en France, en Grande-Bretagne, aux Pays-Bas, en Belgique, en Allemagne, au Danemark, en Suède, en Espagne, en Italie et aux États-Unis d'Amérique, ces multiples rééditions démontrent

(9) 132 pièces (arrangées une seule fois) + 85 (arrangées de deux à dix fois, soit 301 versions) = 217 pièces originales de Lully (433 pièces copiées ou 451 si l'on inclut les doublons d'une même source).

(10) Le manuscrit **36-Parville** est une source essentielle contenant, entre autres, des pièces uniques pour clavecin de Louis Couperin. Cette source complète le célèbre manuscrit **35-Bauyn** conservé à la Bibliothèque nationale.

(11) D'Anglebert, Jean-Henry, *pièces de clavecin*, Paris, Ballard, 1689. A cette époque, il est très rare de pouvoir faire éditer de la musique : même Louis Couperin n'eut pas cette chance.

le rayonnement international de l'oeuvre de Lully par l'entremise de son ami Jean-Henry D'Anglebert. Toutefois, la répartition européenne de ces manuscrits n'est pas homogène du fait de la très faible présence de l'œuvre de Lully dans le sud de l'Europe : en effet, l'Italie ne compte que neuf arrangements et l'Espagne sept.

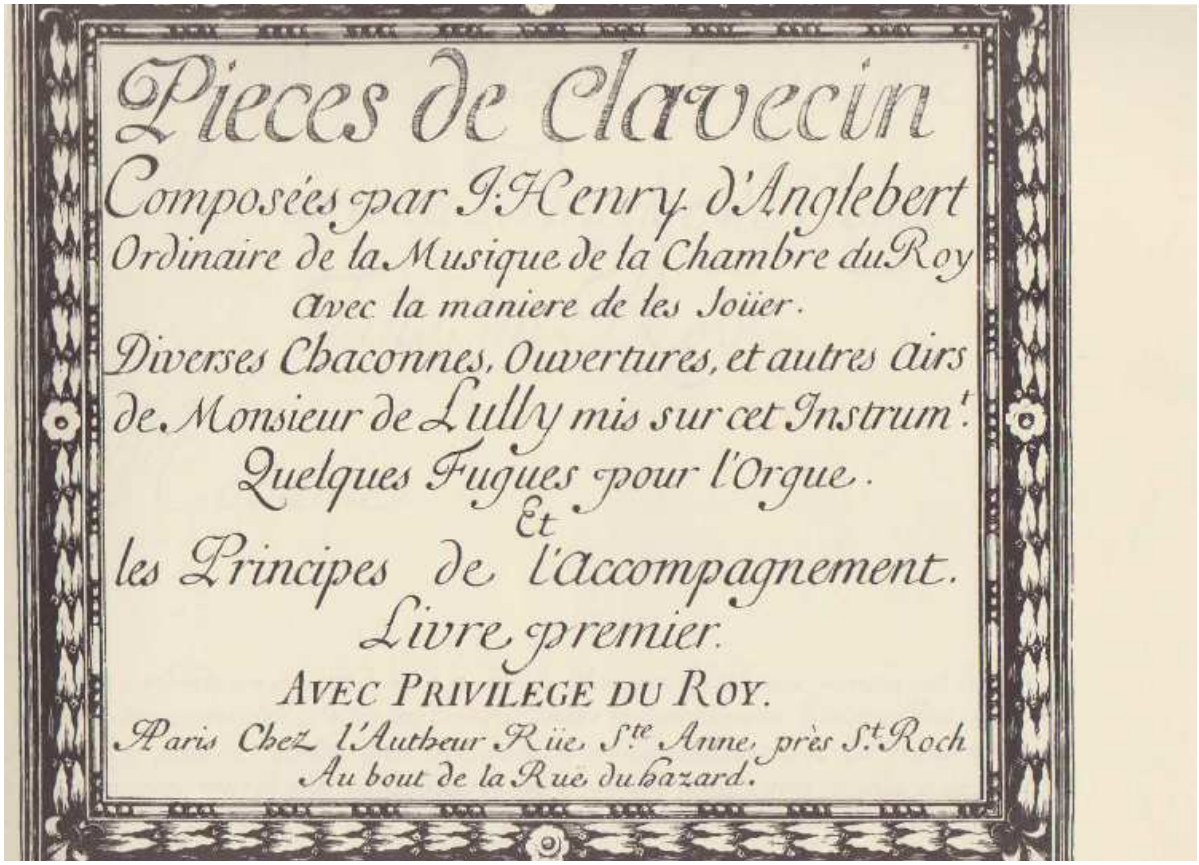
A contrario, que déduire de la présence importante de cette œuvre arrangée pour le clavier en Europe du nord et tout particulièrement dans les cours allemandes avec soixante trois arrangements connus à ce jour, en Belgique avec cinquante deux arrangements connus à ce jour, en Grande-Bretagne avec quarante sept arrangements connus à ce jour ? Existerait-il un problème lié à la compréhension de la langue française dans les pays non francophones, c'est-à-dire dans tous les pays cités à l'exception de l'actuelle Belgique ? Nous ne le pensons pas car le répertoire véhiculé au travers de ces nombreux manuscrits comporte, majoritairement, des ouvertures, danses et chaconnes, donc un répertoire d'origine instrumentale. Par ailleurs, les arrangements sont conçus pour un instrument soliste, clavecin ou orgue, mais nullement destinés à accompagner une voix et soutenir un texte chanté en français.

Enfin, la barrière de la langue française est un argument nettement moins compréhensible dans la société aristocratique européenne de la seconde moitié du XVIIe et de la première moitié du XVIIIe siècle : le français est la langue de la Cour de Versailles que l'on se doit de connaître en Europe, à divers degrés certes. Il semble plus convaincant et pertinent de rechercher les différents lieux de diffusion des opéras lullistes en Europe, d'en établir une cartographie et une chronologie précises afin de connaître et de comprendre pourquoi les arrangements pour le clavier de ses opéras sont davantage présents dans le nord de l'Europe. À ce titre, nous pourrons sans doute mieux cerner l'importance de notre plus ancienne source - en l'état actuel de nos connaissances - **Bruxelles-Ms-27220** que l'on daterait, pour les pièces les plus anciennes, vers 1666. Dans ce manuscrit, la présence singulière de nombreux arrangements de *Psyché* (1671) nous interroge. L'auteur de ces adaptations pour le clavier de fragments d'opéras de Lully, sans doute un inconditionnel de cet opéra, aurait-il vécu à Bruxelles et aurait-il pu entendre cet opéra à Lille, ville proche de Bruxelles ? Il est plus que certain que les faits politiques et militaires tels le rattachement de Lille et de l'Artois au Royaume de France et les productions de grandes œuvres lyriques lullistes suivies de leurs versions arrangées pour un usage personnel sont concomitants **(12)**. La localisation actuelle des sources est le fruit de l'histoire sociologique et politique de l'Europe,

(12) Le siège et la capitulation de Lille eurent lieu au mois d'août 1667, époque de la guerre de Dévolution et du rattachement de l'Artois au Royaume de France : conséquences du Traité des Pyrénées.

de la migration de musiciens français à l'étranger **(13)** et de l'intérêt que certains musiciens étrangers, connus ou très souvent anonymes, portent à la musique française en recopiant les œuvres d'auteurs français **(14)**.

Enfin, si la musique française s'exporte en Allemagne c'est aussi le fait du répertoire pour le luth : Mesangeau, Pinel, Gaultier et Mouton sont davantage connus comme luthistes que comme clavecinistes. Le style brisé français, propre au luth, influence le répertoire du clavecin. De nombreuses œuvres sont écrites pour le clavecin ou pour le luth avec des arrangements réciproques. Ces mises en perspectives seront analysées et traitées dans le chapitre II concernant la sociologie et l'analyse de la localisation de ces nombreux arrangements pour le clavier.


Pieces de Clavecin
Composées par J. Henry d'Anglebert
Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy
Avec la maniere de les Joüer.
Diverses Chaconnes, Ouvertures, et autres airs
de Monsieur de Lully mis sur cet Instrum.t
Quelques Fugues pour l'Orgue.
Et
les Principes de l'Accompagnement.
Livre premier.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.
Paris Chez l'Autheur Rüe S.te Anne, près S.t Roch
Au bout de la Rue du hazard.

68-d'Anglebert : ***Pièces de clavecin,*** 1689, Bibliothèque nationale, Vm7 1854, premier tirage.

(13) Observer le grand manuscrit **24-Babell**, recopié par Charles Babell, et le répertoire français importé en Angleterre par Charles Dieupart qui s'installa définitivement à Londres en 1707.

(14) Par exemple, des œuvres de Lebègue et de Lully sont recopiées par des membres de la famille danoise Ryge dans **11-Ryge** (ca 1700 ?). Des œuvres de ces deux auteurs français sont également recopiées par Johann-Christoph Bach, le grand frère de Johann-Sebastian Bach, dans **13-Möllersche** provenant de la célèbre Cour de Köthen en Allemagne dans les années 1703-1708 : environnement musical de Johann-Sebastian Bach. Ce célèbre manuscrit **13-Möllersche**, du nom de l'organiste Johann- Gottfried Möller (1774-1833) élève de Kittel, lui-même élève de J.S. Bach, est un précieux témoignage de la diffusion du style français en Allemagne par les œuvres de Lebègue et de Lully, notamment, mais également par la production d'une table d'agréments français que Georg Böhm et Johann-Sebastian Bach utilisèrent en abondance.

PARTIE I

LES SOURCES :

CHAPITRE II : PRÉSENTATION

La présentation des sources

Les sources qui vont être citées, présentées puis commentées représentent un matériau aussi dense qu'inestimable quant à la compréhension de ce que sont les arrangements pour clavier des œuvres théâtrales de Jean-Baptiste Lully. Leur existence prouve d'une part, l'importance du phénomène de réappropriation d'une œuvre lyrique vers des publics divers, amateurs et professionnels du clavier, et, d'autre part, ancre avec pertinence l'idée que l'on peut se faire du rayonnement réel de l'œuvre de Lully dans toute l'Europe. Nos travaux d'analyse et de compilation des sources complètent ceux, remarquables, de Gustafson **(15)**. Les arrangements d'œuvres de Lully se trouvent, dans la majorité des cas, dans des manuscrits pour clavecin. Les manuscrits de musique française pour clavecin de cette époque s'échelonnent entre 1629 et 1689 : les auteurs les plus fréquents étant Jean-Henry d'Anglebert (1628-1691), Claude Burette (mort vers 1700 ?), Jacques-Champion Chambonnières (1601/2-1672), Louis Couperin (ca 1626-1661), Henry Dumont (1610-1684), Jean-Nicolas Geoffroy (ca 1633-1694), Nicolas Gigault (ca 1627-1707), Jacques (?) Hardel (vers 1663), La Barre (?), Nicolas-Antoine Lebègue (ca 1631-1702), Monnard (?), Claude-Rachel de Montalan (1646-1738), Etienne Richard (1622-1669) et Jacques-Denis Thomelin (ca 1640-1693).

Le problème du « manuscrit français »

Bruce Gustafson parle de « manuscrits français » en les définissant comme ceux qui ne contiennent que de la musique française, qu'ils soient conservés ou non en France et qu'ils aient été écrits ou non par des auteurs français. Cette dénomination nous semble néanmoins manquer de précision : en effet, comment décrire un manuscrit de musique française copié par un Allemand ? Il existe une ambiguïté réelle que nous allons lever dans la formulation de Gustafson : un « Manuscrit français » transmettrait-il de la musique française copiée en France et ailleurs qu'en France ? Par ailleurs, n'oublions pas que l'Italie exerce sur la France du XVIIe siècle une influence considérable : il est, en effet, fréquent de trouver des auteurs italiens aux côtés de grands clavecinistes français. Dans le cas de **33-Rés-89ter**, **36-Parville (16)**, **39-Vm7-6307-1**, **40-Rés-476**, **42-Vm7-6307-2**, **43-Gen-2354**, **44-LaPierre**, **45-Dart**, **46-Menetou**,

(15) Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music*, op.cit.
(16) 36-Parville : répertoire exclusivement français à l'exception de deux compositeurs en résidence à Paris : Johann-Jakob Froberger et Luigi Rossi.

47-Gen-2356 **(17)**, **48-LaBarre-6**, **50-Paignon**, **51-LaBarre-11**, **53-Oldham-2**, **68-d'Anglebert**, **Bruxelles Ms. 27220** **(18)**, **Ms. Humeau** **(19)**, **Ms. Amalie** **(20)**, **Ms. Regensburg** **(21)**, **Ms. Roper** **(22)**, **Ms. de Bloren** **(23)**, **Ms. de Troyes** **(24)**, **Ms. Houssu** **(25)** et **Ms. Marc-Roger Normand/Couperin** **(26)**, il s'agit de sources ne contenant que du répertoire français, d'auteurs ayant vécu en France, copiées ou recopiées par des musiciens français, anonymes ou connus tels d'Anglebert, Nivers ou son proche entourage. Ces vingt-trois manuscrits et l'édition de 1689 de Jean-Henry d'Anglebert ont été écrits pour la plupart à Paris : cela ne pose aucun problème pour les dénommer « Manuscrits français ». Plus exactement, l'origine française du ou des copistes semblerait davantage déterminante que le lieu de sa conservation. En revanche, dans le cas de **3-Berlin-40623** **(27)**, **9-Ihre-284** **(28)**, **11-Ryge** **(29)**,

---

(17) 47-Gen-2356 : répertoire exclusivement français et ajout d'œuvres de Johann-Jakob Froberger.

(18) Ms. Bruxelles 27220 : bien qu'actuellement conservé à la Bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles, ce manuscrit, ne contenant que du répertoire français pour clavecin, est vraisemblablement né dans le sérail de Guillaume-Gabriel Nivers ou de son proche entourage. Il s'agit clairement, dans ce cas, d'un manuscrit français.

(19) Ms. Humeau : source transmise par son propriétaire à monsieur Davitt Moroney qui n'a pas donné suite à nos diverses sollicitations de copie de ces onze arrangements. Cette source n'est actuellement pas consultable car n'étant pas restituée à son propriétaire.

(20) Ms. Amalie (1687) : du nom de la princesse Amalie de Brunswick et Lunebourg (1673-1742), manuscrit conservé à Vienne. Cette source ne contient que du répertoire français : Chambonnières, Collasse, Favier, Hanouet, Jacquet de la Guerre, Lully, Philidor et Richard.

(21) Ms. Regensburg (ca 1688-1697) est un manuscrit ne contenant que des auteurs français : Lully, Lebègue, Chambonnières, D'Anglebert, Hardel, Couperin (Louis ?), Destouches, Marais, F. Couperin, De Visée. Cette source provient de la famille des princes de Thurn und Taxis, célèbre cour installée à Ratisbonne en Bavière.

(22) Ms Roper (ca 1691) : source française provenant de Grande-Bretagne sous le titre « Elizabeth Roper her Booke 1691 ». Manuscrit aujourd'hui conservé à la Newberry Library de Chicago sous la cote Ms.VM 2.3 E58r, ne contenant que des auteurs français : Lully, Lebègue et Chambonnières.

(23) Ms. de Bloren (pas avant 1699) : l'existence de cette source « Manuscrit de Mademoiselle de Bloren » a été révélée en 1998. Ce manuscrit, désormais édité chez Henry Lemoine, est conservé à la Médiatèque municipale de Roanne (département de la Loire) sous la cote Ms. 108. Les auteurs sont français : Campra, Lebègue, Lully, Hardel, Louis Couperin, Destouches.

(24) Ms. de Troyes (ca 1690-1700) : les deux sources Ms. 2682 et S. 11. 2454 conservées à la médiathèque de l'agglomération troyenne sont l'œuvre du chanoine copiste Claude Herluison (1658-1736). Ces manuscrits recensent des œuvres d'orgue connues, des versets d'orgue anonymes, des pièces de clavecin et des harmonisations anonymes de plain-chant. Les auteurs sont Siret, Lebègue, Boyvin, Lully, Verdier, D'Anglebert.

(25) Ms. Houssu (1712) : la famille Houssu est une dynastie d'organistes parisiens : Henri, Antoine, Edme, Charles et Antoine Jacques. Ces musiciens furent actifs dans les paroisses des Saint-Innocents et de Saint-Jean-en-Grève notamment. Cette source est conservée à la Bibliothèque nationale sous la cote Vm7 137321.

(26) Ms. Marc-Roger Normand/Couperin : *Livre de tablature de clavescin* (ca 1695) copié par Marc-Roger Normand (1663-1734), cousin de François II Couperin, musicien à la Cour de Turin et au service du roi de Sardaigne. Il aurait quitté Paris pour Turin en 1688 où sa présence est attestée en tant que claveciniste dans un opéra à la cour ducale de Savoie à Turin. Le répertoire est exclusivement français : Marc-Roger Normand/Couperin, monsieur Paul de La Pierre, Lebègue, Chambonnières, Militon, Hardel, Lully, D'Anglebert.

(27) 3-Berlin-40623 : provenant d'Allemagne du nord, daté de 1678 et aujourd'hui perdu, recensant deux compositeurs français La Barre (dynastie des Chabanceau de La Barre, Joseph ou Pierre IV ?) et Lully, le manuscrit est noté entièrement en nouvelle tablature allemande d'orgue, à l'instar de la notation des œuvres d'orgue de Weckmann, Scheidemann ou Buxtehude. Le copiste ne peut être qu'un familier de ce type de notation, donc vraisemblablement un allemand du nord.

(28) 9-Ihre-284, provenant de Visby en Suède, daté de 1679, adoptant une notation mixte pour clavier et en nouvelle tablature allemande d'orgue, l'un des quatre ou cinq copistes serait peut-être Thomas Ihre, né en 1659. Anne de La Barre (1628-1688), fille de Pierre III Chabanceau de La Barre, alors en voyage à la Cour de Suède, aurait-elle contribué à copier ou recopier de la musique française lors de sa période hors de France, de 1652 à 1661 ?

(29) 11-Ryge : notation en nouvelle tablature allemande d'orgue où les œuvres de Buxtehude, Reincken et Pachelbel côtoient celles de Lebègue et Lully.

13 Möllersche, **23-Tenbury**, **24-Babell**, **25-Bod-426**, **27-Gresse**, **28-Brussels-926**, **30-Cecilia**, **31-Madrid-1360** et **49-RésF-933** **(30)**, il n'est plus question de parler de « Manuscrit français » tant les compositeurs qui sont représentés dans ces sources ne sont pas seulement français mais largement européens, que le système d'écriture abordé utilise parfois une notation inconnue des Français à l'instar de la nouvelle tablature allemande d'orgue, présente en Allemagne du nord et dans les pays nordiques, que les copistes ne sont pas français et que certains ne sont jamais allés en France de leur existence. Enfin, pour ce qui concerne **10-Schwerin-617** et plus encore **14-Schwerin-619** la situation est ambiguë : dans le premier cas le répertoire obéit à la logique du manuscrit typiquement français, un seul copiste recopiant les œuvres de trois compositeurs Lebègue, Lully et le résident parisien Froberger. Dans le second cas, tous les compositeurs sont français à l'exception d'Arcangelo Corelli (1653-1713) et surtout de Francesco-Maria Veracini (1690-1768) : Jean-Philippe Rameau, contemporain de ce dernier, est également représenté. Enfin, la notation adoptée n'est pas celle d'un manuscrit d'Allemagne du nord, en nouvelle tablature allemande d'orgue, mais celle d'une partition pour clavier : s'agirait-il de sources importées de France ? La présence de Veracini dans ce manuscrit nous étonne car ce remarquable violoniste florentin s'illustra au sein d'une formation instrumentale européenne d'élite : l'orchestre de Dresde **(31)**. La présence de musiciens français à Dresde, ville arborant la culture française, n'est-elle pas une coïncidence dans la diffusion d'un répertoire hautement français qui aurait pu être transmis par un musicien voyageur dans les années 1720 à la Cour de Schwerin ? La source **10-Schwerin-617**, après 1684, est attestée par Gustafson comme antérieure à **14-Schwerin-619**, ca 1720. Quant à la provenance de cette première source, elle est indiquée comme allemande mais pas la seconde. Toutefois, il est étonnant que **10-Schwerin-617** ne compte pas une seule œuvre d'un compositeur allemand et que les pièces présentes sont groupées par ton comme dans les manuscrits français. Concernant **14-Schwerin-619**, source conservant trois générations de musiciens, de Lully, Pierre Gaultier « de Marseille » à Rameau et Francesco Maria Veracini, elle est l'œuvre de trois copistes différents, donc un manuscrit sans doute rédigé sur une assez longue période. Si l'on compare **10-Schwerin-617** et **14-Schwerin-619**, sources qui ne comptent aucun auteur allemand, au manuscrit à peine antérieur **13-Möllersche** (1703-1708) copié par Johann-Christoph Bach à la Cour de Köthen - non loin de Dresde -, nous observons que **13-Möllersche** compile deux auteurs français, Lebègue et Lully, aux côtés des allemands

(30) 49-RésF-933 : manuscrit provenant probablement de France (Paris ?) mais recensant également des œuvres de William Babell et de Georg Philipp Telemann : le copiste ne serait-il pas l'anglais William Babell (ca 1690-1723) ?

(31) Au début du XVIIIe siècle, il était un honneur pour un compositeur d'écrire pour ce brillant orchestre des princes électeurs de Saxe et rois de Pologne. Deux français, au moins, fréquentèrent cet ensemble : Charles Dieupart et le célèbre flûtiste Pierre-Gabriel Buffardin (1690-1768), maître et ami de Johann Joachim Quantz. Dresde fut une ville de culture européenne d'avant-garde bien avant Berlin.

Nicolaus Bruhns, Georg Böhm, Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbel et Johann-Sebastian Bach. Bruce Gustafson date **13-Möllersche** aux années 1717-1719 et attribue l'unique copie de ce manuscrit à Johann-Bernard Bach. De nouvelles recherches effectuées en 1977 par le musicologue allemand Hans-Joachim Schulze **(32)** ont conclu que la datation de cette source serait antérieure d'une décennie, c'est-à-dire les années 1703-1708, et que le copiste serait Johann-Christoph Bach, le grand frère de Johann-Sebastian.

Par ailleurs, les œuvres de Veracini ne se trouvent que dans **14-Schwerin-619**, ce qui conforte l'hypothèse de la proximité entre le milieu musical européen de l'orchestre de Dresde et le répertoire français contenu dans ce manuscrit : aurait-il pu être importé de France par Pierre-Gabriel Buffardin ? Ce dernier, natif de Provence, est le grand soliste flûtiste à la Cour de l'Électeur de Saxe à Dresde de 1715 à 1749 : or, dans **14-Schwerin-619**, il y a des œuvres de Pierre Gaultier « de Marseille », compositeur, mais qui fut également directeur musical et fondateur de l'Académie royale de Musique de Marseille. Bien que Buffardin ne soit pas de la génération de Lully, Lebègue ou Pierre Gaultier, il n'est pas invraisemblable qu'il pût être proche du milieu de l'opéra de Marseille, de son fonds musical, et qu'il eût l'opportunité d'exporter du répertoire français lors de son arrivée à Dresde en 1715.

Bruce Gustafson pose l'hypothèse de l'arrivée de **14-Schwerin-619** à la Cour de Schwerin vers 1720. **10-Schwerin-617** et **14-Schwerin-619** sont-ils des manuscrits français, c'est-à-dire dans l'acceptation de notre définition, à savoir copiés ou recopiés par des auteurs français ? Hypothèse vraisemblable mais non vérifiable en l'état actuel de nos connaissances. Ainsi, nous est-il permis d'affiner la définition de Bruce Gustafson en précisant que ce que l'on appelle un manuscrit français doit être l'œuvre d'un copiste français, d'une part, et qu'il ne doit contenir que du répertoire français, d'autre part, exception faite des deux résidents étrangers vivant à Paris, Johann Jakob Froberger et Luigi Rossi. Cette distinction, pouvant prêter à confusion méritait d'être soulevée : cela dit, rien n'est simple dans le monde des sources manuscrites écrites parfois à différentes périodes par différents copistes désireux quelquefois de s'expatrier avec leurs manuscrits.

---

(32) Hans-Joachim Schulze (né en 1934), musicologue et spécialiste de Johann-Sebastian Bach a notamment écrit des articles sur le manuscrit *Möller* et le *Andreas Bach Buch*.
N.B.A. (Neue Bach Archiv), IV/5, *Krit. Bericht*, Leizig, ed. Dietrich Kilian, Kassel, 1978, pp. 98-106.

Les oeuvres de Lully apparaissent donc dans de nombreuses et prestigieuses sources pour clavecin, alors qu'il n'a jamais, en l'état actuel de nos connaissances, écrit la moindre note pour le clavecin ou pour l'orgue. Il jouait du clavecin, probablement de l'orgue au regard des maîtres qu'il eut, François Roberday, Nicolas Gigault et Nicolas Métru, mais nous n'avons aucune indication sur la moindre œuvre originale écrite pour le clavier. Lully composait ses opéras au clavecin, cela ne fait aucun doute, mais rien d'autre. La présence de très nombreux arrangements d'œuvres théâtrales de Lully dans de célèbres manuscrits pour clavecin de la seconde moitié et de la première moitié du XVIIIe siècle témoigne de la qualité de son œuvre et de la grande notoriété qui l'accompagne, non seulement en France, mais dans toute l'Europe, ce, encore plus d'un demi siècle après la disparition du compositeur en 1687.

Quel plus bel hommage que d'insérer dans ses suites pour clavecin, des arrangements d'œuvres de Lully, de la part de Jean-Henry d'Anglebert. Ayant pu faire imprimer ses œuvres, fait rarissime à cette époque, d'Anglebert livre au public une œuvre d'exception assortie de remarquables exemples dans sa manière d'arranger les opéras de Lully pour le clavecin. De nos jours, c'est grâce à d'Anglebert que les musiciens ont conscience du phénomène de l'arrangement d'oeuvres théâtrales de Lully : pourquoi d'Anglebert insère-t-il dans ses propres suites pour le clavecin - remarquables - des pièces de Lully qu'il arrange lui-même ? Ses liens personnels avec Jean-Baptiste Lully ne sont pas une explication suffisante pour comprendre le phénomène de l'engouement que suscite l'œuvre de Lully, tant en France qu'à l'étranger. La musique française pour clavecin circule en Europe par le biais de manuscrits : en effet, publier reste très onéreux et même Louis Couperin ne pourra accéder à la publication de son œuvre. Ainsi, à l'instar des suites pour clavecin de Jean-Henry d'Anglebert, les arrangements d'opéras de Lully circulent au milieu d'autres œuvres de célèbres clavecinistes français.

Le répertoire français pour clavecin comprenant des arrangements d'œuvres théâtrales de Lully est présent dans des manuscrits allemands et scandinaves, anglais, néerlandais et belges, italiens et espagnols, français. L'étude du contenu de tous ces manuscrits laisse aisément transparaître que l'essentiel du clavier européen de la seconde moitié du XVIIe siècle est réuni. À titre d'illustration, aurait-on imaginé que Dietrich Buxtehude ait pu écrire trois variations sur le *Ballet de l'Impatience* de Jean-Baptiste Lully (1661, LWV 14/2, ré m) ? Cet exemple se trouve pourtant dans le manuscrit danois **11-Ryge**, conservé à la Kongelige Bibliothek, Musikafdelingen de Copenhague. Les manuscrits européens de clavecin contenant du répertoire français et parfois de la musique d'orgue, répertoriés par Bruce Gustafson, sont réactualisés et complétés ici.

Nous les citons ici dans leur intégralité afin de pouvoir nous faire une idée précise de la présence des arrangements d'œuvres de Lully dans l'ensemble des sources européennes recensant de la musique française pour clavier. Les manuscrits notés en caractères **foncés** contiennent des arrangements d'œuvres de Lully.

Manuscrits allemands et scandinaves

1- Copenhagen-376
2-Witzendorff
3-Berlin-40623
4-Lynar
5-Munich-1503
6-Munich-1511e
7-Munich-1511f
8-Hintze
9-Ihre-284
10-Schwerin-617 (source française ?)
11-Ryge
12-Walther
13-Möllersche
14-Schwerin-619 (source française ?)
15-Berlin-30206

Manuscrits anglais

16-Cosyn
17-Rogers
18-Ch-Ch-1236
19-Heardson
20-Ch-Ch-378
21-Rés-11186bis
22-Ch-Ch-1177
23-Tenbury
24-Babell
25-Bod-426

Manuscrits français

32-Oldham
33-Rés-89ter
34-Gen-2357[a]
35-Bauyn
36-Parville
38-Geoffroy
39-Vm7-6307-1
40-Rés-476
41-Thomelin
42-Vm7-6307-2
43-Gen-2354
44-LaPierre
45-Dart
46-Menetou
47-Gen-2356
48-LaBarre-6
+
[10-Schwerin-617 ?]
[14-Schwerin-619 ?]
Ms. Bruxelles-27220
+
49-RésF-933
50-Paignon
51-LaBarre-11
52-Rés-2671
53-Oldham-2
54-Gen-2350/57
55-Redon
Ms. des Augustines de Vitré
Ms. Clermont d'Entrevaux

Ms. Humeau

Ms. Bloren

Ms. Regensburg

Ms. Amalie

Ms. Houssu

Ms. de Troyes

Ms. Roper

Ms. Normand/Couperin

Manuscrits néerlandais et belges

26-Bull

27-Gresse

28-Brussels-926

Manuscrits italiens et espagnols

29-Chigi

30-Cecilia

31-Madrid-1360

Sources imprimées

56-Mersenne

57-Denis

58-Dumont-1652

59-Dumont-1657

60-Playford

61-Dumont-1668

62-Chamb-I

63-Chamb-II

64-LebègueI

65-LebègueII

66-Perrine

67-Gigault

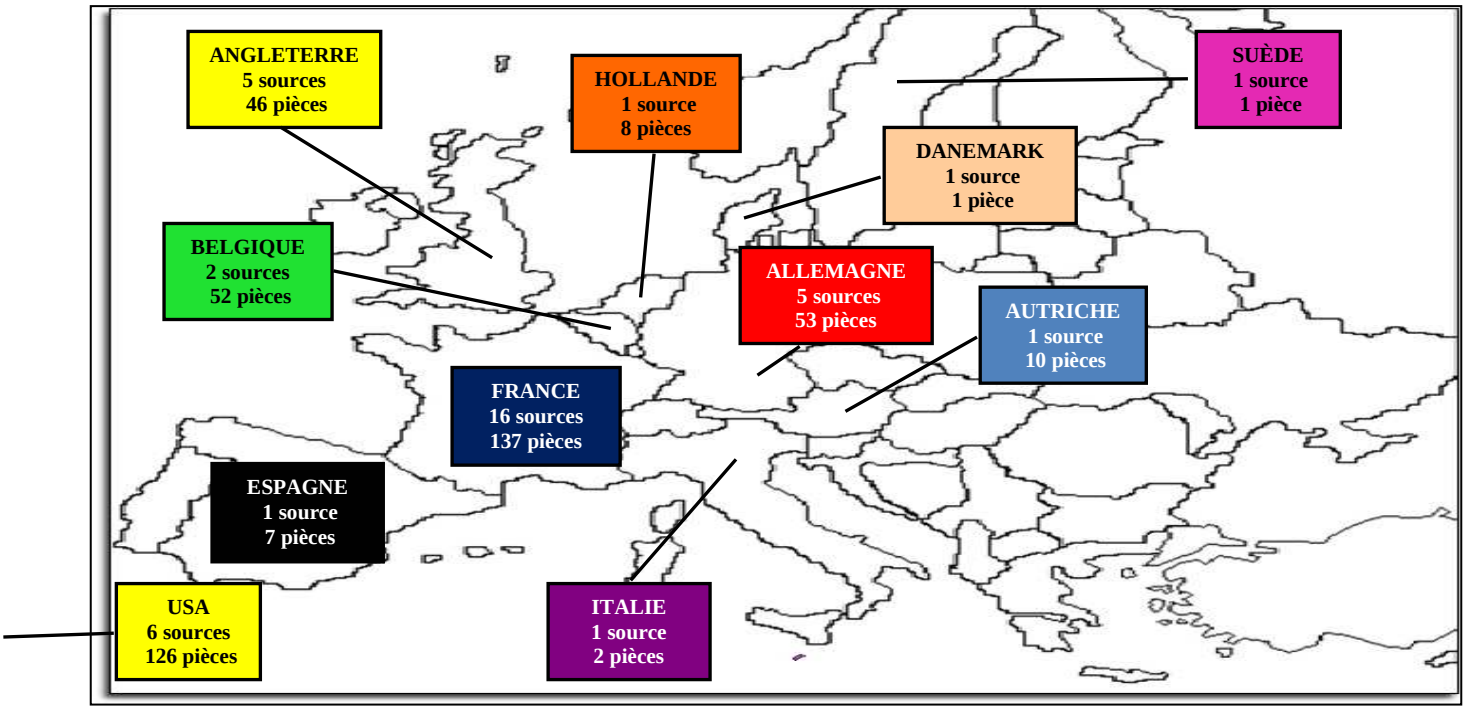
68-d'Anglebert

Ce sont donc quarante sources, sur un total de soixante dix neuf, qui contiennent des œuvres de Lully arrangées pour le clavier : ce qui signifie qu'une source sur deux possède au moins une pièce arrangée de Jean-Baptiste Lully.

Tableau n° I et carte n° I

Les arrangements pour clavier d'œuvres de Lully dans les différentes sources historiques : répartition et localisation

France	All.	Autriche	G.B.	Belgique	Hollande	Danemark	Suède	Italie	Esp.	U.S.A.
33-Rés-89ter	3.Berlin-40623	Ms. Amalie	23-Tenbury	28-Brussels-926	27-Gresse	11-Ryge	9-Ihre-284	30-Cecilia	31-Madrid-1360	36-Parville
39-Vm7-6307-1	10-Schwerin-617		24-Babell	Bruxelles-27220						46-Menetou
40-Rés-476	13-Möllesche		25-Bod-426							48-LaBarre-6
42-Vm7-6307-2	14-Schwerin-619		45-Dart							51-LaBarre-11
43-Gen-2354	Ms. Regensburg		53-Oldham-2							Ms. Roper
44-LaPierre										Ms. Normand/ Couperin
47-Gen-2356										
49-RésF-933										
50-Paignon										
68-d'Anglebert										
Ms. Augustines de Vitré										
Ms.Clermont d'Entrevaux										
Ms. Humeau										
Ms. Houssu										
Ms. De Bloren										
Ms. I et II de Troyes										



Transcription/Arrangement

Lorsque l'on aborde la problématique des arrangements d'œuvres théâtrales de Lully, il s'agit de s'entendre sur une terminologie précise. Tout d'abord, il est possible de s'interroger sur deux termes voisins : transcription ou arrangement ? La distinction n'est pas aisée mais le terme d'arrangement, usité à la fin du XVIIe siècle, est celui que nous préférons à celui de transcription ; notion sans doute plus moderne. Les définitions de l'époque sont imprécises et s'adressent surtout au domaine de la langue française, à la philosophie et aux actes notariés **(33)**.

La définition historique de la « transcription » mentionne le fait de « copier, décrire, se dit aussi d'un auteur plagiaire,… » **(34)**, ainsi transcrire dans le sens de s'approprier ; concept intéressant. Concernant celle de « l'arrangement », rien ne concerne notre sujet et nous nous tournons donc vers une définition moderne où l'arrangement, synonyme de transcription **(35)**, est l'adaptation d'une œuvre musicale à d'autres instruments : « Transcription : arrangement ou adaptation d'une œuvre musicale pour des instruments ou des voix pour lesquels elle n'a pas été écrite originellement. » Par voie de conséquence, il devient légitime de savoir si l'œuvre transcrite ou arrangée appartient encore à l'auteur d'origine, Jean-Baptiste Lully, ou alors devient-elle désormais la propriété intellectuelle du transcripteur ou de l'arrangeur ? Sébastien de Brossard, dans son *Dictionnaire de musique* **(36)**, ne cite pas ces deux termes, pas davantage que Jean Henry d'Anglebert dans la préface de son édition des *Pièces de clavecin* en 1689 où il précise que « J'y ai joint quelques Airs de Monsieur Lully. Il faut avouer que les Ouvrages de cet homme incomparable sont d'un goût fort supérieur à tout autre. Comme ils reüssissent avec avantage sur le Clavecin, J'Ay cru qu'on me sçauroit gré d'en donner ici plusieurs de diffèrent caractère » **(37)**. Enfin, concernant **Ms. Burette-410** **(38)**, Gustafson **(39)** cite Fétis « Symphonies de tous les Operas de Jean-B. Lully, Surintendant de la musique du Roi ; mises sur le Clavecin, avec toutes les parties que peut comporter le jeu de cet instrument (…) » **(40)**. Plus loin, dans nos recherches, nous tenterons de donner une définition plus précise de ces deux termes qui semblent se compléter.

---

(33) Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel, contenant généralement tous les Mots françois, tant vieux que modernes, et les Termes de toutes les Sciences et des Arts* : *divisé en trois Tomes*, chez Arnout & Renier Leers, La Haye, Rotterdam, 1690, p. 151.
(34) Dictionnaire de l'Académie française, 1ère édition, 1694, artfl-project.uchicago.edu/…/dictionnaires-dautrefois.
(35) *Dictionnaire de la musique, Science de la Musique, Formes, Technique, Instruments*, sous la direction de Marc Honneger, Paris, Bordas, 1976, vol. 2, p.1025.
(36) Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1703.
(37) André Tessier, « Quelques documents sur les d'Anglebert, extraits du fichier de Laborde », *Revue de Musicologie*, 1928, p. 272.
(38) Ms. Burette-410 (Pierre-Jean Burette 1665-1747) est une source citée par Gustafson mais non localisée.
(39) Op. Cit., p. 193.
(40) Jean-François Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2nd ed., 8 vols., Paris, Didot, 1866-1870, s.v., « Burette ».

Tout au long de nos travaux, nous évoquerons le terme de « concordance ». La définition de la concordance signifie que l'arrangement présent dans une source A est également conservé dans une autre ou plusieurs autres sources. Dans quelques rares cas, la même pièce est copiée deux fois dans la même source : nous ne prenons pas en compte les doublons car leur reproduction à l'identique n'améliore aucunement le rayonnement de la pièce. Lorsque nous aborderons la classification précise de chaque pièce de Lully, nous utiliserons la numérotation LWV, signifiant Lully Werke Verzeichnis, propre au catalogage d'Herbert Schneider **(41)**. Concernant le titre des pièces, il sera noté avec son orthographe d'origine, suivi du nom de l'opéra, de l'année de création, de sa localisation dans l'opéra (par exemple : II-5 signifie acte II, scène 5) et de son catalogage LWV. En terme de méthode, nous ne donnons ci-dessous qu'une description générique du contenu lulliste de ces manuscrits mais invitons le lecteur à consulter l'annexe I consacrée à l'histoire, la liste, la localisation et à la description complète des sources. Nos quarante sources, trente neuf manuscrits et une édition imprimée, contenant des arrangements d'œuvres théâtrales de Lully sont réparties dans toute l'Europe avec des caractéristiques parfois distinctes. Afin de mieux cerner l'importance de notre problématique, nous en ferons ici une description sommaire qui sera détaillée dans l'annexe I située à la fin de nos travaux **(42)**.

Les manuscrits allemands et scandinaves

Bruce Gustafson distingue deux catégories de manuscrits dans les pays allemands et scandinaves : d'une part les manuscrits à usage domestique, à destination des amateurs, qui contiennent sous forme d'anthologie des airs populaires, des mélodies en vogue, des chorals et beaucoup de musique française pour le clavecin **(43)** et d'autre part les manuscrits professionnels, donc à destination des musiciens professionnels. Même si cette distinction co-existe dans les pays allemands et scandinaves, un phénomène analogue est également perceptible en France car l'usage des manuscrits n'est pas identique. Ainsi, **44-LaPierre** ou **Ms. de Bloren**, par exemple, sont des sources à usage didactique : les pièces sont faciles et semblent être destinées à des claviéristes débutants ou peu avancés, donc pour un public amateur. A contrario, **36-Parville** est une source destinée à des clavecinistes de haut niveau familiers de la musique de Louis Couperin, par exemple. Ainsi, la distinction sociologique des sources est un concept délicat qui sera approfondi dans la partie II de nos travaux.

(41) Herbert Schneider, *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully*, Mainz, Tutzing, Hans Schneider, 1981.
(42) Annexe I : « Les sources », pp. 413-535.
(43) Par exemple, la mélodie de la *Courante la vignon* est la même que celle du choral de l'Avent *Nun komm der Heiden Heiland*.

La musique française s'exporte d'abord en Allemagne grâce au répertoire pour le luth : Mesangeau, Pinel, Gaultier et Mouton sont connus comme luthistes et non comme clavecinistes. Le style brisé français, propre au luth s'impose au clavecin : c'est ainsi que de nombreuses œuvres écrites pour le clavecin ou pour le luth ont des arrangements réciproques. Lorsque la question de la destination instrumentale - le clavecin et/ou l'orgue - des arrangements d'œuvres de Lully sera abordée dans la partie III de nos travaux, il s'avère d'ores et déjà évident que le style brisé s'accommode assez mal à l'orgue. Les arrangements d'œuvres de Lully sont présents dans six manuscrits allemands et scandinaves sur quinze : la permanence de son style perdure dans des sources du XVIIIe siècle avec la présence de compositeurs tels Jean-Philippe Rameau, disparu trois générations après Lully.

Manuscrits allemands et scandinaves contenant des arrangements d'oeuvres de Lully :

3-Berlin-40623 : 1678, manuscrit allemand, **1** arrangement d'œuvre de Lully
Aria, *Bel Iris*, *Ballet de l'Impatience*, 1661, LWV 14/2 (2 concordances)

9-Ihre-284 : ca 1679, manuscrit suédois, **1** arrangement d'œuvre de Lully
Minoit, *Ballet de Flore*, 1669, LWV 40/39 (3 concordances)

10-Schwerin-617 : après 1684, manuscrit allemand, **1** arrangement d'œuvre de Lully **(44)**
Vous ne devez plus attendre, *Amadis*, 1684, LWV 63/36 (5 concordances)

11-Ryge : ca 1700 ? , manuscrit danois, **1** arrangement d'œuvre de Lully
Entrée, *Ballet de l'Impatience*, 1661, LWV 14/2 (2 concordances)

13-Möllersche : 1703-1708, manuscrit allemand, **1** arrangement d'œuvre de Lully
1/ *Ciaconne*, *Phaéton*, 1683, II-5, LWV 61/40 (8 concordances)

14-Schwerin-619 : ca 1720 ? , manuscrit allemand, **39** arrangements d'œuvres de Lully **(45)**
1/ *Allemande*, *fragments de M Lully*, LWV 79/18 (1 concordance)
2/ *Overture*, *Roland*, 1685, LWV 65/1 (2 concordances)
3/ *Passacaille*, *Acis et Galatée*, 1686, III-9, LWV 73/50
4/ *Ouverture Disis*, *Isis*, 1677, LWV 54/1 (8 concordances)

(44) Cf. supra p. 24.
(45) Cf. supra p. 23.

5/ *Ouverture*, *Les Fêtes de l'Amour…*, 1672, LWV 47/1 (1 concordance)

6/ *Songes Agréables Datis*, *Atys*, 1676, III-4, LWV 53/58 (8 concordances)

7/ *Echö Datis*, *Atys*, 1676, II-4, LWV 53/47 (2 concordances)

8/ *Ouverture dapollon*, *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/58 (8 concordances)

9/ *Rondeau*, *Atys*, 1676, Prologue, LWV 53/9 (1 concordance)

10/ *Echo*, *La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39/13 (1 concordance)

11/ *La discorde*, *Proserpine*, 1680, Prologue, LWV 58/3 (1 concordance)

12/ *Chaconne*, *Phaéton*, 1683, II-5, LWV 61/40 (8 concordances)

13/ *La Mariée*, *Roland*, 1685, LWV 65/65 (8 concordances)

14/ *Passacaille*, *Armide*, 1686, V-2, LWV 71/61 (5 concordances)

15/ *Sourdinet*, *Armide*, 1686, II-4, LWV 71/39 (6 concordances)

16/ *Entree de la gloire*, *Armide*, 1686, Prologue, LWV 71/4

17/ *Ouverture de Persëe*, *Persée*, 1682, LWV 60/1 (3 concordances)

18/ *Passacaille de persee*, *Persée*, 1682, V-8, LWV 60/82 (2 concordances)

19/ *Ouverture*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/1 (3 concordances)

20/ *Descente de Mars*, *Thésée*, 1675, Prologue, LWV 51/5 (4 concordances)

21/ *Menuet*, *Thésée*, 1675, Prologue, LWV 51/7 (4 concordances)

22/ *Sacrifice de Thesee*, *Thésée*, 1675, I-9, LWV 51/30 (3 concordances)

23/ *Entree des Combattants*, *Thésée*, 1675, I-10, LWV 51/32

24/ *Trompet Disis*, *Isis*, 1677, Prologue, LWV 54/12 (2 concordances)

25/ *Sacrifice de Mars*, *Cadmus*, 1673, III-5, LWV 49/42 (2 concordances)

26/ *Entree des Basqs*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/24 (2 concordances)

27/ *Ouverture De Phäeton*, *Phäeton*, 1683, LWV 61/1 (1 concordance)

28/ *Furie De Cadmus*, *Cadmus*, 1673, Prologue/3, LWV 49/8

29/ *Ouverture de Psiche*, *Psyché*, 1671/78, LWV 45/1 ou 56/1 (2 concordances)

30/ *Ouverture de Bellerophon*, *Bellérophon*, 1679, LWV 57/1 (5 concordances)

31/ *Ouverture*, *Le Triomphe de l'Amour*, 1681, LWV 59/1 (3 concordances)

32/ *Air des Songes funestes*, *Atys*, III-4, 1676, LWV 53/60 (1 concordance)

33/ *2 Air des Songes funestes*, *Atys*, 1676, III-4, LWV 53/62 (1 concordance)

34/ *Gige* / *Baptiste* [Lully ?]

35/ *Chaconne*, *Atys*, 1676, LWV ? (1 concordance)

36/ *Prelude*, *Isis*, 1677, Prologue-3, LWV 54/8

37/ *Ouverture*, *La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39/1 (6 concordances)

38/ *Marche*, *Bellérophon*, 1679, I-5, LWV 57/23 (1 concordance)

39/ [*C*]*haconne*, *Acis et Galatée*, 1686, II-5, LWV 73/32 (9 concordances)

De ces six sources, seul **Berlin-40623** est considéré comme un manuscrit à usage domestique car, outre l'arrangement du *Ballet de l'Impatience* de Lully, il contient des chorals et des danses. Quant à **Schwerin-617**, manuscrit d'Allemagne du nord, il s'agit de la source la plus importante pour l'œuvre de Froberger : la seule pièce de clavecin française est une gavotte de Nicolas Lebègue. Le manuscrit danois **Ryge** - appartenant à la famille Ryge - noté en tablature d'orgue allemande est essentiel pour la connaissance de la musique pour clavecin de Buxtehude. C'est dans ce manuscrit que Buxtehude a écrit trois variations sur l'arrangement du *Ballet de l'Impatience* de Lully ; par ailleurs, dans cette source se trouvent également deux suites pour clavecin de Nicolas Lebègue. Le manuscrit **13-Möllersche** est un témoignage important de la connaissance qu'avait Johann-Christoph Bach de la musique française et en particulier de l'œuvre de clavecin de Nicolas Lebègue : quelques pièces y sont copiées.

14-Schwerin-619 est une source fondamentale qui témoigne de la persistance de la musique française dans les cours allemandes à l'image de celle de Schwerin. La densité des arrangements d'œuvres de Lully, trente neuf, en fait un manuscrit de toute première importance au même titre que **24-Babell**, **36-Parville**, **46-Menetou** ou **Bruxelles Ms. 27220**. Les grandes ouvertures **(45)** de *Roland* (1686), *Isis* (1677), *Les Fêtes de l'amour* (1672), *Persée* (1682), *Le Temple de la paix* (1685), *Phaéton* (1683), *Psyché* (1671/78), *Bellérophon* (1679), *Le Triomphe de l'amour* (1681), *La Grotte de Versailles* (1668), de même que les chaconnes et passacailles célèbres d'*Acis et Galatée* (1686), *Phaéton* (1683), *Armide* (1686), *Persée* (1682), *Atys* (1676), *Acis et Galatée* (1686) y figurent.

Les manuscrits anglais

Dans les manuscrits de clavecin anglais, l'influence française est nettement moins importante que dans les manuscrits allemands et scandinaves. Nous y trouvons, entre autres, des pièces de Jonas Tresure - compositeur probablement non français - La Barre et John Mercure. Le développement du style brisé, propre aux luthistes et par voie de conséquence aux clavecinistes français, n'est importé que par ces trois compositeurs. Enfin, la musique française de Jacques Champion de Chambonnières n'est présente que dans les deux manuscrits de Charles Babell.

(45) Les ouvertures et autres pièces arrangées sont citées dans leur ordre d'apparition au sein du manuscrit : elles n'obéissent jamais à l'ordre chronologique de leur création.

Manuscrits anglais contenant des arrangements d'oeuvres de Lully :

23-Tenbury : Londres, 1701, **7** arrangements d'œuvres de Lully.

1/ *La discorde*, *Air de Proserpine*, *Proserpine*, 1680, LWV 58/3 (1 concordance)

2/ *Air*, *Second air des sourdines*, *Armide*, 1686, II-4, LWV 71/39 (6 concordances)

3/ *Ouverture*, *Ballet de Flore*, 1669, LWV 40/1 (1 concordance)

4/ *Les lutins*, *Premier air de Thésée*, *Thésée*, 1675, III/7, LWV 51/53 (2 concordances)

5/ *Chaconne*, *Acis et Galatée*, 1686, II/5, LWV 73/32 (9 concordances)

6/ *Les mariés*, *Le Carnaval*, 1668/75, VII, (non localisé), (1 concordance)

7/ *Les Espagnols*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, 1670, LWV 43/27 (3 concordances)

24-Babell : Londres, 1702, **34** arrangements d'œuvres de Lully.

1/ *Ouverture*, *Psyché*, 1678/71, LWV 45/1 ou LWV 56/1 (2 concordances)

2/ *Chaconne*, *Acis et Galatée*, 1686, II/5, LWV 73/32 (9 concordances)

3/ *Air pour le Printemps*, *Phaéton*, 1683, IV-1, LWV 61/57 (1 concordance)

4/ *Préparons nous…*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/2 (3 concordances)

5/ *Air d'Armide*, *Second air des sourdines*, *Armide*, 1686, II-4, LWV 71/39 (6 concordances)

6/ *Ouverture*, *Isis*, 1677, LWV 54/1 (8 concordances)

7/ *Entrée d'Apollon*, *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/58 (8 concordances)

8/ *Entrée*, *Premier air pour les muses*, *Isis*, 1677, LWV 54/10 (5 concordances)

9/ *Les Songes Agréables*, *Atys*, 1676, III-4, LWV 53/58 (8 concordances)

10/ *Les zephirs Echo*, *Entrée des zéphirs*, *Atys*, 1676, II-4, LWV 53/47 (2 concordances)

11/ *Gavotte*, *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/26 (2 concordances)

12/ *Entrée*, *Deuxième Air pour Endinion*, *Le Triomphe de l'Amour*, 1681, LWV 59/35

13/ [*Premier*] *Air pour la Jeunesse*, *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/69 (1 concordance)

14/ *2ème Air pour les mesmes*, *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/71

15/ *Passacaille*, *Armide*, 1686, LWV 71/61 (5 concordances)

16/ *Ouverture*, *Ballet de Flore*, 1669, LWV 40/1 (1 concordance)

17/ *Ouverture*, *Persée*, 1682, LWV 60/1 (3 concordances)

18/ *Ouverture*, *Roland*, 1685, LWV 65/1 (2 concordances)

19/ *Gavotte*, *C'est l'amour*, *Roland*, 1685, Prologue, LWV 65/13 (1 concordance)

20/ *Ouverture*, *Bellérophon*, 1679, LWV 57/1 (5 concordances)

21/ *Chaconne*, *Amadis*, 1684, LWV 63/67 (1 concordance)

22/ *La marche des Insulaires*, *Roland*, 1685, I-6, LWV 65/21

23/ *Second Air*, *Roland*, 1685, I-6, LWV 65/24

24/ *Ouverture, Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/1 (3 concordances)

25/ *Prélude, Thésée*, 1675, III-3, LWV 51/50

26/ *Premier air pour les lutins, Thésée*, 1675, III-7, LWV 51/53 (2 concordances)

27/ *Second air, Thésée*, 1675, III-7, LWV 51/55 (2 concordances)

28/ *Ouverture, Atys*, 1676, LWV 53/1 (2 concordances)

29/ *2ème sarabande, Dieu des enfers, La Naissance de Vénus*, 1665, II-6, LWV 27/41 (2 concordances)

30/ *Chaconne italienne, Le Bourgeois Gentilhomme*, 1670, LWV 43/36 (1 concordance)

31/ *Chaconne de Phaëton, Phaéton*, 1683, II-5, LWV 61/40 (8 concordances)

32/ *Les mariés, Le Carnaval*, 1668/75, VII, (non localisé) (1 concordance)

33/ *Les Espagnols, Le Bourgeois Gentilhomme*, 1670, LWV43/27 (3 concordances)

34/ *Passacaille d'Achile, Achille et Polixène*, 1687, I-5, LWV 74/9

25-Bod-426 : Angleterre, après 1708, **1** arrangement d'œuvre de Lully.

1/ *Menuet, Haubois, Thésée*, 1675, Prologue, LWV 51/7 (4 concordances)

De ces trois manuscrits anglais, nous nous arrêterons sur **24-Babell** copié par Charles Babell **(46)**, tout comme **23-Tenbury** d'ailleurs. Bien que la musique française pour clavecin soit moins représentée dans les sources anglaises que dans les manuscrits allemands et scandinaves, la présence de l'œuvre de Lully est bien réelle. En plus d'être une nouvelle source pour quatre pièces de Louis Couperin, ce manuscrit compte beaucoup de pièces françaises jusque-là inconnues pour le clavecin : de d'Anglebert, Chambonnières, Louis Couperin, Charles Dieupart, Hardel, La Barre, Lebègue et Monnard. Nous y trouvons également de nombreux arrangements de compositeurs français : Charpentier, Gaultier, Gillier, Lully et Marais. Le manuscrit **24-Babell**, source essentielle pour nos travaux, contient les principaux arrangements des œuvres célèbres de Lully à l'instar des grands manuscrits français. Les grandes ouvertures de *Psyché* (1678/71), *Isis* (1677), *Ballet de Flore* (1669), *Persée* (1682), *Roland* (1685), *Bellérophon* (1679), *Le Triomphe de l'amour* (1681), *Atys* (1676), de même que les fameuses chaconnes et passacailles d'*Acis et Galatée* (1686), *Armide* (1686), *Amadis* (1684), *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670), *Phaéton* (1683), *Achille et Polixène* (1687) sont présentes. Charles Babell (ca. 1636-1716) semble bien connaître la production lyrique de Jean-Baptiste Lully et toutes les périodes et évolutions stylistiques sont représentées, de la comédie-ballet du *Bourgeois Gentilhomme* de 1670 aux grandes tragédies lyriques de 1686,

(46) Charles Babell (ca. 1636-1716), dont l'on ne sait que peu de choses, serait natif d'Évreux en Normandie, aurait été musicien de la Cour d'Hanovre entre 1688 et 1690. Il aurait été recruté comme bassoniste à La Haye (Pays-Bas) dans « la Troupe de Sa Majesté Britannique » en 1697/98. Enfin, il fut à Londres en 1700. Charles Babell est connu comme copiste de musique, arrangeur d'œuvres (Händel, M.A. Charpentier, Dieupart,…) et comme claveciniste compositeur : le titre de ses pièces de clavecin est d'ailleurs noté en français.

Armide, *Acis et Galatée* et de 1687 - année de la disparition de Lully - *Achille et Polixène*.

Quant au **23-Tenbury**, ne pourrait-il pas s'agir d'une esquisse du **24-Babell**, copiée une année auparavant en 1701 par le même musicien, car l'on y trouve les mêmes arrangements ? De culture française et européenne, francophile passionné, ayant fréquenté un vaste répertoire, Charles Babell ne serait-il pas en quelque sorte un Jean-Henry d'Anglebert anglais ? La présence de ce répertoire français est également née de la proximité entre Babell et Charles Dieupart **(47)** qui s'installa définitivement en Angleterre en 1707. Le manuscrit **24-Babell** pourrait être une source française dans le sens où les pièces recopiées par Charles Babell l'ont été d'après des manuscrits français à l'extrême fin du XVIIe siècle. Cela étant, au regard de la diversité de la musique européenne y figurant et le travail de recopiage d'un musicien anglais, certes proche des milieux français, cette source ne peut être considérée comme française. Enfin, l'usage de la langue française est très usuel à cette époque dans les milieux aristocratiques anglais.

Les manuscrits néerlandais et belges **(48)**

Le grand musicien néerlandais, collectionneur de musique, Constantin Huygens (1596-1687) fut un grand connaisseur de musique française pour le luth et le clavecin ; malheureusement, ses manuscrits sont perdus. Les neuf manuscrits néerlandais et belges sont divisés d'une part en manuscrits à usage domestique et, d'autre part en manuscrits professionnels, comme tel est le cas en Allemagne, dans les pays scandinaves et dans une certaine mesure, également en France.

<u>Manuscrits néerlandais et belges contenant des arrangements d'œuvres de Lully</u> :

27-Gresse : manuscrit néerlandais, après 1669, **8** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *Leminuetté*, *Ballet de Flore*, 1669, XV, LWV 40/39 (3 concordances)

2/ *Air*, *Dans nos bois*, *Trios pour le coucher du roi*, 1667, LWV 35/4 (4 concordances)

3/ *Air d'Alcide*, *Alceste*, 1674, VI, LWV 50/**17 ?**

4/ *Les plaisirs*, *Isis*, 1677, II-7, LWV 54/32

(47) Charles Dieupart (ca.1667-ca.1740) : 24 de ses 42 pièces de clavecin figurent dans **24-Babell**. Ayant émigré en Angleterre en 1707, il semble être à la source des pièces françaises copiées par Charles Babell.

(48) Appellation de l'époque : l'actuelle Hollande s'appelait les Provinces Unies. Les Flandres s'appelaient les Pays-Bas du Nord rattachés aux Pays-Bas espagnols et la Belgique francophone s'appelait les Pays-Bas du Sud également rattachés aux Pays-Bas espagnols jusqu'en 1713.

5/ *aij mez profitez, Isis*, 1677, II-7, LWV 54/34

6/ *Que ces lieux, Isis*, 1677, II-7, LWV 54/36 (1 concordance)

7/ *Dans nos bois, Trios pour le coucher du roi*, 1667, LWV 35/4 (4 concordances)

8/ *Ouverture, Bellérophon*, 1679, LWV 57/1 (5 concordances)

28-Brussels-926 : Bruxelles, après 1670, manuscrit belge, **7** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *grand Courrier, Bel Iris, Ballet de l'impatience*, 1661, LWV 14/2 (2 concordances)

2/ *Les Pescheurs de Corailles, Le divertissement royal* (*Les Amants magnifiques*), 1670, I, LWV 42/4 (1 concordance)

3/ *Neptune pour le Roÿ, Le divertissement royal* (*Les Amants magnifiques*), 1670, I, LWV 42/6 (1 concordance)

4/ *Neptune Pour le même, Le divertissement royal* (*Les Amants magnifiques*), 1670, I, LWV 42/7

5/ *Airs a dancer, Le Carnaval*, 1668, IV, LWV 36/9

6/ *Canarie, Le Carnaval*, 1668, IV, LWV 36/10 (1 concordance)

7/ *Ouuerture, Le Temple de la paix*, 1685, Prologue, LWV 69/1 (3 concordances)

Bruxelles-27220 : dès 1666 (probable), manuscrit français, **45** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *Rondeaux pour les Trompettes, Psyché*, 1671, LWV 45/36 (3 concordances)

2/ *Rondeau pour quatre Nations, Hercule amoureux*, 1662, LWV 17/27

3/ *Vous savez l'amour extrême, Ballet des Muses*, 1666, LWV 32/7 (1 concordance)

4/ *Vivons heureux, Aimons nous, Ballet des Muses*, 1666, LWV 32/8 (1 concordance)

5/ *Entrée, un Combat de plaisir, Ballet d'Alcidiane*, 1658, LWV 9/24

6/ *Les Mariniers, Grand Divertissement royal de Versailles*, 1668, LWV 38/6

7/ *Air pour les Bergers, Grand Divertissement royal de Versailles*, 1668, LWV 38/7

8/ *Entrée, les Suisses, Ballet de l'Impatience*, 1661, LWV 14/42

9/ *Menuet, Ballet de Flore*, 1669, LWV 40/39 (3 concordances)

10/ *Aimez, cherchez à plaire, Carnaval, Mascarade royale*, 1668, LWV 36/5

11/ *Menuet pour les mêmes, Ballet de Flore*, 1669, LWV 40/11

12/ *Entrée, Flore, Ballet de Flore*, 1669, LWV 40/5

13/ *Bourrée, Ballet de Flore*, 1669, LWV 40/7

14/*Entrée, les Plaisirs, Carnaval, Mascarade royale*, 1668, LWV 36/4

15/ *Les mêmes, Ballet des Muses*, 1666, LWV 32/27

16/ *Menuet pour les Faunes et les Dryades, Divertissement royal*, 1670, LWV 42/20

17/ *Les Pêcheurs de corail, Divertissement royal*, 1670, LWV 42/4 (1 concordance)

18/ *Air de Neptune, Divertissement royal*, 1670, LWV 42/6 (1 concordance)

19/ *Marche à la tête de quatre Quadrilles, Ballet de Flore*, 1669, XV, LWV 40/33

20/ *Les Hommes et Femmes armés, Divertissement royal*, 1670, LWV 42/31

21/ *Les Maîtres à danser, Divertissement de Chambord*, 1669, LWV 41/6

22/ *Les Combattants, Divertissement de Chambord*, 1669, LWV 41/7

23/ *Ritournelle pour les flûtes, Rondeau, Les Bergers et les Bergeres, Divertissement royal*, 1670, LWV 42/21

24/ *premier Menuet, Ah ! qu'il fait beau dans ces boccages, Le Bourgeois gentilhomme*, 1670, LWV 43/37

25/ *Second Menuet, Vois ma Climene, Vois sous ce chêne, Le Bourgeois gentilhomme*, 1670, LWV 43/38

26/ *Flore, Est-on sage dans le bel âge, Psyché*, 1671, LWV 45/7

27/ *Menuet, Psyché*, 1671, LWV 45/6

28/ *Aimable jeunesse, Psyché*, 1671, LWV 45/16

29/ *Gavotte, Le Dieu qui nous engage à luy, Psyché*, 1671, LWV 45/25

30/ *Entrée de la suite de Bacchus, Psyché*, 1671, LWV 45/28

31/ *Second Air, Les Faunes, Psyché*, 1671, LWV 45/30

32/ *Rondeau pour les Trompettes, Psyché*, 1671, LWV 45/36 (3 concordances)

33/ *Dernier Air, Psyché*, 1671, LWV 45/37

34/ *Ouverture, Proserpine*, 1680, LWV 58/1 (2 concordances)

35/ *Menuet, Pourquoi n'avoir pas le cœur tendre, Bellérophon*, 1679, LWV 57/7

➔ à partir du folio 152, le reste du manuscrit est écrit à l'envers, en partant de la fin.

36/ *Ouverture, Bellérophon*, 1679, LWV 57/1 (5 concordances)

37/ *Les Amazones, Bellérophon*, 1679, LWV 57/23 (1 concordance)

38/ *Ouverture, Atys*, 1676, LWV 53/1 (2 concordances)

39/ *Ouverture, Alceste*, 1674, LWV 50/1 (2 concordances)

40/ *Ouverture, Le Triomphe de l'Amour*, 1681, LWV 59/1 (3 concordances)

41/ *Air pour l'entrée de Borée et des quatre Vents, Le Triomphe de l'Amour*, 1681, LWV 59/25

42/ *Gavotte pour Orithie et ses Nymphes, Le Triomphe de l'Amour*, 1681, LWV 59/26 (2 concordances)

43/ *Entrée des Dieux Marins et des Nereides, Le Triomphe de l'Amour*, 1681, LWV 59/20

44/ *Entrée de Mars et des Amours, Rondeau, Le Triomphe de l'Amour*, 1681, LWV 59/14

45/ *Air pour les Amours et les Guerriers, Rondeau, Le Triomphe de l'Amour*, 1681, LWV 59/13

Ces trois manuscrits sont d'une importance essentielle car distincts des sources précédentes. D'une part, ils contiennent moins d'ouvertures et de chaconnes mais, a contrario, beaucoup plus d'airs et, d'autre part, **Bruxelles-Ms-27220** - noté comme perdu dans le catalogue de Bruce Gustafson **(49)** en 1977 - a été localisé depuis et authentifié. Ce dernier manuscrit de quarante cinq arrangements en fait l'un des plus importants au même titre que **24-Babell**, **36-Parville** et **46-Menetou**. **Bruxelles-Ms-27220**. Il se distingue néanmoins des autres sources par son antériorité - datation probable dès 1666 à 1685 - ce qui en ferait le manuscrit le plus ancien dans le cadre de nos travaux mais également par le nombre de pièces uniques, sans concordances. Source vraisemblablement incomplète, cent seize pages manquantes, son histoire semble complexe **(50)**. Ce manuscrit contient des arrangements d'œuvres de Lully qui figurent parmi les plus anciennes comme le *Ballet d'Alcidiane* (1658), le *Ballet de l'impatience* (1661), *Hercule amoureux* (1662), le *Ballet des Muses* (1666), *Le Carnaval*, la *Mascarade royale* (1668), le *Grand Divertissement royal de Versailles* (1668), mais les arrangements des grandes tragédies lyriques, hormis quelques rares ouvertures, sont absents. Enfin, **Bruxelles-Ms-27220** est particulièrement intéressant car il nous rapproche de l'univers de l'orgue parisien par le biais de deux copistes qui seraient issus de l'entourage de Guillaume-Gabriel Nivers ou de l'un de ses élèves. Nous trouvons des analogies entre ce manuscrit, par le biais du copiste A **(51)** et les trois Livres d'orgue imprimés de Nivers : la notation des ornements - bien spécifique - semblerait prouver cette hypothèse.

Les manuscrits italiens et espagnols

D'origine italienne et florentine, Giovanni Battista Lulli, qui domina toute la musique française du derniers tiers du XVIIe siècle, est à peine présent dans les manuscrits italiens et un peu davantage dans ceux, espagnols, pour le clavecin. Néanmoins, quatre manuscrits atypiques font exception et nous trouvons des pièces de La Barre, Monnard, Hardel et les arrangements d'œuvres théâtrales de Lully. Dans le cas, bien particulier de **Ms. Marc-Roger-Normand/Couperin**, bien que conservé jusqu'à fort récemment en Italie, nous rappelons qu'il s'agit d'un manuscrit français, écrit par un compositeur français et ne comptant que du répertoire français.

---

(49) Bruce Lester Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music*, op. cit., p. 134.
(50) *Pièces de clavecin c. 1670-1685*, Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire Royal/ Koninklijk Conservatorium, Ms. 27220, Publication en fac-similé avec introduction de David Fuller, Genève, Minkoff, 2000.
(51) La main du copiste A (Nivers ou son entourage, un seul copiste professionnel) se retrouve dans deux manuscrits d'orgue **40-Rés-476** : œuvres de Louis Couperin, Jean-Baptiste Lully et Guillaume-Gabriel Nivers et dans **Rés.2094** dit *Livre d'orgue de Marguerite Thiery. C*ette dernière vécut dans le quartier de la paroisse Saint-Sulpice entre 1677 et 1683.

Pour ce qui concerne plus précisément Lully, il s'agit de deux manuscrits, l'un italien **30-Cecilia** conservé à Rome **(52)** et l'autre **31-Madrid** conservé à Madrid **(53)**. Copiée par un seul copiste, non identifié, la source italienne conserve de la musique française, François Couperin, Nicolas Lebègue, Monnard et Lully, côtoyant les auteurs italiens Girolamo Frescobaldi, Ercole Pasquini et Alessandro Stradella. La source espagnole, quant à elle, contient de la musique française, Louis Couperin, Gaultier, Hardel, La Barre, Lully, Monnard, de la musique italienne, Arcangelo Corelli, et espagnole, Sebastian Aguilera de Heredia et Juan Cabanilles.

Manuscrits italiens et espagnols contenant des arrangements d'œuvres de Lully :

30-Cecilia : manuscrit italien, ca. 1700 ? , **2** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *Dessente dopolon*, *Entrée d'Apollon*, *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/58 (8 concordances)

2/ *Marche du Prince d'Orange*, LWV 75/18 (1 concordance)

31-Madrid-1360 : manuscrit espagnol, daté de 1709, **7** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *Otro*, *Menuet*, *Armide*, 1686, Prologue, LWV 71/14 (2 concordances)

2/ *Otro*, *Menuet les divinitez des fleuves*, *Alceste*, 1674, Prologue, LWV 50/14

3/ *Otro*, *Quel cœur sauvage*, *Alceste*, 1674, Prologue, LWV 50/15

4/ *La Chacona*, *Passacaille*, *Armide*, 1686, V-2, LWV 71/61 (5 concordances)

5/ *Canarios*, *Canarie*, *Le Carnaval*, 1668/75, III, LWV 36/10 (1 concordance)

6/ *Entrada de Bretons*, *Passepied du ballet*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/30

7/ *Obra de Pensier*, *Gigue*, *Persée*, 1682, IV-6, LWV 60/71 (1 concordance)

30-Cecilia est un manuscrit mixte puisqu'il comporte également des pièces d'orgue anonymes qui sont d'un grand intérêt pour l'étude du style français. Il est néanmoins curieux qu'un italien ait collecté des pièces d'orgue françaises si peu adaptées à l'orgue italien : dans l'hypothèse où ces pièces françaises auraient été pratiquées sur l'orgue italien, donc un instrument à un seul clavier basé sur le principe du ripieno, comment les adaptait-on ? Nous nous permettons de relever ce fait particulier car, dans la partie III, nous aborderons la problématique du ou des claviers - clavecin ou et/ou orgue - ayant contribué à la diffusion des arrangements pour clavier des œuvres théâtrales de Jean-Baptiste Lully. Dans **Madrid-1360**, il y a davantage de répertoire français, non seulement la célèbre *Sarabande* de Monnard et la *Gavotte* de Hardel, mais également un important corpus d'arrangements de musique française,

(52) « I Manoscritti Chigiani di musica organo-cembalistica della Biblioteca Apoltolica Vaticana », A Ms. No 400
(53) Madrid, Biblioteca nacional, M 1360, **«** Hverto ameno / de / varias flores / de mússica / Recogidas de Ua / tios Organistas / Por Fray Antonio / Martin / aho 1709 / de Estevan Yusta Calvo. »

dont sept arrangements d'œuvres de Lully et notamment la *Passacaille* d'*Armide* (1686, LWV 71/61) nommée *La Chacona* **(54)**.

Les manuscrits français et l'édition de d'Anglebert de 1689 (55)

Hormis quelques exceptions, le vocable « français » signifie davantage « parisien » dans le contexte des manuscrits du XVIIe siècle. Seuls **55-Redon (56)**, **37-Geoffroy**, **Ms. des Augustines de Vitré, Ms. de Bloren, Ms. de Troyes** et le **Ms. Clermont d'Entrevaux** sont des manuscrits de province, car copiés en province. Toutes les sources connues datent de la seconde moitié du XVIIe siècle : le manuscrit le plus célèbre étant **35-Bauyn (57)**. Cinq manuscrits autographes sont désormais connus pour avoir été écrits par des clavecinistes du XVIIe siècle : **32-Oldham (58)**, **33-Rés-89ter**, **34-Gen-2357[a]**, **Ms. Houssu** et **Ms. Marc-Roger Normand/Couperin**. Seules les trois sources **33-Rés-89ter, Ms. Houssu (59)** et **Ms. Marc-Roger Normand/Couperin (60)**, respectivement écrites par Jean-Henry d'Anglebert, par l'un des organistes de la dynastie Houssu et par Marc-André Normand/Couperin, contiennent leurs propres arrangements d'œuvres de Lully. Cependant, le manuscrit **Ms. Marc-André Normand/Couperin** retrouvé assez récemment en Italie **(61)** a sans doute pu être copié à Paris avant le départ de son auteur pour Turin qui l'aurait emmené dans ses bagages.

Également d'autres manuscrits ont pu être écrits par d'autres compositeurs, eux-mêmes, sans toutefois pouvoir le prouver. Il s'agirait de **40-Rés-476** et **Thiery (62)** qui auraient pu être écrits par Guillaume-Gabriel Nivers ou par son entourage. **36-Parville**, **46-Menetou**, **48-LaBarre-6**, et **61-LaBarre-11** auraient pu être écrits partiellement par « Berkeley La Barre ». **37-Geoffroy** n'est pas un manuscrit autographe, s'agissant d'une source importante émanant d'un seul compositeur.

---

(54) Le copiste, probablement Antonio Martin y Coll (mort vers 1734) ne fait pas la distinction entre chaconne et passacaille. Ce dernier, organiste, compositeur et grand collectionneur de musique est connu pour sa compilation de plusieurs centaines de pièces pour le clavier contenues dans les quatre volumes manuscrits de la *Música de Flores* (fleurs musicales).
(55) Cf. supra pp. 22-28.
(56) Source, conservée à Redon dans le département du Puy-de-Dôme, ne contenant aucun arrangement d'œuvres de Lully.
(57) 35-Bauyn (ca 1690) : manuscrit essentiel pour la connaissance de l'œuvre de clavecin de Louis Couperin, entre autres, ne contenant d'ailleurs aucun arrangement d'œuvres de Lully.
(58) 32-Oldham : cette source, qui suscita tant d'attente avant d'être rendue publique, contient toute l'œuvre d'orgue de Louis Couperin.
(59) Ms. Houssu (1712) : cf. supra p. 24.
(60) Ms. Marc-Roger Normand/Couperin (ca 1695) : cf. supra p. 24.
(61) Le claveciniste italien Alessandro Ferrarese découvrit en 1997 ce manuscrit en Italie dans une collection privée : *Livre de tablature de clavescin de M. de Druent, Écrit par Couperin.*
(62) Cf. supra p. 48, note **(51)**.

Enfin le **Ms. Humeau (63)** n'est pas une source actuellement consultable. Le **Ms. des Augustines de Vitré** contient un seul arrangement d'œuvre de Lully clairement authentifié : il s'agit de la fameuse *Ouverture* de *La Grotte de Versailles* (1668, LWV 39/1). Sa copie, contrairement aux autres sources françaises, date de la première moitié du XVIIIe siècle et l'on déplore de nombreuses taches d'encre ou d'humidité, ce qui en rend la consultation parfois très délicate. Le **Ms. Clermont d'Entrevaux** n'est pas une source utilisable en tant que telle : en effet, les œuvres de Lully - notées à deux voix, sur deux portées, - ne sont donc pas arrangées pour être interprétées telle que. Cela étant, la provenance de ce manuscrit et son utilisation en tant que Livre d'orgue en font une source incontournable. Concernant le **Ms. Roper (64)**, il s'agit d'une source française ayant migré en Grande-Bretagne puis aux U.S.A. Le **Ms. Amalie** et le **Ms. Regensburg** sont des sources françaises, peut-être copiées par des auteurs français ayant séjourné hors du royaume à Brunswick, Lunebourg et Bruxelles, ou peut-être s'agit-il de sources importées de France : leur histoire est encore incertaine.

Manuscrits français contenant des arrangements d'œuvres de Lully :

33-Rés-89ter : après 1677, manuscrit français, **8** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *Boureé, Air de Ballet pour les Basques, Xerxès*, 1660, Prologue I, LWV 12/2 [Original en Ré M]
2/ *Les Demons, Premier Air, Thésée*, 1675, III-6, LWV 51/53 (2 concordances)
3/ *2è. Air des Demons, Second Air, Thésée*, 1675, III-6, LWV 51/55 (2 concordances)
4/ *Air de Ballet, Marche, Isis*, 1677, III-5, LWV 54/43
5/ *Ouverture, Le Carnaval*, 1668, LWV 36/1 (1 concordance)
6/ *Ouverture, Isis*, 1677, LWV 54/1 (8 concordances)
7/ *Courante*, 55 oeuvres instrumentales non datées, LWV 75/24 (3 concordances)
8/ *Les Songes agréables, Atys*, 1676, III-4, LWV 53/58 (8 concordances)

36-Parville : après 1686, manuscrit français, **34** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *2ème Air pour les mesmes, L'Amour Malade*, 1657, IX, LWV 8/35 (1 concordance)
2/ *Chaconne, Acis et Galathée*, 1686, II-5, LWV 73/32 (9 concordances)
3/ *Courante*, 55 oeuvres instrumentales non datées, LWV 75/24 (3 concordances)
4/ *Ouverture, Isis*, 1677, LWV 54/1 (8 concordances)
5/ *Entrée d'Apollon, Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/58 (8 concordances)
6/ *Chaconne, Amadis*, 1684, V-5, LWV 63/67 (1 concordance)
7/ *1er Rigaudon, Acis et Galatée*, 1686, LWV 73/6 (5 concordances)
8/ *Second Rigaudon, Acis et Galatée*, 1686, LWV 73/7 (3 concordances)

(63) Du nom de son actuel propriétaire, le facteur de clavecin Philippe Humeau, cf. supra p. 31, note **(19)**.
(64) Ms. Roper : cf. supra p. 24.

9/ *Passepied*, (non localisé), LWV **?**

10/ *Menuet dans nos bois*, *Trios pour le coucher du roi*, 1667, LWV 35/4 (4 concordances)

11/ *Vous ne devez plus attendre*, *Amadis*, 1684, II-7, LWV 63/36 (5 concordances)

12/ *Aimons*, *aimons*, *Thésée*, 1675, IV-7, LWV 51/65

13/ *Menuet*, *Proserpine*, 1680, Prologue, LWV 58/13

14/ *Second Air* (Sourdines), *Armide*, 1686, II-4, LWV 71/39 (6 concordances)

15/ *Les Songes agréables*, *Atys*, 1676, III-4, LWV 53/58 (8 concordances)

16/ *Menuet*, *Atys*, 1676, (non localisé), LWV **?**

17/ *Air pour Les Sacrificateurs*, *Persée*, 1682, V-3, LWV 60/77 (1 concordance)

18/ *Haubois* (*passepied*), *Persée*, 1682, Prologue, LWV 60/5 (2 concordances)

19/ *Ouverture*, *La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39/1 (6 concordances)

20/ *La Mariée*, *Roland*, 1685, LWV 65/65 (8 concordances)

21/ *Premier Air pour les suivants de Mars*, *Psyché*, 167178, V-4, LWV 45/36 (3 concordances)

22/ *Menuet*, *Ballet de Flore*, 1669, XV, LWV 40/39 (3 concordances)

23/ *L'Amour plaist*, *Thésée*, 1675, IV-7, LWV 51/67

24/ *Deuxième Air pour les muses*, *Isis*, 1677, Prologue-3, LWV 54/11 (1 concordance)

25/ *Premier Air pour la jeunesse*, *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/69 (1 concordance)

26/ *1er Air des Espagnols*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, 1670, Nations-3, LWV 43/27 (3 concordances)

27/ *Trompettes* (*Mars*), *Thésée*, 1675, Prologue, LWV51/5 (4 concordances)

28/ *Haubois*, *Thésée*, 1675, Prologue, LWV 51/7 (4 concordances)

29/ *Marche*, *Thésée*, 1675, I-8, LWV 51/30 (3 concordances)

30/ *Gavotte*, *Vous savez l'amour extrême*, *Ballet des Muses*, 1666, IV, LWV 32/7 (1 concordance)

31/ *Menuet en Rondeau*, *Vivons heureux*, *aimons nous*, *Ballet des Muses*, 1666, IV, LWV 32/8 (1 concordance)

32/ *Sarabande*, *dieu des enfers*, *Ballet de la naissance de Venus*, 1665, II-6, LWV 27/41 (2 concordances)

33/ *Premier Air pour les suivants de Mars*, *Psyché*, 1671/1678, V-4, LWV 45/36 (3 concordances)

34/ *Second Air* (*Sourdines*), *Armide*, 1686, II-4, LWV 71/39 (6 concordances)

39-Vm7-6307-1 : après 1678, manuscrit français, **2** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *La beauté la plus sevère*, *Atys*, 1676, IV-5, LWV 53/75 (2 concordances)

2/ *Premier air pour les suivants de Mars*, *Psyché*, 1671/78, V-4, LWV 45/36 (3 concordances)

40-Rés-476 : après 1679, manuscrit français, **9** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *Ouverture*, *Bellérophon*, 1679, LWV 57/1 (5 concordances)

2/ *Ouverture*, *Isis*, 1677, LWV 54/1 (8 concordances)

3/ *Air* (*trompettes*), *Isis*, 1677, Prologue-3, LWV 54/12 (2 concordances)

4/ *Troisième Air*, *Isis*, 1677, III-6, LWV 54/45

5/ *Deuxième Air pour les muses*, *Isis*, 1677, Prologue-3, LWV 54/11 (1 concordance)

6/ *Ouverture*, *Alceste*, 1674, LWV 50/1 (2 concordances)

7/ *Rondeau*, *la gloire*, *Alceste*, 1674, Prologue, LWV 50/4

8/ *Les Plaisirs à ses yeux*, *Atys*, 1676, Prologue, LWV 53/7

9/ *Marche*, *Thésée*, 1675, I-8, LWV51/30 (3 concordances)

42-Vm7-6307-2 : après 1684, manuscrit français, **7** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *Ouverture*, *Isis*, 1677, LWV 54/1 (8 concordances)

2/ *Premier Air pour les muses*, *Isis*, 1677, Prologue-3, LWV 54/10 (5 concordances)

3/ *Deuxième Air*, *Isis*, 1677, II-7, LWV 54/35

4/ *Vous ne devez plus attendre*, *Amadis*, 1684, II-7, LWV 63/36 (5 concordances)

5/ *Suivons l'amour*, *Amadis*, 1684, Prologue, LWV 63/12 (2 concordances)

6/ *Que ces lieux*, *Isis*, 1677, II-7, LWV 54/36 (1 concordance)

7/ *Allemande*, *Fragments de Monsieur Lully*, LWV 79/18 (1 concordance)

43-Gen-2354 : après 1685, manuscrit français, **2** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *Chaconne*, *Phaéton*, 1683, II-5, LWV 61/40 (8 concordances)

2/ *Menuet*, *Roland*, 1685, IV-3, LWV 65/63 (4 concordances)

44-LaPierre : après 1687, manuscrit français, **15** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *1er Rigaudon*, *Acis et Galatée*, 1686, LWV 73/6 (5 concordances)

2/ *Second Rigaudon*, *Acis et Galatée*, 1686, LWV 73/7 (3 concordances)

3/ *Menuet D'Amadis*, *Suivons l'amour*, *Amadis*, 1684, Prologue, LWV 63/12 (2 concordances)

4/ *Chaconne*, *Phaéton*, 1683, II-5, LWV 61/40 (8 concordances)

5/ *Menuet en trio*, *J'entens un bruit*, *Roland*, 1685, IV-2, LWV 65/63 (4 concordances)

6/ *Descente de Mars*, *Trompettes* (*Mars*), *Thésée*, 1675, Prologue, LWV 51/5 (4 concordances)

7/ *Marche des Trompettes de l'opera Thesée*, *La Marche*, *Thésée*, 1675, LWV 51/30 (3 concordances)

8/ *Le Sacrifice de Mars*, *Marche des sacrificateurs*, *Cadmus*, 1673, III-6, LWV 49/42 (2 concordances)

➔ La seconde partie du manuscrit est notée à l'envers par une autre main et datée de 1730

9/ *Descente de Mars*, *Trompettes* (*Mars*), *Thésée*, 1675, Prologue, LWV 51/5 (4 concordances)

10/ *Menuet*, *Haubois*, *Thésée*, 1675, Prologue, LWV 51/7 (4 concordances)

11/ *Marche*, *Thésée*, 1675, I-8, LWV 51/30 (3 concordances)

12/ *1er Rigaudon*, *Acis et Galatée*, 1686, LWV 73/6 (5 concordances)

13/ *Second Rigaudon*, *Acis et Galatée*, 1686, LWV 73/7 (3 concordances)

14/ *Chaconne*, *Phaéton*, 1683, II-5, LWV 61/40 (8 concordances)

15/ *Menuet*, *Suivons l'amour*, *Amadis*, 1684, Prologue, LWV 63/12 (2 concordances)

45-Dart : après 1687, manuscrit français, **4** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *La Mariée*, *Roland*, 1685, LWV 65/65 (8 concordances)

2/ *Air*, *Rigaudon*, *Acis et Galathée*, 1686, Prologue, LWV 73/6 (6 concordances)

3/ *Premier Air pour les muses*, *Isis*, 1677, Prologue-3, LWV 54/10 (5 concordances)

4/ *La Mariée*, *Roland*, 1685, LWV 65/65 (8 concordances)

46-Menetou : après 1689, manuscrit français, **76** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *Ouverture*, *Phaéton*, 1683, LWV 61/1 (1 concordance)

2/ *Rondeau*, *Phaéton*, 1683, I-7, LWV 61/27

3/ *Le plaisir est nécessaire*, *Phaéton*, 1683, I-7, LWV 61/28

4/ *Dans ce palais*, *Phaéton*, 1683, IV-I, LWV 61/59 (2 concordances)

5/ *Cherchons la paix*, *Phaéton*, 1683, Prologue, LWV 61/3 (2 concordances)

6/ *Troupe d'Astrée dansante*, *Phaéton*, 1683, Prologue, LWV 61/2

7/ *Dans ces lieux*, *Phaéton*, 1683, Prologue, LWV 61/7

8/ *Chaconne*, *Phaéton*, 1683, II-5, LWV 61/40 (8 concordances)

9/ *Plaisirs venez sans crainte*, *Phaéton*, 1683, Prologue, LWV 61/16

10/ *Ouverture*, *Amadis*, 1684, LWV 63/1

11/ *Suivons l'amour*, *Amadis*, 1684, Prologue, LWV 63/12 (3 concordances)

12/ *Cœurs accablez*, *Amadis*, 1684, IV-6, LWV 63/58 (1 concordance)

13/ *Second Air*, *Les Trompettes*, *Amadis*, 1684, I-4, LWV 63/24

14/ *Menuet pour les suivants d'Urgonde*, *Amadis*, 1684, IV-6, LWV 63/57

15/ *Prelude*, *Arcabonne*, *Amadis*, 1684, II-1, LWV 63/26

16/ *Vous ne devez plus attendre*, *Amadis*, 1684, II-7, LWV 63/36 (5 concordances)

17/ *Bois épais*, *Amadis*, 1684, II-4, LWV 63/30

18/ *Que l'incertitude*, *Phaéton*, 1683, II-3, LWV 61/33

19/ *Marche pour le combat de la barrière*, *Amadis*, 1684, I-4, LWV 63/22

20/ *Second Air*, *gigue*, *Amadis*, 1684, Prologue, LWV 63/5

21/ *Ouverture*, *Roland*, 1685, LWV 65/1 (2 concordances)

22/ *C'est l'amour*, *Roland*, 1685, Prologue-2, LWV 65/13 (1 concordance)

23/ *Gavotte*, *Roland*, 1685, Prologue-2, LWV 65/12

24/ *Gigue*, *Roland*, 1685, Prologue-2, LWV 65/11

25/ *Entrée*, *gavotte*, *Roland*, 1685, II-5, LWV 65/40

26/ *La Marié*, *Marche*, *Roland*, 1685, IV-3, LWV 65/65 (8 concordances)

27/ *J'entens un bruit*, *menuet*, *Roland*, 1685, IV-2, LWV 65/63 (4 concordances)

28/ *Menuet* [2], *Roland*, 1685, Prologue-1, LWV 65/5

29/ *Menuet* [1], *Roland*, 1685, Prologue-1, LWV 65/4

30/ *Menuet*, *Roland*, 1685, IV-3, LWV 65/64

31/ *Qui gouste de ces eaux*, *Roland*, 1685, II-5, LWV 65/41

32/ *Vous ne devez plus attendre*, *Amadis*, 1684, II-7, LWV 63/36 (5 concordances)

33/ *Preparons nous*, *Temple de la paix*, 1685, Prologue, LWV 69/2 (3 concordances)

34/ *La Gloire luy suffit*, *Temple de la paix*, 1685, Prologue, LWV (non localisé)

35/ *Menuet*, *Temple de la paix*, 1685, Prologue, LWV 69/14 (1 concordance)

36/ *Gigue*, *Temple de la paix*, 1685, Prologue, LWV 69/13 (1 concordance)

37/ *Entrée de bergers et bergeres*, *Temple de la paix*, 1685, Prologue, LWV 69/6 (1 concordance)

38/ *La Paix revient*, *Temple de la paix*, 1685, LWV 69/33

39/ *On conteroit plus tost*, *Temple de la paix*, 1685, Prologue, LWV 69/18

40/ *Canarie*, *Temple de la paix*, 1685, LWV 69/26 (1 concordance)

41/ *Passepied*, *Temple de la paix*, 1685, LWV 69/31 (1 concordance)

42/ *Menuet*, *Temple de la paix*, 1685, LWV 69/32

43/ *Suivons l'aimable paix*, *Temple de la paix*, 1685, LWV 69/25

44/ *Suivons l'aimable paix* (2nd version), *Temple de la paix*, 1685, LWV 69/25

45/ *Chantons bergers*, *Idylle sur la paix*, 1685, LWV 68/10

46/ *Sans crainte dans nos prairies*, *Temple de la paix*, 1685, LWV 69/5

47/ *Charmant repos d'une vie innocente*, *Temple de la paix*, 1685, LWV 69/8

48/ *Ouverture*, *Temple de la paix*, LWV 69/1 (3 concordances)

49/ *Ouverture*, *Armide*, 1686, LWV 71/1

50/ *Entrée*, *Armide*, 1686, Prologue, LWV 71/12

51/ *Menuet*, *Armide*, 1686, Prologue, LWV 71/14 (2 concordances)

52/ *Gavotte*, *rondeau*, *Armide*, 1686, Prologue, LWV 71/9 (1 concordance)

53/ *Premier Air pour les muses*, *Isis*, 1677, Prologue-3, LWV 54/10 (5 concordances)

➔ Le manuscrit se poursuit par des pièces vocales d'opéras de Lully, non arrangées et notées sur deux portées. Puis, les autres pièces arrangées d'opéras de Lully sont dupliquées avec une numérotation inversée.

54/ *Ouverture*, *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, 1672, LWV 47/1 (1 concordance)

55/ *Ouverture*, *Isis*, 1677, LWV 54/1 (8 concordances)

56/ *Ouverture*, *Bellérophon*, 1679, LWV 57/1 (5 concordances)

57/ *Trompettes*, *Bellérophon*, 1679, V-3, LWV 57/64

58/ *Trompettes*, *Bellérophon*, 1679, I-4, LWV 57/19 (1 concordance)

59/ *Le malheur qui nous accable*, *Gavotte*, *Bellérophon*, 1679, III-5, LWV 57/42

60/ *Ouverture*, *Proserpine*, 1680, LWV 58/1 (2 concordances)

61/ *Second Air*, *Proserpine*, 1680, II-8, LWV 58/46

62/ *Ouverture*, *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/1 (3 concordances)

63/ *Passacaille*, *Persée*, 1682, V-8, LWV 60/82 (2 concordances)

64/ *Haubois*, *Persée*, 1682, Prologue, LWV 60/5 (2 concordances)

65/ *Ouverture*, *Persée*, 1682, LWV 60/1 (3 concordances)

66/ *Gigue*, *Persée*, 1682, IV-6, LWV 60/71 (1 concordance)

67/ *Entrée d'Apollon*, *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/58 (8 concordances)

68/ *Second Air*, *Le Printemps*, *Phaéton*, 1683, IV-1, LWV 61/58 (2 concordances)

69/ *2ème Menuet pour les grâces*, *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/7

70/ *Gavotte pour Orithie…*, *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/26 (2 concordances)

71/ *Ouverture*, *Alceste*, 1674, LWV 50/1 (2 concordances)

72/ *Les Songes agréables*, *Atys*, 1676, III-4, LWV 53/58 (8 concordances)

73/ *Les Songes funestes*, *Atys*, 1676, III-4, LWV 53/62 (1 concordance)

74/ *Pleurs d'Atys*, *Atys*, 1676 (non localisé)

75/ *Courante*, 55 œuvres instrumentales non datées, LWV 75/24 (3 concordances)

76/ *Ouverture*, *La Grotte de Versailles*, 1668, LWV39/1 (6 concordances)

47-Gen-2356 : après 1690 (?), manuscrit français, **1** arrangement d'œuvre de Lully

1/ *Gavotte*, *Atys*, 1676, IV-5, LWV 53/75 (2 concordances)

48-LaBarre-6 : après 1697 (?), manuscrit français, **2** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *Nostre Espoit alloit*, *Persée*, 1682, IV-6, LWV 60/72

2/ *Entrée des Basques*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/24 (2 concordances)

49-RésF-933 : après 1715, manuscrit français, **7** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *Passacaille D'armide*, *Armide*, 1686, V-2, LWV 71/61 (5 concordances)

2/ *Sourdines D'armide*, *Second air*, *Armide*, 1686, II-4, LWV 71/39 (6 concordances)

3/ *Ouverture de la Grote de Versaille*, *La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39/1 (6 concordances)

4/ *Chaconne*, *Acis et Galathée*, 1686, II-5, LWV 73/32 (9 concordances)

5/ *Chaconne de Scaramouche*, *Le Carnaval*, 1668, V, LWV 36/7 36/13 ? (2 concordances)

6/ *vous ne devés plus attendre*, *Amadis*, 1684, II-7, LWV 63/36 (5 concordances)

7/ *Ouverture d isis*, *Isis*, 1677, LWV 54/1 (8 concordances)

50-Paignon : vers 1716, manuscrit français, **2** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *1er Air des Espagnols*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, 1670, Nations-3, LWV 43/27 (3 concordances)

2/ *Chaconne des Magitions*, *Ballet des Muses*, 1666, II-2, LWV 32/ ?

51-LaBarre-11 : après 1724, et après 1753, manuscrit français, **3** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *Chaconne des Scaramouches*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, 1670, Nations-4, LWV 43/36 (1 concordance)

2/ *Menuet dans nos bois*, *Trios pour le coucher du roi*, 1667, LWV 35/4 (4 concordances)

3/ *Chaconne*, *Acis et Galathée*, 1686, II-5, LWV 73/32 (9 concordances)

53-Oldham-2 : après 1752, manuscrit français, nombre d'arrangements de Lully inconnu **(65)**

→ arrangements pour le clavecin de *Phaéton* et d'*Isis*, non quantifiés et non cités

68-d'Anglebert : édité par l'auteur, 1689, **15** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *Ouverture*, *Cadmus*, 1673, LWV 49/1

2/ *Symphonie*, *Roland*, 1685, V-2, LWV 65/78

3/ *Menuet dans nos bois*, *Trios pour le coucher du roi*, 1667, LWV 35/4 (4 concordances)

4/ *Chaconne*, *Phaéton*, 1683, II-5, LWV 61/40 (8 concordances)

5/ *Courante*, *55 oeuvres instrumentales non datées*, LWV 75/24 (3 concordances)

6/ *Sarabande*, *Dieu des enfers*, *La Naissance de Venus*, 1665, II-6, LWV 27/41 (2 concordances)

7/ *Gigue*, *55 œuvres instrumentales non datées*, LWV 75/52 ?

8/ *Menuet la jeune Iris*, *Trios pour le coucher du roi*, 1667, LWV 35/10

9/ *Ouverture*, *Le Carnaval*, 1668, 1675, LWV36/1 (1 concordance)

10/ *Second Air* (sourdines), *Armide*, 1686, II-4, LWV 71/39 (6 concordances)

---

(65) 32-Oldham : collection privée de Guy Oldham, non consultable.

11/ *Les Songes agréables*, *Atys*, 1676, III-4, LWV 53/58 (8 concordances)

12/ *Entrée d'Apollon*, *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/58 5 (8 concordances)

13/ *Passacaille*, *Armide*, 1686, V-2, LWV 71/61 (5 concordances)

14/ *Ouverture*, *Proserpine*, 1680, LWV 58/1 (2 concordances)

15/ *Chaconne*, *Acis et Galathée*, 1686, II-5, LWV 73/32 (9 concordances)

Ms. des Augustines de Vitré : entre 1735 et 1855, manuscrit français, **1** arrangement d'œuvre de Lully

1/ *Ouverture*, *La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39/1 (6 concordances)

Ms. Clermont d'Entrevaux : vers 1691, mais probablement avant, manuscrit français, **43** œuvres de Lully

1/ *Chaconne* [17 dernières mesures], *Phaéton*, 1683, II-5, LWV 61/40 (8 concordances)

2/ *Petit air pour les mesmes*, *Phaéton*, 1683, II-5, LWV 61/41

3/ *Premier Air*, *Phaéton*, 1683, IV-1, LWV 61/57 (1 concordance)

4/ *Second Air*, *Phaéton*, 1683, IV-1, LWV 61/58 (2 concordances)

5/ *Dans ce Palais bravez l'Envie*, *Phaéton*, 1683, IV-1, LWV 61/59 (2 concordances)

6/ *Ouverture*, *La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39/1 (6 concordances)

7/ *Ritournelle*, *Goutons bien les plaisirs*, *La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39/5

8/ *Dans ces charmantes retraites*, *La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39/4

9/ *Menuet*, *La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39/9

10/ *Ritournelle*, *Les oyseaux vivent sans contrainte*, *La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39/10

11/ *Air des echos*, *La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39/13 (1 concordance)

12/ *Ouverture*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/1 (3 concordances)

13/ *Préparons nous pour le feste nouvelle*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/2 (3 concordances)

14/ *Entrée des bergers et bergeres*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/6 (1 concordance)

15/ *Rondeau*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/7

16/ *Prelude*, *Alcipe*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/9

17/ *Gigue*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/13 (1 concordance)

18/ *Menuet*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/14 (1 concordance)

19/ *Menuet*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/15

20/ *Entrée des Basques*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/24 (2 concordances)

21/ *Passepied*, *hautbois*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/31 (1 concordance)

22/ *Canaries*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/26 (1 concordance)

23/ *Canaries*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/27

24/ *Ouverture*, *Persée*, 1682, LWV 60/1 (3 concordances)

25/ *Air pour les hautbois*, *Passepied*, *Persée*, 1682, LWV 60/5 (2 concordances)

26/ *Prelude*, *Chœur*, *Persée*, 1682, V-3, LWV 60/76

27/ *Air pour les Sacrificateurs*, *Persée*, 1682, LWV 60/77 (1 concordance)

28/ *Air*, *Persée*, 1682, LWV 60/84

29/ *Passacaille*, *Persée*, 1682, V-8, LWV 60/82 (2 concordances)

30/ *Ouverture*, *Atys*, 1676, LWV 53/1 (2 concordances)

31/ *Air pour les Nymphes de Flore*, *Atys*, 1676, LWV 53/4

32/ *Air pour la suite de Flore*, *Gavotte*, *Atys*, 1676, LWV 53/9 (1 concordance)

33/ *Menuet*, *Atys*, 1676, LWV 53/15

34/ *Ritournelle*, *Atys et Idas*, *Atys*, 1676, I-1, LWV 53/16

35/ *Entrée des Nations*, *Atys*, 1676, II-4, LWV 53/46

36/ *Entrée des Zéphirs*, *Chaconne*, *Atys*, 1676, II-4, LWV 53/47 (2 concordances)

37/ *Chœurs*, *Que devant vous tout s'abaisse et tout tremble*, *Atys*, 1676, II-4, LWV 53/48

38/ *Entrée des Songes agréables*, *Atys*, 1676, III-4, LWV 53/58 (8 concordances)

39/ *Prélude*, *Cybelle*, *Atys*, 1676, I-8, LWV 53/36

40/ *Chœur*, *La descente de Cybelle*, *Atys*, 1676, I-8, LWV 53/38 (2 concordances)

41/ *Menuet*, *Atys*, 1676, IV-5, LWV 53/77

42/ *Gavotte*, *Atys*, 1676, IV-5, LWV 53/79

43/ *Chœur*, *Un grand calme est trop fascheux*, *Atys*, 1676, IV-5, LWV 53/80

Ms. Humeau : pas avant 1697, manuscrit français, **11** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *1er Rigaudon*, *Acis et Galatée*, 1686, LWV 73/6 (5 concordances)

2/ *Second Rigaudon*, *Acis et Galatée*, 1686, LWV 73/7 (3 concordances)

3/ *Cherchons la paix*, *Phaéton*, 1683, Prologue, LWV 61/3 (2 concordances)

4/ *La mariée*, *Roland*, 1685, IV-3, LWV 65/65 (8 concordances)

5/ *Entrée d'Apollon*, *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/58 (8 concordances)

6/ *Menuet 2ème Air Le Printemps*, *Phaéton*, 1683, IV-I, LWV 61/58 (2 concordances)

7/ *Dans ce palais*, *Phaéton*, 1683, IV-I, LWV 61/59 (2 concordances)

8/ *Gavotte*, *Atys*, 1676, IV-5, LWV 53/75 (2 concordances)

9/ *Ouverture d'Isis*, *Isis*, 1677, LWV 54/1 (8 concordances)

10/ *Les songes d'Atis*, *Atys*, 1676, III-4, LWV 53/58 (8 concordances)

11/ *Rondeau pour les flûtes* [Pièce sans titre], *Les Plaisirs de l'Île Enchantée*, 1664, LWV 22/4

Ms. Regensburg : ca 1688-1697, manuscrit français, **10** arrangements d'œuvres de Lully.

1/ *Air d'Isis*, *Isis*, 1677, LWV 54/10 (5 concordances)

2/ *Menuet avec Double* **?**

3/ *Rondo* **?**

4/ *Trompettes de Bellérophon*, *Bellérophon*, 1679, LWV 57/19 (2 concordances)

5/ [*Rigaudon*, *Echo de Zéphire et Flore*] **(66)**

6/ *Marche de Cadmus*, *Cadmus et Hermione*, 1673, LWV 49/42 (2 concordances)

7/ *Entrée d'Apollon du Triomphe de l'Amour*, 1681, LWV 59/58 (8 concordances)

8/ *Sommeil d'Armide*, *Armide*, 1686, II/4, LWV 71/39 (6 concordances)

9/ *Passacaille d'Armide*, *Armide*, 1686, III/9, LWV 71/61 (5 concordances)

10/ *Chaconne des Arlequins*, *Le Carnaval*, *Mascarade*, 1668, V, LWV 36/7 36/13 ? (2 concordances)

11/ *Prelude de Psyché*, *Psyché*, 1671/78, LWV 45/1 ou LWV 56/1 (2 concordances)

Ms Amalie : 1687, manuscrit français, **10** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *Air d'Amadis*, *Vous ne devez plus attendre*, *Amadis*, 1684, II-7, LWV 63/36 (5 concordances)

2/ *Menuet*, *Roland*, 1685, LWV 65/63 (4 concordances)

3/ *La Mariée*, *Roland*, 1685, LWV 65/65 (8 concordances)

4/ *Cherchons la paix*, *Phaéton*, 1683, Prologue, LWV 61/3 (2 concordances)

5/ *Les Songes Agréables*, *Atys*, 1676, III-4, LWV 53/58 (8 concordances)

6/ *Menuet*, *Armide*, 1686, LWV 71/14 (2 concordances)

7/ *Rondeau*, *Armide*, 1686, LWV 71/ 9 (1 concordance)

8/ *Chaconne de Galatée*, *Acis et Galatée*, II-5, 1686, LWV 73/32 (9 concordances)

9/ *La Mariée*, *Roland*, 1685, LWV 65/65 (8 concordances)

10/ *Air du Temple de la paix*, *Préparons nous*, *Le Temple de la Paix*, 1685, LWV 69/2 (3 concordances)

Ms. Marc-Roger Normand/Couperin : 1695, manuscrit français, **7** arrangements d'œuvres de Lully.

1/ *La Dessente de Cibelle de lopera d'Atis*, *Atis*, 1676, LWV 53/38 (2 concordances)

2/ *La Dessente de Cibelle de lopera d'Atis*, *Atis*, 1676, LWV 53/38 (2e version) (2 concordances)

3/ *Menuet d'aubois de lopera Roland*, *Roland*, 1685, LWV 65/63 (4 concordances)

4/ *Air de trompette d'Isis*, *Isis*, 1677, LWV 54/12 (3 concordances)

---

(66) *Zéphire et Flore* (1688), ballet en un prologue et trois actes, musique de Jean-Louis et Louis de Lully. L'attribution de cet arrangement dans **Ms. Regensburg** ne serait pas celui d'une œuvre de J.B. Lully, mais bien d'une œuvre de ses fils.

5/ *Premier Rigodon de lopera d'Acis et Galatée*, *Acis et Galatée*, 1686, LWV 73/6 (5 concordances)

6/ *Second Rigodon de lopera d'Acis et Galatée*, *Acis et Galatée*, 1686, LWV 73/7 (3 concordances)

7/ *Chaconne de Galatée*, *Acis et Galatée*, 1686, II-5, LWV 73/32 (9 concordances) **(67)**

Ms. Houssu : 1712, manuscrit français, **6** arrangements d'œuvres de Lully.

1/ *Sérénade de Psyché*, *1er Air pour les Suivants de Mars*, *Psyché*, 1671/78, V-4, LWV 45/36 (3 concordances)

2/ *Prelude de mars de lopera de Thésée*, *Thésée*, 1675, Prologue, LWV 51/5 (4 concordances)

3/ *Menuet Suitte*, *Haubois*, *Thésée*, 1675, Prologue, LWV 51/7 (4 concordances)

4/ *Trompette de lopera de proserpine*, *Proserpine*, 1680, LWV 58/5 (2 concordances)

5/ *Ouverture de la grotte de versailles*, *La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39/1 (6 concordances)

6/ *La mariée*, *Roland*, 1685, LWV 65/**65 ?** (non localisé) (8 concordances)

Ms. Roper : 1691, manuscrit français provenant d'Angleterre, **5** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *Air des Trompettes*, *Proserpine*, 1680, LWV 58/5 (2 concordances)

2/ *Air de Roland*, *Roland*, 1685, LWV 65/65 (8 concordances)

3/ *Air d'Isis*, *Isis*, 1677, LWV 54/10 (5 concordances)

4/ *Air d'Isis*, *Isis*, 1677, LWV 54/12 (3 concordances)

5/ *Air d'Acis et Galatée*, *Acis et Galatée*, 1686, LWV 73/6 (5 concordances)

Ms. de Bloren : pas avant 1699, manuscrit français, **3** arrangements d'œuvres de Lully

(dans cette source, les parties de remplissages alto et ténor sont de mademoiselle de Bloren)

1/ *Menuet dans nos bois*, *Trios pour le Coucher du Roi*, 1667, LWV 35/4 (4 concordances)

2/ *Chaconne de Galatée*, *Acis et Galatée*, II-5, 1686, LWV 73/32 (9 concordances)

3/ *Descente de Mars*, *Thésée*, 1675, LWV LWV 51/5 (4 concordances)

Ms. de Troyes I (Ms. 2682) : ca 1690 et 1700, manuscrit français, **2** arrangements d'œuvres de Lully **(68)**

1/ *Chaconne*, *Phaéton*, 1683, II-5, LWV 61/40 (8 concordances)

(les paroles d'une chanson à boire *Amis, le verre en main*… sont notées entre les deux portées)

2/ *Air*, *Cœurs accablez*, *Amadis*, 1684, LWV 63/58 (1 concordance)

(paroles notées entre les deux portées, arrangement transposé 1 ton plus bas, en sol M)

---

(67) Ce dernier arrangement est de Jean-Henry d'Anglebert.

(68) Les arrangements des **Ms. de Troyes-I et II** sont notés à trois voix, au lieu de quatre dans les autres sources, à l'exception de **Ms. Clermont d'Entrevaux**.

Ms. de Troyes II (Ms. 11.2454) : ca 1690 et 1700, manuscrit français, **2** arrangements d'œuvres de Lully

1/ *Air pour les trompettes*, *Proserpine*, 1680, LWV 58/5 (2 concordances)

(Cet air est noté « Basse » dans le manuscrit, ce qui pourrait indiquer sa destination vers l'orgue)

2/ *Entrée d'Apollon*, *Le Triomphe de l'Amour*, 1681, LWV 59/58 (8 concordances)

Les grands manuscrits français pour le clavecin contenant des arrangements d'opéras démontrent l'importance et la persistance de l'œuvre théâtrale de Lully, du plus important le **46-Menetou** (soixante seize arrangements) au plus modeste **Ms. des Augustines de Vitré** (un seul), clairement identifié. Le répertoire est principalement écrit, ou plus exactement arrangé, pour le clavecin, ce qui ne fait aucun doute. Les meilleurs arrangements se trouvent dans **68-d'Anglebert** et dans **33-Rés-89ter** où l'auteur, Jean Henry d'Anglebert, nous livre un art de l'arrangement pouvant faire école, une quintessence de cette pratique délicate et exigeante. **36-Parville** est également un grand manuscrit français contenant trente quatre arrangements d'œuvres de Lully côtoyant les grandes pièces pour le clavecin de Louis Couperin, entre autres.

Dans la partie II consacrée à l'impact sociologique de ces arrangements, nous analyserons précisément la destination de cette musique : en effet, l'exigence technique des pièces de **44-LaPierre**, du **Ms. de Troyes** ou du **Ms. de Bloren**, par exemple, est nettement moindre que dans **68-d'Anglebert**. Ceci repose la question de l'usage des manuscrits : pour les professionnels ou pour les amateurs ? L'étude de ces sources démontre que la musique copiée s'adapte idéalement au public d'amateurs, d'élèves ou de professionnels capables de faire rayonner l'œuvre de Jean-Baptiste Lully. Deux cas particuliers nous interpellent néanmoins : il s'agit du **Ms. des Augustines de Vitré** et du **Ms. Clermont d'Entrevaux**. Dans le cas du **Ms. des Augustines de Vitré :** le Livre I **(69)** est essentiellement consacré à des versets de messes pour orgue de Guillaume-Gabriel Nivers. Quant au Livre III **(70)**, nous sommes en présence d'arrangements pour clavier de pièces d'A. Corelli, de J.B. Senaillé, M. Mascitti côtoyant des pièces au titre évocateur *Grotte Deversaille Ouverture Grave* **(71)** directement suivie d'une *fugue Duo Deuxième Ton. Légèrement Si faire Sepeut* **(72)** de Louis-Nicolas Clérambault. Un peu plus loin, un *Récit de voix humaine* de Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier **(73)** est suivi de l'*ouverture de blaise et de babeth* de Nicolas-Alexandre Dezede **(74)** et d'autres arrangements

(69) Livre I : copié entre 1730 et 1750.
(70) Livre III : copié entre 1775 et 1794.
(71) Lully, 1668, LWV 39/1.
(72) Louis-Nicolas Clérambault, *Caprice sur les Grands Jeux*, 1er Livre d'orgue, Suite du second ton, Paris, 1710.
(73) Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier, *Élévation*, Journal d'orgue n°6 - pièce 18 - Paris, 1784.
(74) Nicolas-Alexandre Dezede, (vers 1740-1792), *Ouverture* de *Blaise et Babet*, Brunet et chez le portier de M. Baudeau de Belleville, Paris, 1783.

d'opéras de P.A. Monsigny et A. Salieri. Les moniales Augustines de Vitré possédaient des clavecins, instruments de musique divers et un orgue de taille moyenne détruit à la Révolution. Le Livre III, copié sous le règne de Louis XVI, est un florilège musical de pièces célèbres sous Louis XIV, Louis XV et Louis XVI : il nous éclaire sur la culture musicale et le goût de ces sœurs musiciennes. Par ailleurs, que déduire de l'arrangement pour l'orgue de mouvements de sonates pour violon et basse continue, rebaptisés *Offerte* dans le Livre I ? Pourquoi l'*Ouverture de la Grotte de Versailles* de Lully, pièce dans la tonalité d'origine de sol mineur, second ton de l'Église, précède-t-elle le *Caprice sur les Grands Jeux* de Louis-Nicolas Clérambault : une pièce d'orgue et non une pièce de clavecin de ce dernier ? La destination de ce répertoire, évidemment praticable au clavecin, semble davantage imaginée dans un cadre liturgique, à l'orgue, où les versets seraient assemblés par tons ecclésiastiques. Ce qui nous interroge réside dans le fait que contrairement à la plupart des autres manuscrits français présentés, ici l'usage exclusif du clavecin n'est pas une certitude.

Le manuscrit **Clermont d'Entrevaux** est une source ne comptant que deux auteurs connus, Lully et Corelli. Les œuvres de Lully sont notées à deux voix, basse et dessus, et les sonates en trio de Corelli (opus 2) sont conçues pour être jouées en l'état, c'est-à-dire, en trio par deux voix au clavier manuel et la basse au pédalier de l'orgue : ce qui exige une maîtrise certaine de l'instrument. Elles ont d'ailleurs toutes été transposées pour ne point dépasser l'ut supérieur et pouvoir ainsi être données sur des claviers de quarante huit notes. Tel n'est pas le cas des pièces de Lully, non arrangées, et difficilement acceptables en l'état, à deux voix. Cependant, avec une bonne connaissance des règles de l'écriture musicale et de la pratique de la basse continue, ces quarante trois pièces de Lully ont fière allure. Si le premier utilisateur de ce manuscrit est capable de jouer les pièces en trio de Corelli, sans doute possède-t-il également une bonne connaissance de la pratique de la basse continue et, dans ce cas, il arrange sur l'instant les pièces de Lully en complétant les voix intérieures manquantes. Une sommaire table de registration, à l'instar de celles contenues dans les Livres d'orgue en vogue au XVIIe et XVIIIe siècle, a été ajoutée postérieurement au dos de ce manuscrit. Ceci nous orienterait vers un usage liturgique de ces pièces d'origine profane de Lully et de Corelli.

Proportion de manuscrits à usage mixte dans les quarante sources contenant des arrangements pour clavier d'œuvres théâtrales de Lully

[Les manuscrits mixtes sont notés en caractères **foncés**]

Manuscrits allemands et scandinaves

3-Berlin-40623

9-Ihre-284

10-Schwerin-617 (source française ?)

11-Ryge

13-Möllersche

14-Schwerin-619 (source française ?)

Manuscrits anglais

23-Tenbury

24-Babell

25-Bod-426

Manuscrits néerlandais et belges

27-Gresse

28-Brussels-926

Manuscrits italiens et espagnols

30-Cecilia

31-Madrid-1360

Manuscrits français

33-Rés-89ter

36-Parville

39-Vm7-6307-1

40-Rés-476

42-Vm7-6307-2

43-Gen-2354

44-LaPierre

45-Dart

46-Menetou

47-Gen-2356

48-LaBarre-6

49-RésF-933

50-Paignon

51-LaBarre-11

53-Oldham-2

Ms. Bruxelles 27220

Ms. Regensburg

Ms. Augustines de Vitré

Ms. Clermont d'Entrevaux

Ms. Humeau

Ms. de Bloren

Ms. Amalie

Ms. Houssu

Ms. de Troyes

Ms. Roper

Ms. Normand/Couperin

Source imprimée

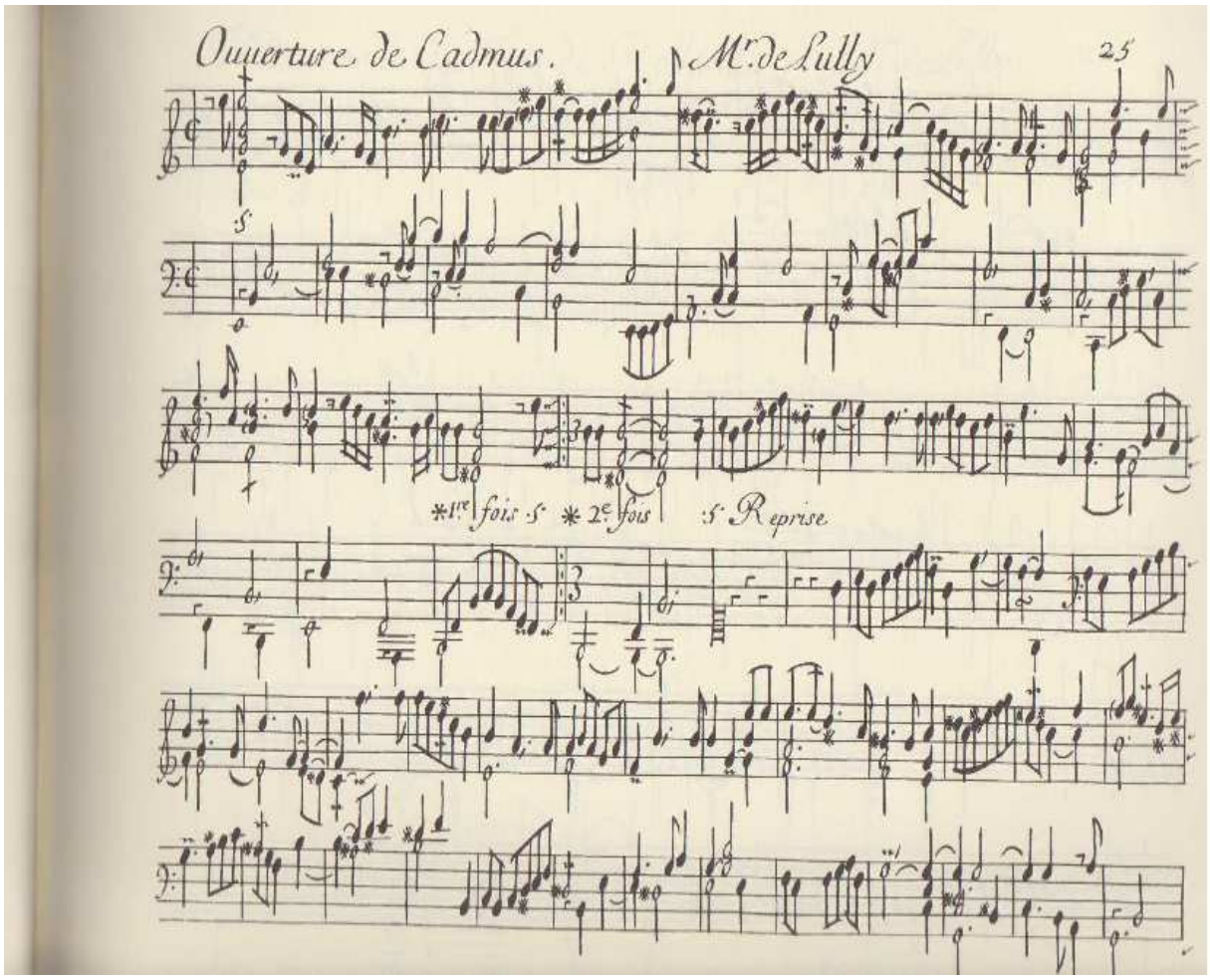
68-d'Anglebert

Deux sources sont clairement authentifiées comme ayant étant copiées par des membres de la communauté religieuse : le **Ms. des Augustines de Vitré** et le **Ms. de Troyes**. Ce dernier manuscrit, œuvre du chanoine Claude Herluison **(75)** est un remarquable exemple de ce que l'on peut qualifier de manuscrit à usage mixte, c'est-à-dire contenant des pièces d'orgue, des versets de plain-chant et des pièces de clavecin. La proportion de manuscrits à usage mixte n'est pas insignifiante, onze sur quarante et l'édition imprimée de d'Anglebert, soit le quart du corpus général. Dans ce premier chapitre consacré aux sources, il n'est pas encore temps de définir le plus précisément possible ce qui appartient à la sphère technique et esthétique du clavecin ou à celle de l'orgue : toutefois, le contenu de ces sources est un indice particulièrement pertinent. Dans le cas des manuscrits allemands et scandinaves, **9-Ihre-284**, par exemple, adopte une double notation : moderne sur deux portées lorsqu'il s'agit du répertoire pour clavecin et sur tablature d'orgue lorsqu'il s'agit de l'instrument à tuyaux. Toutefois, cette observation n'est pas systématique et les auteurs abandonnent de plus en plus ce dernier type de notation au regard de l'évolution des pratiques instrumentales. Nous savons également que les frontières entre le répertoire pour le clavecin et celui pour l'orgue sont délicates à déterminer. L'exemple de **24-Babell** est intéressant à ce titre car cette source ne contient que du répertoire pour clavecin à l'exception du cycle des *douze toccatas* de Georg Muffat **(76)**.

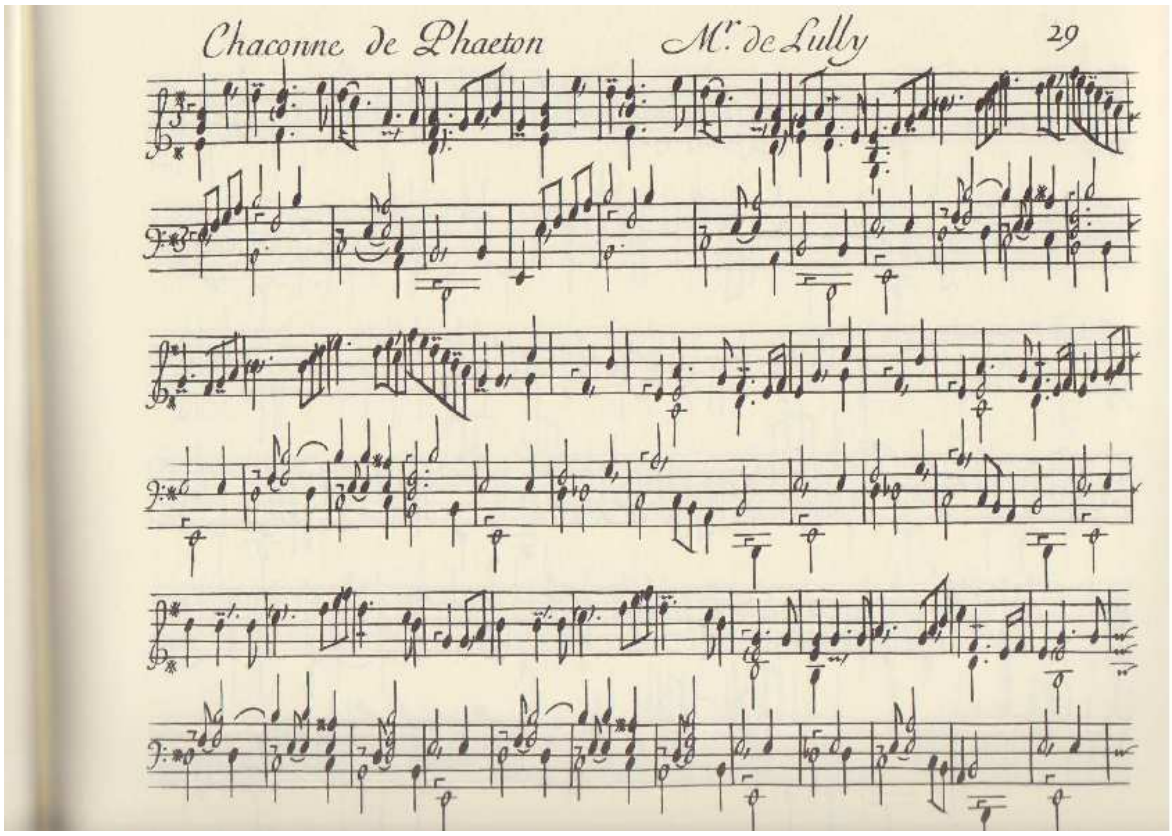
Cette présentation des sources démontre la pertinence, tant par la qualité que par le nombre de pièces présentées, des arrangements pour le clavier de l'œuvre théâtrale de Lully. En effet, les manuscrits cités ne sont pas anodins et contiennent une part essentielle du clavier français du XVIIe siècle aux côtés d'illustres auteurs européens. Ainsi, les grands manuscrits **(77)** et l'édition de 1689 des *Pièces de clavecin* de d'Anglebert sont tous français, à l'exception de **24-Babell**, et comptent, à eux seuls, 251 arrangements d'œuvres de Lully. Bien entendu, ce corpus dénombre des arrangements uniques et recèle également de nombreuses pièces en concordance. Comme nous l'avons déjà observé dans ce chapitre I consacré à la localisation des sources, tous ces grands manuscrits français sont conservés hors de France, à l'exception de **68-d'Anglebert** qui n'est pas un manuscrit mais une édition imprimée et du **Ms. Clermont d'Entrevaux** qui est une source particulière au sein de ce vaste corpus.

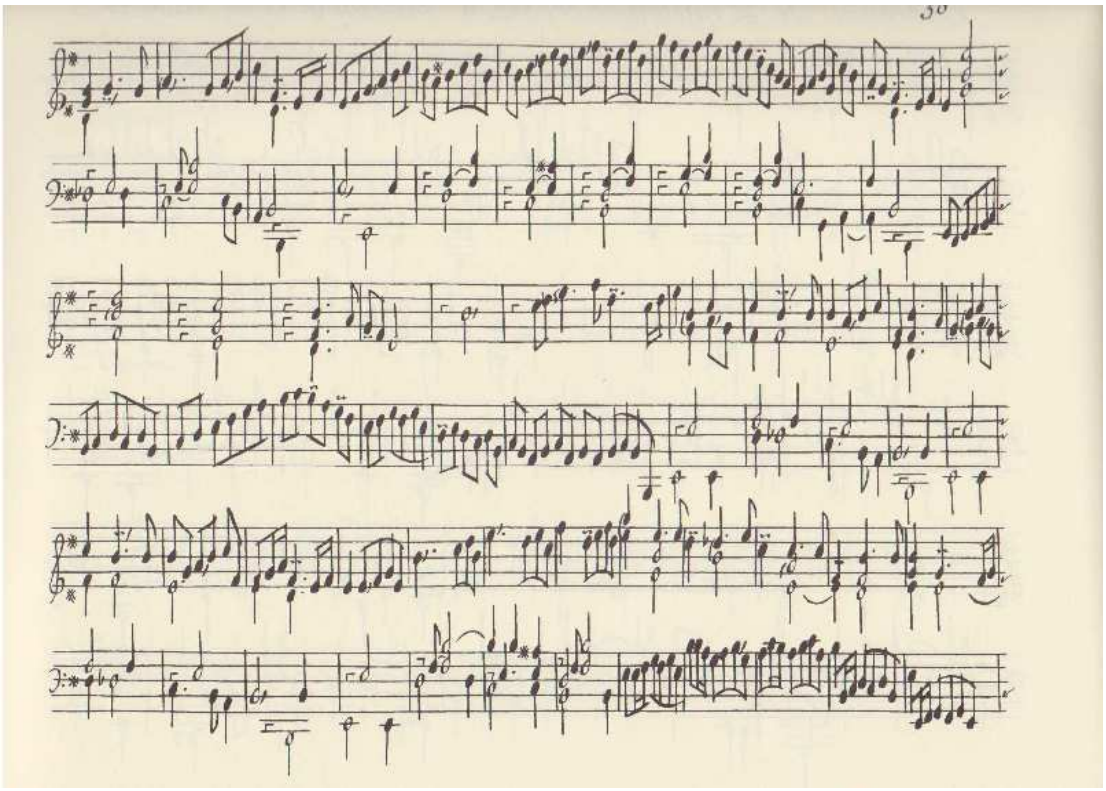
(75) Claude Herluison (1658-1736), chanoine, érudit et grand amateur de musique, possède une riche bibliothèque à Troyes.
(76) Georg Muffat, *Apparatus musico-organisticus*, Salsbourg, 1690.
(77) Cf. supra pp. 23-28.

Les manuscrits de moyenne importance, majoritairement français avec 79 arrangements, sont conservés à Paris à la Bibliothèque nationale et à la Bibliothèque Sainte-Geneviève : exception faite du **Ms. Humeau** qui est une source privée conservée en province, du **Ms. Marc-Roger Normand/Couperin** conservé à la bibliothèque musicale de l'Université de Californie à Berkeley, du **Ms. Amalie** conservé à Vienne et du **Ms. Regensburg** conservé à Regensburg en Bavière. Enfin, les petits manuscrits majoritairement français avec quinze arrangements sont conservés à Paris à la Bibliothèque nationale, à la Bibliothèque Sainte-Geneviève et en province : le reste des sources étant dispersé en Europe et à Berkeley en Californie. La troisième partie de ce chapitre I, consacrée aux statistiques, analysera les rapports entre ces multiples sources et leurs mises en regard avec les productions de Lully.



<u>68-d'Anglebert</u> : ***Ouverture, Cadmus et Hermione*, 1673, LWV 49/1, *Pièces de clavecin*, 1689, Bibliothèque nationale, Vm7 1854, premier tirage, f°12, p.25.**





<u>68-d'Anglebert</u> : ***Chaconne, Phaéton*, 1683, LWV61/40 (extraits), *Pièces de clavecin*, 1689, Bibliothèque nationale, Vm7 1854, premier tirage, f°15, pp.29-30.**

PARTIE I

LES SOURCES

CHAPITRE III : STATISTIQUES

Statistiques, fréquence d'apparition des œuvres et concordances

Suite à la localisation suivie de la présentation du répertoire contenu dans les diverses sources, nous abordons dès à présent une part essentielle de nos travaux de recherche consacrée aux statistiques. Quel est le nombre d'oeuvres arrangées de Lully et dans quelles proportions par rapport au corpus général ? Existe-t-il des œuvres « à la mode », lesquelles et combien ? Enfin, l'intensification de ces arrangements suit-elle la maturation progressive mais constante de la production lulliste ?

La lecture statistique indique que trente six œuvres de Lully, sur un total de quatre-vingts, font l'objet d'un ou plusieurs arrangements pour le clavier, soit près de la moitié du corpus, ce qui est considérable. Nous observons également une multiplication de ces arrangements à partir des années 1666, ce qui correspond à la notoriété sans cesse grandissante de Lully et de son œuvre. Ce travail prospectif, statistique et analytique nous conduira inéluctablement à un aspect essentiel dans la problématique de nos travaux : la sociologie du ou des publics attirés par les arrangements pour le clavier des opéras de Lully. En terme de méthode, nous comparerons les œuvres de Lully ayant fait l'objet d'arrangements pour clavier, clavecin ou orgue, à l'intégralité de sa production.

L'œuvre de Jean-Baptiste Lully

Ce qui est noté en **caractères foncés** a fait l'objet d'un ou plusieurs arrangements pour clavier.

1/ *Ballet du temps* (Ballet)	1654	LWV 1
2/ *Ballet des plaisirs* (Ballet)	1655	LWV 2
3/ *Un charmant dialogue de la guerre avecque la paix*	1655	LWV 3
4/ *Ballet des bienvenus* (Ballet)	1655	LWV 4
5/ *Le Ballet de la revente des habits* (Ballet)	1655/1661	LWV 5
6/ *Ballet de Psyché* (Ballet)	1656	LWV 6
7/ *La galanterie du temps* (Mascarade)	1656	LWV 7
8/ ***Ballet de l'amour malade*** (Ballet)	1657	LWV 8
9/ ***Ballet d'Alcidiane*** (Ballet)	1658	LWV 9

10/ *Première marche des mousquetaires*	1658	LWV 10
11/ *Ballet de la raillerie* (Ballet)	1659	LWV 11
12/ ***Xerxès, comédie en musique*** (Comédie en musique)	1660	LWV 12
13/ *Ballet de Toulouse* (Ballet)	1661	LWV 13
14/ ***Ballet de l'impatience*** (Ballet)	1661	LWV 14
15/ *Ballet des saisons* (Ballet)	1661	LWV 15
16/ *Les fâcheux, comédie* (Comédie)	1661	LWV 16
17/ ***Hercule amoureux, tragédie*** (Tragédie)	1662	LWV 17
18/ *Ballet des Arts* (Ballet)	1663	LWV 18
19/ *Les noces de village* (Mascarade ridicule)	1663	LWV 19
20/ *Le mariage forcé* (Ballet)	1664	LWV 20
21/ *Les amours déguisés* (Ballet)	1664	LWV 21
22/ *Les plaisirs de l'île enchantée* (Comédie)	1664	LWV 22
23/ *Entr'actes d'Œdipe* (Entr'actes)	1664	LWV 23
24/ *Mascarade du capitaine ou l'impromptu de Versailles* (Mascarade)	1664/65	LWV 24
25/ *Miserere* (Motet)	1663	LWV 25
26/ *O Lacrymae* (Motet)	ca. 1665	LWV 26
27/ ***Ballet de la naissance de Vénus*** (Ballet)	1665	LWV 27
28/ *Ballet des gardes ou les délices de la campagne* (Ballet)	1665	LWV 28
29/ *L'amour médecin* (Comédie)	1665	LWV 29
30/ *Le triomphe de Bacchus dans les Indes* (Mascarade)	1666	LWV 30
31/ *Branles de 1665*	1665	LWV 31
32/ ***Ballet des muses*** (Ballet)	1666	LWV 32
33/ *La pastorale comique* (Pastorale)	1667	LWV 33
34/ *Le sicilien* (Comédie)	1667	LWV 34
35/ ***Trios de la chambre du roi***	1667	LWV 35
36/ ***Le Carnaval, Mascarade*** (Mascarade)	1668	LWV 36
37/ *Plaude laetare* (Motet)	1668	LWV 37
38/ ***Le grand divertissement royal de Versailles*** (Comédie)	1668	LWV 38
39/ ***La grotte de Versailles*** (Églogue en musique)	1668	LWV 39
40/ ***Ballet de Flore*** (Ballet)	1669	LWV 40
41/ ***Le divertissement de Cha*mbord** (Comédie)	1669	LWV 41
42/ ***Le divertissement royal*** (Les amants magnifiques) (Divertissement)	1670	LWV 42
43/ ***Le Bourgeois gentilhomme*** (Comédie-Ballet)	1670	LWV 43
44/ *Marches et batteries de tambour*	1670	LWV 44
45/ ***Psyché*** (Tragi-Comédie, Tragédie-Ballet)	1671	LWV 45

46/ *Ballet des ballets* (Ballet)	1671	LWV 46
47/ ***Les fêtes de l'amour et de Bacchus*** (Pastorale)	1672	LWV 47
48/ *Marche* (Les Folies d'Espagne)	1672	LWV 48
49/ ***Cadmus et Hermione*** (Tragédie)	1673	LWV 49
50/ ***Alceste ou le Triomphe d'Alcide*** (Tragédie)	1674	LWV 50
51/ ***Thésée*** (Tragédie en Musique)	1675	LWV 51
52/ ***Le Carnaval mascarade*** (Mascarade)	1675	LWV 52
53/ ***Atys*** (Tragédie en Musique)	1676	LWV 53
54/ ***Isis*** (Tragédie en Musique)	1677	LWV 54
55/ *Te Deum*	1677	LWV 55
56/ ***Psyché*** (Tragédie en Musique)	1678	LWV 56
57/ ***Bellerophon*** (Tragédie)	1679	LWV 57
58/ ***Proserpine*** (Tragédie en Musique)	1680	LWV 58
59/ ***Le Triomphe de l'amour*** (Ballet)	1681	LWV 59
60/ ***Persée*** (Tragédie en Musique)	1682	LWV 60
61/ ***Phaéton*** (Tragédie en Musique)	1683	LWV 61
62/ *De Profundis* (Motet)	1683	LWV 62
63/ ***Amadis*** (Tragédie en Musique)	1684	LWV 63
64/ *Motets à deux chœurs* (*Dies Irae* et *Benedictus*, Paris, Ballard)	1684	LWV 64
65/ ***Roland*** (Tragédie en Musique)	1685	LWV 65
66/ *Marches*	1685	LWV 66
67/ *Quare Fremuerunt* (Motet)	1685	LWV 67
68/ ***Idylle sur la paix*** (Idylle)	1685	LWV 68
69/ ***Le temple de la paix*** (Ballet)	1685	LWV 69
70/ *Plusieurs pièces de symphonie, noce de village, Airs pour Madame La Dauphine*	1685	LWV 70
71/ ***Armide*** (Tragédie en Musique)	1686	LWV 71
72/ *Airs pour le carrousel de Monseigneur*	1686	LWV 72
73/ ***Acis et Galatée*** (Pastorale héroïque)	1686	LWV 73
74/ ***Achille et Polixène*** (Tragédie en Musique)	1687	LWV 74
75/ **55 oeuvres instrumentales non datées**		LWV 75
76/ 26 œuvres vocales non datées (dont 11 perdues)		LWV 76
77/ 17 œuvres sacrées non datées		LWV 77
78/ 16 œuvres d'authenticité douteuse		LWV 78
79/ **Fragments de Monsieur Lully**		LWV 79
80/ *Pourceaugnac, Divertissement comique* (Divertissement comique) (voir LWV 41)		LWV 80

Une première analyse **(78)** démontre que le genre du ballet, époque de la jeunesse de l'auteur, est celui qui est le moins arrangé pour le clavier **(79).** Celui des comédies, mascarades, pastorales, divertissements, idylles, entractes et églogues en musique l'est davantage **(80)** : enfin le genre des comédies en musique, tragédies et tragédies en musique est intégralement présent, sans exception **(81)**. Ce phénomène est en adéquation avec la notoriété sans cesse grandissante de ses grandes tragédies en musique, tant en France qu'en Europe.

Une seconde analyse concerne le recensement de toutes les pièces ayant été arrangées pour le clavier, au moins une fois, et celles que l'on retrouve dans de nombreux manuscrits et qui sont en concordance. Cette liste **(82)** mentionne toutes les œuvres arrangées pour le clavier de la production lulliste, des plus célèbres aux plus anodines.

Liste des œuvres arrangées pour le clavier et leur fréquence dans les sources

➔ Oeuvres présentes dans 10 sources **(9 concordances)**

1/ *Chaconne*, ***Acis et Galatée***, 1686, II-5, LWV 73/32

➔ Oeuvres présentes dans 9 sources **(8 concordances)**

1/ *Songes Agréables Datis*, ***Atys***, 1676, III-4, LWV 53/58

2/ *Ouverture Disis*, ***Isis***, 1677, LWV 54/1

3/ *Entrée dapollon*, ***Le Triomphe de l'amour***, 1681, LWV 59/58

4/ *Chaconne*, ***Phaéton***, 1683, II-5, LWV 61/40

5/ *La mariée*, ***Roland***, 1685, LWV 65/65

(78) Cf. supra tableau II p. 81, graphique I p. 95, graphique II p. 97, graphiques III-IV p. 99.
(79) 7 ballets sur un total de 21 font l'objet d'arrangement(s), soit seulement un tiers de la production totale de ballets.
(80) 9 œuvres sur un total de 20 font l'objet d'arrangement(s), soit près de la moitié de la production totale de ces œuvres de divertissement.
(81) 18 œuvres sur un total de 18 font l'objet d'arrangement(s), soit la totalité de la production des grandes tragédies et tragédies en musique de Lully.
(82) Le titre exact, le nom de la source et la localisation de chaque concordance sont indiqués dans l'annexe I recensant tous les manuscrits à la fin de nos travaux.

➔ Oeuvres présentes dans 7 sources **(6 concordances)**

1/ *Ouverture*, ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/1

2/ *Second Air* (Sourdines), ***Armide***, 1686, II-4, LWV 71/39

➔ Oeuvres présentes dans 6 sources **(5 concordances)**

1/ *Premier Air pour les suivants de Mars*, ***Psyché***, 1671/1678, V-4, LWV 45/36

2/ *Marche*, ***Thésée***, 1675, I-9, LWV 51/30

3/ *Premier Air pour les muses*, ***Isis***, 1677, Prologue-3, LWV 54/10

4/ *Ouverture de Bellerophon*, ***Bellérophon***, 1679, LWV 57/1

5/ *Vous ne devez plus attendre*, ***Amadis***, 1684, II-7, LWV 63/36

6/ *Passacaille*, ***Armide***, 1686, V-2, LWV 71/61

7/ *1er Rigaudon*, ***Acis et Galatée***, 1686, LWV 73/6

➔ Oeuvres présentes dans 5 sources **(4 concordances)**

1/ *Menuet dans nos bois*, ***Trios pour le coucher du roi***, 1667, LWV 35/4

2/ *Menuet*, ***Ballet de Flore***, 1669, LWV 40/39

3/ *Descente de Mars*, ***Thésée***, 1675, Prologue, LWV 51/5

4/ *Menuet, Haubois*, ***Thésée***, 1675, Prologue, LWV 51/7

5/ *Menuet*, ***Roland***, 1685, IV-3, LWV 65/63

➔ Oeuvres présentes dans 4 sources **(3 concordances)**

1/ *Menuet*, ***Ballet de Flore***, 1669, LWV 40/39

2/ *Les Espagnols*, ***Le Bourgeois Gentilhomme***, 1670, LWV 43/27

3/ *Les lutins, Premier air de Thésée*, ***Thésée***, 1675, III/7, LWV 51/53

4/ *Ouverture*, ***Atys***, 1676, LWV 53/1

5/ *Gavotte, La beauté la plus sevère*, ***Atys***, 1676, IV-5, LWV 53/75

6/ *Trompet Disis*, ***Isis***, 1677, Prologue, LWV 54/12

7/ *Ouverture*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWX 59/1

8/ *Ouverture de Persée*, ***Persée***, 1682, LWV 60/1

9/ *Préparons nous*, ***Le Temple de la paix***, 1685, LWV 69/2

10/ *Second Rigaudon*, ***Acis et Galatée***, 1686, LWV 73/7

11/ *Courante*, **55 œuvres instrumentales non datées**, LWV 75/24

➔ Oeuvres présentes dans 3 sources **(2 concordances)**

1/ *Aria, Bel Iris*, ***Ballet de l'Impatience***, 1661, LWV 14/2

2/ *2ème sarabande, Dieu des enfers*, ***La Naissance de Vénus***, 1665, II-6, LWV 27/41

3/ *Chaconne*, ***Carnaval, Mascarade royale***, 1668/75, LWV 36/**7 ?** 36/**13 ?**

4/ *Ouverture de Psiché*, ***Psyché***, 1671 et 1678, LWV 45/1 ou 56/1

5/ *Ouverture*, ***Alceste***, 1674, LWV 50/1

6/ *Rondeau*, ***Atys***, 1676, Prologue, LWV 53/9

7/ *Chœur, La descente de Cybelle*, ***Atys***, 1676, I-8, LWV 53/38

8/ *Trompettes*, ***Bellérophon***, 1679, I-4, LWV 57/19

9/ *Ouverture*, ***Proserpine***, 1680, LWV 58/1

10/ *Air pour les trompettes*, ***Proserpine***, 1680, LWV 58/5

11/ *Gavotte*, ***Le Triomphe de l'amour***, 1681, LWV 59/26

12/ *Haubois* (*passepied*), ***Persée***, 1682, Prologue, LWV 60/5

13/ *Passacaille*, ***Persée***, 1682, V-8, LWV 60/82

14/ *Cherchons la paix*, ***Phaéton***, 1683, Prologue, LWV 61/3

15/ *Air pour le Printemps*, ***Phaéton***, 1683, IV-1, LWV 61/57

16/ *Dans ce Palais*, ***Phaéton***, 1683, IV-1, LWV 61/59

17/ *Menuet D'Amadis, Suivons l'amour*, ***Amadis***, 1684, Prologue, LWV 63/12

18/ *Ouverture*, ***Roland***, 1685, LWV 65/1

19/ *Ouverture*, ***Le Temple de la paix***, 1685, LWX 69/1

20/ *Entrée des Basqs*, ***Le Temple de la paix***, 1685, LWV 69/24

21/ *Otro, Menuet*, ***Armide***, 1686, Prologue, LWV 71/14

➔ Oeuvres présentes dans 2 sources **(1 concordance)**

1/ *Vous savez l'amour extrême*, ***Ballet des Muses***, 1666, LWV 32/7

2/ *Vivons heureux, Aimons nous*, ***Ballet des Muses***, 1666, LWV 32/8

3/ *Ouverture*, ***Le Carnaval***, 1668/75, LWV 36/1

4/ *Canarie*, ***Le Carnaval***, 1668, IV, LWV 36/10

5/ *Les mariés*, ***Le Carnaval***, 1668/75, VII, LWV 36/**16 ?** ou 36/**17 ?**

6/ *Echo*, ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/13

7/ *Ouverture*, ***Ballet de Flore***, 1669, LWV 40/1

8/ *Les Pescheurs de Corailles*, ***Divertissement royal***, 1670, I, LWV 42/4

9/ *Air de Neptune*, ***Divertissement royal*** (*Les Amants magnifiques*), 1670, I, LWV 42/6

10/ *Chaconne des Scaramouches*, ***Le Bourgeois Gentilhomme***, 1670, Nations-4, LWV 43/36

11/ *Ouverture*, ***Les Fêtes de l'Amour***, 1672, LWV 47/1

12/ *Sacrifice de Mars*, ***Cadmus***, 1673, III-5, LWV 49/42

13/ *Second air*, ***Thésée***, 1675, III-7, LWV 51/55

14/ *Echo Datis*, ***Atys***, 1676, II-4, LWV 53/47

15/ *2ème Air des Songes funestes*, ***Atys***, 1676, III-4, LWV 53/62

16/ *Deuxième Air pour les muses*, ***Isis***, 1677, Prologue-3, LWV 54/11

17/ *Que ces lieux*, ***Isis***, 1677, II-7, LWV 54/36

18/ *Les Amazones*, ***Bellérophon***, 1679, LWV 57/23

19/ *La discorde*, ***Prosperine***, 1680, Prologue, LWV 58/3

20/ [*Premier*] *Air pour la Jeunesse*, ***Le Triomphe de l'amour***, 1681, LWV 59/69

21/ *Gigue*, ***Persée***, 1682, IV-6, LWV 60/71

22/ *Air pour Les Sacrificateurs*, ***Persée***, 1682, V-3, LWV 60/77

23/ *Ouverture*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/1

24/ *Second Air*, *le Printemps*, ***Phaéton***, 1683, IV-1, LWV 61/58

25/ *Cœurs accablez*, ***Amadis***, 1684, IV-6, LWV 63/58

26/ *Chaconne*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/67

27/ *Gavotte*, *C'est l'amour*, ***Roland***, 1685, Prologue, LWV 65/13

28/ *Entrée de bergers et bergeres*, ***Le Temple de la paix***, 1685, Prologue, LWV 69/6

29/ *Gigue*, ***Le Temple de la paix***, 1685, LWV 69/13

30/ *Menuet*, ***Le Temple de la paix***, 1685, Prologue, LWV 69/14

31/ *Canarie*, ***Le Temple de la paix***, 1685, Prologue, LWV 69/26

32/ *Passepied*, ***Le Temple de la paix***, 1685, Prologue, LWV 69/31

33/ *Gavotte*, *rondeau*, ***Armide***, 1686, Prologue, LWV 71/9

34/ *Allemande*, **fragments de M. Lully**, LWV 79/18

➔ Oeuvres uniques **(aucune concordance)**

1/ *2ème Air pour les mesmes*, ***L'Amour Malade***, 1657, IX, LWV 8/35

2/ *Entrée*, *un Combat de plaisir*, ***Ballet d'Alcidiane***, 1658, LWV 9/24

3/ *Boureé*, *Air de Ballet pour les Basques*, ***Xervès***, 1660, Prologue I, LWV 12/2 [original en ré M]

4/ *Entrée*, *les Suisses*, ***Ballet de l'Impatience***, 1661, LWV 14/42

5/ *Rondeau pour quatre Nations*, ***Hercule amoureux***, 1662, LWV 17/27

6/ *Rondeau pour les flûtes*, [Pièce sans titre], ***Les Plaisirs de l'Île Enchantée***, 1664, LWV 22/4

7/ *Chaconne des Magitions*, ***Ballet des Muses***, 1666, II-2, LWV 32/ **?**

8/ *Les mêmes*, ***Ballet des Muses***, 1666, LWV 32/27

9/ *Menuet*, *la jeune Iris*, ***Trios pour le coucher du roi***, 1667, LWV 35/10

10/ *Entrée*, *les Plaisirs*, ***Carnaval, Mascarade royale***, 1668, LWV 36/4

11/ *Aimez*, *cherchez à plaire*, ***Carnaval, Mascarade royale***, 1668, LWV 36/5

12/ *Airs a dancer*, ***Le Carnaval***, ***Mascarade royale,*** 1668, IV, LWV 36/9

13/ *Les Mariniers*, ***Grand Divertissement royal de Versailles***, 1668, LWV 38/6

14/ *Air pour les Bergers*, *Grand Divertissement royal de Versailles*, 1668, LWV 38/7

15/ *Dans ces charmantes retraites*, ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/4

16/ *Ritournelle*, *Goutons bien les plaisirs*, ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/5

17/ *Menuet*, ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/9

18/ *Ritournelle*, *Les oyseaux vivent sans contrainte*, ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/10

19/ *Entrée*, *Flore*, ***Ballet de Flore***, 1669, LWV 40/5

20/ *Bourrée*, ***Ballet de Flore***, 1669, LWV 40/7

21/ *Menuet pour les mêmes*, ***Ballet de Flore***, 1669, LWV 40/11

22/ *Marche à la tête de quatre Quadrilles*, ***Ballet de Flore***, 1669, XV, LWV 40/33

23/ *Les Maîtres à danser*, ***Divertissement de Chambord***, 1669, LWV 41/6

24/ *Les Combattants*, ***Divertissement de Chambord***, 1669, LWV 41/7

25/ *Neptune Pour le même*, ***Le Divertissement royal*** (*Les Amants magnifiques*), 1670, I, LWV 42/7

26/ *Menuet pour les Faunes et les Dryades*, ***Divertissement royal***, 1670, LWV 42/20

27/ *Ritournelle pour les flûtes*, *Rondeau*, *Les Bergers et les Bergeres*, ***Divertissement royal***, 1670, LWV 42/21

28/ *Les Hommes et Femmes armés*, ***Divertissement royal***, 1670, LWV 42/31

29/ *premier Menuet*, *Ah! qu'il fait beau dans ces boccages*, ***Le Bourgeois gentilhomme***, 1670, LWV 43/37

30/ *Second Menuet*, *Vois ma Climene*, *Vois sous ce chêne*, ***Le Bourgeois gentilhomme***, 1670, LWV 43/38

31/ *Menuet*, ***Psyché***, 1671, LWV 45/6

32/ *Flore*, *Est-on sage dans le bel âge*, ***Psyché***, 1671, LWV 45/7

33/ *Aimable jeunesse*, ***Psyché***, 1671, LWV 45/16

34/ *Gavotte*, *Le Dieu qui nous engage à luy*, ***Psyché***, 1671, LWV 45/25

35/ *Entrée de la suite de Bacchus*, ***Psyché***, 1671, LWV 45/28

36/ *Second Air*, *Les Faunes*, ***Psyché***, 1671, LWV 45/30

37/ *Dernier Air*, ***Psyché***, 1671, LWV 45/37

38/ *Ouverture*, ***Cadmus,*** 1673, LWV 49/1

39/ *Furie De Cadmus*, ***Cadmus***, 1673, Prologue-3, LWV 49/8

40/ *Rondeau*, *la gloire*, ***Alceste***, 1674, Prologue, LWV 50/4

41/ *Otro*, *Menuet les divinitez des fleuves*, ***Alceste,*** 1674, Prologue, LWV 50/14

42/ *Otro*, *Quel cœur sauvage*, ***Alceste***, 1674, Prologue, LWV 50/15

43/ *Air d'Alcide*, ***Alceste***, 1674, VI, LWV 50/17 **?**

44/ *Entrée des Combattants*, ***Thésée***, 1675, I-10, LWV 51/32

45/ *Prélude*, ***Thésée***, 1675, III-3, LWV 51/50

46/ *Aimons, aimons*, ***Thésée***, 1675, IV-7, LWV 51/65

47/ *L'Amour plaist*, ***Thésée***, 1675, IV-7, LWV 51/67

48/ *Air pour les Nymphes de Flore*, ***Atys***, 1676, LWV 53/4

49/ *Les Plaisirs à ses yeux*, ***Atys***, 1676, Prologue, LWV 53/7

50/ *Menuet*, ***Atys***, 1676, LWV 53/15

51/ *Ritournelle, Atys et Idas*, ***Atys***, 1676, I-1, LWV 53/16

52/ *Prélude, Cybelle*, ***Atys***, 1676, I-8, LWV 53/36

53/ *Entrée des Nations*, ***Atys***, 1676, II-4, LWV 53/46

54/ *Chœurs, Que devant vous tout s'abaisse et tout tremble*, ***Atys***, 1676, II-4, LWV 53/48

55/ *Air des Songes funestes*, ***Atys***, 1676, III-4, LWV 53/60

56/ *Menuet*, ***Atys***, 1676, IV-5, LWV 53/77

57/ *Gavotte*, ***Atys***, 1676, IV-5, LWV 53/79

58/ *Chœur, Un grand calme est trop fascheux*, ***Atys***, 1676, IV-5, LWV 53/80

59/ *Chaconne*, ***Atys***, 1676, LWV 53/ **?** (non localisée)

60/ *Menuet*, ***Atys,*** 1676, LWV 53/ **?** (non localisé)

61/ *Prélude*, ***Isis***, 1677, Prologue-3, LWV 54/8

62/ *Les plaisirs*, ***Isis***, 1677, II-7, LWV 54/32

63/ *aij mez profitez*, ***Isis***, 1677, II-7, LWV 54/34

64/ *Deuxième Air*, ***Isis***, 1677, II-7, LWV 54/35

65/ *Air de Ballet, Marche*, ***Isis***, 1677, III-5, LWV 54/43

66/ *Troisième Air*, ***Isis***, 1677, III-6, LWV 54/45

67/ *Menuet, Pourquoi n'avoir pas le cœur tendre*, ***Bellérophon***, 1679, LWV 57/7

68/ *Le malheur qui nous accable, Gavotte*, ***Bellérophon***, 1679, III-5, LWV 57/42

69/ *Trompettes*, ***Bellérophon***, 1679, V-3, LWV 57/64

70/ *Menuet*, ***Proserpine***, 1680, Prologue, LWV 58/13

71/ *Second Air*, ***Proserpine***, 1680, II-8, LWV 58/46

72/ *2ème Menuet pour les grâces*, ***Le Triomphe de l'amour***, 1681, LWV 59/7

73/ *Air pour les Amours et les Guerriers, Rondeau*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/13

74/ *Entrée de Mars et des Amours, Rondeau*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/14

75/ *Entrée des Dieux Marins et des Nereides*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/20

76/ *Marche*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, I-5, LWV 59/23

77/ *Air pour l'entrée de Borée et des quatre Vents*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/25

78/ *Entrée, Deuxième Air pour Endinion*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/35

79/ *2ème Air pour les mesmes*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/71

80/ *Nostre Espoit alloit*, ***Persée***, 1682, IV-6, LWV 60/72

81/ *Prelude*, *Chœur*, ***Persée***, 1682, V-3, LWV 60/76

82/ *Air*, ***Persée***, 1682, LWV 60/84

83/ *Troupe d'Astrée dansante*, ***Phaéton***, 1683, Prologue, LWV 61/2

84/ *Dans ces lieux*, ***Phaéton***, 1683, Prologue, LWV 61/7

85/ *Plaisirs venez sans crainte*, ***Phaéton***, 1683, Prologue, LWV 61/16

86/ *Rondeau*, ***Phaéton***, 1683, I-7, LWV 61/27

87/ *Le plaisir est nécessaire*, ***Phaéton***, 1683, I-7, LWV 61/28

88/ *Que l'incertitude*, ***Phaéton***, 1683, II-3, LWV 61/33

89/ *Petit air pour les mesmes*, ***Phaéton***, 1683, II-5, LWV 61/41

90/ *Ouverture*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/1

91/ *Second Air*, *gigue*, ***Amadis***, 1684, Prologue, LWV 63/5

92/ *Marche pour le combat de la barrière*, ***Amadis***, 1684, I-4, LWV 63/22

93/ *Second Air*, *Les Trompettes*, ***Amadis***, 1684, I-4, LWV 63/24

94/ *Prelude*, *Arcabonne*, ***Amadis***, 1684, II-1, LWV 63/26

95/ *Bois épais*, ***Amadis***, 1684, II-4, LWV 63/30

96/ *Menuet pour les suivants d'Urgonde*, ***Amadis***, 1684, IV-6, LWV 63/57

97/ *Menuet* [1], ***Roland***, 1685, Prologue-1, LWV 65/4

98/ *Menuet* [2], ***Roland***, 1685, Prologue-1, LWV 65/5

99/ *Gigue*, ***Roland***, 1685, Prologue-2, LWV 65/11

100/ *Gavotte*, ***Roland***, 1685, Prologue-2, LWV 65/12

101/ *La marche des Insulaires*, ***Roland***, 1685, I-6, LWV 65/21

102/ *Second Air*, ***Roland***, 1685, I-6, LWV 65/24

103/ *Entrée*, *gavotte*, ***Roland***, 1685, II-5, LWV 65/40

104/ *Qui gouste de ces eaux*, ***Roland***, 1685, II-5, LWV 65/41

105/ *Menuet*, *J'entens un bruit*, ***Roland***, 1685, IV-3, LWV 65/64

106/ *Symphonie*, ***Roland***, 1685, V-2, LWV 65/78

107/ *Chantons bergers*, ***Idylle sur la paix***, 1685, LWV 68/10

108/ *Sans crainte dans nos prairies*, ***Le Temple de la paix***, 1685, LWV 69/5

109/ *Rondeau*, ***Le Temple de la paix***, 1685, LWV 69/7

110/ *Charmant repos d'une vie innocente*, ***Le Temple de la paix***, 1685, LWV 69/8

111/ *Prelude*, *Alcipe*, ***Le Temple de la paix***, 1685, LWV 69/9

112/ *La Gloire luy suffit*, ***Le Temple de la paix***, 1685, Prologue, LWV 69/ **?** (non localisé)

113/ *Menuet*, ***Le Temple de la paix***, 1685, Prologue, LWV 69/15

114/ *On conteroit plus tost*, ***Le Temple de la paix***, 1685, Prologue, LWV 69/18

115 / *Suivons l'aimable paix*, ***Le Temple de la paix***, 1685, LWV 69/25

116/ *Suivons l'aimable paix* (2nd version), ***Le Temple de la paix***, 1685, LWV 69/25

117/ *Canaries*, ***Le Temple de la paix***, 1685, LWV 69/27

118/ *Entrada de Bretons*, *Passepied du ballet*, ***Le Temple de la paix***, 1685, LWV 69/30

119/ *Menuet*, ***Le Temple de la paix***, 1685, LWV 69/32

120/ *La Paix revient*, ***Le Temple de la paix***, 1685, LWV 69/33

121/ *Ouverture*, ***Armide***, 1686, LWV 71/1

122/ *Entrée de la gloire*, ***Armide***, 1686, Prologue, LWV 71/4

123/ *Entrée*, ***Armide***, 1686, Prologue, LWV 71/12

124/ *Passacaille*, ***Acis et Galatée***, 1686, III-9, LWV 73/50

125/ *Passacaille d'Achille*, ***Achille et Polixène***, 1687, I-5, LWV 74/9

126/ *Marche du Prince d'Orange*, ***55 œuvres instrumentales non datées***, LWV 75/18

127/ *Gige* / *Baptiste* [Lully ?]

128/ *Gigue*, LWV 75/52 ?

129/ *Passepied*, (non localisé)

130/ *Menuet avec Double* [Lully ?]

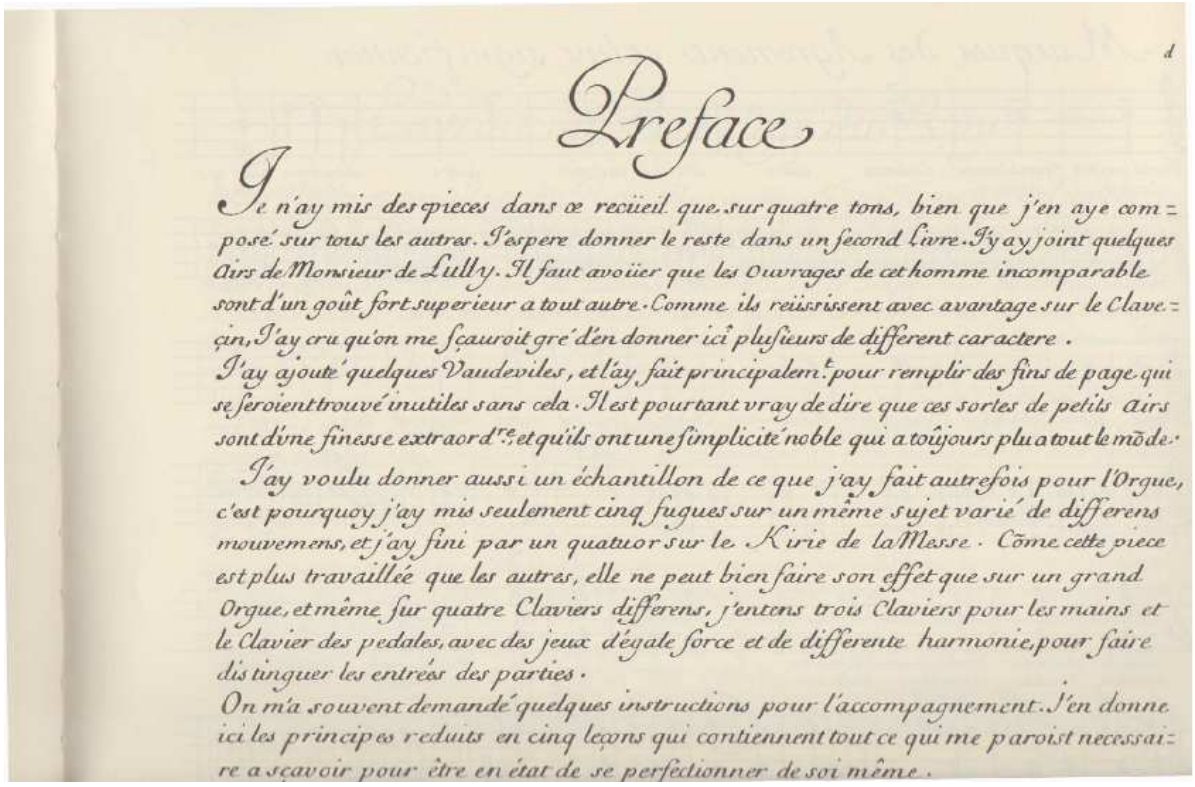
131/ *Rondo* [Lully ?]

132/ *Menuet Suitte* [Lully ?]

Cette seconde analyse démontre qu'il existe un phénomène de popularité des oeuvres de Lully au travers de ces nombreux arrangements. Effectivement, les pièces pour clavier recensées assurent en quelque sorte « le service après vente » en version réduite des oeuvres théâtrales de Lully. Au début de ce troisième chapitre de la partie I consacré aux statistiques, nous nous interrogions sur l'aspect quantitatif des oeuvres « à la mode » de Lully ainsi arrangées pour le clavier. La première position revient à la *Chaconne d'Acis et Galatée* (1686, LWV 73/32) présente dans 10 sources (9 concordances) et la seconde aux *Songes Agréables d'Atys* (1676, LWV 53/58), à l'*Ouverture* d'*Isis* (1677, LWV 54/1), à l'*Entrée d'Apollon* du *Triomphe de l'amour* (1681, LWV 59/58), à la *Chaconne* de *Phaéton* (1683, LWV 61/40) et à la *Mariée* de *Roland* (1685, LWV 65/65) présents dans neuf sources (8 concordances). La troisième position est attribuée à l'*Ouverture* de *la Grotte de Versailles* (1668, LWV 39/1) et au *Second Air des sourdines* d'*Armide* (1686, LWV 71/39). La quatrième position revient simultanément au *Premier Air pour les suivants de Mars* de *Psyché* (1671/1678, LWV 45/36), à la *Marche* de *Thésée* (1675, LWV 51/30), au *Premier Air pour les muses* d'*Isis* (1677, LWV 54/10), à l'*Ouverture* de *Bellérophon* (1679, LWV 57/1), à l'air *Vous ne devez plus attendre* d'*Amadis* (1684, LWV 63/36), à la *Passacaille* d'*Armide* (1686, LWV 71/61) et au *Premier Rigaudon* d'*Acis et Galatée* (1686, LWV 73/6) répertoriés dans six sources (cinq concordances).

Ces quinze célèbres pièces, véritables « tubes » pour l'époque, complètent et assurent la renommée de l'œuvre de Lully tant en France qu'à l'étranger. Il est par ailleurs évident que ces arrangements ainsi distillés dans les divers manuscrits européens contribuent à faire évoluer l'écriture pour clavier, tant pour le clavecin que pour l'orgue. Dans le chapitre III, nous analyserons les divers éléments stylistiques et l'évolution de la technique musicale ayant contribué à l'évolution et au rayonnement de l'oeuvre de Lully. Cette mise en perspective se fera également au travers des arrangements réalisés par Jean-Henry d'Anglebert, modèles du genre.

L'intérêt que porte d'Anglebert à adapter au clavecin la *Chaconne* d'*Acis et Galatée*, les *Songes Agréables* d'*Atys*, l'*Ouverture d'Isis*, l'*Entrée d'Apollon* du *Triomphe de l'amour*, la *Chaconne de Phaéton*, le *Menuet dans nos bois*, le *Second Air des sourdines d'Armide* ou la fameuse *Passacaille* est en exacte cohérence avec le phénomène de notoriété des œuvres de Lully. Nous vérifions au regard des quarante sources étudiées que d'Anglebert propose au public un florilège des pièces les plus en vogue de Jean Baptiste Lully. Cela étant, arranger pour le clavecin les « tubes » de l'époque est une démarche probablement mercantile. D'Anglebert s'intéresse-t-il davantage à la popularité des pièces au regard de leur commercialisation garantie qu'à leurs qualités musicales intrinsèques ? À ce stade de nos travaux, il n'est pas encore possible de répondre à cette question.



d

Preface

Je n'ay mis des pieces dans ce recüeil que sur quatre tons, bien que j'en aye composé sur tous les autres. J'espere donner le reste dans un second Livre. J'y ay joint quelques Airs de Monsieur de Lully. Il faut avoüer que les Ouvrages de cet homme incomparable sont d'un goût fort superieur a tout autre. Comme ils reüssissent avec avantage sur le Clavecin, J'ay cru qu'on me sçauroit gré d'en donner ici plusieurs de different caractere.

J'ay ajouté quelques Vaudeviles, et l'ay fait principalem.t pour remplir des fins de page qui se seroient trouvé inutiles sans cela. Il est pourtant vray de dire que ces sortes de petits Airs sont d'une finesse extraord.re, et qu'ils ont une simplicité noble qui a toûjours plu a tout le mõde.

J'ay voulu donner aussi un échantillon de ce que j'ay fait autrefois pour l'Orgue, c'est pourquoy j'ay mis seulement cinq fugues sur un même sujet varié de differens mouvemens, et j'ay fini par un quatuor sur le Kirie de la Messe. Cõme cette piece est plus travaillée que les autres, elle ne peut bien faire son effet que sur un grand Orgue, et même sur quatre Claviers differens, j'entens trois Claviers pour les mains et le Clavier des pedales, avec des jeux d'égale force et de differente harmonie, pour faire distinguer les entrées des parties.

On m'a souvent demandé quelques instructions pour l'accompagnement. J'en donne ici les principes reduits en cinq leçons qui contiennent tout ce qui me paroist necessaire a sçavoir pour être en état de se perfectionner de soi même.

<u>68-d'Anglebert</u> : préface, *Pièces de clavecin,* 1689, Bibliothèque nationale, Vm7 1854, premier tirage.

Tableau n° II

Les 15 arrangements les plus présents dans les sources

Titre	Nombre de sources				
	10 sources	9 sources	8 sources	7 sources	6 sources
Acis et Galatée ***Chaconne*** LWV 73/32	X				
Atys ***Songes agréables*** LWV 53/58		X			
Isis ***Ouverture*** LWV 54/1		X			
Le Triomphe de l'Amour ***Entrée d'Apollon*** LWV 59/58		X			
Phaéton ***Chaconne*** LWV 61/40		X			
Roland ***La mariée*** LWV 65/65		X			
La Grotte de Versailles ***Ouverture*** LWV 39/1				X	
Armide ***Second Air*** ***(des sourdines)*** LWV 71/39				X	
Psyché ***1er Air pour les suivants*** LWV 45/36					X
Thésée ***Marche*** LWV 51/5					X
Isis ***1er air pour les muses*** LWV 54/10					X
Bellérophon ***Ouverture*** LWV 57/1					X
Amadis ***Vous ne devez plus attendre*** LWV 63/36					X
Armide ***Passacaille*** LWV 71/61					X
Acis et Galatée ***1er Rigaudon*** LWV 73/6					X

À la lecture de cette représentation graphique, il est désormais possible de répondre à la seconde question posée au début de cette troisième partie du chapitre I : existe-t-il des œuvres « à la mode » et de quelles œuvres s'agit-il ? Effectivement, il existe des œuvres devenues populaires que l'on retrouve dans de nombreuses sources et qui ont également été arrangées de manière remarquable par le grand claveciniste et ami de Lully, Jean Henry d'Anglebert.

Liste des vingt pièces pouvant être considérées comme les plus célèbres et connues de Lully, citées par ordre décroissant de popularité

1/ *Chaconne* d'***Acis et Galatée***, 1686, II-5, LWV 73/32 (voir **68-d'Anglebert**)

2/ *Les Songes agréables* d'***Atys***, 1676, III-4, LWV 53/58 (voir **68-d'Anglebert**)

3/ *Ouverture* d'***Isis***, 1677, LWV 54/1 (voir **33-Rés-89ter**)

4/ *Entrée d'Apollon* du ***Triomphe de l'amour***, 1681, LWV 59/58 (voir **68-d'Anglebert**)

5/ *Chaconne* de ***Phaéton***, 1683, II-5, LWV 61/40 (voir **68-d'Anglebert**)

6/ *La Mariée*, ***Roland***, 1685, LWV 65/65

7/ *Ouverture* de ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/1

8/ *Second Air des sourdines* d'***Armide***, 1686, V-2, LWV 71/39 (voir **68-d'Anglebert**)

9/ *1er Air pour les suivants de Mars*, ***Psyché***, 1671/1678, LWV 45/36

10/ *Marche de* ***Thésée***, 1675, I-9, LWV 51/30

11/ *Premier Air pour les muses*, ***Isis***, 1677, LWV 54/10

12/ *Ouverture de* ***Bellérophon***, 1679, LWV 57/1

13/ *Vous ne devez plus attendre*, ***Amadis***, 1684, II-7, LWV 63/36

14/ *Passacaille*, ***Armide***, 1686, LWV 71/61 (voir **68-d'Anglebert**)

15/ *1er Rigaudon*, ***Acis et Galatée***, 1686, LWV 73/6

16/ *Menuet dans nos bois*, ***Trios pour le coucher du roi***, 1667, LWV 35/4 (voir **68-d'Anglebert**)

17/ *Menuet*, ***Ballet de Flore***, 1669, LWV 40/39

18/ *Descente de Mars*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/5

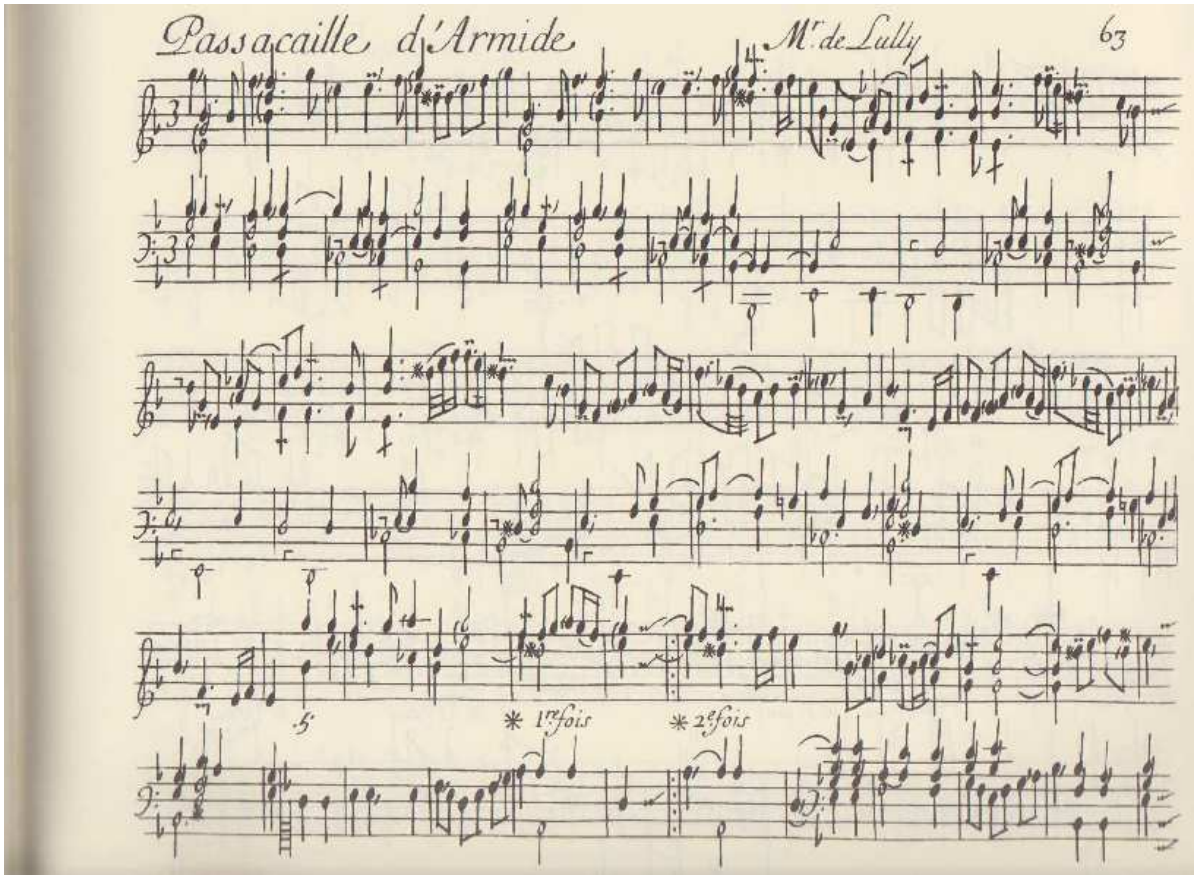
19/ *Menuet*, *Haubois*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/7

20/ *Menuet*, ***Roland***, 1685, IV-3, LWV 65/63

D'Anglebert s'est intéressé, entre autres, à huit de ces pièces fameuses pour les insérer dans ses propres suites de clavecin : ceci n'est sans doute pas un hasard. Sept figurent dans son édition de *Pièces de clavecin* de 1689. Curieusement, l'une des pièces les plus célèbres de toutes, l'*Ouverture* d'*Isis* (1677, LWV 54/1) déjà arrangée dans son manuscrit **33-Rés-89ter** (après 1677), n'a pas été reprise dans l'édition de 1689. La cabale autour de ce remarquable ouvrage lyrique étant encore trop présente dans les esprits, d'Anglebert ne souhaita pas donner trop d'écho à un opéra qui déplut au roi et à la Cour. Les explications ne sont pas d'ordre musical puisque d'Anglebert reprit par ailleurs son autre arrangement dans **33-Rés-89ter** des *Songes Agréables* d'*Atys* (1676, LWV 53/58) pour le placer dans son édition de 1689 **68-d'Anglebert**.

Une troisième analyse s'intéresse dès à présent au recensement exhaustif du nombre d'arrangements, œuvre par œuvre, de manière chronologique dans la production lulliste. Quelles sont les œuvres complètes de Jean-Baptiste Lully ayant fait l'objet du plus grand nombre d'arrangements ? Cette problématique distincte, mais complémentaire, de la notoriété et du rayonnement de la musique de Lully est un point essentiel à cerner. Si l'étude des diverses sources permet, certes, de saisir la densité du matériau musical propre aux arrangements pour le clavier, elle ne donne qu'une lecture approximative de l'ampleur et de la pertinence du phénomène. Effectivement, copiées par plusieurs mains différentes et parfois sur plusieurs années, ces sources ne donnent aucune lecture chronologique et rationnelle de l'ordre et de la proportion du nombre de pièces extraites de ballets, de comédies, de divertissements ou de grandes tragédies en musique pour le clavecin ou - plus rarement - pour l'orgue. La lecture la plus délicate appartient sans aucun doute au dense et précieux manuscrit **36-Parville** (34 arrangements) où toutes les pièces apparaissent dans le plus grand désordre. À l'exception de **Ms-Bruxelles-27220** (45 arrangements), **44-LaPierre** (15 arrangements), **Ms. Clermont d'Entrevaux** (43 pièces notées à deux voix) et surtout **46-Menetou** (76 arrangements) qui proposent une succession plus ou moins cohérente des différentes œuvres de Lully, indépendamment de toute volonté d'assemblage chronologique, toutes les autres sources requièrent une approche distincte pour en saisir le contenu et l'importance. Même **24-Babell** (34 arrangements) et **68-d'Anglebert** (15 arrangements) pourtant copiés par de fameux clavecinistes tels Charles Babell en 1702, dans le premier cas, et par Jean- Henry d'Anglebert en 1689, dans le second, n'obéissent à aucune logique chronologique et les pièces se succèdent dans un ordre bien disparate.

L'usage voulait-il que les musiciens insèrent des pièces de Lully à la fin d'une suite de clavecin tel que le pratiquait Jean-Henry d'Anglebert ? La polyvalence des arrangements permet effectivement de les utiliser selon son goût, en fonction des tonalités voulues. Observons le cas de l'*Ouverture* de *la Grotte de Versailles* (1668, LWV 39/1) immédiatement suivie du *Caprice sur les Grands Jeux* de Louis-Nicolas Clérambault dans le **Ms. des Augustines de Vitré.** Les arrangements d'œuvres de Lully sont à l'évidence destinés à être donnés sans la moindre cohérence, isolément ou groupés en quelques pièces de la même tonalité : toute idée de cycle semble bien proscrite à cette époque. La rationalité chronologique et l'assemblage de pièces par grands cycles ne semblent pas être la préoccupation essentielle des copistes de l'époque. Aussi, en donnons-nous ci-dessous une lecture retravaillée et plus conforme à notre approche moderne permettant de mieux comprendre l'ampleur de notre problématique.



<u>68-d'Anglebert</u> : ***Passacaille, Armide*, 1686, LWV 71/61** (extrait), *Pièces de clavecin*, 1689, Bibliothèque nationale, Vm7 1854, premier tirage, f°37, p.63.

Recensement chronologique des œuvres de Lully arrangées pour le clavier

Titre, année de création, n° de catalogage **Genre**

1/ *Ballet de l'amour malade*, 1657, LWV 8 **- Ballet -**

1/ *2ème Air pour les mesmes*, IX, LWV 8/35

2/ *Ballet d'Alcidiane*, 1658, LWV 9 **- Ballet -**

1/ *Entrée, un Combat de plaisir*, LWV 9/24

3/ *Xerxès*, 1660, LWV 12 **- Comédie en musique -**

1/ *Boureé, Air de Ballet pour les Basques*, Prologue I, LWV 12/2 [original Ré M]

4/ *Ballet de l'impatience*, 1661, LWV 14 **- Ballet -**

1/ *Aria, Bel Iris*, LWV 14/2 (2 concordances)

2/ *Entrée, les Suisses*, LWV 14/42

5/ *Hercule amoureux*, 1662, LWV 17 **- Tragédie -**

1/ *Rondeau pour quatre Nations*, LWV 17/27

6/ *Les Plaisirs de l'Île Enchantée*, 1664, LWV 22 **- Comédie -**

1/ *Rondeau pour les flûtes*, LWV 22/4

7/ *Ballet de la naissance de Vénus*, 1665, LWV 27 **- Ballet -**

1/ *Sarabande, dieu des enfers*, II-6, LWV 27/41 (2 concordances)

8/ *Ballet des muses*, 1666, LWV 32 **- Ballet -**

1/ *Vous savez l'amour extrême*, LWV 32/7 (1 concordance)

2/ *Vivons heureux, Aimons nous*, LWV 32/8 (1 concordance)

3/ *Les mêmes*, LWV 32/27

4/ *Chaconne des Magitions*, II-2, LWV 32/ **?**

9/ *Trios de la chambre du roi*, 1667, LWV 35

1/ *Air, Dans nos bois, Menuet*, LWV 35/4 (4 concordances)

2/ *Menuet la jeune Iris*, LWV 35/10

10/ *Le Carnaval, Mascarade*, 1668, LWV 36 **- Mascarade -**

1/ *Ouverture*, LWV 36/1 (1 concordance)

2/ *Chaconne*, LWV 36/**7 ?** 36/**13 ?** (2 concordances)

3/ *Les mariés*, VII, LWV 36/ **16 ?** 36/ **17 ?** (1 concordance)

4/ *Entrée, les Plaisirs*, LWV 36/4

5/ *Aimez, cherchez à plaire*, LWV 36/5

6/ *Airs a dancer*, IV, LWV 36/9

7/ *Canarie*, IV, LWV 36/10 (1 concordance)

11/ *Le grand divertissement royal de Versailles*, 1668, LWV 38 - Comédie -

1/ *Les Mariniers*, LWV 38/6

2/ *Air pour les Bergers*, LWV 38/7

12/ *La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39 - Églogue en musique -

1/ *Ouverture*, LWV 39/1 (6 concordances)

2/ *Dans ces charmantes retraites*, LWV 39/4

3/ *Ritournelle, Goutons bien les plaisirs*, LWV 39/5

4/ *Menuet*, LWV 39/9

5/ *Ritournelle, Les oyseaux vivent sans contrainte*, LWV 39/10

6/ *Echo*, LWV 39/13 (1 concordance)

13/ *Ballet de Flore*, 1669, LWV 40 - Ballet -

1/ *Ouverture*, LWV 40/1 (1 concordance)

2/ *Entrée, Flore*, LWV 40/5

3/ *Bourrée*, LWV 40/7

4/ *Menuet pour les mêmes*, LWV 40/11

5/ *Marche à la tête de quatre Quadrilles*, XV, LWV40/33

6/ *Menuet*, LWV 40/39 (3 concordances)

14/ *Le divertissement de Chambord*, 1669, LWV 41 - Comédie -

1/ *Les Maîtres à danser*, LWV 41/6

2/ *Les Combattants*, LWV 41/7

15/ *Le divertissement royal*, 1670, LWV 42 - Divertissement -

1/ *Les Pescheurs de Corailles*, I, LWV 42/4 (1 concordance)

2/ *Neptune pour le Roÿ*, I, LWV 42/6 (1 concordance)

3/ *Neptune Pour le même*, I, LWV 42/7

4/ *Menuet pour les Faunes et les Dryades*, LWV 42/20

5/ *Ritournelle pour les flûtes, Rondeau, Les Bergers et les Bergeres*, LWV 42/21

6/ *Les Hommes et Femmes armés*, LWV 42/31

16/ *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670, LWV 43 - Comédie Ballet -

1/ *Les Espagnols*, Nations-3, LWV 43/27 (3 concordances)

2/ *Chaconne italienne*, Nations-4, LWV 43/36 (1 concordance)

3/ *Premier Menuet, Ah! qu'il fait beau dans ces boccages*, LWV 43/37

4/ *Second Menuet, Vois ma Climene, Vois sous ce chêne*, LWV 43/38

17/ *Psyché*, 1671/78, LWV 45 **- Tragédie Ballet -**

1/ *Ouverture*, LWV 45/1 ou LWV 56/1 (2 concordances)

2/ *Menuet*, LWV 45/6

3/ *Flore, Est-on sage dans le bel âge*, LWV 45/7

4/ *Aimable jeunesse*, LWV 45/16

5/ *Gavotte, Le Dieu qui nous engage à luy*, LWV 45/25

6/ *Entrée de la suite de Bacchus*, LWV 45/28

7/ *Second Air, Les Faunes*, LWV 45/30

8/ *Rondeau pour les Trompettes*, V-4, LWV 45/36 (3 concordances)

9/ *Dernier Air*, LWV 45/37

18/ *Les fêtes de l'amour et de Bacchus*, 1672, LWV 47 **- Pastorale -**

1/ *Ouverture*, LWV 47/1 (1 concordance)

19/ *Cadmus et Hermione*, 1673, LWV 49 **- Tragédie -**

1/ *Ouverture*, LWV 49/1

2/ *Furie De Cadmus*, Prologue/3, LWV 49/8

3/ *Sacrifice de Mars*, III-5, LWV 49/42 (2 concordances)

20/ *Alceste*, 1674, LWV 50 **- Tragédie -**

1/ *Ouverture*, LWV 50/1 (2 concordances)

2/ *Rondeau, la Gloire*, Prologue, LWV 50/4

3/ *Otro, Menuet les divinitez des fleuves*, Prologue, LWV 50/14

4/ *Otro, Quel cœur sauvage*, Prologue, LWV 50/15

5/ *Air d'Alcide*, VI, LWV 50/**17 ?**

21/ *Thésée*, 1675, LWV 51 **- Tragédie en musique -**

1/ *Descente de Mars, Trompettes*, Prologue, LWV 51/5 (4 concordances)

2/ *Menuet, Haubois*, Prologue, LWV 51/7 (4 concordances)

3/ *Sacrifice de Thesee, Marche des Trompettes*, I-9, LWV 51/30 (5 concordances)

4/ *Entree des Combattants*, I-10, LWV 51/32

5/ *Prélude*, III-3, LWV 51/50

6/ *Les lutins, Premier air de Thésée*, III-6, LWV 51/53 (3 concordances)

7/ *Second air*, III-7, LWV 51/55 (1 concordance)

8/ *Aimons, aimons*, IV-7, LWV 51/65

9/ *L'Amour plaist*, IV-7, LWV 51/67

22/ *Le Carnaval mascarade*, 1675, LWV 52 **- Mascarade -**

➔ voir *Le Carnaval mascarade*, 1668, LWV 36

23/ *Atys*, 1676, LWV 53 **- Tragédie en musique -**

1/ *Ouverture*, LWV 53/1 (2 concordances)

2/ *Air pour les Nymphes de Flore*, LWV 53/4

3/ *Les Plaisirs à ses yeux*, Prologue, LWV 53/7

4/ *Rondeau, Gavotte, Atys*, Prologue, LWV 53/9 (2 concordances)

5/ *Menuet*, LWV 53/15

6/ *Ritournelle, Atys et Idas*, I-1, LWV 53/16

7/ *Prélude, Cybelle*, I-8, LWV 53/36

8/ *Chœur, La descente de Cybelle*, I-8, LWV 53/38 (2 concordances)

9/ *Entrée des Nations*, II-4, LWV 53/46

10/ *Echö Datis, Chaconne*, II-4, LWV 53/47 (2 concordances)

11/ *Chœurs, Que devant vous tout s'abaisse et tout tremble*, II-4, LWV 53/48

12/ *Songes Agréables Datis*, III-4, LWV 53/58 (8 concordances)

13/ *Air des Songes funestes*, III-4, LWV 53/60

14/ 2ème *Air des Songes funestes*, III-4, LWV 53/62 (1 concordance)

15/ *Pleurs d'Atys*, (non localisé), LWV **?**

16/ *Chaconne*, LWV **?**

17/ *Menuet*, (non localisé), LWV **?**

18/ *La beauté la plus sevère, Gavotte*, IV-5, LWV 53/75 (2 concordances)

19/ *Menuet*, IV-5, LWV 53/77

20/ *Gavotte*, IV-5, LWV 53/79

21/ *Chœur, Un grand calme est trop fascheux*, IV-5, LWV 53/80

24/ *Isis*, 1677, LWV 54 **- Tragédie en musique -**

1/ *Ouverture*, LWV 54/1 (8 concordances)

2/ *Prelude*, Prologue-3, LWV 54/8

3/ *Entrée, Premier air pour les muses*, LWV 54/10 (5 concordances)

4/ *Deuxième Air pour les muses*, Prologue-3, LWV 54/11 (1 concordance)

5/ *Trompet Disis*, Prologue-3, LWV 54/12 (3 concordances)

6/ *Les plaisirs*, II-7, LWV 54/32

7/ *aij mez profitez*, II-7, LWV 54/34

8/ *Deuxième Air*, II-7, LWV 54/35

9/ *Que ces lieux*, II-7, LWV 54/36 (1 concordance)

10/ *Air de Ballet, Marche*, III-5, LWV 54/43

11/ *Troisième Air*, III-6, LWV 54/45

25/ *Psyché*, 1678, LWV 56 → voir *Psyché*, 1671, LWV 45 **- Tragédie en musique -**

26/ *Bellérophon*, 1679, LWV 57 **- Tragédie en musique -**

1/ *Ouverture*, LWV 57/1 (5 concordances)

2/ *Menuet, Pourquoi n'avoir pas le cœur tendre*, LWV 57/7

3/ *Trompettes*, I-4, LWV 57/19 (1 concordance)

4/ *Les Amazones*, LWV 57/23 (1 concordance)

5/ *Le malheur qui nous accable, Gavotte*, III-5, LWV 57/42

6/ *Trompettes*, V-3, LWV 57/64

27/ *Proserpine*, 1680, LWV 58 **- Tragédie en musique -**

1/ *Ouverture*, LWV 58/1 (2 concordances)

2/ *La discorde, Air de Proserpine*, LWV 58/3 (1 concordance)

3/ *Air pour les trompettes*, LWV 58/5 (2 concordances)

4/ *Menuet*, Prologue, LWV 58/13

5/ *Second Air*, II-8, LWV 58/46

28/ *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59 **- Ballet -**

1/ *Ouverture*, LWV 59/1 (3 concordances)

2/ *2ème Menuet pour les grâces*, LWV 59/7

3/ *Air pour les Amours et les Guerriers, Rondeau*, LWV 59/13

4/ *Entrée de Mars et des Amours, Rondeau*, LWV 59/14

5/ *Entrée des Dieux Marins et des Nereides*, LWV 59/20

6/ *Marche*, I-5, LWV 59/23

7/ *Air pour l'entrée de Borée et des quatre Vents*, LWV 59/25

8/ *Gavotte pour Orithie et ses Nymphes*, LWV 59/26 (1 concordance)

9/ *Entrée, Deuxième Air pour Endinion*, LWV 59/35

10/ *Entrée dapollon*, LWV 59/58 (8 concordances)

11/ *Premier Air pour la Jeunesse*, LWV 59/69 (1 concordance)

12/ *2ème Air pour les mesmes*, LWV 59/71

29/ *Persée*, 1682, LWV 60 **- Tragédie en musique -**

1/ *Ouverture*, LWV 60/1 (3 concordances)

2/ *Haubois, Passepied*, Prologue, LWV 60/5 (2 concordances)

3/ *Obra de Pensier, Gigue*, IV-6, LWV 60/71 (1 concordance)

4/ *Nostre Espoit alloit*, IV-6, LWV 60/72

5/ *Prelude, Chœur*, V-3, LWV 60/76

6/ *Air pour Les Sacrificateurs*, V-3, LWV 60/77 (1 concordance)

7/ *Passacaille de persee*, V-8, LWV 60/82 (2 concordances)

8/ *Air*, LWV 60/84

30/ *Phaéton*, 1683, LWV 61 **- Tragédie en musique -**

1/ *Ouverture*, LWV 61/1 (1 concordance)

2/ *Troupe d'Astrée dansante*, Prologue, LWV 61/2

3/ *Cherchons la paix*, Prologue, LWV 61/3 (2 concordances)

4/ *Dans ces lieux*, Prologue, LWV 61/7

5/ *Plaisirs venez sans crainte*, Prologue, LWV 61/16

6/ *Rondeau*, I-7, LWV 61-27

7/ *Le plaisir est nécessaire*, I-7, LWV 61/28

8/ *Que l'incertitude*, II-3, LWV 61/33

9/ *Chaconne*, II-5, LWV 61/40 (8 concordances)

10/ *Petit air pour les mesmes*, II-5, LWV 61/41

11/ *Air pour le Printemps*, IV-1, LWV 61/57 (1 concordance)

12/ *Second Air*, *Le Printemps*, IV-1, LWV 61/58 (2 concordances)

13/ *Dans ce palais*, IV-1, LWV 61/59 (2 concordances)

31/ *Amadis*, 1684, LWV 63 **- Tragédie en musique -**

1/ *Ouverture*, LWV 63/1

2/ *Second Air*, *gigue*, Prologue, LWV 63/5

3/ *Suivons l'amour*, Prologue, LWV 63/12 (2 concordances)

4/ *Marche pour le combat de la barrière*, I-4, LWV 63/22

5/ *Second Air*, *Les Trompettes*, I-4, LWV 63/24

6/ *Prelude*, *Arcabonne*, II-1, LWV 63/26

7/ *Bois épais*, II-4, LWV 63/30

8/ *Vous ne devez plus attendre*, II-7, LWV 63/36 (5 concordances)

9/ *Menuet pour les suivants d'Urgonde*, IV-6, LWV 63/57

10/ *Cœurs accablez*, IV-6, LWV 63/58 (1 concordance)

11/ *Chaconne*, LWV 63/67 (1 concordance)

32/ *Roland*, 1685, LWV 65 **- Tragédie en musique -**

1/ *Ouverture*, LWV 65/1 (2 concordances)

2/ *Menuet* [1], Prologue-1, LWV 65/4

3/ *Menuet* [2], Prologue-1, LWV 65/5

4/ *Gigue*, Prologue-2, LWV 65/11

5/ *Gavotte*, Prologue-2, LWV 65/12

6/ *Gavotte*, *C'est l'amour*, Prologue, LWV 65/13 (1 concordance)

7/ *La marche des Insulaires*, I-6, LWV 65/21

8/ *Second Air*, I-6, LWV 65/24

9/ *Entrée, gavotte*, II-5, LWV 65/40

10/ *Qui gouste de ces eaux*, II-5, LWV 65/41

11/ *Menuet en trio, J'entens un bruit*, IV-3, LWV 65/63 (4 concordances)

12/ *Menuet*, IV-3, LWV 65/64

13/ *La Mariée*, LWV 65/65 (8 concordances)

14/ *Symphonie*, V-2, LWV 65/78

33/ *Idylle sur la paix*, 1685, LWV 68 - Idylle -

1/ *Chantons bergers*, LWV 68/10

34/ *Le temple de la paix*, 1685, LWV 69 - Ballet -

1/ *Ouverture*, LWV 69/1 (3 concordances)

2/ *Préparons nous*, Prologue, LWV 69/2 (3 concordances)

3/ *Sans crainte dans nos prairies*, LWV 69/5

4/ *Entrée de bergers et bergeres*, Prologue, LWV 69/6 (1 concordance)

5/ *Rondeau*, LWV 69/7

6/ *Charmant repos d'une vie innocente*, LWV 69/8

7/ *Prelude, Alcipe*, LWV 69/9

8/ *Gigue*, Prologue, LWV 69/13 (1 concordance)

9/ *Menuet*, Prologue, LWV 69/14 (1 concordance)

10/ *Menuet*, LWV 69/15

11/ *On conteroit plus tost*, Prologue, LWV 69/18

12/ *La Gloire luy suffit*, Prologue, LWV 69/ **?** (non localisé)

13/ *Entree des Basqs*, LWV 69/24 (2 concordances)

14/ *Suivons l'aimable paix*, LWV 69/25

15/ *Suivons l'aimable paix* (2nd version), LWV 69/25

16/ *Canarie*, LWV 69/26 (1 concordance)

17/ *Canaries*, LWV 69/27

18/ *Entrada de Breton, Passepied du ballet*, LWV 69/30

19/ *Passepied, hautbois*, LWV 69/31 (1 concordance)

20/ *Menuet*, LWV 69/32

21/ *La Paix revient*, LWV 69/33

35/ *Armide*, 1686, LWV 71 - Tragédie en musique -

1/ *Ouverture*, LWV 71/1

2/ *Entree de la Gloire*, Prologue, LWV 71/4

3/ *Gavotte, rondeau*, Prologue, LWV 71/9 (1 concordance)

4/ *Entrée*, Prologue, LWV 71/12

5/ *Otro, Menuet*, Prologue, LWV 71/14 (2 concordances)

6/ *Second air des sourdines*, II-4, LWV 71/39 (6 concordances)

7/ *Passacaille*, V-2, LWV 71/61 (5 concordances)

36/ *Acis et Galatée*, 1686, LWV 73 - Pastorale héroïque -

1/ *1er Rigaudon*, LWV 73/6 (5 concordances)

2/ *Second Rigaudon*, LWV 73/7 (3 concordances)

3/ *Chaconne*, II-5, LWV 73/32 (9 concordances)

4/ *Passacaille*, III-9, LWV 73/50

37/ *Achille et Polixène*, 1687, LWV 74 - Tragédie en musique -

1/ *Passacaille d'Achile*, I-5, LWV 74/9

38/ *55 œuvres instrumentales non datées*, LWV 75

1/ *Marche du Prince d'Orange*, LWV 75/18

2/ *Courante*, LWV 75/24 (3 concordances)

3/ *Gigue*, LWV 75/52 ? (68-**d'Anglebert)**

39/ *Fragments de Monsieur Lully*, LWV 79

1/ *Allemande*, LWV 79/18 (1 concordance)

40/ Pièces non localisées

1/ *Passepied* **(36-Parville)**

41/ Pièces non formellement attribuées à Lully

1/ *Gige* / *Baptiste* **(14-Schwerin-619)**

2/ *Menuet avec Double* **(Ms. Regensburg)**

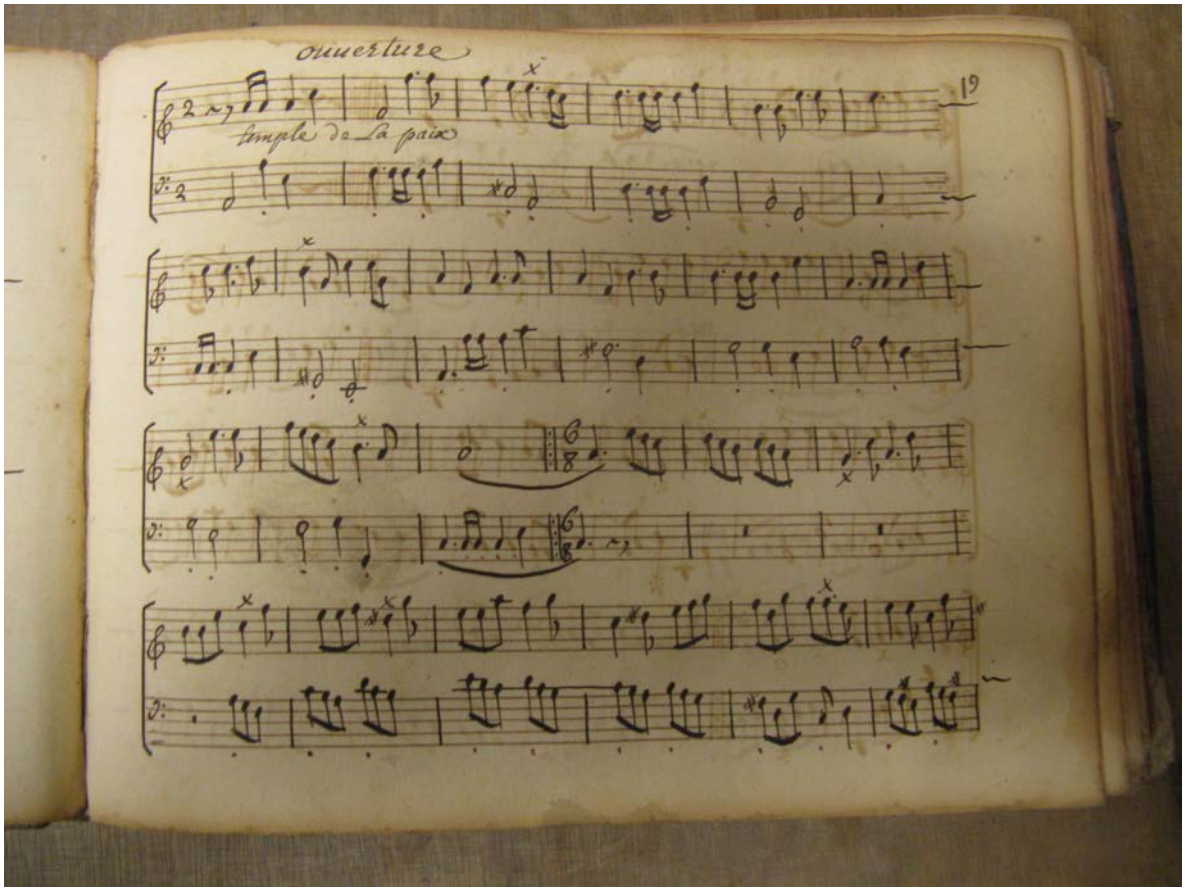
3/ *Rondo* **(Ms. Regensburg)**

4/ *Menuet Suitte* **(Ms. Houssu)**

Nous invitons le lecteur à consulter en annexe II **(83)** le détail de chaque arrangement, chronologiquement présenté œuvre par œuvre, et accompagné du nom des sources dans lesquelles il est reproduit. Cette lecture retravaillée de toutes les sources nous apporte de multiples renseignements qui permettent de dégager une tendance : faut-il accorder davantage d'importance au nombre d'arrangements réalisés ou au nombre de sources concernées ? Pour le rayonnement de l'œuvre de Lully, il semble acquis que le nombre de sources incriminées soit un facteur prioritaire face au nombre d'arrangements recensés. L'exemple du *Temple de la paix* (1685, LWV 69) est particulièrement instructif : vingt-et-une pièces sur les quarante cinq que compte ce ballet ont été arrangées, soit la moitié de l'œuvre, ce qui est un cas presque unique à partager avec *La Grotte de Versailles* (1668, LWV 39).

(83) Cf. supra annexe II : « Recensement chronologique des oeuvres de Lully arrangées pour le clavier et localisation individuelle de chaque pièce dans les sources », pp. 536-546.

Le Temple de la Paix compte treize pièces uniques dont douze répertoriées dans une source mineure : **Ms. Clermont d'Entrevaux**. Connaissant l'histoire de ce manuscrit issu du milieu de l'Académie royale de musique de Marseille, il est probable que ce ballet eût un succès particulièrement retentissant et qu'un admirateur se chargeât de diffuser de nombreux arrangements de cette œuvre. Cependant, le rayonnement de ces nombreuses pièces semble limité à la sphère provençale, voire à l'usage unique d'un organiste dans un lieu confiné.



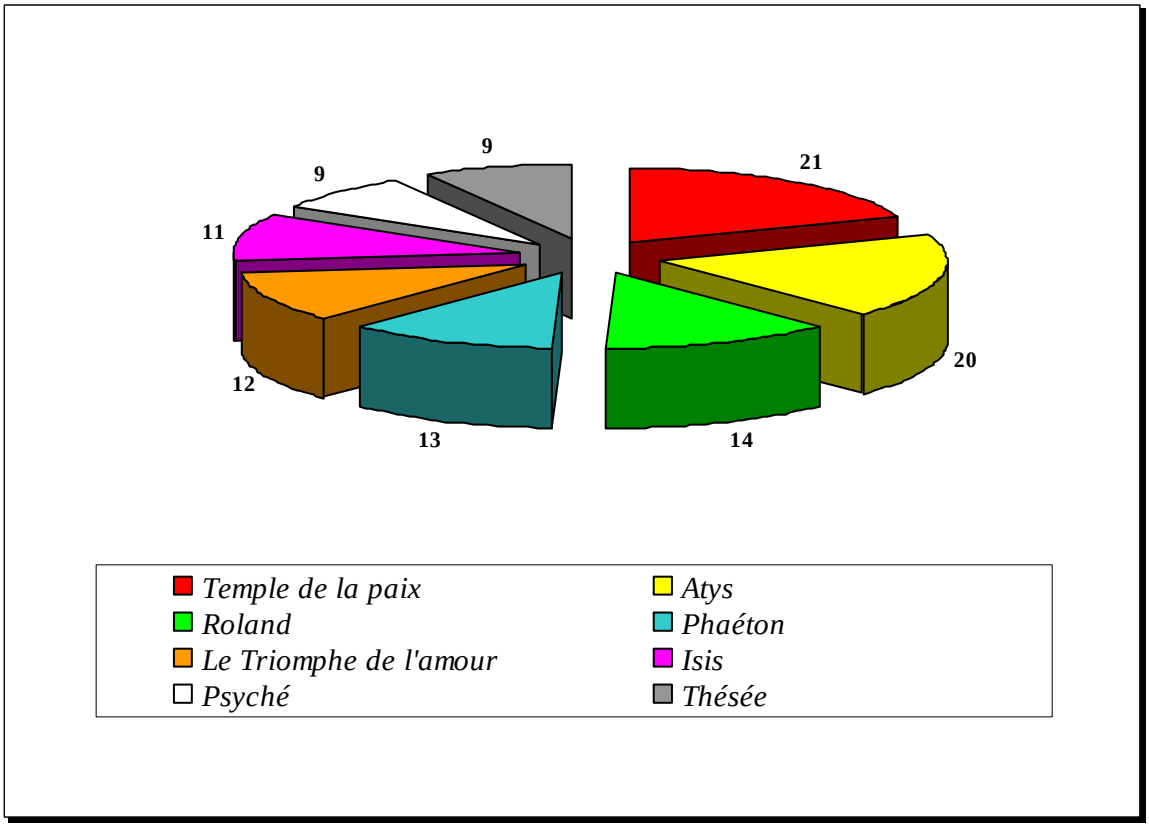
<u>Ms. Clermont d'Entrevaux</u> : ***Ouverture, Le Temple de la paix,*** 1685, LWV 69/1 (extrait), Trésor de la cathédrale d'Entrevaux (Alpes-de-Haute-Provence), clichés de Laurent Beyhurst, f°19.

Œuvres théâtrales de Lully les plus arrangées pour le clavier par ordre décroissant (voir graphique n°I)

1°	***Le Temple de la paix***,	1685, LWV 69	21 arrangements	8 sources
2°	***Atys***,	1676, LWV 53	20 arrangements	14 sources
3°	***Roland***,	1685, LWV 65	14 arrangements	13 sources
4°	***Phaéton***,	1683, LWV 61	13 arrangements	10 sources
5°	***Le Triomphe de l'amour***,	1681, LWV 59	12 arrangements	11 sources
6°	***Isis***,	1677, LWV 54	11 arrangements	14 sources
	Amadis,	1684, LWV 63	11 arrangements	9 sources
7°	***Psyché***,	1671/78, LWV 45	9 arrangements	7 sources
	Thésée,	1675, LWV 51	9 arrangements	10 sources
8°	***Le Carnaval, Mascarade***	1668, LWV 36	8 arrangements	9 sources
	Persée	1682, LWV 60	8 arrangements	7 sources
9°	***Armide***,	1686, LWV 71	7 arrangements	10 sources
10°	***La Grotte de Versailles***	1668, LWV 39	6 arrangements	9 sources
	Ballet de Flore,	1669, LWV 40	6 arrangements	5 sources
	Le divertissement royal,	1670, LWV 42	6 arrangements	2 sources
	Bellérophon,	1679, LWV 57	6 arrangements	7 sources
11°	***Alceste***,	1674, LWV 50	5 arrangements	5 sources
	Proserpine	1680, LWV 58	5 arrangements	9 sources
12°	***Ballet des muses***,	LWV 32	4 arrangements	3 sources
	Le Bourgeois gentilhomme	1670, LWV 43	4 arrangements	6 sources
	Acis et Galatée,	1686, LWV 73	4 arrangements	2 sources
13°	***Cadmus et Hermione***	1673, LWV 49	3 arrangements	4 sources
	55 œuvres instr.non datées,	LWV 75	3 arrangements	5 sources
14°	***Ballet de l'impatience***,	1661, LWV 14	2 arrangements	3 sources
	Trios de la chambre du roy	1667, LWV 35	2 arrangements	6 sources
	Le gd. divertissement royal	1668, LWV 38	2 arrangements	1 source
	Le divertissement de Chambord	1669, LWV 41	2 arrangements	1 source
15°	***Ballet de l'amour malade***	1657, LWV 8	1 arrangement	1 source
	Ballet d'Alcidiane	1658, LWV 9	1 arrangement	1 source
	Xerxès	1660, LWV 12	1 arrangement	1 source
	Hercule amoureux	1662, LWV 17	1 arrangement	1 source
	Les Plaisirs de l'Île Enchantée	1664, LWV 22	1 arrangement	1 source
	Ballet de la naissance de Vénus	1665, LWV 27	1 arrangement	2 sources
	Les fêtes de l'amour et de Bacchus	1672, LWV 47	1 arrangement	2 sources
	Idylle sur la paix	1685, LWV 68	1 arrangement	1 source
	Achille et Polixène	1687, LWV 74	1 arrangement	1 source
	Fragments de Monsieur Lully	LWV 79	1 arrangement	2 sources

Graphique n° I

Les huit oeuvres théâtrales de Lully les plus arrangées pour le clavier par ordre décroissant

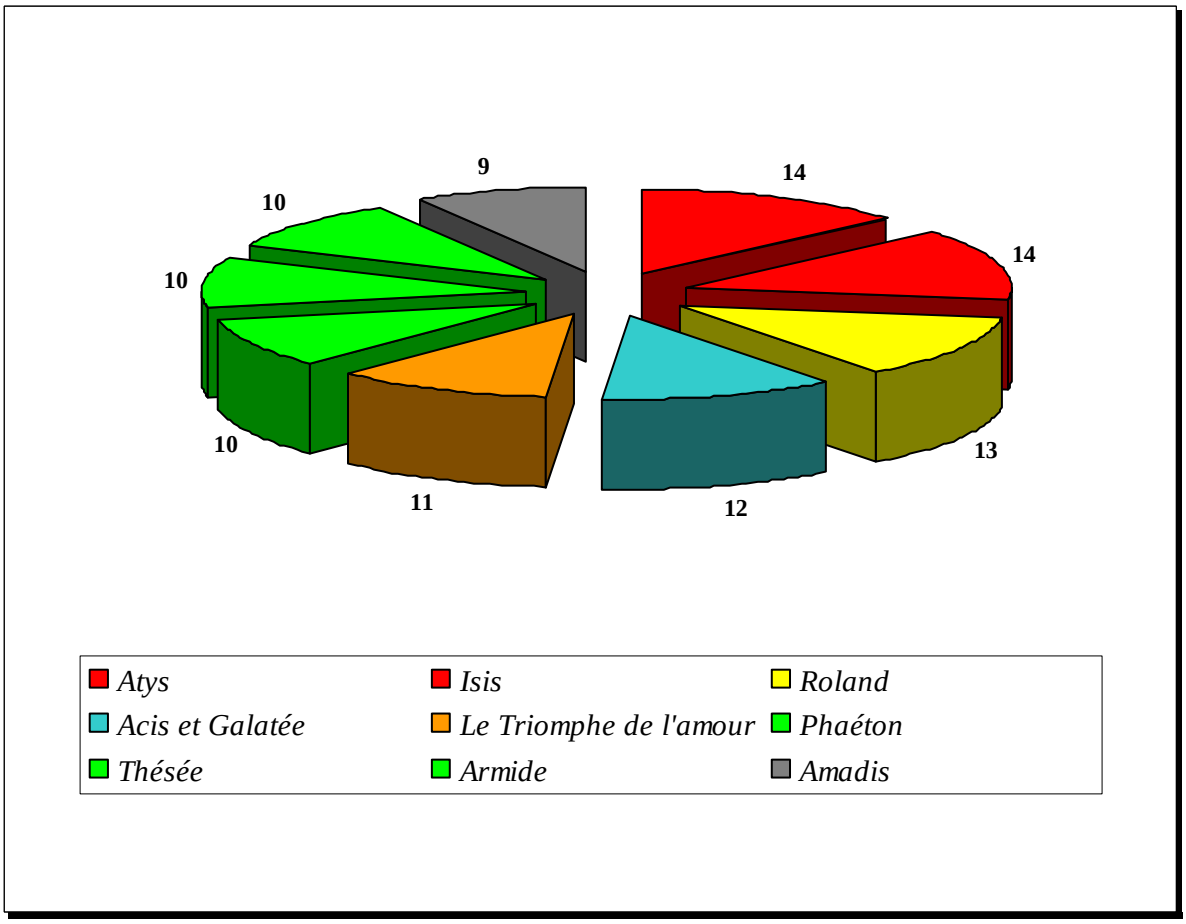


Œuvres théâtrales de Lully arrangées pour le clavier les plus représentées dans les sources, par ordre décroissant

1°	***Atys***,	1676, LWV 53	20 arrangements	14 sources
2°	***Isis***,	1677, LWV 54	11 arrangements	14 sources
3°	***Roland***,	1685, LWV 65	14 arrangements	13 sources
4°	***Acis et Galatée***,	1686, LWV 73	4 arrangements	12 sources
5°	***Le Triomphe de l'amour***,	1681, LWV 59	12 arrangements	11 sources
6°	***Phaéton***,	1683, LWV 61	13 arrangements	10 sources
7°	***Thésée***,	1675, LWV 51	9 arrangements	10 sources
8°	***Armide***,	1686, LWV 71	7 arrangements	10 sources
9°	***Amadis***,	1684, LWV 63	11 arrangements	9 sources
10°	***Le Carnaval, Mascarade***	1668, LWV 36	8 arrangements	9 sources
11°	***La Grotte de Versailles***	1668, LWV 39	6 arrangements	9 sources
12°	***Proserpine***	1680, LWV 58	5 arrangements	9 sources
13°	***Le Temple de la paix***,	1685, LWV 69	21 arrangements	8 sources
14°	***Psyché***,	1671/78, LWV 45	9 arrangements	7 sources
15°	***Persée***	1682, LWV 60	8 arrangements	7 sources
16°	***Bellérophon***,	1679, LWV 57	6 arrangements	7 sources
17°	***Le Bourgeois gentilhomme***	1670, LWV 43	4 arrangements	6 sources
18°	***Trios de la chambre du roy***	1667, LWV 35	2 arrangements	6 sources
19°	***Ballet de Flore***,	1669, LWV 40	6 arrangements	5 sources
20°	***Alceste***,	1674, LWV 50	5 arrangements	5 sources
21°	***55 œuvres instr.non datées***,	LWV 75	3 arrangements	5 sources
22°	***Cadmus et Hermione***	1673, LWV 49	3 arrangements	4 sources
23°	***Ballet des muses***,	1666, LWV 32	4 arrangements	3 sources
24°	***Ballet de l'impatience***,	1661, LWV 14	2 arrangements	3 sources
25°	***Le divertissement royal***,	1670, LWV 42	6 arrangements	2 sources
26°	***Ballet de la naissance de Vénus***	1665, LWV 27	1 arrangement	2 sources
	Les fêtes de l'amour et de Bacchus	1672, LWV 47	1 arrangement	2 sources
	Fragments de Monsieur Lully	LWV 79	1 arrangement	2 sources
27°	***Le gd. divertissement royal***	1668, LWV 38	2 arrangements	1 source
	Le divertissement de Chambord	1669, LWV 41	2 arrangements	1 source
28°	***Ballet de l'amour malade***	1657, LWV 8	1 arrangement	1 source
	Ballet d'Alcidiane	1658, LWV 9	1 arrangement	1 source
	Xerxès	1660, LWV 12	1 arrangement	1 source
	Hercule amoureux	1662, LWV 17	1 arrangement	1 source
	Les Plaisirs de l'Île Enchantée	1664, LWV 22	1 arrangement	1 source
	Idylle sur la paix	1685, LWV 68	1 arrangement	1 source
	Achille et Polixène	1687, LWV 74	1 arrangement	1 source

Graphique n° II

Les neuf œuvres théâtrales de Lully arrangées pour le clavier les plus représentées dans les sources, par ordre décroissant

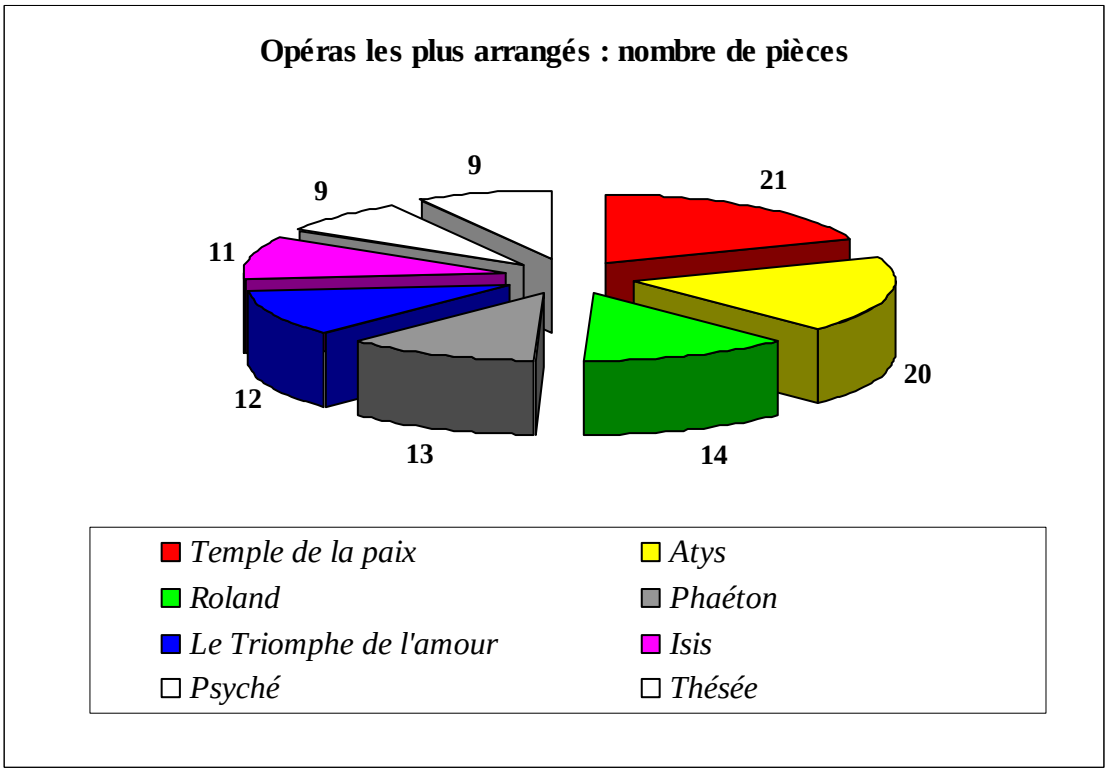


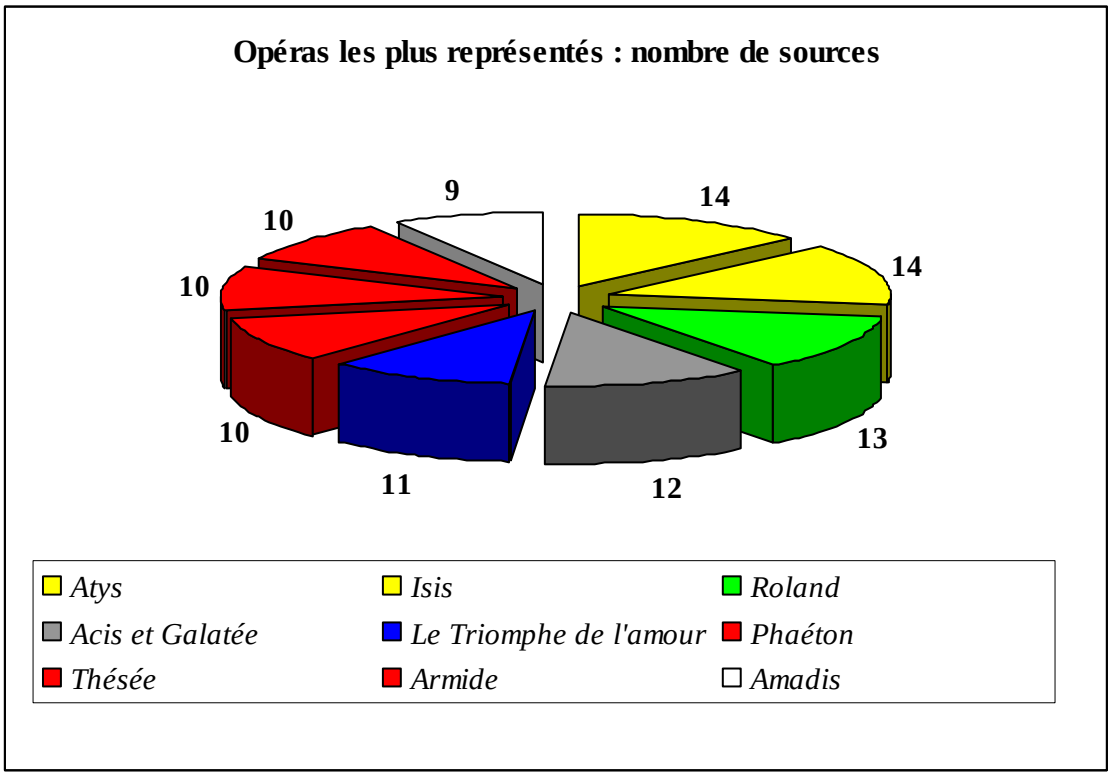
Les deux présentations graphiques III et IV, ci-dessous, synthèse des graphiques I et II entre le nombre d'arrangements pour le clavier et le nombre de sources concernées sont particulièrement instructives. Il est essentiel de noter les points de convergence entre le nombre d'arrangements réalisés et leur diffusion la plus large possible. *Atys* (1676, LWV 53) est sans conteste l'opéra le plus célèbre de Lully au regard de ses vingt arrangements reproduits dans quatorze sources. Une cohérence se dégage entre nos deux analyses concernant la quantité d'œuvres et leur rayonnement. Il existe un groupe de cinq productions lyriques qui sont les plus populaires de Lully, tant par le nombre d'arrangements copiés que par le nombre de sources concernées : *Atys* (1676, LWV 53), *Isis* (1677, LWV 54), *Roland* (1685, LWV 65), *Phaéton* (1683, LWV 61) et *Le Triomphe de l'amour* (1681, LWV 59). A contrario, si *Le Temple de la Paix* (1685, LWV 69) est l'oeuvre qui compte le plus d'arrangements copiés, sa diffusion n'est assurée que par huit sources : principalement **46-Menetou** et **Ms. Clemont d'Entrevaux**. À titre indicatif, d'Anglebert ne lui consacre aucun arrangement. Cette œuvre de la fin de vie de Lully étant un ballet, il est compréhensible que le goût des musiciens et du public ait changé. Le ballet, genre largement traité par Lully dans sa jeunesse, tient plus difficilement la comparaison face à ses grandes productions lyriques.

Le cas d'*Acis et Galatée* (1686, LWV 73) est autre car nonobstant le faible nombre de pièces arrangées, quatre, elles sont amplement diffusées : la *Chaconne* (LWV 73/32) est l'œuvre la plus célèbre de Lully présente dans dix sources. Ce phénomène de popularité peut néanmoins dégager deux tendances. Dans le cas de *Psyché* (1671/1678, LWV 45), les neuf arrangements sont essentiellement conservés dans la source la plus ancienne **Ms. Bruxelles-27220** : ils sont vraisemblablement l'œuvre d'un admirateur inconditionnel de cette tragédie ballet. Seuls deux arrangements sur neuf sont copiés dans d'autres sources, ce qui témoigne de la faible attractivité de l'œuvre de la part d'autres copistes. Une observation analogue peut être faite pour le *Temple de la Paix* (1685, LWV 69). Les deux arrangements les plus connus de ce ballet, respectivement l'*Ouverture* (LWV 69/1) et l'air *Préparons nous* (LWV 69/2), ne sont concentrés que dans quatre sources, ce qui est relativement médiocre. Ceci démontre aisément que le nombre d'arrangements d'une œuvre ne garantit nullement une quelconque popularité : ce qui est essentiel c'est la fréquence des arrangements reproduits dans une multitude de sources. Aussi, l'exemple de *La Grotte de Versailles* (1668, LWV 39) conforte notre analyse. Six pièces sont arrangées, quatre sont uniques dans le **Ms. Clermont d'Entrevaux**, une présente une concordance dans **14-Schwerin-619** et enfin l'*Ouverture* (LWV 39/1) assure la popularité de l'œuvre dans sept sources différentes. Si *La Grotte de Versailles*, œuvre relativement mineure dans la production lulliste tient un classement honorable, nous le devons à sa célèbre *Ouverture*.

Graphiques n° III et IV

Comparaison entre les opéras les plus arrangés par le nombre de pièces et ceux qui sont les plus représentés par le nombre de sources





Enfin, les pièces uniques semblent obéir à la logique d'un copiste connaisseur et nous n'en trouvons pas dans les petits manuscrits ou à de très rares exceptions. L'analyse de sources telles **44-LaPierre**, **Ms. de Bloren**, **Ms. Amalie**, **Ms. I** et **II** de **Troyes**, **Ms. Roper** et **Ms. Houssu** ne décèle aucune pièce unique. Nous aborderons dans le second chapitre la sociologie de ces sources et des publics vers lesquels elles sont destinées. Les grands manuscrits **46-Menetou**, **Bruxelles-27220** et **Ms. Clermont d'Entrevaux** concentrent l'essentiel des œuvres uniques hormis quelques rares exceptions. Ceci démontre que pour réaliser des pièces uniques, c'est-à-dire être capable d'adapter les parties de l'orchestre en une partition praticable au clavier, il faut être un musicien connaisseur. Nous l'avons évoqué pour **Bruxelles-27220**, pour **46-Menetou** et tel est vraisemblablement le cas pour **Ms. Clermont d'Entrevaux**.

La démarche de Jean-Henry d'Anglebert

La compréhension du phénomène en vogue des arrangements pour clavier des œuvres théâtrales de Lully doit étre abordée au contact du musicien de référence, Jean-Henry d'Anglebert. La production d'arrangements de cet auteur demeure quantitativement modeste au regard du corpus général d'œuvres recensées : un manuscrit **33-Rés-89ter** de huit arrangements mais surtout une édition, l'unique source imprimée de nos travaux, **68-d'Anglebert** de quinze arrangements. Vingt trois pièces de choix sont ainsi données au public : en réalité vingt puisque trois arrangements de **33-Rés-89ter** sont intégrés dans l'édition des *Pièces de clavecin* de 1689. D'Anglebert, éminent claveciniste et ami de Lully, actif au sein de son orchestre et de toutes les grandes productions lyriques est le musicien de référence. Il est le seul à avoir accès à la publication et par ce biais offre quinze arrangements de son cru à la postérité. À ce stade de nos travaux, de la compréhension des sources et de leur rayonnement, quelle a pu être la démarche de d'Anglebert dans le contexte général ? Tout d'abord, il cerne l'entièreté chronologique de la production lulliste des premiers ballets *Xerxès* (1660, LWV 12), *La Naissance de Venus* (1665, LWV 27) aux dernières grandes productions de la maturité de Lully telles *Isis* (1677, LWV 54), *Atys* (1676, LWV 53), *Roland* (1685, LWV 65) et *Acis et Galatée* (1686, LWV 73). Il n'hésite pas dans son édition de 1689 à inclure des œuvres de jeunesse de Lully. Sur vingt arrangements, il subsiste six pièces uniques dont une sera utilisée deux fois : l'*Ouverture* du *Carnaval*, *Mascarade* (1668, LWV 36/1) dans **33-Rés-89ter** (après 1677) et dans l'édition **68-d'Anglebert**. À l'instar des copistes de **Bruxelles-27220**, de **46-Menetou** ou de **Ms. Clermont d'Entrevaux**, les pièces uniques de d'Anglebert semblent obéir à un choix strictement personnel distinct de toute autre considération.

Ceci étant, les pièces uniques publiées dans **68-d'Anglebert** ont un rayonnement réel en France et en Europe, que n'ont pas les autres pièces uniques présentes dans les manuscrits précités. Les arrangements de d'Anglebert, considérés comme des modèles du genre, sont-ils recopiés par d'autres ? Par exemple, la *Chaconne d'Acis et Galatée* (1686, LWV 73/32) du **Ms.Normand/Couperin** est la version réalisée par d'Anglebert. Marc-Roger Normand/Couperin, le « Couperin de Turin » cousin de François II réalise lui-même six arrangements sauf celui-ci. Cette problématique sera développée dans la partie III, chapitre VII, consacrée à la comparaison des différentes versions d'un même arrangement. Jean-Henry d'Anglebert livre à l'édition musicale les quinze arrangements de **68-d'Anglebert** : *Pièces de clavecin*, 1689. En choisissant de faire publier dans ce cadre quatre pièces uniques, respectivement l'*Ouverture* de *Cadmus* (1673, LWV 49/1), la *Symphonie* de *Roland* (1685, LWV 65/78), une *Gigue* (55 pièces instrumentales non datées, LWV 75/52 ?) et le *menuet la jeune Iris* (*Trios pour le coucher du roi*, 1667, LWV 35/10), d'Anglebert choisit de donner un lustre particulier à des pièces visiblement non à la mode, car uniques, et faire ainsi transparaître son goût personnel : cette attitude est profondément moderne en cette fin du XVIIe siècle.

Les trois chapitres de la partie I consacrée aux sources nous montre que le contenu de chaque ouvrage peut en indiquer implicitement la destination : ceci nous mènera naturellement vers son aspect social et sociologique qui sera abordé dans la partie II. Dans la partie III, nous comparerons quelques exemples de pièces identiques en concordance pour comprendre la démarche musicale de chaque copiste arrangeur et voir à quel degré d'élaboration nous avons à faire. L'étude des manuscrits décèle leur usage et leur fonctionnalité : certains étant destinés à des musiciens professionnels et d'autres à des clavecinistes débutants ou à un public amateur éclairé. Ces observations tendent à dégager une cohérence des divers usages musicaux et sociétaux tant en France qu'à l'extérieur du royaume. Les arrangements pour clavier d'œuvres théâtrales de Lully répondent et conviennent à deux logiques : que l'on soit un musicien professionnel comme d'Anglebert, Marc-Roger Normand/Couperin, Guillaume-Gabriel Nivers ou que l'on soit débutant, les arrangements d'œuvres théâtrales de Lully peuvent satisfaire à ces deux exigences. L'universalité de ce répertoire est une constante des pièces les plus faciles, de petits menuets, aux pièces les plus développées à l'exemple de la *Passacaille* d'*Armide* (1686, LWV 71/61).

Le rayonnement des arrangements pour le clavier d'œuvres de Lully dans les manuscrits étrangers : Allemagne et pays scandinaves, Angleterre, Pays-Bas du nord et du sud, Italie et Espagne

Le rayonnement international de ces arrangements est assuré par divers canaux : tout d'abord les manuscrits étrangers, c'est-à-dire ceux qui conservent le répertoire de leur pays et quelques pièces françaises, puis les manuscrits français importés par des musiciens français en voyage ou résidant à l'étranger et enfin l'édition imprimée de Jean-Henry d'Anglebert **(84)**. Il est intéressant d'observer que ce ne sont pas systématiquement les productions les plus abouties de Jean-Baptiste Lully qui sont les plus connues à l'étranger. Ainsi, **3-Berlin-40623** (1678, manuscrit allemand), et **11-Ryge** (ca 1700 ? manuscrit danois) ne contiennent qu'un seul arrangement de Lully : il s'agit de la même pièce *Bel Iris* du *Ballet de l'Impatience* (1661, LWV 14/2) que Dietrich Buxtehude complétera par quelques variations. Une comparaison similaire peut être observée dans **9-Ihre-284** (ca 1679, manuscrit suédois), lui aussi ne possède qu'un seul arrangement d'œuvre de Lully : un menuet du *Ballet de Flore* (1669, LWV 40/39).

Le manuscrit allemand le plus significatif contribuant au rayonnement dans le nord de l'Allemagne de l'œuvre de Lully est **14-Schwerin-619**, vers 1720 (?), c'est-à-dire tardivement par rapport à la génération des contemporains de Lully des années 1670/85. Comme nous l'avons observé au début de ce chapitre **(85)**, cette source ne contient pas de musique allemande. Le répertoire est pour l'essentiel français : Lully et Rameau côtoient Louis Marchand, Nicolas Antoine Lebègue, Jean-François Dandrieu et deux italiens, Corelli et Veracini. Les trente neuf arrangements d'œuvres de Lully présents dans ce grand manuscrit témoignent de la popularité des grandes productions lullistes : *Roland* (1685), *Acis et Galatée* (1686), *Isis* (1677), *Atys* (1676), *Bellérophon* (1679), *Phaéton* (1683), *Armide* (1686),…

---

(84) 68-d'Anglebert (Paris, 1689) : l'édition originale, l'une des mieux gravées parmi la musique de clavecin, fut publiée à compte d'auteur selon l'usage. Elle a été retirée au moins une fois du vivant de d'Anglebert, avec un changement d'adresse et quelques petites corrections, puis une nouvelle fois par Christophe Ballard en 1703 d'après les mêmes planches. L'éditeur Etienne Roger d'Amsterdam fit graver l'œuvre une nouvelle fois en 1704, ce qui prouve son succès hors de France. Désormais ces trois éditions sont conservées à Paris, Londres, Bruxelles, New-York, New-Haven (Connecticut), Bologne, La Haye, Vienne, Troyes, Washington, Munich et Berlin. L'histoire et la localisation de ces sources sont répertoriées dans l'annexe I, pp. 412-528.
(85) 14-Schwerin-619 : cf. supra p. 23.

Conservé à Schwerin, la provenance de ce manuscrit est incertaine et son contenu nous fait penser à l'importation d'un manuscrit français vers l'Allemagne du nord, via un musicien français venu au XVIIIe siècle : hypothèse vraisemblable mais non vérifiable. La datation proposée par Bruce Gustafson **(86)** de 1720 rapprocherait **14-Schwerin-619** de **13-Möllersche**, recopié par Johann-Christoph Bach de 1703 à 1708 **(87)**. Contrairement à **14-Schwerin-619**, cette source provenant du proche univers de Johann-Sebastian Bach contient du répertoire allemand, français et italien : Johann-Sebastian Bach, Georg Böhm, Nicolaus Bruhns, Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbel, Johann-Adam Reincken, Nicolas Lebègue, Jean-Baptiste Lully, Tomaso Albinoni, Agostino Steffani,…Il s'agit réellement d'un manuscrit allemand, recopié par un compositeur allemand, contenant majoritairement du répertoire allemand et quelques autres auteurs célèbres, français et italiens. Probablement grâce à ce manuscrit comptant des œuvres de Lebègue et la célèbre *Chaconne* de *Phaéton* (1683, LWV 61/40) de Lully, Johann-Sebastian Bach aurait pu écrire sa *Sarabande con Partite* (BWV 990), sarabande suivie de variations sur l'*Ouverture* de *Bellérophon* de Lully. Mais si cette ouverture ne figure pas dans **13-Möllersche**, elle l'est dans **14-Schwerin-619**. Comment Johann-Sebastian Bach a-t-il pu connaître cette pièce de Lully, rappelons-le, non arrangée par d'Anglebert et inexistante dans les manuscrits allemands ? Dans ce cas, l'hypothèse que le proche sérail de Bach ait pu avoir connaissance de **14-Schwerin-619** serait plausible à condition que la datation de 1720 proposée par Gustafson soit ramenée aux années 1710/1715. Cela tendrait également à démontrer qu'un musicien français, le flûtiste Gabriel Buffardin **(88)**, installé à Dresde dès 1715 ait pu importer cette source de France.

Le rayonnement de l'œuvre de Lully est amplifié, surtout dans les pays nordiques, par les manuscrits de luth à usage domestique tels **Stokholm-228 (89)**, **Lüneburg-1198 (90)** mais également par les manuscrits de luth à usage professionnel. **Skara**, manuscrit suédois (ca. après 1661) contient un seul arrangement de Lully **(91)**, **Munich-1503**$_1$ et **Munich-1503**$_2$ recensent des arrangements d'*Alceste* et de *Thésée*. Il ne fait aucun doute que l'exemple de *Bel Iris* du *Ballet de l'Impatience* (1661, LWV 14/2) présent tant dans les sources pour luth que pour clavecin, démontre l'influence du luth sur le clavecin en Allemagne et dans les pays scandinaves : le tableau n°III page 104 et la carte n°II page 105 illustrent notre propos.

---

(86) Bruce Lester Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music*, op. cit. p. 393.
(87) 13-Möllersche : cf. supra p. 25.
(88) Gabriel Buffardin (ca 1690-1768) : fit carrière dans l'orchestre de Dresde au service de l'Électeur de Saxe de 1715 à 1749. La proximité géographique et culturelle entre cet ensemble prestigieux et J.S. Bach est bien connue.
(89) *Gavotte, C'est l'amour, Roland*, 1685, LWV 65/13.
(90) *Gavotte, C'est l'amour, Roland*, 1685, LWV 65/13, *Nostre espoit alloit, menuet, Persée*, 1682, LWV 60/72.
Que devant vous tout s'abaisse et tout tremble, chœur, Atys, 1676, LWV 53/48.
Gavotte de Phaéton, Phaéton, 1683, LWV 61/27.
(91) *Aria Bel Iris, Ballet de l'Impatience*, 1661, LWV14/2.

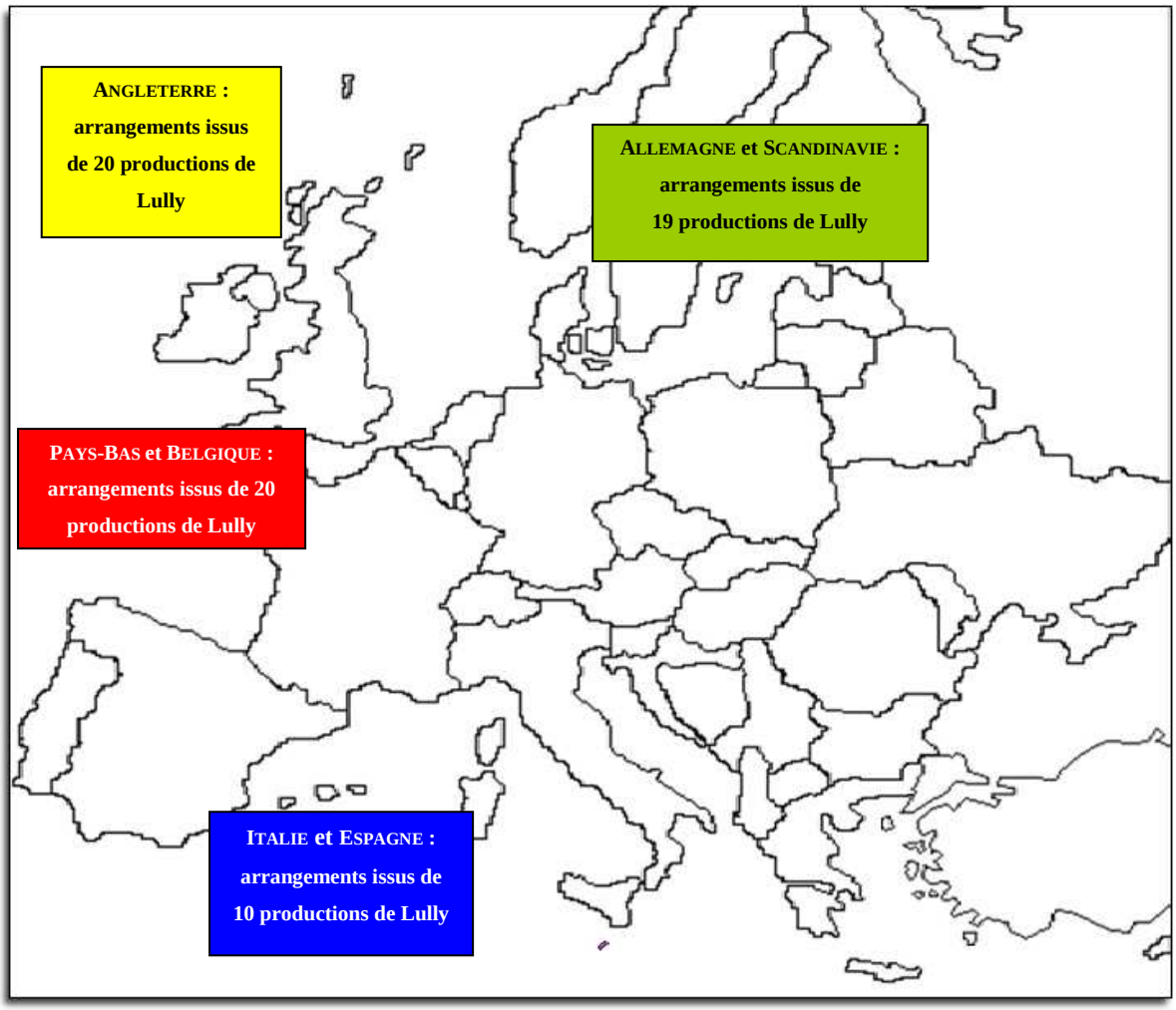
Tableau n° III

Arrangements d'œuvres de Lully connues en Europe : sources étrangères et/ou sources françaises importées

Titre	All./Scand.	Angl.	Pays-Bas/ Belgique	Italie/ Espagne
1/ *Ballet d'Alcidiane*, 1658, LWV 9			X	
2/ *Ballet de l'Impatience*, 1661, LWV 14	X		X	
3/ *Hercule amoureux*, 1662, LWV 17			X	
4/ *Ballet de la Naissance de Vénus*, 1665, LWV 27			X	
5/ *Ballet des Muses*, 1666, LWV 32			X	
6/ *Trios pour le coucher du roi*, 1667, LWV 35			X	
7/ *Le Carnaval, Mascarade*, 1668/75, LWV 36		X	X	X
8/ *Grand Divertissement royal*, 1668, LWV 38			X	
9/ *La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39	X			
10/ *Ballet de Flore*, 1669, LWV 40	X	X	X	
11/ *Divertissement de Chambord*, 1669, LWV 41			X	
12/ *Le divertissement royal*, 1670, LWV 42			X	
13/ *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670, LWV 43		X	X	
14/ *Psyché, 1671/78*, LWV 45 ou LWV 56	X	X	X	
15/ *Les Fêtes de l'amour*, 1672, LWV 47	X	X		
16/ *Cadmus et Hermione*, 1673, LWV 49	X	X		
17/ *Alceste*, 1674, LWV 50			X	X
18/ *Thésée*, 1675, LWV 51	X	X		
19/ *Atys*, 1676, LWV 53	X	X	X	X
20/ *Isis*, 1677, LWV 54	X	X	X	X
21/ *Bellérophon*, 1679, LWV 57	X	X	X	
22/ *Proserpine*, 1680, LWV 58	X	X	X	
23/ *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59	X	X	X	X
24/ *Persée*, 1682, LWV 60	X	X		X
25/ *Phaéton*, 1683, LWV 61	X	X		
26/ *Amadis*, 1684, LWV 63	X	X		
27/ *Roland*, 1685, LWV 65	X	X		X
28/ *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69	X	X	X	X
29/ *Armide*, 1686, LWV 71	X	X		X
30/ *Acis et Galatée*, 1686, LWV 73	X	X		X
31/ *Achille et Polixène*, 1687, LWV 74		X		

Carte n° II

Arrangements d'œuvres de Lully connues en Europe : sources étrangères et/ou sources françaises importées.



Ces représentations géographiques et statistiques ne tiennent pas compte de l'impact du rayonnement des œuvres de Lully, phénomène difficilement évaluable, mais de la présence d'au moins un arrangement localisé hors de France. Une première observation indique que la quasi-intégralité de la production lulliste arrangée pour le clavier est représentée, ce qui est un fait considérable, à l'échelon européen. Seules trois œuvres de moindre portée sont absentes : le *Ballet de l'amour malade* (1657, LWV 8), *Xerxès* (1660, LWV 12) et l'*Idylle sur la paix* (1685, LWV 69). L'œuvre de Lully, même sommairement présente dans de grands manuscrits européens, demeure bien lisible et côtoie ce que le clavier européen compte de plus exceptionnel. Une seconde observation démontre la profonde disparité existante entre l'Europe du nord, toute acquise au fait lulliste, et l'Europe du Sud où ses œuvres sont à peine représentées. Enfin, une troisième observation plus fine et s'intéressant au fait lulliste par « pays » se propose de montrer les similitudes et les disparités propres à chaque culture. Cependant, n'oublions pas que la France de Louis XIV est une puissance centralisée, cohérente et rayonnante contrairement aux petites cours princières allemandes morcelées ou italiennes.

Sorti affaibli de la Guerre de Trente ans, l'empire des Habsbourg, non seulement assimile mal une multitude de principautés diffuses et rivales, mais se heurte à l'esprit de conquête de Louis XIV, à l'agressivité turque, à l'aspiration à l'indépendance de la Hongrie et de la Bohême, à l'accession du margrave de Brandebourg à la royauté en Prusse, menaçante pour l'avenir. Si l'unité du territoire n'est pas d'actualité, il existe néanmoins une certaine identité religieuse. Aussi, si la division du nord et du sud, des protestants et des catholiques, demeure un problème récurrent, elle ne l'est pas pour les musiciens. Là où les princes bâtissent des palais dans le style versaillais, ils y accueillent des artistes français protestants chassés par la révocation de l'Édit de Nantes. Ainsi, dix neuf productions lullistes, sur un total de trente six arrangées pour le clavier, sont conservées dans les manuscrits allemands, ce qui est très significatif. Même si les grandes œuvres de Lully ne comptent qu'un seul arrangement - cas relativement fréquent - la présence et la persistance de certaines pièces, notamment des ouvertures, témoigne du rayonnement et de l'adhésion d'un public allemand à l'œuvre lyrique de Lully. Dans la partie II, nous étudierons, entre autres, l'activité de l'opéra de Hambourg et des productions lullistes qui y furent données. Il est plus que probable, et nous le vérifierons, que les arrangements copiés sont en lien étroit avec les productions données en Allemagne. Dans un même ordre d'idées, les ballets sont presque tous absents : rares sont ceux qui passent la frontière. Le public étranger semblerait-il être nettement moins amateur de danse que les Français ?

Le cas de l'Angleterre est musicalement proche de celui de l'Allemagne et des pays scandinaves : les œuvres sont, à une ou deux exceptions près, les mêmes **(92)**. Charles II, roi d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande de 1660 à 1685, cousin de Louis XIV et grand admirateur de l'opéra de Lully sollicite fréquemment musiciens et chanteurs français, pour se rendre à Londres. Dans cette perspective ne créa-t-il pas d'ailleurs, à l'imitation de son cousin Louis, sa propre bande de Vingt-Quatre Violons ? Ainsi, que dire des cousinages esthétiques existant entre les œuvres théâtrales d'Henry Purcell et celles de son modèle français ? La proximité culturelle par la pratique de la langue française dans l'aristocratie britannique et par la similitude des goûts musicaux sont une évidence et un facteur de rapprochement : trois sources véhiculent l'œuvre de Lully : **23-Tenbury**, **25-Bod** mais surtout **24-Babell**.

Le cas des Pays-Bas est autre : contrairement aux sources allemandes, scandinaves et anglaises, les manuscrits néerlandais mais surtout ceux des Pays-Bas du sud **28-Brussels-926** et **Ms.Bruxelles-27220** obéissent à une autre situation. Tout d'abord, la présence d'œuvres de jeunesse de Lully - les ballets - témoigne d'une proximité culturelle et géographique avec la France : Bruxelles n'est pas loin de Lille et l'on y parle la même langue. Par ailleurs, l'opéra le plus récent dans **Ms.Bruxelles-27220** est de 1681 avec six arrangements du *Triomphe de l'Amour*. Curieusement, le célèbre arrangement de l'*Entrée d'Apollon* (1681, LWV 59/58) est absent de cette source. Les grandes productions lyriques après 1681, c'est-à-dire *Persée, Phaéton, Amadis, Roland, Le Temple de la Paix, Armide, Acis et Galatée, Achille et Polixène,* sont absentes. Étonnement, *Thésée* - créé en 1675 - ne figure pas dans ces sources alors que la logique de création des œuvres de Lully semble respectée : *Alceste* en 1674, *Atys* en 1676, *Isis* en 1677, *Bellérophon* en 1679. Dans **28-Brussels-926**, sur les sept arrangements d'œuvres de Lully, six se concentrent sur des œuvres de jeunesse créées respectivement en 1661, 1668 et 1670 : le septième arrangement se projette quinze années en avant avec l'*Ouverture* du *Temple de la Paix*, ballet créé en 1685. Lully, en pleine maturité musicale depuis les années 1675 n'écrit plus de ballets : *Le Triomphe de l'Amour* en 1681 **(93)** et *Le Temple de la Paix* en 1685 **(94)** sont des exceptions. Tout ceci tendrait à démontrer que le public des Pays-Bas du sud, de culture francophone, serait davantage attiré par les ballets lullistes que les autres pays européens. Cette prédominance du goût français s'explique aussi par l'afflux de protestants français fuyant le royaume de France depuis la révocation de l'Édit de Nantes en 1685 **(95)**.

---

(92) Par exemple, *La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39, ne figure dans aucune source anglaise.
(93) *Le Triomphe de l'Amour*, 1681, LWV 59 est bien représenté dans **Ms.Bruxelles-27220**
(94) *Le Temple de la Paix*, 1685, LWV 69, est connu par un arrangement dans **28-Brussels-926**
(95) Le 18 octobre 1685, Louis XIV révoque l'Édit de Nantes promulgé en 1598 par Henri IV, par l'Édit de Fontainebleau, contraignant les protestants à se convertir ou à quitter la France.

Dans une conférence donnée à la Sorbonne en 2008 **(96)**, Bruce Gustafson nous apporte quelques éléments concernant le **Ms. Regensburg** et ses liens avec la grande famille connue aujourd'hui par la forme allemande de son nom - Thurn und Taxis - ou « Tour et Tassis » dans son appellation francophone brusselloise. Cette famille princière aux multiples ramifications européennes, Bergame, Milan, Valsassina en Lombardie, Bruxelles, Francfort, Ratisbonne **(97)** en Bavière cultive un vif intérêt pour la musique. De nos jours le descendant de cette noble lignée, « Le prince Tour et Tassis », est devenu « Fürst Thurm und Taxis ». Si leur vie musicale ne nous est guère connue au XVIIe siècle, nous savons quelles furent leurs différentes résidences européennes. Originaire de Bergame en Italie, puis Bruxelles au XVIIe siècle, Francfort dès 1702 et enfin Regensburg en 1748 où la famille est toujours installée, les princes Tour et Tassis possédaient un somptueux palais à Bruxelles, aujourd'hui détruit **(98)**. Le **Ms. Regensburg**, source intégralement française, date de l'époque brusselloise de la famille et presque tous les compositeurs parisiens sont représentés : Chambonnières, D'Anglebert, Louis Couperin, Hardel, Lebègue et Lully. Il est l'œuvre de plusieurs copistes et Gustafson émet l'hypothèse que le manuscrit non relié ait été commencé par un maître de clavecin avant de devenir un livre ordinaire de clavecin chez les Tour et Tassis. Concernant la position centrale de Bruxelles, entre Paris et Amsterdam, il faut néanmoins constater qu'au XVIIe siècle il n'existe pas encore de tradition pour la musique de clavecin aux Pays-Bas. Les compositeurs du nord au début du XVIIe siècle - Sweelinck par exemple - étaient liés aux traditions anglaises de John Bull ou de William Byrd mais ceux du sud, brussellois avant 1700, étaient sous la prédominance parisienne. Bruce Gustafson propose les dates de 1688 à 1697 pour la compilation du manuscrit mais l'ajout progressif de pièces par plusieurs personnes exclut la possibilité d'une organisation globale de la source. **Ms. Regensburg**, s'ouvrant par un prélude non mesuré d'une grande facilité dans le ton d'ut majeur, présente cependant des maladresses d'écriture. Si ce prélude n'est pas le premier mouvement d'une suite française, contrairement à ce que l'on serait en mesure d'attendre, il tient néanmoins le rôle d'une pièce pour débutant. Indépendamment des pièces de Chambonnières, de D'Anglebert ou de Lully, au moins sept pièces anonymes se révèlent musicalement admirables. Ce fait démontre qu'un livre ordinaire tel **Ms. Regensburg** qui servait sans doute pour l'enseignement des débutants et pour divertir des amateurs, pouvait contenir de la musique de haute qualité.

---

(96) Bruce Gustafson, *Musique pour clavecin de la maison de Tour et Tassis au XVIIe siècle*, conférence donnée le 30 avril 2008 à l'université de Paris IV/Sorbonne.

(97) Ratisbonne est le nom français de Regensburg.

(98) Il est décrit une équipe de 160 domestiques, une écurie de 80 chevaux et parfois un orchestre et des troupes d'opéra : cependant, Gustafson n'a pas trouvé de sources attestant de cela. Le palais brusselois resta la propriété de cette famille jusqu'en 1776, devint la maison du Conservatoire royal en 1847 puis fut détruit pour laisser la place en 1872 à un nouvel immeuble, le présent Conservatoire royal de Bruxelles.

Ce manuscrit fournit l'une des preuves de la circulation de la musique de d'Anglebert avant la publication de ses *Pièces de clavecin* en 1689. **Ms. Regensburg** procure une documentation supplémentaire de l'omniprésence de la musique de Lully dans la vie musicale domestique en France et en Europe **(99)**. Ce manuscrit confirme aussi la domination de la musique parisienne dans le monde des clavecinistes à Bruxelles à la fin du XVIIe siècle, au même titre que **28-Brussels-926** et **Ms. Bruxelles-27220**.

Le **Ms. Amalie**, actuellement conservé à Vienne, provient du sérail de la princesse Wihelmine-Amélie de Brunswick-Lunebourg (1673-1742). D'une éducation catholique pieuse dispensée à l'abbaye de Maubuisson **(100)**, la princesse reçut une formation musicale française avant de retourner à Hanovre en 1693. Cette source typiquement française de par son contenu, Chambonnières, Colasse, Favier, Hanouer (Hanouet, Hanover ?), Jacquet de la Guerre, Lully, Philidor, Richard, confirme que l'étude du clavecin fait partie intégrante de l'éducation religieuse donnée aux jeunes filles de la noblesse **(101)**. Cette princesse a d'ailleurs composé un *prelude* identifié dans son manuscrit : elle fonda un couvent à Vienne en 1717, le Salesianerinnenkloster auf dem Rennwege, et s'y retira jusqu'à la fin de sa vie où elle est inhumée. Sur la page de garde du **Ms. Amalie** est écrit : « Christophe Ballard au Montparnasse rue St-Jean de Beauvais ». En cette fin du XVIIe siècle, la domination de la culture française dans les cours princières allemandes est une certitude. Le français est la langue d'une aristocratie cultivée et les grandes familles à l'image des Thurn und Taxis ou des Brunswick-Lunebourg, pour ne citer que ces deux exemples, assimilent cet art de vivre et la musique qui s'y rattache : l'histoire et les migrations de nos manuscrits nous le rappellent sans cesse.

De culture non francophone, les Provinces-Unies **(102)** comptent pourtant une importante diaspora française qui s'intéresse aux faits politiques et culturels venant de France. La partie II, consacrée aux faits sociologiques, s'intéressera à la presse française et internationale : l'existence de *La Gazette d'Amsterdam* expliquera en partie le goût d'un public averti néerlandais à la production lyrique de Lully.

---

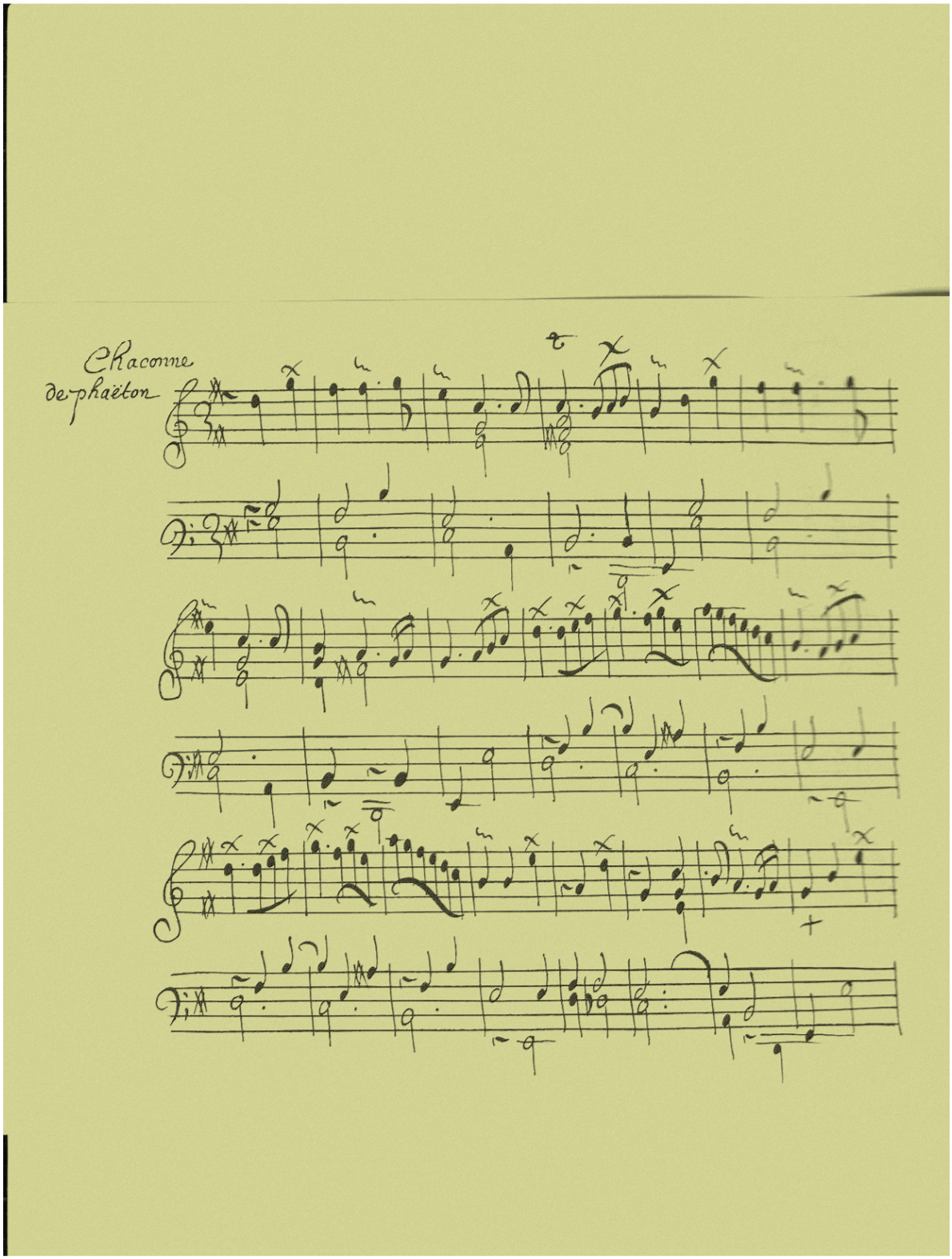
(99) La bibliothèque des Thurn und Taxis possède des partitions imprimées de plusieurs opéras de Lully acquises durant la période de Francfort, dès 1702, quand le prince avait son propre orchestre.
(100) Sa tante Louise-Hollandine de Bavière-Palatinat, seconde belle-sœur de Louis XIV et abbesse de l'abbaye cistercienne de Maubuisson non loin du château de Pontoise, s'occupa de l'éducation de sa nièce Wihelmine-Amélie de Brunswick-Lunebourg.
(101) Cf. supra **Ms. Augustines de Vitré**, pp.62-63.
(102) Les actuels Pays-Bas.

Enfin, le contraste est saisissant entre l'excellente propagation des œuvres de Lully en Europe du nord et celle, médiocre, dans le monde latin. Le sud de l'Europe semble peu au fait de l'art du florentin Lully. L'histoire de la création de ces ballets et de ces grandes tragédies en musique nous éclairera, dans la partie II, sur le contraste entre le nord et le sud de l'Europe. Effectivement, tenue à l'écart des combats qui agitent les grandes nations, soumise à l'hégémonie espagnole, l'Italie n'imagine pas encore une unification pour l'instant, hors d'atteinte. Ses relations musicales naturelles avec la France se compliqueront avec l'ascension progressive de Lully. Les musiciens italiens accueillis en Europe du nord, tout particulièrement dans les cours allemandes, ne le seront plus ou très rarement en France sous le règne de Louis XIV. Cette dichotomie, devenue rivalité, perdurant jusqu'au milieu du XVIIIe siècle peut expliquer l'absence de musique française dans les sources italiennes. Le cas de l'Espagne, dont les liens royaux avec la France se confondent, est différent de l'Italie. Les compositeurs français Robert Cambert, Henri Guichard et Michel Farinel se souviennent que l'Espagne donna une reine à la France en 1660, Marie-Thérèse l'infante d'Espagne épouse du jeune Louis XIV, et tentent d'implanter l'opéra français à Madrid. Culturellement les cours d'Espagne et de France ont l'amour commun de la danse, ce qui n'est pas le cas de l'Italie dans ses opéras. Les nobles danses que sont les sarabandes, chaconnes et passacailles ne viennent-elles pas d'ailleurs de la péninsule ibérique ? Les opéras de Lully en usent abondamment et les amples chaconnes et passacailles assurent le succès de ses œuvres auprès du public.

Le musicien du XVIIe siècle se soucie peu des nationalités mais l'influence musicale de la France et de l'Italie se propage dans l'Europe entière. Rapidement, les musiciens de cette Europe morcelée sauront faire « leur miel » de ces influences décisives : le contenu des sources étudiées vient sans cesse nous rappeler cette observation. Ce goût prononcé pour la danse, si typiquement français, mutera inéluctablement vers un goût européen que les compositeurs reprendront à leur compte jusqu'à Mozart, soit un siècle après la mort de Lully.

L'observation des quarante sources recensées **(103)** nous donne des éléments précis d'analyse quantitative et géographique quant aux pièces les plus en vogue, tant en France qu'à l'étranger. L'étude du genre des pièces arrangées - ouvertures, menuets, courantes, gavottes, canaries, passepieds, sarabandes, chaconnes, etc. - nous donnera un éclairage complet sur le goût de ce public désireux de rejouer « à la maison » des extraits d'opéras de Lully.

(103) Pour mémoire : trente neuf manuscrits et une source imprimée.



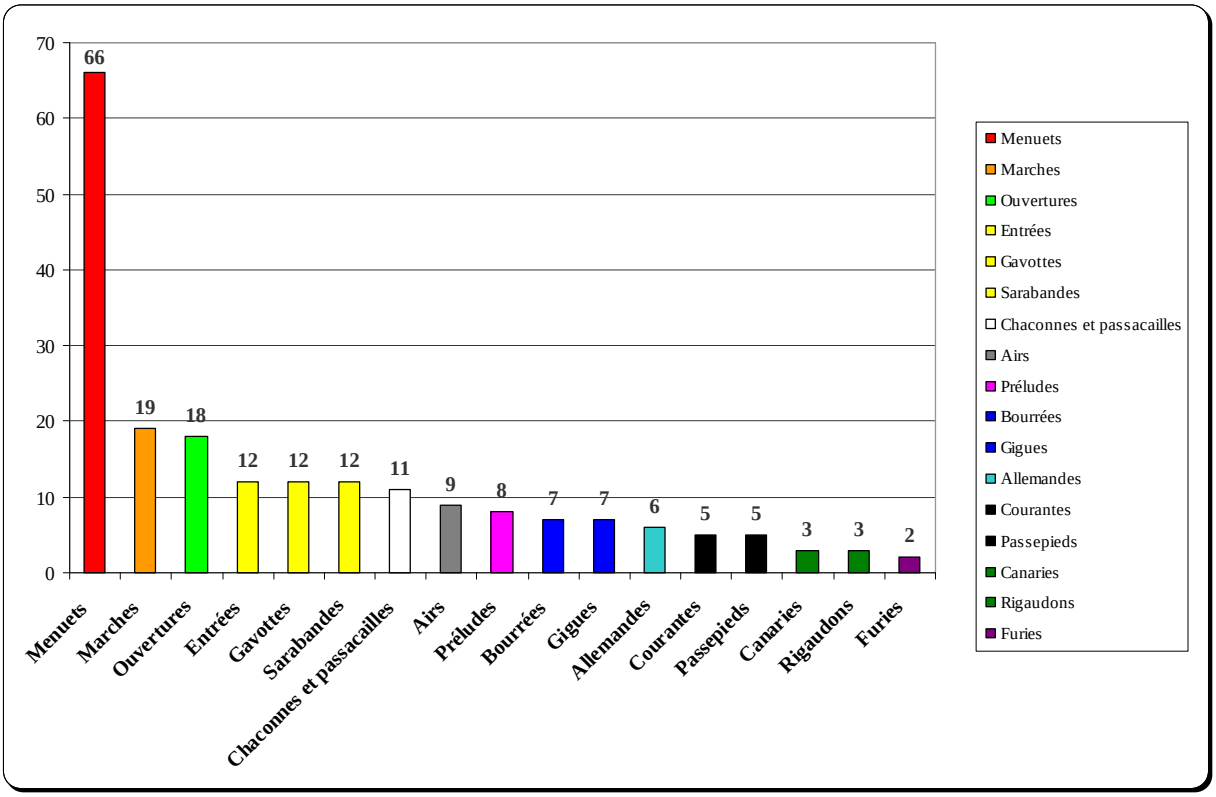
<u>44-LaPierre</u> : ***Pièces de clavecin, ca 1680, Chaconne, Phaéton*, 1683, LWV 61/40,**
Bibliothèque nationale, Rés. Vmd. ms. 18, p. 14v.

Genre, forme et définition historique des pièces arrangées : analyse et statistiques

Groupées en airs, allemandes, bourrées, canaries, chaconnes et passacailles, courantes, entrées, furies, gavottes, gigues, loures, marches, menuets, ouvertures, passepieds, préludes, rigaudons et sarabandes, deux cent huit pièces sur les 217 arrangées pour le clavier appartiennent à un genre et une forme précise. Provenant de trente neuf manuscrits et une source imprimée recensés, les oeuvres de Lully sont divisées en différentes formes de danses. Ce vaste corpus de plus de deux cents pièces arrangées vient étoffer le répertoire pour clavier de la seconde moitié du XVIIe et de la première moitié du XVIIIe siècle. Ainsi dénombrons-nous soixante six menuets, dix huit ouvertures, dix neuf marches, onze chaconnes et passacailles, douze entrées, douze gavottes, douze sarabandes, neuf arias, huit préludes, sept bourrées, sept gigues, six allemandes, cinq courantes, cinq passepieds, trois canaries, trois loures, trois rigaudons et deux furies. La suprématie des soixante six menuets témoigne de l'importance de cette danse de caractère - et de ses déclinaisons - : douze sarabandes, cinq courantes et cinq passepieds. En seconde position figurent les ouvertures pointées et solennelles qui s'adaptent idéalement au clavier et procurent toujours un remarquable effet auprès de l'auditoire. Qu'elles soient dansées ou non, ces œuvres sous-tendent une lecture instrumentale chorégraphique évidente. Les danses ou pièces instrumentales les plus fréquentes, dans au moins cinq sources, sont les cinq ouvertures de *La Grotte de Versailles*, *Isis*, *Bellérophon*, *Le Triomphe de l'Amour* et *Persée*, les quatre menuets des *Trios de la chambre du roi*, *Ballet de Flore* et *Amadis*, les deux chaconnes d'*Acis et Galatée* et de *Phaéton*, la sarabande des *Songes Agréables* d'*Atys*, les deux marches de *Thésée* et de *Roland*, la passacaille d'*Armide*, une courante des *55 œuvres instrumentales non datées*, l'*Entrée* d'*Apollon* du *Triomphe de l'amour* et une loure d'*Armide*. Les arias, allemandes, bourrées, canaries, furies, gavottes, gigues, passepieds, préludes et rigaudons, soit soixante deux pièces, ne sont pas les danses les plus fréquentes dans de nombreuses sources. Les ouvertures sont les plus répandues et il n'est pas étonnant que ce marqueur esthétique de l'introduction pointée suivie de son mouvement fugué, genre mis au point par Lully, s'exporte aussi bien en Europe. L'ouverture caractérise Louis XIV, sa grandeur et son modèle politique que les étrangers veulent imiter. Malgré la multiplicité des soixante six menuets, quatre seulement se trouvent dans au moins cinq sources. Les deux chaconnes d'*Acis et Galatée* et de *Phaéton* et la passacaille d'*Armide* sont des genres appréciés qui s'exportent bien : il demeure certain que les ouvertures, chaconnes et passacailles sont incomparablement plus élaborées et développées que les menuets.

Graphique n° V

Danses et formes des pièces arrangées pour clavier les plus usitées dans la production de Jean-Baptiste Lully



Ces danses, qu'elles soient binaires ou ternaires, sont parfois assez proches les unes des autres malgré des appellations distinctes : seule la connaissance de leur caractère, de leur structure et la finesse de leur interprétation permettent de les distinguer. Le caractère de ces danses, que tout musicien érudit se doit de connaître, nécessite quelques rappels historiques de principes généraux que l'on trouve dans le répertoire. Dans les danses binaires, nous trouvons fréquemment la bourrée et le rigaudon : danses à deux temps gais notées « 2 » et très proches de caractère. Divisées en deux parties avec reprises, elles débutent par une anacrouse de noire ou de deux croches : la syncope du deuxième temps est l'une des caractéristiques de la bourrée **(104)**. Les rigaudons sont parfois groupés par deux : dans ce cas, le second présente des différences de caractère, de nuances, de phrasé, d'agrémentation par rapport au premier **(105)**. Lully l'utilise peu et c'est surtout chez ses successeurs, Desmarest et Campra, que le rigaudon prendra de l'influence.

La gavotte est une danse à deux temps plus grave et plus sérieuse que la bourrée et le rigaudon : elle est notée « 2 » ou « C barré ». Commençant sur le second temps, divisée en deux parties avec reprises, elle se prête aisément au chant et il en existe de nombreux exemples chez Lully. La gavotte est parfois suivie d'un double, noté ou à improviser, et il existe parfois des gavottes écrites en rondeau **(106)**.

L'entrée, les préludes ou les symphonies servent d'introduction instrumentale aux épisodes chantés et/ou dansés qui vont suivre : il n'y a pas de forme particulièrement définie. Le prélude **(107)** selon la définition de Sébastien de Brossard est un « Une Symphonie qui sert d'*Introduction* et de *Preparation* à ce qui suit. Ainsi les *Ouvertures* des *Operas* sont des espèces de *Preludes* ; comme aussi les *Ritournelles* qui sont au commencement des *Scenes*, etc. souvent on fait preluder tous les Instruments d'un *Orchestre*, pour donner le *Ton*, etc. ». Herbert Schneider **(108)**, plus précis, indique que Lully distingue dans ses opéras le prélude à cinq parties, souvent renforcé par des groupes

---

(104) Nicolas Lebègue, *Pièces de clavessin, Livre I, Bourée*, Paris, chez Baillon et chez l'Autheur, 1677, p.43 et p.73.
Jean-Baptiste Lully/ arrangement d'Anglebert, **33-Rés-89ter**, *Boureé, Air de Ballet pour les Basques, Xerxès*, LWV 12/2, Paris, après 1677, p.8, 14v-15r.
Michel Pinolet de Montéclair, *Concerts à deux Flutes Traversières sans Basses, Sixième Concert, Bourée*, Paris, chez l'auteur & chez Boivin, 1697, p.10
(105) Jean-Baptiste Lully, **36-Parville,** *1er* et *Second Rigaudon* d'*Acis et Galatée*, LWV 76/6 et 76/7, Paris (?), après 1686, pp.138-139.
(106) Louis Couperin, **36-Parville**, *Gavotte* (en ré), Paris (?), après 1686, p.25.
Anonyme / arrangement d'Anglebert, **68-d'Anglebert**, *Gavotte le beau berger Tirsis*, Paris, l'auteur, 1689, p.55.
Nicolas Lebègue, *Pièces de clavessin, Livre I, Gavotte*, Paris, chez Baillon et chez l'Autheur, 1677, p.13.
Louis-Nicolas Clérambault, *1er Livre de pièces de clavecin, Gavotte*, chez l'auteur & chez Foucault, Paris 1704, p.7.
(107) Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Amsterdam, Etienne Roger, 1701, p. 96.
(108) Hubert Schneider, *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, sous la direction de Marcelle Benoit, Paris, Fayard, 1992, p. 572.

d'instruments à vent **(109)**, des ritournelles pour le trio et le prélude dont la basse n'est exécutée que par les instruments de la basse continue : toutes ces trois formes ont des fonctions dramatiques très importantes pour la préparation de la scène chantée. Cette distinction stylistique sera exploitée par les organistes compositeurs de la décennie 1680/1690, où l'ambivalence du grand plein-jeu à cinq parties et du fond d'orgue, pièces à l'expression fort proche, se confond.

L'ouverture trouve son origine dans l'opéra : par extension, elle servira d'introduction à la suite instrumentale. C'est précisément Lully qui fixe la forme française à l'ouverture en deux ou trois sections : lent/ vif ou lent/vif/lent **(110)**, qui connaîtra un succès considérable dans toute l'Europe. Le lent qui ouvre et conclut l'ouverture appelle le rythme pointé que nécessite son caractère majestueux et énergique : notée « 2 », « C barré » ou « C », cette introduction lente doit se penser à deux temps.

Dans les danses ternaires, les canaries et les gigues **(111)** sont d'un caractère très proche et il faut les jouer dans un tempo rapide. La canarie se pense à un ou deux temps vifs, son rythme est presque toujours pointé et elle est notée « 6/4 » ou « 6/8 », parfois « 3 » **(112)** : Johann-Joachim Quantz la décrit comme un peu plus vive que la gigue **(113)**. La gigue **(114)**, danse rapide originaire des îles britanniques, a été introduite en France par le luthiste Jacques Gaultier au milieu du XVIIe siècle. La gigue à la française est une danse vive à deux temps sans excès qui est notée le plus souvent à « 6/4 », parfois à « 6/8 », « 3/2 » ou « 3 » : elle débute souvent par une anacrouse **(115)**. Il existe parfois une alternance entre « 6/4 » et « 3/2 » : rythmes pointés, phrasés irréguliers, imitations entre les parties de dessus et de basse illustrent la gigue à la française que Lully utilise fréquemment **(116)**.

---

(109) Voir l'exemple du grand prélude introduisant le 4e acte de *Proserpine*, LWV 58/59.

(110) Ceci, d'une manière générale, mais cela dépend aussi de l'œuvre : l'ouverture lulliste peut également jouer un rôle dramaturgique dans ses opéras de pleine maturité.

(111) R. Harris-Warrick et N. Lecomte, « Canarie », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit, pp. 104-105.

(112) Jacques-Champion de Chambonnières, *Les Pièces de Clavessin* (…) *Livre Premier*, *Canaris*, Paris, Jollain, 1670, pp. 61-62.

Jean-Baptiste Lully, *Second Air*, *Trompettes*, *Proserpine*, 1679, LWV 57/69 : il s'agit d'une canarie à 6/4.

(113) Johann-Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*, *Passacaille son expression*, Berlin, chez Chrétien Frédéric Voss, 1752, p. 273.

(114) M.F. Bouchon et R. Harris-Warrick, « Gigue », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op. cit., pp. 319-320.

(115) Jacques-Champion de Chambonnières, *Les Pièces de Clavessin* (…) *Livre Premier*, *Gigues*, Paris, Jollain, 1670, pp. 32-36.

Louis Couperin, **32-Oldham**, *Pièces d'orgue*, *Duo* n°14 (en sol), Paris, Medon, Toulouse ? , ca 1650-1661.

(116) À cette époque existe aussi la *giga* italienne inspirée par Corelli : la mesure est à 12/8, la succession de croches égales au lieu des rythmes pointés, l'absence d'imitation, le phrasé plus régulier et les harmonies plus simples. De nombreux compositeurs français de la première moitié du XVIIIe siècle écrivent dans les deux styles, mais pas à l'époque de Lully.

La chaconne et la passacaille, danses lentes à trois temps, se jouent aussi majestueusement que la sarabande, l'entrée, la loure ou la courante **(117)**. La chaconne **(118)** est une danse chantée qui se répand en France dans le répertoire pour luth, notamment chez Ennemond et Denys Gaultier. Elle débute presque toujours sur le second temps, son appui caractéristique, et sa tonalité est fréquemment majeure **(119)**. Les chaconnes de Lully n'obéissent pas systématiquement au schéma couplet/refrain comme cela était, par exemple, le cas de celles de Louis Couperin. L'étude de la *chaconne* de *Phaéton* (LWV 61/40), d'*Acis et Galatée* (LWV 73/32), de la *passacaille* de *Persée* (LWV 60/82) ou de celle d'*Armide* (LWV 71/61), nous fait observer qu'elles ne modulent pas et que l'ostinato harmonique demeure contraint. Si quelques éléments, de nature mélodique ou rythmique, viennent « varier » la structure, le cadre formel - imperturbable car destiné à la danse - ne change pas : Jean-Philippe Rameau, au XVIIIe siècle, fera évoluer ce principe. La passacaille **(120)**, bien que très proche de la chaconne, commence sur le premier temps, se distingue par un mouvement un peu plus lent, par des mélodies plus tendres et une prédilection pour le mode mineur, sans systématisme toutefois sur ces principes généraux. Moins employée que la chaconne, elle est notée à « 3 », rarement à 3/4 **(121)**. Lully l'introduit à partir de 1682 dans sa remarquable *Passacaille* de *Persée* (LWV 60/82).

Le menuet **(122)**, danse à trois temps fort gaie contrairement à l'idée aujourd'hui répandue, doit être exécuté dans un style net et précis. On lui connaît des dérivés plus lents, telles la sarabande (menuet lent) et la courante (sarabande fort lente), mais également des dérivés plus vifs, tel le passepied qui est un menuet fort vif se battant à un temps. Le menuet, danse originaire du Poitou, est la forme la plus usitée par Lully dans les arrangements pour clavier de ses œuvres **(123)** : c'est aussi une voie d'accès idéale pour débuter le clavecin. La sarabande, danse lente à trois temps notée « 3 », parfois « 3/2 », est composée de deux parties avec reprises : l'appui se trouve tantôt sur le premier, tantôt sur le second temps **(124)**.

---

(117) Johann-Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*, *Passacaille son expression*, op.cit., p. 58.
(118) R. Legrand, « Chaconne », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., pp. 122-123.
(119) Louis Couperin, **35-Bauyn-II**, *Chaconnes* (en Fa), Paris ? , ca 1690, p.78 et p. 80.
Jean-Henry d'Anglebert, *Pièces de clavecin*, *Chaconne Rondeau*, Paris, l'auteur, 1689, pp. 19-22.
(120) R. Legrand, « Passacaille », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., p. 540.
(121) Jacques Champion de Chambonnières, **36-Parville**, *Passacaille le printemps*, Paris ? , après 1686, f° 145, pp. 274-275.
Louis Couperin, **35-Bauyn-II**, *Passacaille* (en sol), Paris ? , ca 1690, pp. 61-62.
Nicolas Lebègue, *Second livre de clavecin*, *Suitte en g re sol b*, *Passacaille*, Paris, Lesclop, 1687, pp. 22-25.
(122) M.-F. Bouchon et R. Harris-Warrick, « Menuet », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., pp. 451-452.
(123) Jean-Baptiste Lully / arrangement d'Anglebert, *Pièces de clavecin*, *Menuet Dans nos bois*, LWV 35/4, Paris, l'auteur, 1689, p. 28.
(124) Jean-François Dandrieu, *Second Livre de Pièces de clavecin*, *Quatrième Suite*, *Sarabande La Fidèle*, Paris, chez Boivin et Le Clerc, 1728, p. 25.

Au milieu du XVIIe siècle, la sarabande adopte un tempo nettement plus modéré qui contraste par rapport à ses origines hispaniques de danse populaire échevelée et impudique. Sous Louis XIV, la sarabande **(125)** devient une danse lente, posée et noble utilisée au théâtre pour sa couleur tendre, mélancolique ou même parfois dramatique. Dans des cas particuliers, le recours à la notation blanche **(126)** joue un grand rôle dans le tempo de la sarabande : en effet, utilisé pour le « 3/2 », ce type d'écriture rythmique indique que la mesure ne doit pas être prise aussi lentement que de coutume. Il en existe un exemple dans la *Seconde Leçon de Ténèbres* de François Couperin **(127)** : sans la notation blanche, la sarabande serait alors jouée trop lentement comme une courante française, ce qui n'est pas son caractère.

La courante à la française est une danse à trois temps lents dont la mesure est à « 3/2 », parfois notée « 3 » : très en vogue durant la seconde moitié du XVIIe siècle, elle remplace l'ancienne pavane. Le « 6/4 » est rare mais il est relativement fréquent que l'écriture de la courante alterne la mesure à « 3/2 » et celle à « 6/4 » **(128)**. Elle s'est transformée, du début du XVIe à la fin du XVIIe siècle, d'une danse vive à deux temps en une danse lente, grave et de belle noblesse qui connaît son apogée sous le règne de Louis XIV **(129)**. Composée de deux parties, la seconde étant généralement plus longue que la première, la courante débute par une anacrouse : la notation blanche est également un mode d'écriture employé. Il existe également la courante à l'italienne qui apparaît en France au tout début du XVIIIe siècle : sa mesure est à « 3/4 », notée « 3 » ou « 3/4 », plus rarement « 3/8 », et son tempo est rapide.

L'allemande est une danse à quatre temps très modérés, parfois graves et de noble caractère : sa mesure est indiquée par « C » ou « C barré », le chiffre « 2 » est une exception. Elle se compose de deux parties avec reprise : la première consiste à l'énoncé d'un thème, un très court développement et une conclusion. La seconde débute par la citation brève de ce thème puis s'achève par un développement et une conclusion **(130)**. L'allemande est la première danse de la suite, précédée parfois d'un prélude et habituellement suivie d'une courante.

---

(125) R. Harris-Warrick et N. Lecomte, « Sarabande », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., p. 634.
(126) La notation blanche consiste à remplacer les noires par des croches blanches et les croches par des doubles croches blanches.
(127) François Couperin, *Seconde Leçon A une Voix, Recordare ta est Jerusalem*, Paris, chez l'auteur, vers 1712/1714, pp.21-23.
(128) Nicolas de Grigny, *Premier Livre d'orgue, La Messe, Gloria, Et in terra pax. à 5*, Paris, Le Mercier ; Reims, l'Auteur, 1699.
(129) R. Harris-Warrick et N. Lecomte, « Courante », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., pp. 191-192.
(130) Jacques-Champion de Chambonnières, *Les Pièces de Clavessin* (…) *Livre Premier, Allemande La Rare*, Paris, Jollain, 1670, pp. 1-2.
Louis Couperin, **35-Bauyn-II**, *Allemande La Précieuse* (en ut), Paris ? , ca 1690, f° 26, p. 187.
Louis Marchand, *Premier Livre de Pièces de clavecin, Allemande* (en ré), Paris, l'Auteur, 1699, pp. 3-4.

La marche **(131)** est une pièce pour orchestre à caractère le plus souvent militaire qui obéit à une rythmique binaire pour scander le pas d'une armée ou d'une procession. Il existe des marches lentes ou vives, des marches à deux temps ou à trois temps : ces dernières étant le plus souvent animées. C'est Lully, suivi en cela par d'autres auteurs, qui l'a introduite dans le ballet et l'opéra où elle revêt un caractère tantôt militaire tantôt sacré **(132)**.

Le passepied est une danse à trois temps, notée à « 3/8 », parfois à « 3 », et rarement à « 6/8 » : plus rapide que le menuet, il est battu à deux temps inégaux. Lorsqu'ils sont groupés par deux, le second passepied est parfois appelé « trio » **(133)** et l'on observe des différences de tempo, caractère, nuance et de phrasé. À l'opéra, le passepied **(134)** est souvent utilisé pour les rôles de matelots, bergers et bergères, ou zéphyrs. La loure est une danse à deux temps lents notée à « 6/4 », « 3/4 » ou « 3 », débutant par une anacrouse et qui se compose de deux parties avec reprises. Parfois écrite en rondeau, la loure **(135)**, également appelée « gigue lente », est écrite en rythme pointé et son phrasé est souvent irrégulier **(136)**.

Le rappel des principes généraux du caractère des danses utilisées par Lully suscite de nombreuses observations. L'essentiel des danses en vogue puise son origine dans l'inspiration populaire et le folklore du monde latin, sauf rares exceptions. Les luthistes de la première moitié du XVIIe siècle contribuent à introduire ces danses dans le répertoire savant propre à leur instrument. Le luth permet un usage domestique et intimiste : on peut jouer seul et s'accompagner en chantant, ce qui est moins naturel dans le cas du clavecin. Bruce Gustafson fait d'ailleurs la distinction, essentiellement dans les pays scandinaves, entre les manuscrits « domestiques » et « professionnels ». Le répertoire de clavecin français découle des apports de celui du luth. Par ailleurs, il est important d'observer, voire essentiel, que les danses obéissent à une pratique sociétale large. De nombreuses danses sont exécutées dans les différents milieux de la société à l'image du branle suscitant l'engouement général, y compris celui de la Cour.

---

(131) F. Robert, « Marche », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., p. 440.
(132) Jean-Baptiste Lully, *Le Bourgeois Gentilhomme*, *Marche pour la Cérémonie des Turcs*, LWV 43/14, Paris, Robert Ballard, 1670.
Jean-Baptiste Lully, *Amadis*, *Marche pour le Combat de la Barrière*, LWV 63/22, Paris, Christophe Ballard, 1684.
Henri Desmarets, *Les festes galantes*, *Prologue*, *Marche*, Paris, Philidor, 1703, pp. 6-7.
Élisabeth Jacquet de La Guerre, *La Musette ou les Bergers de Suresne*, *Divertissement pastoral*, *Marche*, Paris, Christophe Ballard, 1713, pp. 1-3.
(133) Jean-Baptiste Lully, *Le Temple de la Paix*, *Passepieds*, LWV 69/30 & 69/31, Paris, Christophe Ballard, 1685.
Jean-Ferry Rebel, *Les Caractères de la danse*, *Passepied*, Paris, l'auteur & chez Foucault, 1715, p. 5.
(134) M.-F. Bouchon et R. Harris-Warrick, « Passepied », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., pp. 540-541.
(135) M.-F. Bouchon et R. Harris-Warrick, « Loure », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., p. 413.
(136) Jean-Baptiste Lully, *Armide*, *Second Air des Sourdines*, LWV 71/39, Paris, Christophe Ballard, 1686.
André Campra, *Hésione*, *Air des Graces*, Acte second Scène IV, Paris, Christophe Ballard, 1700, pp. 97-99.

Dans un même ordre d'idées, observons Madame de Sévigné s'extasier sur les bourrées dansées à Vichy par des paysannes, à l'instar de la pratique des milieux aristocratiques qu'elle fréquente **(137)**. Enfin, les sarabandes et les menuets sont également dansés dans les Foires **(138)**. Les luthistes Gaultier, Mésangeau, Pinel, Hardel ouvrent la voie en diffusant le répertoire français, les airs de Cour à la mode et les danses, dans le nord de l'Europe. Il est bien évident que la succession de danses de caractère est à l'origine de la suite instrumentale qui irrigue l'Europe pendant plus d'un siècle. Pour rendre accessible ces nouvelles suites instrumentales, au luth et au clavecin, il faut un public qui ait l'envie de les découvrir et de les rejouer « à la maison » pour une appropriation personnelle dans un cadre plus intime que les salons musicaux. Contrairement à notre société actuelle, celle du XVIIe siècle possède la culture de la danse et nous pouvons en mesurer la diversité mais aussi la complexité par le rappel des caractères et principes généraux qui régissent ces danses. Elles sont d'une telle attractivité, le matériau chorégraphique exploitable d'une telle densité, que la mutation du métier de baladin en un véritable danseur professionnel est devenue inéluctable : la création de l'Académie royale de danse en 1662 en est l'aboutissement **(139)**. Cependant, la pratique amateur de la danse se fait peu à peu absorber par le milieu professionnel naissant. L'exemple de Guillaume Dumanoir s'insurgeant contre sa création, au nom de la communauté des Ménétriers, en est l'une des démonstrations. En effet, cette corporation refuse de perdre le privilège de l'enseignement de la danse qu'elle possédait jusqu'alors. La complexité grandissante dans la façon de concevoir, codifier la manière de danser et d'intégrer ces mutations dans l'art instrumental se concrétise par la publication des premiers Livres de pièces de clavecin à partir de 1670. Le premier Livre de clavecin paru en France est celui de Jacques Champion de Chambonnières **(140)** suivi en cela par Nicolas Lebègue **(141)**, Perrine **(142)**, Nicolas Gigault **(143)**, Élisabeth Jacquet de la Guerre **(144)** et Jean-Henry d'Anglebert en 1689 **(145)**.

---

(137) Nathalie Lecomte, *Entre cours et jardins d'illusion, le ballet en Europe*, Paris, Centre national de la danse, 2014, p. 229.

(138) Bertrand Porot, « Musique et danse à la Foire dans la première moitié du XVIIIe siècle », *Revue d'analyse musicale*, décembre 2012, pp. 66-72.

(139) L'Académie royale de danse, créée en 1662 par Louis XIV, est à la danse ce que l'Académie française est à la langue. Elle a pour fonction de recenser les formes et les pas, de normaliser en délibérant sur la bonne et la mauvaise façon de les interpréter, de codifier la technique et d'enseigner les règles ainsi établies.

(140) Jacques Champion de Chambonnières, *Pièces de clavessin. Livre premier - Pièces de clavessin. Livre second*, Paris, Jollain, 1670.

(141) Nicolas Lebègue, *Pièces de clavessin*, Paris, l'auteur, Baillon, 1677.
& *Second livre de Clavecin*, Paris, Lesclop, 1687.

(142) Perrine, *Pièces de Luth en Musique avec des Règles pour les toucher parfaitement sur le Luth et sur le Clavessin*, Paris, l'auteur, 1680.

(143) Nicolas Gigault, *Livre de Musique (…) contenant les Cantiques sacrez (…) qui peuvent estre touchez sur l'Orgue et sur le Clavessin*, Paris, l'auteur, 1682.

(144) Élisabeth Claude Jacquet de La Guerre, *Les pièces de clavessin. Premier livre*, Paris, l'auteur, de Baussen, 1687.

(145) Jean-Henry d'Anglebert, *Pièces de clavecin* (…), *Livre Premier*, Paris, l'auteur, 1689.

D'Anglebert sera pionnier dans la façon de concevoir sa publication en fonction des attentes de nouveaux publics **(146)**. Parallèlement aux quelques éditions musicales citées de la fin du XVIIe siècle, existent les nombreux manuscrits qui font circuler le répertoire : Louis Couperin n'eut pas la chance de l'édition musicale. Les danses se présentent sous leur forme stylisée dans les suites instrumentales françaises : inspirées du répertoire pour luth, elles peuvent s'avérer d'un abord complexe pour le claviériste débutant. Cette conceptualisation de danses d'origine populaire mutant vers l'instrument à clavier n'est pas à la portée de tout public et il faut, en toute vraisemblance, une approche complémentaire pour éveiller un engouement général décisif. Cette popularisation du phénomène chorégraphique amorcée par Louis XIV est amplifiée, avec le succès que l'on connaît, par Lully.

Jean-Baptiste Lully, connu comme baladin avant d'être célébré comme un compositeur de premier plan, connaît idéalement l'univers de la danse et du théâtre. Ayant dansé aux côtés du jeune Louis XIV dans les scènes de ballets, il en connaît l'impact sur la Cour, sur les grands du royaume et sur le public. Mieux que quiconque, Lully s'approprie le fait chorégraphique qu'il magnifie et qu'il ciselle au fur et à mesure de ses œuvres pour accéder au spectacle total. Tout est danse, même les airs qui ne portent pas expressément le nom d'une danse. Le chant, tantôt porté par une gavotte, par un menuet ou par une sarabande tendre et mélancolique, est un élément qui s'intègre à la perfection dans la structure rythmique de la danse. Les amples chaconnes pour orchestre avec participation du chœur emportent évidemment l'adhésion du public, même le plus connaisseur et le plus exigeant. Comment demeurer insensible à la *Chaconne* de *Roland* (1685, LWV 65/56), à celle d'*Acis et Galatée* (1686, LWV 73/32) ou à la *Passacaille* d'*Armide* (1686, LWV 71/ 61) ?

Le public témoigne de son admiration à chaque nouvelle production de Lully **(147)** : la danse ainsi transcendée se voit, s'écoute et parfois se chante lorsque le public est appelé à dialoguer avec le chœur et l'orchestre. Le fait chorégraphique ainsi optimisé et idéalisé, il devient plus confortable pour un musicien d'en retirer toutes les leçons : c'est précisément ce que fait Jean-Henry d'Anglebert qui connaît toutes les subtilités des productions lullistes. Il comprend que pour assurer le succès de ses propres suites, composées de danses, il faut donner au public un florilège de ce qu'il a déjà entendu auparavant à l'opéra, qu'il connaît et qu'il aime. L'analyse des quarante sources assoit notre propos, de même que les choix éditoriaux de d'Anglebert confirment cette dualité : arranger des pièces de niveau accessible pour les amateurs sans oublier l'intérêt et l'exigence des clavecinistes professionnels. Ce savant dosage assure l'engouement des publics français et étrangers pour l'édition de 1689 des *Pièces de*

(146) Cet engouement pour les Livres de clavecin, d'orgue puis de pianoforte se développera jusqu'en 1789.
(147) Cet aspect sera abordé dans la partie II.

clavecin de Jean-Henry d'Anglebert. Ainsi, si Lully n'a pas écrit pour le clavecin, son ami d'Anglebert lui rend un hommage appuyé digne des plus grands claviéristes du Grand Siècle. Cette leçon de réappropriation des danses en tant qu'idiome instrumental est essentielle : les seuls clavecinistes ne peuvent rivaliser et donner pareil écho à leurs œuvres car il leur manque la dimension et les timbres si chatoyants de l'orchestre de Lully.

Les Allemands de la première moitié du XVIIIe siècle, Georg Muffat, Johann-Sebastian Bach et Georg Friedrich Händel, n'agiront pas autrement que le tandem Lully/d'Anglebert : des suites de danses françaises pour le clavecin, d'une part, et des suites d'orchestre dans le goût français d'autre part. L'attractivité des pièces à variations sur une basse obstinée - chaconnes et passacailles - est un concept que l'on retrouve dans toute l'Europe. Par ailleurs, lorsque sera abordée au cours de la partie III, la problématique du choix de l'instrument récepteur de ces arrangements - le clavecin et l'orgue -, nous nous apercevrons que les pièces qui s'adaptent le mieux à ces deux instruments sont les ouvertures, chaconnes et passacailles : leur présence dans de multiples sources européennes n'étant sans doute pas un hasard. Cet échange entre le clavier et l'orchestre nourrit le répertoire en s'influençant mutuellement et durablement. L'œuvre passant de l'orchestre au clavier a-t-elle une nouvelle existence musicale du fait de l'arrangeur ? Est-elle encore la propriété intellectuelle de son auteur initial ou appartient-elle désormais à son arrangeur **(148)** ?

Les manuscrits européens étudiés tout au long de cette partie I donnent de nombreuses informations esthétiques sur les goûts et habitudes de l'époque : en ce sens, l'approche numéraire des danses affectionnées par les auteurs de ces arrangements cerne les usages du temps. Aussi, sera-t-il intéressant au cours de la partie III, de comparer ces danses arrangées pour le clavier au répertoire spécifiquement conçu tant pour le clavecin que pour celui de l'orgue : quelle est l'influence des pièces de Lully ainsi arrangées pour clavier sur le répertoire du clavecin et de l'orgue ? La diffusion à toute l'Europe d'ouvertures, de chaconnes et passacailles monumentales irrigue le monde du clavier : qui d'autre, mieux que l'Allemand Johann-Sebastian Bach saura répondre aux vastes chaconnes de Lully en donnant au monde musical et au public une pièce d'orgue aux dimensions inédites, la *Passacaille et fugue en ut mineur* (BWV 582) ?

(148) Cette problématique consacrée aux aspects analytiques, musicaux et esthétiques sera abordée dans la partie III de nos travaux.

Conclusion de la partie I : les sources

Le phénomène des arrangements pour le clavier d'œuvres théâtrales de Jean-Baptiste Lully est une problématique historique et sociétale concernant une pratique musicale importante de la fin du XVIIe siècle et de la première moitié du XVIIIe siècle. Le matériau étudié est dense : quarante sources françaises et européennes réparties en trente neuf manuscrits et une source imprimée. Leur datation s'échelonne des années 1666 pour la plus ancienne d'entre elle, **Ms-Bruxelles-27220**, aux années 1752 pour la plus récente, **53-Oldham-2**, soit près d'un siècle plus tard. Leur actuelle localisation, conséquence de leur histoire de plus de trois siècles, est concentrée sur l'Europe et l'Amérique du Nord. Seize sources sont conservées en France, cinq en Grande-Bretagne, cinq aux États-Unis d'Amérique, quatre en Allemagne, deux en Belgique, deux en Italie, une en Autriche, une aux Pays-Bas, une au Danemark, une en Suède et une en Espagne.

Ces sources comptent 217 œuvres de Lully adaptées pour le clavier : cent trente-deux n'ont été arrangées qu'une seule fois et quatre-vingt-cinq l'ont été au moins deux. La présence de ces quatre-vingt-cinq pièces reproduites dans deux, trois voire dix sources distinctes - les concordances - représente un volume de trois cent une pièces recopiées. Ainsi le corpus initial de 217 arrangements a donné naissance à 433 pièces recopiées dans trente-neuf manuscrits et une source imprimée. Quelle est l'histoire des opéras et ballets de Lully ayant fait l'objet d'arrangements, quel accueil leur fut réservé, dans quels lieux ? Pour opérer des choix dans le vaste corpus lulliste, les adapter aux claviers et les copier dans les manuscrits, il faut des musiciens : qui sont-ils, pourquoi arrangent-ils certains extraits d'œuvres lyriques et chorégraphiques de Lully et selon quels critères ?

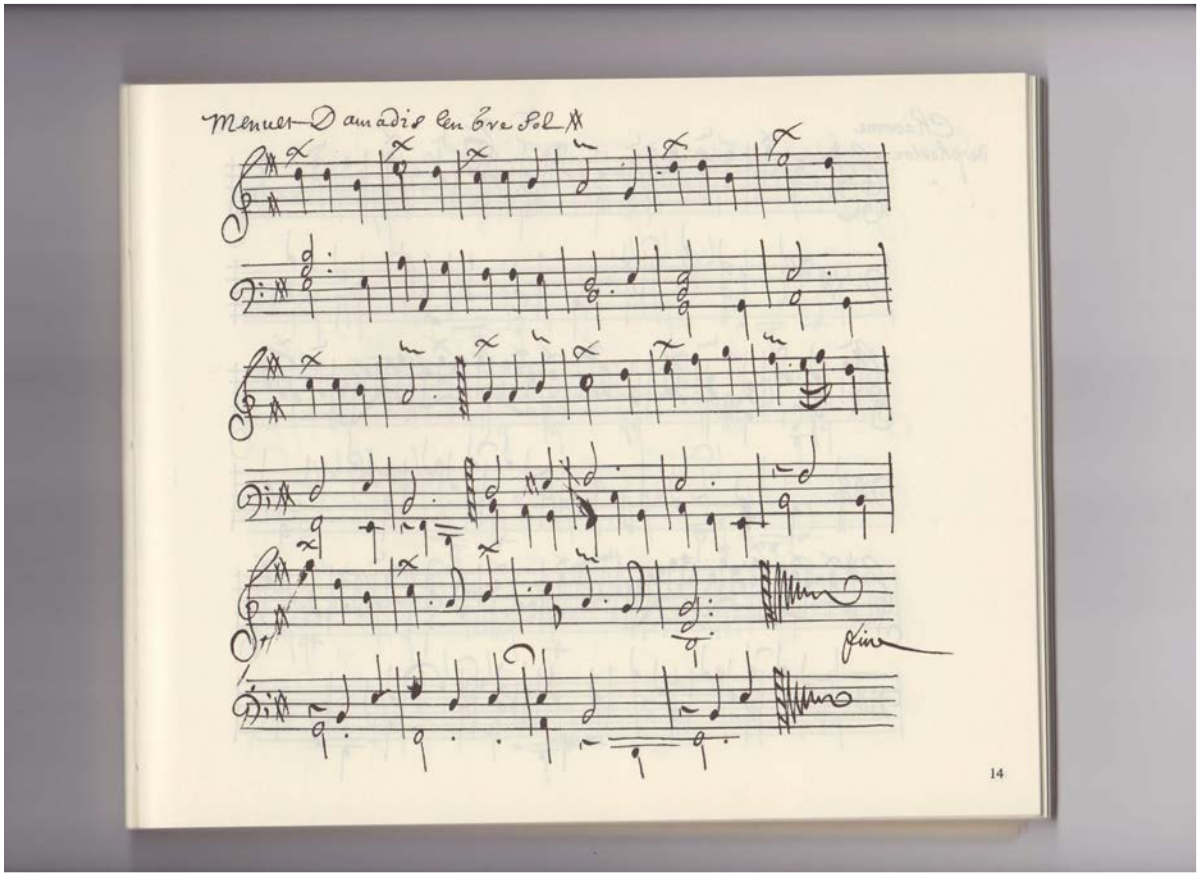
Leurs considérations sont-elles exclusivement musicales ou alors sont-elles guidées par un aspect plus mercantile et sociologique à destination d'amateurs, au sens noble du terme, capables de jouer ces pièces ? Par voie de conséquence, existe-t-il un aspect didactique dans cette quête ? Quels sont ces musiciens et leurs élèves à l'époque de Lully et dans la génération suivante autour des années 1700 ? L'étude des sources permet déjà d'appréhender le profil de ces publics et leurs attentes. Il existe des pièces « à la mode » qui témoignent du goût à une époque donnée : perdure-t-il et pourquoi, trois générations après la disparition de Lully, certaines de ses pièces sont-elles encore célèbres ? La partie II nous guide inéluctablement vers une compréhension historique et sociale du règne de Louis XIV : l'analyse du matériau musical que sont les sources historiques est-elle en cohérence avec les usages, goûts et attentes

de cette société ? La densité du matériau musical présent dans les sources démontre que les arrangements pour clavier d'œuvres de Lully contribuent activement à l'évolution esthétique du clavier français de la seconde moitié du XVIIe siècle. Tout ce que la société musicale du Grand Siècle compte de meilleur est convié à collaborer avec Lully et à assurer le succès de ses œuvres. Mieux que quiconque le Surintendant de la Musique du Roy transforme et fait évoluer la vie musicale de son temps en la modernisant et en conférant à l'opéra une fonction musicale et sociétale inédite.

La popularité et le rayonnement des 433 arrangements copiés dans les sources amorcent et annoncent la création d'un nouveau public, celui des amateurs désirant rejouer « à la maison » un florilège de pièces extraites d'opéras de Lully. Ces amateurs contribuent au développement des cours particuliers, assurent à leurs professeurs **(149)** de confortables revenus et acquièrent de la musique désormais imprimée, de plus en plus adaptée à leurs attentes. François II Couperin sera sans doute le premier musicien à illustrer pleinement ce concept moderne, en digne successeur de Jean-Henry d'Anglebert. Nous allons désormais appréhender ces *Hommes Illustres* qui parurent en ce siècle selon Charles Perrault **(150)** de la société française du règne de Louis XIV.

Portrait de Charles Perrault par Philippe Lallemant (1636-1716), gallica.bnf.fr

(149) Les plus sollicités, car réputés, occupent le plus souvent une fonction musicale à la Cour.
(150) Charles Perrault, *Les Hommes Illustres qui ont paru en France pendant ce siècle, par Mr. Perrault, de l'Académie Françoise*, chez Matthieu Rogguet, Imprimeur, La Haye, 1698.



44-LaPierre : ***Pièces de clavecin, ca 1680, Menuet d'Amadis en g ré sol,*** 1684, LWV 63/12, Bibliothèque nationale, Rés. Vmd. ms. 18, p. 14.

PARTIE II

PARTIE II

L'IMPACT SOCIOLOGIQUE :

CHAPITRE IV : INTRODUCTION & HISTORIQUE DE L'ŒUVRE THÉÂTRALE DE LULLY ARRANGÉE POUR LES CLAVIERS

CHAPITRE V : LES ARRANGEMENTS D'ŒUVRES DE LULLY POUR LES CLAVIERS : POINT DE RENCONTRE D'UNE SOCIÉTÉ EN MUTATION

PARTIE II

L'IMPACT SOCIOLOGIQUE :

CHAPITRE IV : INTRODUCTION
&
HISTORIQUE DE L'ŒUVRE THÉÂTRALE DE LULLY ARRANGÉE POUR LES CLAVIERS

Introduction

Lettres, récits et échos de gazettes

Les arrangements pour clavier des œuvres de Jean-Baptiste Lully obéissent au succès grandissant de son œuvre dès les années 1666, période du *Ballet des muses*, des *Trios de la chambre du roi* ou de la *Grotte de Versailles* en 1668. Ainsi, près de la moitié de l'œuvre de Jean-Baptiste Lully sur quatre-vingts productions référencées LWV, dont l'intégralité des grandes tragédies lyriques, est concernée par le phénomène des arrangements. La notoriété des œuvres lyriques et chorégraphiques de Lully trouve-t-elle son prolongement dans l'art de l'arrangement pour clavier ? Se pourrait-il que l'accueil de l'œuvre, lors de sa création, n'ait aucune incidence sur le choix opéré par les musiciens arrangeurs quelques temps plus tard ? Enfin, la disgrâce de certains grands ouvrages tels *Alceste* mais surtout *Isis* a-t-elle été un frein à leur développement et à leur célébrité auprès des musiciens et du public ? Dans ce premier chapitre de la seconde partie de nos travaux, nous nous emploierons à mettre en perspective l'accueil des productions lullistes auprès du roi Louis XIV, de la Cour, des musiciens et du public afin de mieux comprendre le futur engouement pour ces « produits dérivés » que sont les arrangements pour clavier. Par ailleurs, il ne fait aucun doute que la position centrale occupée par l'éminent compositeur/claveciniste et ami de Lully, Jean-Henry d'Anglebert, apporte de nombreux éléments de réflexion et de connaissance des usages et habitudes de l'époque. En cette seconde moitié du XVIIe siècle, la critique musicale à proprement parler n'existe pas encore, mais on peut lire des textes, des lettres concernant des relations de faits et de divertissements. En l'occurrence, la prudence reste de mise quant aux jugements des contemporains qui peuvent varier : plutôt que de critiques étayées au sens moderne du terme, il semble davantage s'agir d'impressions plus ou moins précises. Nous apprenons ce que l'honnête homme français pense de la musique, ce qu'il voit, ce qu'il entend et le nom des artistes en vogue. Également, sous l'appellation de Dissertation, Discours, Mémoire, Requête, Factum, Réponse sont rédigées des prises de position dans une querelle ou un événement musical : par exemple, dans les années 1673/1675, eut lieu le procès entre Lully et Henri Guichard, intendant général des bâtiments du duc d'Orléans, au sujet, entre autres, de l'exploitation de l'Opéra **(1).**

---

(1) Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Fayard, Paris, 2002, pp.183-185.
François Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, tome IV, Firmin-Didot et Cie, Paris, 1878, p. 144.

Aussi, l'idée que l'on peut se faire de l'accueil des œuvres de Lully est basée sur les témoignages de l'époque, des chroniqueurs, des invités étrangers à la Cour du roi, des périodiques *La Gazette* **(2)**, *Le Mercure galant* **(3)** *La Gazette d'Amsterdam* **(4)** ou la *Muze historique*. Les informations les plus fournies, teintées des accents d'une presse mondaine au service de la Cour, émanent du *Mercure galant* : faits relatés et impressions se côtoient. Nous mentionnerons également la correspondance nourrie et éclairée de Madame de Sévigné à Madame de Grignan, sa fille : cependant, il faudra attendre le début du XVIIIe siècle pour connaître la première critique étayée, celle de Lecerf de La Viéville **(5)**.

Par ailleurs, il existe une correspondance abondante diffusée par le biais de la *Muze historique* de Jean Loret de mai 1650 à mars 1665, poursuivie par ses successeurs, Mayolas de mai 1665 à septembre 1666 et Charles Robinet à partir de mai 1665, jusqu'à sa mort en 1698. Ce type de gazette adressé à d'illustres lecteurs - le roi et les grands de la Cour - connaît un succès considérable : en ce sens, il complète notre connaissance de la vie musicale française de la seconde moitié du XVIIe siècle. Ainsi Charles Robinet écrit chaque semaine à Madame, belle-sœur de Louis XIV, en vers octosyllabiques. Ces lettres sont conservées à la Bibliothèque nationale **(6)**, à la Bibliothèque Mazarine **(7)** mais un grand nombre d'entre elles sont perdues ou éparpillées en divers endroits. À la mort de Madame, en 1670, Robinet adresse ses lettres à Monsieur et Madame, dès 1674, après le remariage de celui-ci avec la Princesse Palatine.

---

(2) ***La Gazette*** [devenue « de France » à partir de 1762] est un périodique crée en 1631 par Théophraste Renaudot, médecin de Louis XIII - issu du milieu protestant -. Soutenue par Richelieu, *La Gazette* devint rapidement un organe de propagande royale. Les « Nouvelles ordinaires de divers endroits » étaient, en grande partie, des traductions de feuilles d'informations périodiques des Pays-Bas ou d'Allemagne. Tirée, au XVIIe siècle, à 8000 exemplaires dans la capitale et diffusée en province sous 35 éditions, *La Gazette* disparut en 1915 : elle était le plus ancien des journaux publiés en France. Articles disponibles sur le site : gallica.bnf.fr

(3) ***Le Mercure galant*** (1672-1724), fondé par Jean Donneau de Visé fut d'abord un trimestriel puis un mensuel. Son objectif était d'informer sur divers sujets, l'actualité dramatique, lyrique et éditoriale, la publication de poèmes, de petites histoires, de textes à mettre en musique, un catalogue d'airs,… Très favorable à la Cour, le *Mercure galant* est une source essentielle pour la connaissance du règne de Louis XIV et de la Cour. Un catalogue de 462 œuvres, dont une majorité d'airs pour voix seule (essentiellement des airs sérieux pour voix de dessus et basse continue) assorti d'un réservoir de textes à mettre en musique est proposé de 1678 à 1700 par le *Mercure galant*. Les lecteurs pouvaient également participer au journal en y envoyant leurs propres contributions. La collaboration de Bertrand de Bacilly (et non plus Bénigne, comme autrefois nommé) fut déterminante jusqu'en 1685 : il fut le premier compositeur à être ainsi édité par le journal. Nous y trouvons également, entre autres, quelques airs de Michel Lambert. Le *Mercure galant* [devenu « de France » depuis 1728] sera racheté, en 1958, par la maison d'éditions Gallimard. Articles disponibles sur le site : gallica.bnf.fr

(4) ***La Gazette d'Amsterdam*** (vers 1688-1796) - également nommée *Gazette d'Hollande et de Nouvelles d'Amsterdam* - fut un journal européen d'informations internationales édité à Amsterdam. Ce journal, paraissant deux fois par semaine et rédigé en français (la *lingua franca* de la diplomatie européenne), était lu par les élites européennes. Les Provinces-Unies, réputées pour leur grande tolérance quant à la liberté de la presse et de religion, accueillirent beaucoup de réfugiés huguenots français, de surcroît suite à la révocation de l'Édit de Nantes par Louis XIV, en 1685. (Articles disponibles sur le site : dictionnaire.journaux.gazettes 18e.fr/journal/0495-gazette-damsterdam-2)

(5) Jean-Laurent Lecerf de La Vieville (1674-1707), *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, chez F. Foppens, 1704.

(6) Pour l'année 1670, sous la cote Réserve FOL-BL-1126.

(7) Yolande de Brossard, « La vie musicale en France d'après Loret et ses continuateurs, 1650-1668 », deux volumes de lettres pour 1671, 1672, 1673 et 1674, *Recherches sur la musique française classique*, X, Paris, Picard, 1970, pp. 117-193.

Les lettres de Loret et de ses continuateurs démontrent qu'il y a un concert ou un spectacle presque quotidiennement à la Cour. Cette dernière se déplace souvent : Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, Versailles, Chambord, Paris, partout où elle va, les musiciens l'accompagnent pour la divertir. Ces témoignages littéraires nous informent, de façon chronologique précise, de l'ascension lulliste depuis sa collaboration modeste et partagée des premiers ballets de cour jusqu'à sa nomination de directeur de l'Académie royale de musique.

L'importance de la musique dans la seconde moitié du XVIIe siècle est amplement démontrée par les gazetiers. La faveur du roi pour le fait musical est un puissant vecteur de rayonnement : toutes les manifestations musicales se mêlent à la vie officielle ou privée dans toute la société. En toutes circonstances, il y a concert. Le rôle social de la musique semble immense en un siècle où elle fait partie de la vie quotidienne bien plus que de nos jours. Voici trois exemples qui résument clairement le contenu des lettres de Loret puis de Robinet concernant Lully : le premier vante le talent du compositeur, le second celui de la chanteuse mademoiselle de Rieux dans le rôle de Flore et le troisième de la jeune demoiselle Turpin félicitée par le roi, manisfestation de son bon goût.

Exemple 1 : 14 janvier 1668 [Robinet] **(8)**

Lully, qui met tout son étude
A charmer notre puissant Roy,
Qui l'en paye aussi bien, je croy,
Fit, en faveur de ses Oreilles,
Son Concert rempli de merveilles,
Qu'à tant de fois oui la Cour
Dans les Grotes du beau Séjour
Nommé le Château de Versaille.

Exemple 2 : 1er août 1671, à propos de *Psyché* [Robinet] et de Mlle de Rieux **(9)**

Une assez grande Damoiselle,
Blondine, gracieuse, et belle
Et d'assez bon air s'agitant,
Représente Flore, en chantant :
Et, n'ayant guére de pareilles,
Charme les yeux et les Oreilles
Par sa voix, et par des Appas
Que toutes chanteuses n'ont pas

Exemple 3 : 3 octobre 1671, à propos de *Psyché* [Robinet] et de la petite M. Turpin **(10)**

L'une est cet amour Féminin
Dans l'âge tout enfantin,
Qui, par la voix, et par son geste,
Et sa grâce toute céleste,
Vous surprit, ravit et charma
Et, pour tous, si bien s'anima,
Que, de votre Royale Altesse,
Elle en eût Eloge et carresse.

(8) Yolande de Brossard, « La vie musicale en France d'après Loret et ses continuateurs, 1650-1668 », op.cit., pp. 135-136.
(9) *Ibid.*, p.136.
(10) *Ibid.*, pp. 135-136.

Historique de l'œuvre théâtrale de Lully arrangée pour les claviers

Les ballets et œuvres de jeunesse : les années 1657 à 1668, du *Ballet de l'amour malade* LWV 8 au *Carnaval, Mascarade* LWV 36

Au début de sa carrière, Lully souvent associé à d'autres compositeurs pour l'écriture des ballets est davantage considéré comme un baladin, c'est-à-dire un danseur, que comme un compositeur à part entière. Louis XIV, alors jeune danseur, ne prend personnellement le pouvoir qu'en 1661 et Versailles n'est pas encore le fastueux palais qu'il va devenir : l'art des italiens, celui des ultramontains, est toujours très présent à la Cour sous l'œil bienveillant du Cardinal Mazarin. Les ballets de jeunesse où Lully évolue avec talent répondent encore aux injonctions de la muse italienne. Cependant, les pièces de cette époque arrangées pour clavier sont insignifiantes quant à leur nombre : seulement treize et aucune ouverture. Les arrangements de ces ballets de jeunesse sont présents en plus grand nombre dans les manuscrits de luth, à usage domestique, comme ceux des pays allemands et scandinaves **(11)**.

Le *Ballet de l'amour malade* (1657, LWV 8) est l'œuvre la plus ancienne arrangée, où se mêlent encore des scènes chantées en italien à deux chansons et un dialogue sur des vers français d'Isaac de Benserade : ici, il serait vain de chercher une quelconque cohérence dans l'action ou dans le drame comme à l'opéra. Les rôles confiés aux danseurs ne sont guère moins fantaisistes que les autres spectacles de l'époque. Ces premiers ballets, oscillant entre l'art ultramontain italien et l'expression française grandissante de Lully, font l'objet de très peu d'arrangements : un seul sur un total de soixante dix neuf numéros de LWV pour le *Ballet d'Alcidiane* (1658, LWV 9). La démarche de Lully, s'inscrivant dans une tradition de plus en plus française, consiste à se référer, pour de nombreuses entrées de ses ballets, à des rythmes de danses généralement familières à tous les baladins, aux professionnels comme aux courtisans : sarabandes, gavottes, gaillardes, bourrées, chaconnes **(12)**.

(11) Cf. supra pp. 39-40.
(12) Cf. supra pp. 112-118.

Dès la décision de Louis XIV de prendre personnellement le pouvoir, en 1661, le rôle de Lully ne cesse de s'accroître et l'influence italienne de s'estomper, sans toutefois disparaître. Il faut observer que dès ce ballet, Lully conçoit ses airs chantés sur un canevas pouvant répondre à la structure d'une danse. Ce procédé chorégraphique sera, par voie de conséquence, idéal pour les arrangements de ces airs vocaux au clavier : avec ou sans paroles, la musique reste exactement la même, c'est-à-dire conforme à une structure de danse. Les paroles doivent s'adapter à un modèle chorégraphique préétabli, ce qui est un parti idéal pour les futures adaptations au clavier. À cette époque, Lully apparaît aussi comme un remarquable auteur de musique italienne, sans réel rival à la Cour. Cette appropriation de la musique italienne donne à son auteur la possibilité de l'exporter, comme en témoigne l'exemple du *Ballet de l'impatience* (1661, LWV 14). Adapter les contingences stylistiques de l'art ultramontain aux cadres chorégraphiques français est l'un des aspects de l'exceptionnel talent du jeune Lully : cette polyvalence est de nature à plaire tant aux Français qu'aux étrangers.

Dans le cas du *Ballet de l'impatience* (1661, LWV 14), Lully s'impose par sa remarquable sérénade *Sommes-nous pas trop heureux* également connue sous le titre de *Bel Iris* (LWV 14/2). Cette mélodie, maintes fois retenue par les chansonniers, donnera lieu à toutes sortes de parodies, profanes et spirituelles **(13)**. N'avons-nous pas évoqué dans la partie I, les variations écrites sur cet air de Lully par Dietrich Buxtehude dans **11-Ryge** ? Ainsi, *Bel Iris* du *Ballet de l'impatience* (LWV 14/2) serait le premier exemple pertinent de l'amorce du rayonnement de l'œuvre de Lully hors du royaume. Cet arrangement est présent dans trois sources étrangères : une en Allemagne, **3-Berlin-40623**, une autre au Danemark, **11-Ryge**, et la dernière dans les Pays-Bas du sud, **28-Brussels-926**, mais étonnement dans aucun manuscrit français. Dans les deux sources allemandes et scandinaves précitées, *Bel Iris* est la seule pièce de Lully côtoyant d'illustres auteurs européens du clavier, tels Dietrich Buxtehude, Jan-Adam Reincken et Johann Pachelbel.

La première apparition d'une ouverture arrangée pour le clavier n'intervient que dix années plus tard avec l'*Ouverture* du *Carnaval, Mascarade* (1668, LWV 36). Ceci tendrait à faire observer que la mise au point de l'ouverture à la française par Lully n'est pas encore aboutie dans les années 1655 à 1668. Nonobstant de rares exceptions, tous les ballets de Lully de cette époque sont accueillis avec enthousiasme, tant par la Cour, la presse que par le public.

(13) Herbert Schneider, *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully*, op. cit., pp. 63-64.

Les ballets et les œuvres du nouveau Surintendant de la Musique du Roi : les années 1668 à 1670, de la *Grotte de Versailles* LWV 39 au *Bourgeois gentilhomme* LWV 43

Il est certain que le soutien inconditionnel de Louis XIV et de Colbert apporte à Lully une incroyable indépendance et un rayonnement progressif et total sur la musique dans le royaume. Le 16 mai 1661, il reçoit le « Brevet de la charge de Maître de Musique de la Chambre du Roi, en faveur de Jean-Baptiste Lully, successeur de Jean de Cambefort, décédé » **(14)**. Le 9 mars 1661, Mazarin meurt et le début du règne personnel de Louis XIV débute dès le 11 mars.

Une œuvre marque d'une façon décisive un tournant dans la notoriété de la musique de Lully : l'églogue en musique *La Grotte de Versailles* (1669, LWV 39) sur un livret de Philippe Quinault, dont c'est la première collaboration avec Lully. Ce divertissement, donné lors de la visite d'invités de marque à Versailles, contribue à ancrer l'esthétique lulliste à l'étranger. Selon la *Gazette*, le prince Cosme III de Médicis fut accueilli dans la résidence royale par Louis XIV, la reine, Monsieur, Mademoiselle d'Orléans, Madame de Guise et plusieurs dames de la Cour. Tous allèrent dans la Grotte de Thétis pour y entendre la fameuse églogue de Lully, *La Grotte de Versailles*, donnée dans la nuit du 11 août 1669. L'année suivante, le 23 août 1670 un autre invité de marque, le duc de Buckingham, assiste également au spectacle de la *Grotte de Versailles* **(15)**. L'*Ouverture* (LWV 39/1) n'est-elle pas l'une des pièces les plus arrangées pour le clavier ? Par ailleurs, sur les treize numéros LWV que compte *La Grotte de Versailles*, six, soit près de la moitié, ont été arrangés. Cet exemple fait figure d'exception dans toute la production de Lully : pourtant, ce divertissement dénué d'intrigue, où la danse tient une place non négligeable, n'approche pas la qualité des grandes tragédies lullistes de la maturité. Cette période est également marquée par la participation de Michel Lambert, beau-père de Lully, à l'élaboration de certains récits chantés dans le style très orné à la française. L'année 1670 est aussi celle où Louis XIV cesse de danser sur scène, âgé de trente et un ans, souffrant semble t-il de vapeurs à la tête dont il est gravement sujet depuis quelques temps **(16)**.

(14) Marcelle Benoit, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV*, Paris, Picard, 2004, p. 73.
(15) Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op.cit., pp. 143-144.
(16) *Ibid*., p. 157.

La mise au point progressive dans les années 1668/1669 de l'ouverture à la française - qui assure le succès de Lully tant en France qu'en Europe - est suivie par la vogue de la bourrée, du menuet et de l'apparition des canaries : ces danses sont en pleine expansion dans les ballets. La suprématie des menuets dans les arrangements pour clavier témoigne de la popularité de cette danse conçue sur un rythme à trois temps et souvent choisie pour accompagner les pas des personnages galants, notamment ceux des nymphes et des bergers. Paradoxalement, l'apparition des canaries - danses originaires des îles d'où elles tirent leur nom - réservées aux rôles de Basques ou aux rôles exotiques font peu recette dans leur version arrangée : à peine trois sur plus de deux cents pièces. Des années 1663 à 1669, l'organiste et compositeur allemand d'origine savoyarde, Georg Muffat - en séjour à Paris - travaille entre autres avec Lully : est-il un acteur de la diffusion de son œuvre dans les pays germaniques ?

Parmi les autres ingéniosités lullistes qui marquent les esprits, mentionnons l'*air des Echos* (*La Grotte de Versailles*, 1669, LWV 39/13) sur lequel les baladins se livrent à un étrange « jeu de pas et de figures » **(17)**. S'agissant d'une pièce instrumentale, les cinq parties de l'orchestre répètent rigoureusement ce qu'elles viennent de jouer dans une nuance plus douce. Pour chacune d'elles, Lully a noté successivement « fort » et « doux ». Si le procédé n'est pas nouveau dans la musique instrumentale, en revanche il l'est davantage pour une danse à cette époque. Quant à l'arrangement pour clavier, cette succession de « forte » et de « piano », d'un remarquable effet à l'orgue, laisse des traces dans l'écriture des organistes français sous le règne de Louis XIV. En effet, cette alternance de dynamique trouve sa justification dans le lieu où l'action est sensée se tenir : une grotte, celle de Thétis à Versailles.

L'utilisation de chœurs contribue également à son emprise auprès du public : la grande simplicité de ligne mélodique supérieure et son caractère enjoué, apparentés à une chanson, abondent dans ce sens. La musique de Lully, nous avons tendance à l'oublier à notre époque, est populaire au sens noble du terme. Ces succès suscitent-ils pour autant des arrangements ? Deux exemples semblent confirmer ce principe : la célèbre gavotte *Vous savez l'amour extrême* (*Ballet des Muses*, 1666, LWV 32/7) et le menuet *Dans ces charmantes retraites* (*La Grotte de Versailles*, 1669, LWV 39/4). La notoriété immédiate de ce procédé vocal est réinvesti dans des parodies bachiques, publiées entre 1696 et 1700, et dans des *Cantiques spirituels ou Noëls* **(18)**.

---

(17) Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op.cit., p. 433.
(18) Herbert Schneider, *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully*, op. cit., p.129 et p.156.

Enfin la technique de la répétition d'un soliste chantant la partie de dessus reprise ensuite par le chœur favorise la mémorisation de la mélodie et par là-même sa diffusion. Ce procédé se trouve davantage efficace dans la forme rondeau où le refrain peut-être entendu de nombreuses fois.

Le langage lulliste évolue : c'est en 1664 qu'il adopte définitivement le modèle de l'ouverture à la française et qu'il renonce aux ritournelles de flûtes à quatre parties pour ne retenir que celles à trois voix réunissant deux dessus et une basse. Les *Trios de la chambre du roi* (1667, LWV 35) obéissent d'ailleurs à ce type d'écriture. Qu'il s'agisse d'arrangements, *Air*, *Dans nos bois*, *Menuet* (1667, LWV 35/4) très célèbres et présents dans de nombreuses sources, il est incontestable que les trios à deux dessus du répertoire d'orgue s'inspirent directement du modèle de Lully par l'entremise de Guillaume-Gabriel Nivers. L'idée d'écrire des trios à deux dessus est d'une rare efficacité tant au sein d'un ballet que d'un opéra : l'allègement du tissu orchestral produit ainsi une grande diversité d'effet. Les versions arrangées pour clavier sont praticables tel que, tant au clavecin qu'à l'orgue : dans ce dernier cas, la couleur de la registration des trios à deux dessus est encore plus chatoyante.

Ces aspects liés à l'écriture musicale seront traités dans la partie III : cependant, la notoriété de la musique de Lully s'explique par l'adhésion, non pas d'un public conquis, mais plus exactement de publics divers : le roi en personne, courtisans, clavecinistes et organistes, élèves, facteurs d'instruments, public au sens le plus large. Ces publics trouvent dans les ballets et un peu plus tard, dans les grandes tragédies en musique, des modèles d'une rare pertinence qui influencent l'écriture pour clavier. Les arrangements de ces œuvres ouvrent d'ores et déjà une voie essentielle contribuant à élargir leur goût : que sont la plupart des versets liturgiques des Livres d'orgue de cette période, sinon des mouvements successifs de danses ?

Les comédies-ballets : les années 1670, Le *divertissement royal* (*Les Amants magnifiques*) LWV 42 et le *Bourgeois gentilhomme* LWV 43

L'invention revendiquée de la comédie-ballet reviendrait à Molière, c'est-à-dire l'union de la danse au théâtre. Fort de son premier succès des *Fâcheux*, donné le 17 août 1661 à Vaux-le-Vicomte, lors de la grande fête donnée par le surintendant Fouquet, Molière souhaite poursuivre avec l'appui du roi son activité dans la voie qu'il vient de tracer. À l'occasion de ce premier triomphe, Molière ne cache point ses intentions de collaborer plus abondamment avec Lully : pourtant, leur première réelle expérience n'a lieu qu'en 1664 lors du ballet du *Mariage forcé*.

Dans *Le divertissement royal* (*Les Amants magnifiques*, 1670, LWV 42), également une collaboration entre Molière et Lully, la *Ritournelle* - écrite en trio à deux dessus - *pour les flûtes*, *Rondeau*, *Les Bergers et les Bergeres* (LWV 42/21) est particulièrement plébiscitée par le public : il s'agit du premier exemple d'une scène de sommeil. Le seul arrangement existant se trouve dans le manuscrit **Ms.Bruxelles-27220** : cette source possède de nombreuses analogies avec le ou les copistes de l'entourage de Guillaume-Gabriel Nivers, organiste de l'église Saint-Sulpice à Paris **(19)**.

Parmi les dernières comédies-ballets de Lully et Molière, deux d'entre elles, *Monsieur de Pourceaugnac* et *Le Bourgeois gentilhomme* (1670, LWV 43), occupent une place privilégiée et marquent l'apogée de la collaboration entre ces deux hommes. Ces deux œuvres connaissent un réel succès, notamment auprès de Louis XIV : certes, si *Le Bourgeois gentilhomme* est davantage représenté aujourd'hui, *Monsieur de Pourceaugnac* jouit également d'une grande faveur aux XVIIe et XVIIIe siècles. Le roi fait rejouer ces œuvres pendant quelques temps encore, notamment au château de Chambord, son lieu de chasse préféré d'automne. Le spectacle a lieu au premier étage, en face du monumental escalier : la salle peu spacieuse accueille un auditoire restreint mais les ambassadeurs et les autres résidents étrangers n'y sont pas conviés. Si *Monsieur de Pourceaugnac* n'a fait l'objet d'aucun arrangement, *Le Bourgeois gentilhomme*, quant à lui, en eut la faveur de quatre, dont une pièce présente dans quatre sources : *Les Espagnols* (LWV 43/27). Cette sarabande se trouve dans **23-Tenbury** et **24-Babell** (manuscrits anglais, Londres, 1701 et 1702), **36-Parville** (après 1686), **50-Paignon** (vers 1716). Ces deux comédies-ballets très populaires et n'obéissant à aucune propagande royale, ce qui est assez rare, font l'objet d'un excellent et durable accueil de la part de Louis XIV et de la Cour : cependant le nombre d'arrangements en est très restreint. Les sources anglaises, en possession et/ou recopiées par Charles Babell, ont une origine française via Charles Dieupart qui émigre en Angleterre en 1707 **(20)**.

(19) *Pièces de clavecin c. 1670-1685*, Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire royal/ Koninklijk Conservatorium, Ms. 27220, Publication en fac-similé avec introduction de David Fuller, Genève, Minkoff, 2000.
(20) Cf. supra pp. 44-45.

La tragédie-ballet *Psyché*, 1671/78, LWV 45 : un ouvrage de propogande royale

Le sous-titre de « tragi-comédie et de ballet » signifie qu'il s'agit d'une pièce dont le sujet et les principaux personnages sont empruntés à la tragédie : le dénouement y est néanmoins heureux et la danse très présente. Pressé par le roi, Molière sollicite Corneille pour la rédaction des vers récités et Quinault pour la rédaction de toutes les paroles chantées en français. Louis XIV décide de faire créer *Psyché* dans la salle du théâtre des Tuileries délaissée depuis l'*Ercole amante* de Pier-Francesco Cavalli en 1662. Cette salle, au cadre luxueux, est équipée d'une machinerie capable d'accomplir toutes sortes de prodiges et peut accueillir dans de bonnes conditions un très large public. Exploitant son privilège d'opéra, Lully souhaite ne plus réserver ce grand divertissement à la seule Cour et aux résidents ou visiteurs étrangers, mais au public parisien lors des reprises prévues à cet effet : Louis XIV ne s'y opposera pas.

Cette volonté de rentabiliser les spectacles est un acte fondamental de démocratisation qui ne restera pas sans conséquence(s) sur l'appropriation de l'œuvre de Lully par le public parisien, mais également par un public de musiciens ou d'amateurs de musique non conviés à la Cour. *Psyché*, s'inscrivant dans l'univers de la fête de cour, conçue pour éblouir le plus grand nombre, ne manque pas de paraître comme un ouvrage de propagande royale. La partition remporte beaucoup de succès et certaines pages connaissent un large retentissement, contribuant ainsi à accroître la célébrité de Lully tant à la Cour qu'à la ville. Le compositeur anticipe son rayonnement en faisant imprimer et diffuser plusieurs airs par Robert Ballard, dès 1670, soit juste avant les premières représentations. *Psyché* devient désormais l'œuvre la plus arrangée pour le clavier avec neuf pièces sur un total de trente huit numéros de LWV.

En 1671, on achemine vers Lille les coûteuses machines de *Psyché* pour célébrer la conquête de la ville : « Le roi fait porter à l'Isle les machines du grand ballet pour en faire voir la magnificence aux peuples du Pays-Bas, où Sa Majesté doit aller le 20 avril » **(21)**. Ainsi, le *Rondeau pour les Trompettes* (LWV 45/36) également nommé *Premier Air pour les suivants de Mars* est présenté cinq fois mais dans seulement trois sources **(22)**. L'*Ouverture* (LWV 45/1) visible dans deux sources **(23)** est suivie d'un *Menuet* (LWV 45/6) conservé dans **Ms.Bruxelles-27220.**

---

(21) *Gazette d'Amsterdam* du 5 mars 1671 (De Paris, le 27 février 1671).
(22) Présenté en doublon : deux fois dans **Ms.Bruxelles-27220** (dès 1666), deux fois dans **36-Parville** (après 1686) et dans **39-Vm7-6307-1** (après 1678).
(23) Une franco/allemande **14-Schwerin-617** (ca 1720 ?) et l'autre anglaise **24- Babell** (Londres, 1702).

Deux menuets se succèdent dans **Ms.Bruxelles-27220** (dès 1666) : *Est-on sage dans le bel âge* (LWV 45/7) prologue de Flore suivi d'*Aimable jeunesse* (LWV 45/16). Dans cette même source, à la fin du spectacle, Apollon réapparaît dans la gavotte *Le Dieu qui nous engage à luy* (LWV 45/25) : intervention particulièrement remarquée et appréciée du public. Huit pièces sur neuf figurent dans le même manuscrit, **Ms. Bruxelles-27220**, le plus ancien de tous : une seule pièce est présente dans trois sources différentes, ce qui demeure peu. L'engouement pour *Psyché* n'est pas perceptible dans les grands manuscrits pour clavecin : malgré un accueil triomphant et populaire lors de sa création et de ses reprises, les arrangements restent concentrés dans une seule source. Le phénomène semblerait davantage être l'œuvre d'un admirateur isolé, le copiste probable de **Ms.Bruxelles-27220**, qui aurait peut-être assisté aux représentations lilloises.

L'année suivante, 1672, marque une étape décisive dans l'ascension sociale et musicale de Lully par son accession à la direction de l'Académie royale de Musique qui deviendra plus tard l'Opéra de Paris. Ayant cessé tout travail avec Molière, il prendra désormais comme collaborateur Philippe Quinault pour les livrets de ses opéras : les grandes productions des quinze prochaines et dernières années s'annoncent.

Lully dirige l'Académie royale de Musique : le début des années 1672 à 1674, *Les fêtes de l'amour et de Bacchus* LWV 47, *Cadmus et Hermione* LWV 49, *Alceste* LWV 50

Introduit à Paris sous l'égide du roi, l'opéra est d'abord un spectacle de cour : le public n'est admis, que par faveur, aux représentations données au Louvre ou aux Tuileries, au Petit-Bourbon ou au Palais-Royal. Cette situation évolue lorsque Perrin, en 1669, puis Lully, en 1672, obtiennent le privilège d'une Académie de Musique. La France est en retard sur ses voisins italiens, allemands et anglais en matière d'économie musicale : en effet, pour permettre au directeur de l'opéra d'amortir le coût d'une création lyrique et chorégraphique, Louis XIV permet désormais les représentations publiques payantes. La Cour a dorénavant la primeur, et non plus l'exclusivité, des spectacles qui seront ensuite donnés aux Parisiens dans une salle aménagée à leur attention. Cette autorisation du monarque est un acte d'une grande portée et d'une profonde modernité puisqu'il scelle la mutation de l'opéra d'un spectacle de Cour vers un spectacle public.

Ces événements auront, par voie de conséquence, une influence évidente sur les arrangements pour le clavier à venir : l'opéra se popularise grâce à la clairvoyance et au pragmatisme de deux hommes, Lully, précédé en cela par Perrin, et Louis XIV. Le privilège royal précise : « Nous lui permettrons de donner au public toutes les pièces qu'il aura composées, mesme celles qui auront esté représentées devant nous » **(24)**.

Lully étoffe sa carrière en deux pôles concomitants : d'abord le roi et la Cour puis le public parisien. L'Académie royale de Musique de par son origine se doit d'abord au roi : quand Lully présente ses nouveaux spectacles à la Cour, il ne cesse pas pour autant de jouer à la ville : une alternance en résulte. Du vivant de Lully, la norme adoptée est toujours de présenter, à l'exception d'*Armide*, la première d'un opéra à la Cour pour le Carnaval et à Paris pour la rentrée de Pâques. Ce public fréquentant assidûment l'Académie royale de Musique contribue au succès de Lully et au rayonnement de son œuvre. Tant qu'il dirige l'Opéra, Lully adopte le rythme d'une création annuelle. Cette cadence ne se ralentit qu'entre les années 1677 et 1680, c'est-à-dire au moment où la disgrâce de Quinault - concernant le livret d'*Isis* - contraint le compositeur à collaborer avec Thomas Corneille. Lully, pressentant avec son intuition habituelle, le changement de goût qui allait marquer la fin du règne de Louis XIV, prend le parti de monter chaque année un opéra mais également un divertissement. L'alternance entre les solennelles tragédies en musique et les genres plus légers du ballet, de la comédie-ballet ou de la pastorale héroïque est un usage initié par Lully qui perdura bien après sa disparition.

L'édition et la vente des livrets avant la création d'un spectacle : la modernité de Lully

À la suite du triomphe de *Psyché* en 1671, furent créées un an plus tard, en collaboration avec Molière, *Les fêtes de l'amour et de Bacchus* (1672, LWV 47) : une pastorale dont seule l'*Ouverture* (LWV 47/1) retient l'attention des arrangeurs. Cette ouverture n'est présente que dans deux sources : **14-Schwerin-619** (ca 1720) et **46-Menetou** (après 1689). Créée au jeu de Paume de Béquet, dit aussi « de bel air », cette pastorale donne l'occasion à Lully d'inciter le public à acheter les livrets dans la salle de représentation **(25) :** la volonté de fidéliser son public par de divers et nouveaux moyens semble se concrétiser. Toutefois, si l'on vend les livrets au public, Lully n'a rien prévu de la sorte au niveau instrumental.

(24) Ariane Ducrot, « Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV », *Recherches sur la musique française classique*, X, Paris, Picard, 1970, p. 25
(25) Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op.cit., p. 565.

1673 : *Cadmus et Hermione* & 1674 : *Alceste*

Jusqu'à présent, Lully n'a pas encore écrit d'opéra - tragédie en musique - et l'année 1673 en sera la première occasion avec *Cadmus et Hermione*, puis en 1674 avec *Alceste*. La création de la tragédie en musique répond à une nécessité désormais double : d'une part offrir à la Cour un nouveau type de divertissement et, d'autre part, pouvoir séduire les bourgeois parisiens en admiration devant les machineries et effets nouveaux en vogue. L'originalité de la tragédie en musique réside dans une heureuse définition alliant l'équilibre entre la musique, le livret, les effets visuels et la qualité littéraire des paroles. À l'instar de la tragédie-ballet, les tragédies en musique adoptent de nobles sujets mythologiques au dénouement heureux dans une structure en cinq actes avec prologue. Le travail de versification de Quinault, remarquable auteur de poésie lyrique, est soumis à l'approbation du roi vivement intéressé par le choix du sujet et par l'élaboration des paroles. Concernant la délicate question du récitatif dans ce nouveau genre lyrique, il est probable que Lully put se familiariser à l'art de la déclamation par le biais de la Cour lors des auditions de pièces de Corneille et de Racine. Rapidement des conflits d'intérêts vont naître entre la nouvelle tragédie en musique, aux fabuleuses machineries capables de susciter rêves ou épisodes surnaturels, et le milieu littéraire de la tragédie classique, inquiet de cette farouche concurrence. Charles Perrault est l'un des seuls à s'émerveiller du miracle de ces opéras, du monde merveilleux ainsi engendré nonobstant une impressionnante débauche de moyens techniques.

Cadmus et Hermione (1673, LWV 49), créé à Paris au mois d'avril 1673, salle du jeu de Paume du Bel-Air, ne remporte pas le succès escompté : le public se lasse des longs récitatifs et du manque de variété de l'ouvrage. Lully, non insensible aux critiques, en tient compte dans l'élaboration d'*Alceste* en ajoutant de nombreuses parties vocales confiées aux chœurs. La diversité de ces chœurs est un élément important dans la popularité de l'œuvre : en effet, ils apportent d'abord et surtout leur concours à l'hommage rendu au roi tout au long de l'ouvrage. L'identification du héros mythologique avec Louis XIV ponctue le final de l'œuvre dans un caractère pompeux. Une partie non négligeable de la popularité de cet opéra tient au fait que le public de l'époque perçoit aisément la symbolique des allusions à l'actualité du royaume. Ainsi, quand durant l'hiver 1674-1675 les armées royales reviennent victorieuses, les chœurs du cinquième acte d'*Alceste* adoptent de nouvelles paroles de circonstance : « Turenne a gagné le combat » **(26)**. Ces chœurs chantant en liesse, ou plus précisément deux ensembles vocaux qui s'affrontent, amplifient l'esprit guerrier et glorieux du propos.

(26) Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op.cit., p. 599.

L'écriture du chœur à quatre voix soutenu par les cinq parties de l'orchestre est de nature à impressionner le public et à le séduire : ce type d'effet de masse sera repris dans les grands jeux et grands dialogues pour orgue. *Le Vive le Roy des Parisiens à son entrée à l'Hostel de ville, le trentième de janvier 1687* de l'organiste André Raison en est une belle illustration. Cette pièce pompeuse et triomphante, réclamant les sonorités les plus éclatantes de l'orgue, fête la guérison du roi qui vient de subir l'opération d'une fistule. Il se rend ensuite à Notre-Dame, pour une action de grâce, sous les acclamations du peuple en liesse.

A contrario, pour ce qui concerne la tristesse et la douleur, la plainte du troisième acte d'*Alceste* est la première grande page dramatique de Lully, sans doute la première page dramatique de l'opéra français dont les prémices se trouvent déjà dans la scène de sacrifice de *Cadmus et Hermione* (III-5, LWV 49/42). Attentif aux critiques et aux réactions du public à propos de *Cadmus et Hermione*, Lully ne ménage pas ses efforts pour le satisfaire en apportant plus de variété dans sa nouvelle création : *Alceste*. Il écrit plusieurs airs faciles à mémoriser offrant ainsi aux Parisiens la possibilité de les chanter avec les choeurs durant les représentations. En 1674, dans le *Mercure guerrier*, il est écrit, au sujet de la reprise d'*Alceste* à Versailles, lors des fêtes célébrant la conquête de la Franche-Comté :

> « Lorsque Baptiste tâche à plaire
> Â mon Roi par son Opéra,
> Ne fait-il pas ce qu'il doit faire
> Après ce que pour nous ce grand Prince opéra ? » **(27)**

Cette habitude, qu'acquiert le public en chantant avec les chœurs, est actée dans le témoignage d'un chroniqueur anglais, Joseph Addison, rendant compte de sa visite à l'Académie royale de Musique : « On peut même dire que leurs opéras favorisent beaucoup l'humeur enjouée et badine de cette nation. Le chœur, qui revient à diverses reprises sur la scène, donne de fréquentes occasions au parterre de joindre sa voix avec celles du théâtre. Cette envie de chanter de concert avec les acteurs est si dominante en France que, dans une chanson connue, j'ai vu quelquefois le musicien de la scène jouer à peu près le même personnage que le chantre d'une de nos paroisses, qui ne sert qu'à entonner le psaume, et dont la voix est ensuite absorbée par celle de tout l'auditoire. » **(28)**

---

(27) Colletet, *Le Mercure guerrier contenant les Victoires du Roy dans la Hollande, dans la Flandre, dans la Franche-Comté et dans plusieurs autres provinces*, Paris, 1674, p. 114 (Paris, Bibliothèque Mazarine, 45.678), cité par Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op.cit., p. 603.
(28) Joseph Addison, *Le Spectateur ou le Socrate moderne*, Amsterdam, 1714, t. 1, pp. 148-149, cité par Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op.cit., p. 592.

Enfin, Lully adopte de plus en plus fréquemment la forme rondeau : le public peut ainsi se satisfaire davantage du retour d'une mélodie attachante qui s'annonce périodiquement.

Alceste ou le Triomphe d'Alcide (1674, LWV 50), créé à Paris le 19 janvier 1674 salle du jeu de Paume du Bel-Air, est donné en l'absence du roi retenu par la guerre de Hollande entamée en avril 1672 et par la conquête de la Franche-Comté en février 1674. Cependant, il en vit les répétitions à Versailles en décembre 1673. Préoccupé par la guerre, le souverain n'envisage pas offrir un opéra aux courtisans pour le Carnaval - époque habituelle pour la création de nouveaux ouvrages - et promet seulement que « s'il étoit à Paris quand on jouera l'opéra, il iroit tous les jours » **(29)**. Des événements, tels que guerres ou funérailles royales, donnent l'occasion à Lully de tester quelques productions comme *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674) et sans doute *Bellérophon* (1679) devant le public parisien, avant celui de la Cour. Ainsi, aux mois de juillet et d'août 1674, sont données de grandes fêtes à Versailles, dans la cour de marbre transformée en théâtre, pour célébrer la conquête de la Franche-Comté et pour honorer Madame de Montespan : à cette occasion, le roi et la Cour assistent à *Alceste* et lui font un triomphe. Ces aspects sociologiques et historiques nous renseignent sur l'accueil des productions lullistes et sur les déceptions ou succès rencontrés. Les goûts changent, sont incertains mais il est intéressant d'observer les différentes reprises d'ouvrages célèbres au regard de la datation des manuscrits pour clavier et de comprendre s'il existe, à ce niveau, une persistance du goût.

Le 28 avril 1673, la permission est accordée à Lully de représenter ses ouvrages dans la salle du Palais-Royal de Saint-Germain-en-Laye. L'Académie royale de Musique s'installe pour près d'un siècle dans l'aile droite du Palais-Royal **(30)**, dans une salle édifiée entre 1639 et 1641 par Lemercier pour le cardinal de Richelieu. **(31)** Le témoignage éclairé de Madame de Sévigné du 8 janvier 1674 vient confirmer l'accueil favorable d'*Alceste* : « […] On ne voit point encore les nouveaux princes ; on ne sait comme ils sont faits. Il y en a eu à Saint-Germain, mais ils n'ont pas paru. Il y aura des comédies à la cour, et un bal toutes les semaines. On manque de danseuses. Le Roi dansera et Monsieur mènera Mademoiselle de Blois pour ne pas mener Mademoiselle, sa fille, qu'il laisse à M. le Dauphin. On joue jeudi l'opéra [*Alceste*] qui est un prodige de beauté ; il y a déjà des endroits de la musique qui ont mérité mes larmes ; je ne suis pas seule à ne les pouvoir soutenir ; l'âme de Mme de la Fayette en est alarmée. » **(32)**

---

(29) Madame de Sévigné, « Lettres/Tome I, 1644-1675 », *Lettres du 20 novembre et du 1er décembre 1673 à Mme de Grignan*, Paris, Gérard-Gailly, Bibliothèque de la Pléiade n° 97, 1953, p. 636 et 643 ; et Ariane Ducrot, « Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV », op.cit., p. 30.
(30) L'aile droite du Palais-Royal est l'ancien Palais-Cardinal.
(31) Marcelle Benoit, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV*, op.cit., p. 133.
(32) *Ibid*., p. 139.

Cadmus, créé à Paris en avril 1673, est repris une première fois en janvier 1678 à Saint-Germain-en-Laye devant la Cour : trois autres reprises ont lieu en 1690-1691 et 1711 **(33)**. *Cadmus* ne fait l'objet que de trois arrangements pour clavier, dont un seulement présent dans deux sources : l'*Ouverture* (LWV 49/1) dans **68-d'Anglebert**, excellente source, la *Furie de Cadmus* (LWV 49/8) dans **14-Schwerin-619** (ca 1720 ?), le *Sacrifice de Mars* (LWV 49/42) toujours dans **14-Schwerin-619** et dans **44-LaPierre** (après 1687). Cet opéra, donné devant la Cour cinq années après sa création, aurait suscité des critiques et le public se serait ennuyé : il est certain que la rareté des arrangements et leur faible diffusion semble en être la conséquence. Le rayonnement international n'est assuré que par **14-Schwerin-619**, certes un grand manuscrit, et par **68-d'Anglebert**, l'édition de 1689 des *Pièces de clavecin* de Jean-Henry d'Anglebert. Quant à l'importance de **44-LaPierre**, petit manuscrit vraisemblablement à l'usage de débutants ou d'élèves, il est intéressant de noter qu'il ne contient aucune ouverture : pourtant ce genre est l'un des plus aboutis, plus exigeant et nécessitant donc une maîtrise plus confirmée du clavier. **44-LaPierre** propose cependant la marche affectionnée par le public, le *Sacrifice de Mars* (LWV 49/42). L'intérêt que porte d'Anglebert à l'*Ouverture* de *Cadmus* est à relever : il est le seul à avoir arrangé cette ouverture. Par ce biais, il offre à cette pièce de Lully le privilège de l'édition musicale et donc un rayonnement international, fait extrêmement rare à l'époque. Cela tendrait à démontrer que d'Anglebert demeure insensible aux critiques du public : en ce sens, il agirait en tant que musicien et non par opportunité mercantile. *Cadmus* est très peu donné du vivant de Lully et seulement trois fois après sa mort et durant le règne de Louis XIV. En est-il de même dans les autres opéras du royaume et à l'étranger, comme par exemple à l'opéra de Hambourg, célèbre pour sa diffusion des opéras de Lully ?

Alceste, créé à Paris le 19 janvier 1674, a été repris une première fois le 4 juillet 1674 lors des 3èmes Fêtes de Versailles devant la Cour : deux autres reprises ont lieu en septembre 1682 et en 1706-1707. Il est paradoxal qu'*Alceste* pourtant bien accueilli par le public, mais non par le milieu littéraire, ne soit que peu repris. Son succès bien réel est attesté par cinq arrangements, dont l'*Ouverture* (LWV 50/1) conservée dans trois sources : **Ms.Bruxelles-27220** (dès 1666), **40-Rés-476** (après 1679) et **46-Menetou** (après 1689). Le *Rondeau de la Gloire* (LWV 50/4) l'est dans **40-Rés-476** (après 1679), le *Menuet les divinitez des fleuves* (LWV 50/14) dans **31-Madrid-1360** (daté de 1709), le menuet *Quel cœur sauvage* (LWV 50/15) dans **31-Madrid-1360** (daté de 1709), enfin l'*Air d'Alcide* (LWV 50/17 ?) dans **27-Gresse** (après 1669).

(33) Ariane Ducrot, « Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV », op.cit., p. 38.

La somptueuse *Ouverture* d'*Alceste*, conservée dans de grands manuscrits parisiens, est diffusée sans excès : il en est de même pour le fameux et non moins séduisant *Rondeau de la Gloire* (LWV 50/4). En revanche, les deux autres menuets sont conservés dans l'unique manuscrit espagnol **31-Madrid-1360** incluant des arrangements d'œuvres de Lully. Cette source relativement tardive, 1709, présente deux arrangements d'*Alceste* sur un total de cinq : serait-ce un admirateur espagnol de passage à Paris ou à la Cour qui eut l'occasion d'entendre cet opéra ? Effectivement, la question mérite d'être posée car dans ce manuscrit ne figure aucune des pièces célèbres de Lully telles la *Chaconne* d'*Acis et Galatée*, l'*Ouverture* d'*Isis*, l'*Entrée d'Apollon* du *Triomphe de l'amour*, l'*Ouverture* de la *Grotte de Versailles* ou les *Songes Agréables d'Atys*. Quant à *l'Air d'Alcide* (LWV 50/17), conservé dans le manuscrit néerlandais **27-Gresse** (après 1669), il est probable qu'il l'ait été par l'intermédiaire de Constantin Huygens, grand musicien néerlandais et collectionneur de musique. Effectivement, les étrangers eux-mêmes dans leur pays sont gagnés par la curiosité du succès des opéras lullistes. Dans une lettre qu'il écrit de La Haye à Constantin Huygens, Philippe Doublet s'enquiert : « L'opéra de *Bellérophon* n'est-elle pas de M. Quinault ? Il y a quelques années qu'il a donné au public une tragédie simple du mesme nom ; peut estre sont-ce les mesmes vers et qu'on y a ajousté de la musique et des machines. Sachons-en quelque chose, s'il vous plaist (…) » **(34)**. Étonnement, l'impressionnante *Pompe funèbre* d'*Alceste* (LWV 50/56) ne fait aucunement l'objet d'arrangement : elle aurait pu servir de remarquable pièce funèbre pour clavecin en référence aux tombeaux écrits par Louis Couperin et Johann-Jakob Froberger.

Le succès d'une production lyrique est lié à divers facteurs et il ne faut pas oublier qu'un élément important, totalement étranger à la valeur intrinsèque de l'œuvre, entre en ligne de compte : le contexte politique. La paix contribue au succès d'une pièce car Paris est en liesse. Par exemple, c'est la paix qui explique le succès prodigieux de *Bellérophon* (1679, LWV 57) : « On attend l'opéra de Bellérophon avec impatience, car la plupart des gens n'auroient rien à faire s'ils n'alloient là » **(35)** et du *Triomphe de l'amour* (1681, LWV 59), une fois terminée la guerre de Hollande. Ce même conflit armé est tout aussi responsable de la cabale d'*Alceste* que la querelle opposant les conservateurs littéraires à Lully et Quinault. À l'exception de Charles Perrault, voyant dans les nouvelles tragédies lyriques de Lully et de Quinault une rude concurrence aux tragédies littéraires classiques, genre plus noble à leurs yeux, l'ensemble de ses confrères s'oppose à l'opéra de Lully.

(34) *Lettre* de Ph. Doublet à C. Huygens, de La Haye, 26 janvier 1679, *Correspondance, 1676-1684*, dans *Œuvres complètes de Christiaan Huygens*, t. VIII, La Haye, Société hollandaise des Sciences, 1899, p. 148, citée par Ariane Ducrot, « Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV », op.cit., p. 46.

(35) La Rongère, *Lettre* à Bussy-Rabutin, 28 janvier 1679, dans *Correspondance de Bussy-Rabutin*, Paris, Lalanne, t. IV, 1859, p. 292, citée par Ariane Ducrot, « Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV », op.cit., p. 36.

Lorsque *Alceste* est créé à Paris au mois de janvier 1674, le royaume est en guerre et l'atmosphère peu propice aux réjouissances : « La tristesse est grande ; les assemblées de Saint-Germain sont des mortifications pour le roi et seulement pour marquer la cadence du Carnaval » **(36)**. A contrario, lorsqu'*Alceste* est présenté devant la Cour, six mois plus tard, dans le cadre des fêtes de Versailles qui célébrent la conquête de la Franche-Comté, il est accueilli avec un enthousiasme qui ne devait plus se démentir, même à Paris. Enfin, il est bien évident que la fin du règne de Louis XIV n'a plus guère favorisé de tels enchantements.

Le goût du public suscite également l'alternance des spectacles et la vogue des reprises d'œuvres antérieures : on affiche une reprise dès que la dernière création cesse d'attirer le public, c'est-à-dire parfois même au terme de deux semaines, ce qui est peu. Si des reprises d'œuvres parfois récentes attirent encore un large public, c'est à la suite d'importantes transformations donnant un caractère de nouveauté : cette pratique est habituelle dans le milieu des comédiens.

La résidence royale de Saint-Germain et les grands spectacles : les années 1675 à 1677, *Thésée* LWV 51, *Atys* LWV 53, *Isis* LWV 54

Au regard de l'éclat des tragédies en musique et de leur influence sur le rayonnement du souverain, Louis XIV décide, à la suite de la représentation d'*Alceste* dans la cour de marbre à Versailles, d'organiser, dans sa résidence de Saint-Germain-en-Laye, la création des futurs opéras de Lully. Durant trois années, de 1675 à 1677 pendant l'habituelle période du carnaval, *Thésée*, *Atys* et *Isis* sont créés dans la grande salle des ballets du vieux château. Cette trilogie suscite de nombreux arrangements pour clavier : pas moins de neuf pour *Thésée*, vingt pour *Atys* et onze pour *Isis*. Pour célébrer le roi et séduire la Cour, rien n'est superflu et l'orchestre et les chœurs sont d'une rare opulence : tous les apports esthétiques d'*Alceste* sont ici convoqués et développés. Mais à Paris, au théâtre du Palais Royal, Lully ne dispose que de la moitié des musiciens. Une innovation expressive importante s'impose dans *Atys* (1676, LWV 53) avec l'apparition des premiers airs vocaux écrits sur une basse obstinée : procédé courant dans les pièces instrumentales que sont les chaconnes et passacailles. Pourtant l'idée n'est pas nouvelle et se rapproche de ce qui se pratique déjà dans l'opéra italien : faire évoluer librement une mélodie chantée sur une basse continue au mouvement immuable.

(36) Madame de Sévigné, « Lettres/Tome I, 1644-1675 », *Lettres du 20 novembre et du 1er décembre 1673 à Mme de Grignan*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade n° 97, 1953, p.700 et p.705 ; et Ariane Ducrot, « Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV », op.cit., p. 36.

Ce type d'écriture pratiqué dans l'*Orfeo* de Rossi et dans l'*Ercole amante* de Cavalli est vraisemblablement connu de Lully. Dans *Atys*, deux airs de ce type sur une basse obstinée - particulièrement remarqués et appréciés du public - se succèdent : il s'agit des deux airs de Sangaride *Peut-on être insensible aux plus charmants appas ?* (LWV 53/26) et *Atys est trop heureux* (LWV 53/27). Comme dans les œuvres dramatiques antérieures de Lully, l'accompagnement instrumental de ces pages vocales est limité à la basse continue avec parfois deux dessus de violon. Ces deux airs, particulièrement expressifs, ne font l'objet d'aucun arrangement. Une fois encore se pose la délicate question du choix de ces adaptations de l'orchestre et du chant vers un instrument à clavier : quels sont les critères permettant d'établir une cohérence dans le goût des copistes de manuscrits pour clavier ? En revanche, la ritournelle et le duo d'Atys et Idas *Allons, allons, accourez tous* (LWV 53/16) remarqués également par une habituée de l'opéra, Madame de Sévigné, semble également avoir conquis le copiste du **Ms. Clermont d'Entrevaux** (vers 1691 et probablement avant). Dans *Isis* (1677, LWV 54), comment expliquer que le fameux *trio des Parques*, scène 7 de l'acte IV (LWV 54/58) ne soit pas arrangé ? Les contemporains, à l'image de Lecerf de La Viéville, le jugent « admirable » et considère qu'il est « l'un des plus parfaits morceaux de science, et de plus au gré des savants, qu'ait laissé Lulli ». **(37)**

Dans *Thésée* (1675, LWV 51), Lully recourt à des procédés d'écriture déjà éprouvés dans *Cadmus et Hermione*, en faisant alterner un chanteur soliste et des chœurs, sur des thèmes susceptibles d'être repris dans la salle par le public. Il s'agit plus particulièrement de l'air écrit sur un rythme de gaillarde *Quel plaisir d'aimer sans contrainte* (LWV 51/66) - non arrangé - puis celui qu'entonne un berger dans un mouvement à trois temps propre à souligner l'expression de la galanterie : *L'Amour plaît malgré ses peines* (LWV 51/67) arrangé dans **36-Parville** (après 1686). Les publics de Paris et de la Cour réagissent-ils de manière similaire ? Certes non, à l'exemple des divertissements d'*Atys* et d'*Isis*, où il serait vain de chercher un air de caractère aussi populaire que dans ceux cités dans *Thésée*. De toute évidence, dans la grande salle de Saint-Germain-en-Laye en présence du souverain, des plus hautes personnalités du royaume et des représentants des autres États, il eut probablement été inconvenant de mêler leurs voix à celles des interprètes.

(37) Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, op.cit., p. 325.

Lully l'imagine parfaitement et préfère utiliser des rondeaux et danses instrumentales pour que le public puisse aisément mémoriser les diverses mélodies. Ce souci d'appropriation de la part du public d'airs simples peut s'illustrer par la charmante gavotte en rondeau pour la suite de Flore : *Rondeau, Gavotte, Air pour la suite de Flore* dans *Atys* (LWV 53/9) présente dans deux sources **14-Schwerin-619** (ca 1720 ?) et dans **Ms. Clermont d'Entrevaux** (vers 1691 et probablement avant). Une démarche similaire est à signaler pour l'air galant d'Hébé *Les Plaisirs les plus doux* d'*Isis* (LWV 54/32) copié dans **27-Gresse** (après 1669). Cependant, nous ne trouvons aucun arrangement de la célèbre *Plainte du Dieu Pan* d'*Isis* (LWV 54/48) : cette page émouvante qui évolue sur une basse descendante chromatique est l'une des grandes séquences dramatiques dans l'art de Lully. Il en est de même avec le *Prélude* suivi du *Sommeil d'Atys* (LWV 53/54) : cette pièce d'une ampleur extraordinaire, l'une des plus profondes de Lully, n'a malheureusement pas les faveurs des copistes arrangeurs. Le témoignage de Madame de Sévigné à Madame de Grignan relate l'excellente impression que produit cette scène d'une grande douceur sur le public : « Il y a un Sommeil et des Songes dont l'invention surprend. La symphonie est toute de basses et de tons si assoupissants qu'on admire Baptiste sur ses nouveaux frais. » **(38)**

Louis XIV et son cousin Charles II d'Angleterre apprécient tout particulièrement la tragédie *Atys* - également exportée à Londres - à tel point qu'elle recevra plus tard le qualificatif d'« opéra du roi », tout comme *Isis* sera l'« opéra des musiciens » selon les informations rapportées par Lecerf de La Viéville **(39)**. Il considère ce dernier ouvrage comme « le plus savant de tous, sans contredit » et donc le plus admiré des « connaisseurs » et des professionnels de l'époque. Ceci étant, *Isis* est l'un de ceux qui remporte « le moins de succès » et qui demeure encore l'un des « moins aimés » au début du XVIIIe siècle **(40)**. La cabale formentée à la Cour en 1677 permettrait-elle à elle seule de justifier ces propos une décennie plus tard ? Ce point de vue essentiel à notre connaissance de Lecerf de La Viéville indiquerait que le jugement des musiciens, qui ne laissent pas ou peu de témoignages écrits, et celui du public pourrait être divergent. Heureusement, les neuf sources intégrant l'*Ouverture* d'*Isis* (LWV 54/1) et les dix autres pièces de ce remarquable opéra donnent raison au jugement des musiciens et non exclusivement à celui du public. Le point de référence, sorte de synthèse entre le goût du public et celui des musiciens, pourrait-être l'édition de 1689 des *Pièces de clavecin* de Jean Henry d'Anglebert, contemporaine de l'œuvre de Lully.

(38) Mme de Sévigné, *Lettres à Mme de Grignan*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1953, pp. 285-286.
(39) Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, op.cit., p. 102.
(40) *Ibid*., p. 89.

Les arrangements connus d'œuvres de Lully, c'est-à-dire ceux présents dans au moins cinq manuscrits, sont établis à partir des productions de 1675, époque de *Thésée* jusqu'à la disparition du compositeur, à l'exception de l'*Ouverture* de *La Grotte de Versailles*. Dans la trilogie *Thésée*, *Atys* et *Isis*, seules trois pièces ont la faveur des arrangeurs **(41)**, ce qui est en définitive peu. Ainsi, l'*Ouverture* d'*Isis* (LWV 54/1) pièce emblématique placée en seconde position des œuvres les plus arrangées car conservée dans neuf sources, démontre l'accueil favorable du milieu musical à l'égard de l'ouvrage postérieurement baptisé « l'opéra des musiciens ». Également en seconde place figure l'air des *Songes Agréables* d'*Atys* conservé dans neuf sources. En quatrième position se trouve le *Sacrifice de Thésée*, *Marche des Trompettes* (LWV 51/30) conservé dans six manuscrits. Dans ces trois opéras *Thésée*, *Atys* et *Isis*, Lully semble donc bien faire la différence entre le public de la Cour et celui de la ville. *Thésée* est destiné au public de Paris, plus populaire, alors qu'*Atys* et *Isis* sont davantage conçus pour celui, plus mondain, de la Cour de Saint-Germain-en-Laye. Ainsi, après *Thésée*, il renonce à écrire des mélodies d'inspiration populaire susceptibles d'être chantées et reprises en choeur par le public parisien. Dorénavant, écrire des airs chantés sur une basse obstinée, élaborer son écriture sans jamais céder à la facilité, multiplier les danses, donner de la grandeur et de la pompe à ses productions lyriques - avec la complicité de Quinault - devient une constante qui témoigne de l'enrichissement du style de Lully. En donnant le meilleur de son art - une synthèse des goûts français et italiens - Lully dote ses opéras de pièces d'une profondeur et d'un aboutissement jusque-là insoupçonnés : il pourrait s'agir de la *Pompe funèbre* d'*Alceste* (LWV 50/56), du *Prélude* et du *Sommeil* d'*Atys* (LWV 53/54) et de la *Plainte du Dieu Pan* d'*Isis* (LWV 54/48). Pourtant, aucune de ces trois pièces n'est arrangée pour le clavier : le choix effectué par les arrangeurs parmi les pièces instrumentales, à l'exception des ouvertures, chaconnes et passacailles, semble ne pas obéir à des critères essentiellement esthétiques de musique pure.

Thésée, créé à Saint-Germain-en-Laye le 11 janvier 1675, a été repris une première fois en avril 1675 à Paris : trois autres reprises eurent lieu en 1688, 1698 et 1707 **(42)**. *Atys*, créé à Saint-Germain-en-Laye le 10 janvier 1676, a été repris une première fois en avril 1676 à Paris : cinq autres reprises eurent lieu en 1689-1690, 1699, 1702, 1708 et 1709. Enfin, *Isis*, créé à Saint-Germain-en-Laye le 5 janvier 1677, a été repris une première fois en août 1677 à Paris : une seule autre reprise eut lieu en 1704.

(41) Cf. supra pp. 72-73.
(42) Ariane Ducrot, « Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV », op.cit., p. 38.

L'accueil d'*Isis*, particulièrement glacial de la part du roi et de la Cour à la suite des allusions peu dissimulées du livret de Quinault à Madame de Montespan, provoque la disgrâce de ce dernier. S'associant à ce concert d'invectives, la plume virulente de La Fontaine à l'encontre de Lully contribue à amplifier la cabale au travers de cette épigramme vengeur :

« Ne crois pas donc que j'aie une douleur extrême
De ne pas voir *Isis* pendant tout ce carême…
Avec mille autres biens le jubilé fera
Que nous serons un temps sans parler d'opéra… » **(43)**

Isis est donné à Paris en août 1677 - ce qui est tard dans la saison - au lieu du mois d'avril habituellement réservé pour les productions parisiennes. Les frères Parfaict expliquent le retard de la création parisienne d'*Isis* par la crainte que Lully a d'essuyer la condamnation de la ville après celle de la Cour : « La disgrâce marquée de cet opéra luy fit prendre la résolution de continuer sur son théâtre les représentations d'*Atys* que l'on ne pouvoit pas se lasser de voir. Et même il voulut ouvrir son Académie après Pâques par *Thésée*, qui étoit tout prêt, et recula la première représentation d'*Isis*, qui ne fut donnée qu'au mois d'aoust suivant ». **(44)** Ce témoignage tardif de près de trois générations postérieures à la création d'*Isis* ancre la pérennité des jugements ou impressions. Il y est notamment rapporté qu'*Atys* jouit d'un succès durable et incomparable : à cet égard, les vingt et un arrangements le placent en seconde position dans l'ordre des œuvres lullistes adaptées au clavier, mais davantage en première si l'on admet que le *Temple de la Paix* conserve beaucoup de pièces uniques dans le **Ms. Clermont d'Entrevaux**. Rappelons qu'*Atys* est copié dans douze sources différentes, en particulier dans les grands manuscrits français, ce qui semble conforter l'idée de son succès. Par ailleurs, bien qu'*Isis* soit désavoué par la Cour, les musiciens, quant à eux, adoptent une position bien distincte : on trouve la présence d'*Isis* dans onze sources différentes dont les grands manuscrits français, ce qui accrédite la thèse de son succès et de son attachement auprès des musiciens.

(43) La Fontaine, « Epître à M. de Nyert sur l'Opéra », *Œuvres diverses*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, (2ème édition), 1958, p. 620 ; et Ariane Ducrot, « Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV », op.cit., p. 22.
(44) Frères Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique*, s.d. [vers 1750], Paris, Bibliothèque nationale, département des manuscrits, n.a.f. 6532, p. 41 ; et Ariane Ducrot, « Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV », op.cit., p. 34.

Un autre élément, essentiel, est à prendre en considération lorsque l'on compare le succès d'une œuvre au moment de sa création, de sa durée à l'affiche **(45)** et le moment où les copistes opèrent leur sélection : la mutation de goût intervient-elle dans leurs critères ? Lully subit après sa mort le contrecoup de ses succès : certaines reprises de *Roland* (1685, LWV 65) en février 1709 et d'*Atys* en décembre de la même année sont accueillies froidement : « Nous avons vu, à la honte de notre siècle, les dames sortir au 5ème acte d'*Atys* comme on auroit pu faire au 5ème acte de *Roland*, malgré la différence qui se trouve entre ces deux derniers actes. A quoy attribuer cette bisarrerie, si ce n'est au changement de goût, si ce n'est à l'Italie qui, (…) par ses cantates et ses sonates dont elle a inondé tout Paris, nous a rendu ennuyeuse cette riche simplicité qui est le véritable caractère de notre langue et de notre génie (…) » **(46).**

Depuis la mort de Lully, survenue en 1687, et depuis son union avec Madame de Maintenon en 1683, Louis XIV s'intéresse de moins en moins aux spectacles de la Cour contrairement à ce qui fut le cas au début de son règne : les goûts ont changé et l'austérité s'installe progressivement à Versailles.

Les années 1679 à 1683 : les quatre opéras marqueurs de l'évolution du rôle de l'orchestre, *Bellérophon* LWV 57, *Proserpine* LWV 58, *Persée* LWV 60 et *Phaéton* LWV 61

La cabale autour d'*Isis* met fin à la création de tragédies en musique à Saint-Germain-en-Laye : une nouvelle période commence. Dorénavant, un spectacle sur deux est créé à Paris et quand les nouvelles productions sont montées à la Cour, elles n'ont plus l'éclat d'auparavant. Par ailleurs, les temps sont troublés et la France est en guerre : le Traité de Nimègue y mettra un terme.

Le 31 janvier 1679 est créé *Bellérophon*, tragédie en musique sur un livret de Thomas Corneille, Bernard le Bovier de Fontenelle et Nicolas Boileau-Despréaux à l'Académie royale de Musique, au Palais-Royal. Lully, en introduisant le récitatif accompagné par l'ensemble des cordes, au lieu de la seule basse continue avec ou sans les deux dessus de violon, apporte une innovation majeure - venue d'Italie - dans l'opéra français. Enfin, il marque une étape importante dans l'histoire de la tragédie en musique puisque tout effet ou rôle comique est désormais écarté au profit du renforcement de l'action dramatique.

(45) Les représentations d'*Atys* continuèrent une année, ce qui est considérable.
(46) *Mercure galant*, novembre 1714, p. 200.

Dès les représentations parisiennes, le *Mercure galant* relate : « Ce que je remarquai qui plaisait particulièrement dans cet ouvrage, c'est d'y voir l'action suivie partout, de sorte qu'il n'y a aucune scène qui n'ait de l'enchaînement avec celle qui l'a précédée, ce qui ne laisse aucun endroit languissant » **(47)**. Un compliment analogue est à nouveau formulé par cette même gazette quand l'opéra sera repris à la Cour l'année suivante. D'après Lecerf de la Viéville, Lully, en maître incontesté de l'opéra, sut imposer à Thomas Corneille de lui fournir deux mille vers pour les cinq ou six cents « que contient » *Bellérophon* **(48)**. L'intrigue progresse, la danse s'intègre mieux à l'action dramatique et devient moins prépondérante : il ne s'agit plus d'un spectacle de Cour mais bien d'un opéra conçu pour le public de la ville. Parmi les instrumentistes, dont les noms sont cités dans le livret comme il est d'usage depuis quelques temps, il faut mentionner la présence de Marin Marais à la viole.

Lully innove également dans sa démarche mercantile à destination de son public : depuis *Bellérophon* (1679, LWV 57), les partitions générales sont imprimées par Ballard et sont toutes précédées d'une dédicace à Louis XIV. Dès les premières représentations, Lully fait diffuser par Ballard la partition imprimée « à la porte de l'Académie royale de Musique », afin d'en assurer la vente. Courtisan zélé dans ses préfaces flatteuses regorgeant de fausse modestie à propos de son « faible génie » **(49)**, Lully n'en est pas moins un homme d'affaires efficace. *Bellérophon* bénéficie d'un contexte social et politique très favorable, celui du retour à la paix après le traité de Nimègue **(50)**. L'accueil de l'ouvrage promet d'être un triomphe, annoncé par Donneau de Visé en décembre 1678 : « Nous n'aurons la représentation de cet opéra que dans les derniers jours du mois prochain. Quelques personnes qui en ont entendu répéter les premiers actes m'ont parlé si avantageusement de la musique, que je ne doute point qu'elle soit le chef-d'œuvre de Mr. de Lulli » **(51)**. Le suspense autour des répétitions est aussi un argument commercial qui contribue à faire naître une rumeur positive qui en assurera le succès avant la première : l'objectif étant de se faire voir au spectacle, phénomène social et mondain. Le *Mercure galant* joue bien son rôle par le biais d'annonces venant compléter la publicité préliminaire qui résulte de la divulgation du livret et des répétitions réservées à quelques rares personnalités : il fait part à ses lecteurs des projets de Lully. De leur côté, celles et ceux qui, directement ou indirectement, ont eu des échos de l'opéra en devenir, en parlent à leurs amis et à leurs correspondants provinciaux ou étrangers : Madame de Sévigné est un excellent agent de propagande lulliste.

---

(47) *Mercure galant*, mai 1679, pp. 185-186, cité par Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, p. 632.
(48) Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, op.cit., p. 215.
(49) Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op.cit., p. 635.
(50) Le traité de Nimègue, signé le 10 août 1678, met fin à la guerre entre la France et les Provinces-Unies (actuelle Hollande). La Franche-Comté, alors espagnole, est cédée à la France.
(51) *Mercure galant*, décembre 1678, p. 124, cité par Ariane Ducrot, « Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV », op.cit., p. 42.

Dans *Persée* (1682, LWV 60) tragédie en musique sur un livret de Philippe Quinault, Lully adopte une attitude encore plus flatteuse en renforçant le caractère du héros royal : sa « naissance divine et miraculeuse » lui permet de s'élever « au-dessus des autres hommes ». Les qualités héroïques du héros qui « n'entreprend rien que de juste » et « ne combat que pour le bien de tout le monde » **(52)**. De tels arguments de propagande royale sont susceptibles d'accroître la notoriété de l'ouvrage auprès de la Cour. Lorsque Versailles devient résidence royale, en 1682, soit cinq années à peine avant la disparition prématurée de Lully, aucune salle d'opéra n'y est installée **(53)**. *Phaéton* en 1683 et *Roland* en 1685 y sont représentés sans machine(s) dans une version sobre proche du concert **(54)**. En revanche, les livrets de *Proserpine* (1680, LWV 58) et de *Phaéton* (1683, LWV 61) sont plus discrets quant au rôle du héros accompli à l'image du roi : tous deux sont l'œuvre de Philippe Quinault revenu en grâce auprès de Louis XIV et Madame de Montespan. Lors des représentations de *Phaéton* - où est retracée son ascension de fils du dieu Soleil - le nouveau décorateur de l'Opéra, Jean Berain **(55)**, chargé d'inventer les machines, recueille également un grand succès. Les qualités artistiques de cet homme de théâtre sont relatées par le *Mercure galant* : « Vous me demandez des nouvelles de l'Académie de musique. Les assemblées y sont fort nombreuses. Cependant on n'y représente qu'*Alceste* qui n'est pas nouveau. Il est vrai qu'il l'est par les machines, auxquelles M. Berain a parfaitement réussy (…) » **(56)**. Dans un cadre aussi raffiné que magique, la musique de Lully et les ballets ne manquent pas d'enchanter le public. Dans chacune des quatre tragédies *Bellérophon*, *Proserpine*, *Persée* et *Phaéton*, Lully continue à réserver sa préférence aux menuets tout en ménageant un rôle important aux marches - trompettes et percussions - : trois ou quatre dans *Bellérophon*, une pour le prologue de *Proserpine*, une également pour le prologue de *Persée* et deux pour le second et troisième acte de *Phaéton*. Lully amorce également le retour de la chaconne, de la passacaille et des chœurs d'inspiration populaire, dès 1682, avec la très remarquée *Passacaille* de *Persée* (LWV 60/82). Étrangement, le menuet en rondeau de *Persée*, *Que n'aimez-vous, cœurs insensibles* (LWV 60/73) à la mélodie simple et aisément mémorisable pouvant être reprise en chœur par le public parisien, n'est pas arrangée pour le clavier. Sa popularité semble pourtant établie grâce aux parodies que cet air connaîtra : *Prenez du vin, amants sensibles* **(57)**.

---

(52) Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op.cit., p. 637.
(53) Il faudra attendre pour cela le théâtre de Gabriel, inauguré sous Louis XVI en 1770.
(54) Ariane Ducrot, « Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV », op.cit., p. 32.
(55) Jérôme de La Gorce, *Bérain, dessinateur du Roi Soleil*, Paris, Herscher, 1986.
Jérôme de La Gorce, *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Paris, Perrin, 2005.
Jean Berain (1640-1711) : graveur puis dessinateur collabore avec Charles Le Brun aux grandes fêtes organisées à Versailles en 1674 pour célébrer la conquête de la Franche-Comté. Remarqué pour ses hautes compétences, il remplace Carlo Vigarani (1637-1713) en 1680 pour les décors et les machines à l'Académie royale de musique. Il laisse pour les spectacles lyriques de très nombreux dessins encore conservés dans diverses collections à Paris, à Stockholm et à Londres.
(56) *Mercure galant*, septembre 1682, première partie, p. 84, cité par Ariane Ducrot, op.cit., p. 37.
(57) Herbert Schneider, *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully*, op.cit., p. 385.

Une fois encore, il ne semble pas exister de logique implacable entre le phénomène à succès et son arrangement systématique pour clavier. Ainsi, le non moins célèbre chœur de *Phaéton*, *Dans ce Palais, bravez l'Envie* (LWV 61/59) n'a suscité qu'un arrangement dans deux manuscrits : **46-Menetou** (après 1689) et **Ms. Clermont d'Entrevaux** (vers 1691, probablement avant). Le rayonnement de cet air fameux reste néanmoins limité à la sphère confidentielle de ces deux sources, tout particulièrement pour **Ms. Clermont d'Entrevaux**. Le regard quelque peu postérieur de Lecerf de La Viévile résume le sentiment général : *Atys* « l'opéra du roi », *Isis* « l'opéra des musiciens » et *Phaéton* désormais baptisé « d'opéra du peuple » **(58)**. Effectivement, l'accroissement du rôle des chœurs, de la danse dans l'action dramatique et dans les scènes les plus spectaculaires assoit la cohérence de l'ensemble et ancre la popularité et le rayonnement de l'ouvrage. Le chœur *Descendons sous les ondes* (LWV 60/69) de *Persée* est considéré par Lecerf de La Viéville comme « le plus travaillé qu'ait fait Lully » **(59)**, pourtant il n'a suscité aucun arrangement. À partir de *Bellérophon*, le rôle descriptif de l'orchestre s'accroît et s'étoffe par l'écriture de traits rapides confiés aux cordes, à l'exemple des furies - mais pas exclusivement - pour couvrir le bruit de la machinerie lors des effets spectaculaires. Ce type d'écriture ne retient pas l'intérêt des copistes arrangeurs et seules deux pièces de ce type sont adaptées pour le clavier : il s'agit de la *Furie de Cadmus* (1673, LWV 49/8) et de *La discorde, Entrée des Furies* dans *Proserpine* (1680, LWV 58/3).

La famille des violons n'est pas la seule à explorer de nouvelles voies instrumentales : à partir de 1680, les trios d'anches composés de deux dessus de hautbois et d'un basson exercent un rôle de plus en plus important par l'évocation de la nature, d'un lieu champêtre ou d'un bocage. Cette nouvelle combinaison sonore, sans le soutien de la basse continue, est mise en pratique dans le prologue de *Persée* : *Haubois, Passepied* (LWV 60/5). Favorablement accueilli, ce trio est arrangé dans trois sources : **36-Parville** (après 1686), **46-Menetou** (après 1689) et **Ms. Clermont d'Entrevaux** (vers 1691, probablement avant). À l'instar des trios, à deux dessus confiés à deux violons et une basse d'archet des œuvres antérieures, cette nouvelle combinaison sonore de trio d'anches ne sera pas sans influence sur l'écriture des trios et des registrations pratiquées par les organistes de la fin du XVIIe siècle. Dans *Persée*, deux airs célèbres retiennent notre attention, l'air de Mérope de l'acte I, *Ah ! je garderai bien mon cœur* (LWV 60/20) non arrangé, puis à la fin de la tragédie l'air du grand prêtre et chœur, *Hymen ! ô doux hymen* (LWV 60/76) arrangé dans **Ms. Clermont d'Entrevaux** et dont Lecerf de La Viéville vante la « douceur » et les « tons aisés » coulants **(60)**.

(58) Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, op.cit., p. 102.
(59) *Ibid.*, pp. 72-73.
(60) *Ibid.*, III, p. 80.

Le public semble apprécier tout particulièrement les duos et trios vocaux des productions lullistes des années 1680. Pourtant, les copistes arrangeurs n'ont pas laissé de trace de cet enthousiasme du public, à l'exemple de *Venez-vous contre moi défendre un téméraire* (LWV 58/69) ou du duo à deux voix de basse - une rareté - *L'Amour comblé de gloire triomphe de tout l'univers* (LWV 58/42) dans *Proserpine*. Le goût du public pour ce type de duo vocal, d'une grande difficulté d'exécution, est relaté par Le Cerf de La Viéville : « J'ai vu plusieurs fois à Paris, quand le duo de *Persée*, si savant et si difficile, *Les vents impétueux* (LWV 60/62), était bien exécuté, tout le peuple attentif de même, être un demi quart d'heure sans souffler, les yeux fixés sur Phinée et Mérope, et le duo achevé, s'entre marquer l'un à l'autre par un penchement de tête, le plaisir qu'il leur avait fait. Bel endroit à coup sûr, science expressive, roulement heureux » **(61)**. Ce témoignage d'une grande précision est primordial car l'auteur relate ce qu'il a vu et entendu « plusieurs fois », en toute vraisemblance lors de la reprise de *Persée* en 1703. Toujours d'après Lecerf de La Viéville, le goût des spectateurs et celui de Lully pouvaient être différents comme cet air de *Phaéton*, *Hélas, une chaîne si belle* (LWV 61/65) préféré du public mais non du compositeur **(62)**.

En revanche, les clavecinistes arrangeurs n'ont pas conservé l'un des airs les plus émouvants de toute la production lulliste, l'air de Mérope à la scène 1 de l'acte V de *Persée* : *Ô mort ! Venez finir mon destin déplorable* » (LWV 60/75). Encadrée par la plénitude des cordes, la voix de dessus dessine l'une des mélodies les plus profondes et expressives de Lully, un chef-d'œuvre de l'opéra français. Les cordes, souvent à cinq parties, sont de plus en plus fréquemment utilisées par Lully pour les airs, pour les récitatifs accompagnés et cela ne manque point d'impressionner les contemporains de Lully. Les quatre opéras de Lully créés entre 1679 et 1683, respectivement *Bellérophon* (LWV 57), *Proserpine* (LWV 58), *Persée* (LWV 60) et *Phaéton* (LWV 61), tantôt à Paris tantôt à la Cour, sont incontournables dans l'histoire de la tragédie en musique. Cette évolution stylistique se caractérise par l'accroissement du rôle accordé à l'orchestre qui ne se contente plus de jouer les ouvertures, les danses et d'apporter son soutien aux chœurs. Toute cette attention portée aux timbres, à la plénitude des cordes, aux trios d'anches profite également aux pièces de plus en plus élaborées que sont les chaconnes et passacailles. Ce phénomène est perceptible dans les arrangements où figurent en bonne place la *Chaconne* de *Phaéton* (LWV 61/40) et la *Passacaille* de *Persée* (LWV 60/82).

(61) Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, op.cit., II, p. 330.
(62) *Ibid*., cité par Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op.cit., p. 653.

Jean-Laurent Lecerf de La Viéville **(63)** vécut peu et ne connut vraisemblablement pas Lully. Âgé d'à peine treize ans à la mort de ce dernier, il appartient à la génération immédiate de l'après Lully mais ses témoignages demeurent étayés et relativement précis.

Bellérophon, créé à Paris, le 31 janvier 1679, a été repris une première fois le 2 ou 3 janvier 1680, à Saint-Germain-en-Laye devant la Cour **(64)** : une seule autre reprise eut lieu en 1705-1706. *Proserpine*, créé à Saint-Germain-en-Laye devant la Cour, le 3 février 1680, a été repris une première fois le 15 novembre 1680 à Paris : deux autres reprises eurent lieu en 1699 puis en 1715. *Persée*, créé à Paris, le 18 avril 1682, a été repris une première fois le 21 juillet 1682 à Versailles devant la Cour : trois autres reprises eurent lieu en 1687, 1703 et 1710-1711. Enfin, *Phaéton*, créé à Versailles sans machines devant la Cour le 6 janvier 1683 a été repris une première fois le 27 avril 1683, à Paris : trois autres reprises eurent lieu en 1692, 1702 et 1710.

Bellérophon (1679, LWV 57) ne fait l'objet que de six arrangements sur un total de soixante dix numéros de LWV, ce qui est peu. Cependant, la célébrité de l'ouvrage fait rayonner son *Ouverture* dans six manuscrits **(65)** et les deux airs *Pourquoi n'avoir pas le cœur tendre* (LWV 57/7) et *Les Amazones* (LWV 57/23) figurent dans **Ms.Bruxelles-27220**, manuscrit le plus ancien de nos sources recensant également des arrangements uniques de *Psyché* : la personnalité du ou des copistes serait à approfondir. Étrangement le manuscrit **36-Parville**, grand manuscrit français de clavecin, ne compte aucune pièce de *Bellérophon* ni de *Phaéton* alors qu'il conserve d'autres arrangements d'opéras qui lui sont contemporains : *Proserpine* et *Persée*, notamment. Existe-t-il une logique dans ces omissions ? En revanche, **46-Menetou**, manuscrit quasi contemporain de **36-Parville**, recense trois arrangements de *Bellérophon*. Ainsi, le ou les copistes de **Ms.Bruxelles-27220** et **46-Menetou** possèdent des attitudes similaires dans la conservation d'arrangements uniques : seraient-ils issus du même sérail ? *Proserpine* (1680, LWV 58) est la tragédie en musique la moins concernée par le nombre d'arrangements, seulement cinq pièces sur quatre vingt sept numéros de LWV. L'*Ouverture* (LWV 58/1) est arrangée dans trois manuscrits : **Ms.Bruxelles-27220**, **46-Menetou**, **68-d'Anglebert**.

---

(63) Jean-Laurent Lecerf de La Viéville de Fresneuse (1674-1707), poète et amateur d'opéras, est Garde des sceaux du parlement de Normandie à Rouen.

(64) Ariane Ducrot, « Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV », op.cit., p. 38.

(65) **14-Schwerin-619** (ca 1720), **24-Babell** (Londres, 1702), **27-Gresse** (manuscrit néerlandais, après 1669), **Ms.Bruxelles-27220** (dès 1666), **40-Rés-476** (après 1679), **46-Menetou** (après 1689).

Persée (1682, LWV 60) et ses huit arrangements sur quatre vingt quatre numéros de LWV, ce qui est peu, exploite néanmoins trois pièces d'importance : son *Ouverture* (LWV 60/1) présente dans quatre sources **(66)**, son *Passepied*, *haubois*, pour trio d'anches (LWV 60/5) dans trois **(67)** et sa remarquable *Passacaille* (LWV 60/82) également présente dans trois sources **(68)**. Même si le nombre d'arrangements demeure restreint, leur présence dans les grands manuscrits de clavecin cités est un gage de reconnaissance.

Phaéton (1683, LWV 61), « l'opéra du peuple » **(69)** selon Lecerf de la Viéville se trouve en meilleure place que les précédentes tragédies en musique : treize arrangements sur un total de soixante douze numéros de LWV. Quatre ont les faveurs de plusieurs sources et tout d'abord la *Chaconne* (LWV 61/40) véritable « tube » à la mode - au sens moderne du terme - présente dans neuf sources **(70)**. La *Chaconne* de *Phaéton* est la seule pièce de Lully copiée par Johann-Christoph Bach, frère aîné de Johann-Sebastian Bach, dans le manuscrit **13-Möllersche** : source fondamentale pour l'appréhension de l'éducation du jeune Johann-Sebastian et de sa connaissance de la musique française. Trois autres pièces de *Phaéton* s'illustrent également par une certaine popularité et sont présentes dans trois sources : *Cherchons la paix* (LWV 61/3) **(71)**, Le *Second Air*, *Le Printemps* (LWV 61/58) **(72)** et enfin *Dans ce palais* (LWV 61/59) **(73)**. Comme dans le cas de *Bellérophon*, il n'y a étonnement aucun arrangement de *Phaéton* dans le grand manuscrit français **36-Parville** : en revanche, **46-Menetou** en contient onze. Selon Bruce Gustafson, ces deux sources très proches auraient pu être partiellement réalisées par un certain « Berkeley La Barre » **(74)**. La seconde, le manuscrit **46-Menetou**, ayant appartenu à Françoise-Charlotte de Senneterne, née vers 1680, mérite une analyse sociologique approfondie. Comment le choix des arrangements a-t-il été opéré ? S'il s'agit du même copiste, pourquoi avoir omis des pièces aussi célèbres que la *Chaconne* de *Phaéton* (LWV 61/40) ou l'*Ouverture* de *Bellérophon* (LWV 57/1) ? Ces copistes arrangeurs ont pour la plupart d'entre eux, en plus de leur activité instrumentale, une activité d'enseignement lucrative : la conception et la composition des manuscrits, nécessaire à la diffusion du répertoire, semble également obéir à cette double exigence.

---

(66) 14-Schwerin-619, **24-Babell**, **46-Menetou**, **Ms. Clermont d'Entrevaux.**
(67) 36-Parville, **46-Menetou**, **Ms. Clermont d'Entrevaux.**
(68) 14-Schwerin-619, 46-Menetou, Ms. Clermont d'Entrevaux.
(69) Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, op.cit., I, p. 102.
(70) 13-Möllersche, **14-Schwerin-619**, **24-Babell**, **43-Gen-2354**, **44-LaPierre** (*chaconne* arrangée deux fois dans cette source), **46-Menetou**, **68-d'Anglebert**, **Ms.Clermont d'Entrevaux**, **Ms. Troyes I.**
(71) 46-Menetou, Ms. Humeau, Ms. Amalie.
(72) 46-Menetou, **Ms.Clermont d'Entrevaux, Ms.Humeau.**
(73) 46-Menetou, **Ms.Clermont d'Entrevaux, Ms.Humeau.**
(74) Bruce Lester Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music Thematic Catalog and Commentary*, The University of Michigan, Ph. D., 1977, pp. 173-174, p. 720, p. 961, p. 982, pp. 1316-1317.

Un peu plus loin, lorsque nous aborderons le milieu musical de cette société des années 1660-1690, nous observerons les relations qui régissent les rapports entre les professeurs et leurs élèves : souvent de haute lignée et fortunés, fréquentant l'opéra, ces derniers ont-ils une influence dans la conception de ces manuscrits ?

Les années 1684 à 1686 : les trois opéras et les héros de romans de chevalerie, les trois monumentales chaconnes et passacailles, *Amadis* LWV 63, *Roland* LWV 65 et *Armide* LWV 71

Comme pour les tragédies en musique précédentes, *Amadis* (1684, LWV 63), *Roland* (1685, LWV 65) et *Armide* (1686, LWV 71) sont tantôt créées à Paris, tantôt à la Cour en présence de Louis XIV. Depuis l'installation du souverain et de la Cour à Versailles, en 1682, bien d'anciennes données sont désormais à reconsidérer et un déclin perceptible s'annonce tant dans la motivation du souverain que dans celui des goûts de la Cour. Trois facteurs expliquent ces changements : le premier est d'ordre technique car l'opéra du château de Versailles n'offre pas les meilleures conditions scéniques contrairement à celui de Saint-Germain-en-Laye ou de l'Académie royale à Paris. Le second, d'ordre protocolaire, impose le deuil relatif à la mort de la reine Marie-Thérèse d'Autriche - épouse de Louis XIV - survenue le 31 juillet 1683. Dans ce contexte, Lully doit donc créer *Amadis* au théâtre du Palais-Royal. Le troisième est d'ordre idéologique et religieux : l'influence hostile de madame de Maintenon et des milieux dévots - hostiles à l'opéra et à Lully - tarit peu à peu l'intérêt du souverain et de la Cour pour les opéras. Malgré ces circonstances défavorables, cela n'empêche pas Lully d'écrire de véritables chefs-d'œuvre. Les trois derniers livrets de Philippe Quinault amorcent également une rupture thématique : l'on cesse de s'inspirer de l'Antiquité et de son univers mythologique pour se recentrer sur des sujets aux sources plus récentes, tels un roman de Montalvo et des poèmes de l'Arioste et du Tasse, en quelque sorte l'univers de la chevalerie susceptible de plaire au public.

Une autre innovation consiste désormais à encadrer le choix des sujets des tragédies en musique et leur contenu littéraire : craint-on une affaire semblable au livret d'*Isis* ? Ainsi les sujets des trois tragédies proposés par Quinault sont soumis et choisis par Louis XIV. Le souverain choisit-il seul ou se fait-il conseiller par la Petite Académie, jadis hostile à Quinault et à Lully ? Charles Perrault, membre de cette institution et soutien de Lully et de Quinault, est jugé trop proche du ministre défunt Colbert, mort en septembre 1683.

Louvois, successeur de Colbert, écarte Perrault et fait intégrer cette Petite Académie aux deux adversaires de Quinault que sont Racine et Boileau. Le goût du monarque et du public a certes évolué et la mode de l'Antiquité et de la quête mythologique est passée. Malgré les thèmes peu novateurs apportés par Quinault, les spectacles apportent cependant de la nouveauté à la tragédie en musique. Les fabuleux décors et costumes de Berain, dorénavant inspirés des modes du passé tel le Moyen-Âge et la Renaissance, conviennent idéalement au public qui se délecte dans la nostalgie des troubadours ainsi réinventés. Pour autant et malgré ces ruptures conjoncturelles, les tragédies ne renoncent nullement au merveilleux, bien au contraire, et contribuent au rêve de spectateur par l'entremise du fabuleux concepteur et magicien de l'effet : Berain. La persistance des divinités « sur leur char volant », les monstres « terribles » ou « épouvantables », les bergers, nymphes et bergères s'activent toujours sur scène et le spectacle se conclut par des cataclysmes aux effets impressionnants.

Deux témoignages relatent le merveilleux de ces spectacles qui fascinent le public, tout d'abord celui de Lercerf de La Viéville à propos d'*Armide* : « Dans l'émotion que cause une machine, amenée et placée avec un art si unique, la toile tombe et l'auditeur plein de sa passion, qu'on a augmentée jusqu'au dernier moment, ne peut pas ne la point remporter toute entière. Il s'en retourne chez lui pénétré malgré qu'il en ait, rêveur, chagrin du mécontentement d'Armide » **(75)**. Le second émane du *Mercure galant* à propos d'un grand visiteur, un des ambassadeurs de Siam, qui ne serait pas resté insensible aux effets produits : ainsi quand « il vit le palais d'Armide ruiné et brûlé », il se serait exclamé alors « le palais est tombé, nous ne pouvons plus coucher ici » **(76)**. Ce second témoignage, pouvant prêter à sourire, exprime pourtant assez justement l'évolution et la magie des effets sur le public. Une tragédie est un spectacle total, où rien n'est laissé au hasard : les multiples paroles rapportées, qu'elles soient enthousiastes ou critiques, ne laissent pas cette société Louis-quatorzième indifférente. Les tragédies en musique de Jean-Baptiste Lully, les livrets de Quinault, les décors et effets de Berain sont un phénomène de société et de modernité que nul ne peut sous-estimer. Selon l'usage depuis la création des grandes tragédies en musique, le nom des musiciens et chanteurs figure désormais dans les livrets vendus au public. Jean-Baptiste Lully, on l'ignore souvent, donne à ses musiciens et chanteurs un statut et une notoriété, signe d'une grande modernité sociale et économique.

(75) Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, op.cit., II, pp. 15-16.
(76) *Mercure galant*, janvier 1686, p. 187, cité par Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op.cit., p. 663.

Ainsi, Lecerf de La Viéville conclut par ce témoignage touchant à propos des principaux interprètes d'*Amadis*, de *Roland* et d'*Armide*, et en particulier de Marie Le Rochois tenant le rôle d'*Armide* : « Quand je me représente la Rochois, cette petite femme qui n'était plus jeune, coiffée en cheveux noirs et armée d'une canne noire avec un ruban couleur de feu, s'agiter sur le grand théâtre qu'elle remplissait presque toute seule en tirant de temps en temps de sa poitrine des éclats de voix merveilleux, je vous assure que j'en frissonne encore, et comme je n'ai jamais été ému si vivement que je le fus alors, quoique j'aie été quatre ou cinq cents fois à l'Opéra, je ne manque point de revenir à Armide, dès que je veux penser à une pièce de musique, souverainement belle » **(77)**. Le rôle des femmes fut si remarqué dans les rôles principaux de ce grand opéra qu'il fut appelé l'« opéra des femmes » **(78)**.

Ces trois tragédies diffèrent des précédentes par une intervention moindre des chœurs au profit des récitatifs et airs soutenus par l'orchestre : l'action dramatique progresse en s'intériorisant. En revanche, le nombre de danses s'intensifie : dix dans *Amadis*, quinze dans *Roland* et dix-sept dans *Armide*. Chacune de ces tragédies possède au moins une chaconne ou une passacaille, pièces particulièrement développées, à l'exemple de la grande *Chaconne* d'*Amadis* (LWV 63/67) copiée dans seulement deux sources **24-Babell** et **36-Parville** : serait-ce du fait de sa longueur, 296 mesures ? La *Chaconne* de *Roland* (LWV 65/56) qui clôture l'acte III est une longue ritournelle instrumentale sur basse obstinée s'achevant par un chœur somptueux entrecoupé de soli, duos et trios vocaux. Cette pièce remarquablement développée et équilibrée n'est pas arrangée pour le clavier : son exceptionnelle durée de plus de dix minutes et de 249 mesures, expliquerait-elle cette omission ?

Enfin, l'impressionnante *Passacaille* d'*Armide* de cent quarante neuf mesures (LWV 71/61), certes plus courte que celle d'*Amadis* et de *Roland*, est présente dans six sources : **14-Schwerin-619**, **24-Babell**, **31-Madrid-1360**, **49-RésF-933**, **68-d'Anglebert** et **Ms. Regensburg**. Cette œuvre techniquement exigeante s'impose par son caractère dramatique et se positionne d'emblée au même rang qu'une grande pièce pour le clavier, qu'elle n'est pas à l'origine. Ces longues passacailles et chaconnes, lorsqu'elles sont redonnées à la fin du spectacle, comme tel est le cas pour celle d'*Amadis* et selon les indications du compositeur laissées à la dernière page de sa partition **(79)**, sont supposées remporter l'engouement du public au moment des créations.

(77) Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, op.cit., II, p. 12.
(78) Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op.cit., p. 664.
(79) Lully, *Amadis, tragédie mise en musique*, Christophe Ballard, Paris, 1684, p. 272.

Dès le début du XVIIIe siècle, époque des opéras de Campra, les goûts du public ont changé et le *Mercure galant* rapporte tout comme Lecerf de La Viéville « la honte » du nouveau siècle au regard des dames qui sortent désormais de la salle avant la fin du spectacle **(80)**. Ces monumentales chaconnes et passacailles écrites en mode majeur comme celles d'*Amadis* et de *Roland* introduisent au milieu de la pièce des épisodes en mode mineur mais toujours sur la même tonique. Ce procédé n'est pas nouveau et il existe déjà dans le *Ballet de la Raillerie* (1659, LWV 11), tout comme d'ailleurs dans l'imposante *Passacaille* qui clôt la *Suite en ut* de Louis Couperin. Cette similitude est intéressante car *Le Ballet de la Raillerie* s'achève par la *Chaconne La Louchie* (LWV 11/45), pièce déjà très développée pour l'époque de 232 mesures qui fut dansée par le roi lui-même et Lully. Pour ce spectacle, le nom de certains musiciens célèbres qui y participent est connu : il s'agit, entre autres, de Louis Couperin et son frère Charles, l'un à la viole (Louis ?) l'autre au clavecin (Charles ?) ou tous les deux au clavecin ? **(81)** Rappelons qu'aucun arrangement n'existe, à notre connaissance, de ce ballet : cette longue chaconne à laquelle participent Louis et Charles Couperin ne suscite point l'intérêt des copistes arrangeurs, ce qui pourrait indiquer que déjà dans les années 1655-1661 ce type de pièce monumentale ne correspond plus aux attentes du public. Quant à l'intérêt des musiciens, cela semble moins sûr : Louis Couperin aurait-il été impressionné par la dimension chorégraphique et obsédante de la *Chaconne La Louchie* de Lully au point d'en écrire une aussi développée ? Ainsi, la *Chaconne* de la *Suite en ut* de Louis Couperin, pour clavecin, signerait-elle la fin d'un style et du goût d'une époque, celui de la Régence d'Anne d'Autriche et de Mazarin ? Si le public demeure sensible aux pièces de vaste envergure écrites pour l'orchestre, ce qui est encore rare chez Lully à cette époque, l'est-il tout autant pour les pièces de clavecin ? Cette circonstance pourrait peut-être expliquer pourquoi les grandes pièces ont été marginalisées par les copistes arrangeurs dans le cas de la *Passacaille* d'*Amadis*, présente dans seulement deux manuscrits, voire ignorées dans le cas de la *Chaconne* de *Roland*.

Concernant la *Passacaille* d'*Armide* (LWV 71/61), pièce un peu plus restreinte que celle d'*Amadis* et de *Roland*, il n'est guère étonnant qu'elle figure dans six sources pour clavier : d'une incroyable progression dramatique et nettement plus élaborée sur le plan tonal, elle est considérée comme l'un des chefs-d'œuvre absolu de Lully. Néanmoins d'Anglebert en réalise une adaptation plus courte qui synthétise l'originale : toute l'ornementation luxuriante et raffinée du claveciniste y est convoquée.

(80) *Mercure galant*, novembre 1714, p. 200, cité par Ariane Ducrot, « Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV », op.cit., p. 36.
(81) Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op.cit., p. 392.

L'intervention des chœurs au cours de ces longs développements sur une basse obstinée dans *Amadis*, *Roland* et *Armide* laisse supposer que le public est susceptible de reprendre « en chœur » telle ou telle mélodie dans une structure en rondeau préalablement entonnée par un soliste ou le chœur. Le caractère populaire entamé dès le prologue, tant dans *Amadis* que dans *Roland*, peut s'illustrer par les interventions des chœurs aux mélodies simples telles *Suivons l'Amour* (*Amadis*, LWV 63/12), menuet arrangé quatre fois mais dans seulement trois sources **(82)**. Enfin, le menuet *Vous ne devez plus attendre* (LWV 63/36) est arrangé sept fois dans six sources **(83)**. Il est par ailleurs utile de relever que ces deux menuets sont arrangés en doublon dans les mêmes manuscrits **44-LaPierre** et **46-Menetou**. Dans ces deux cas, il s'agirait bien de deux graphismes différents **(84)** : ceci témoignerait de la persistance du goût des copistes dans le sens où il n'aurait surtout pas fallu omettre ces deux célèbres menuets du manuscrit.

Le sentiment populaire est aussi relayé par les monologues permettant à un chanteur ou une chanteuse de mettre son talent à contribution : ainsi, les trois opéras y contribuent amplement. Par exemple, l'air d'Arcabonne dans *Amadis*, scène 1 de l'acte II, *Amour, que veux-tu de moi* ? (LWV 63/26) que Lecerf de La Viéville considère comme un air tellement connu qu'il « était chanté par toutes les cuisinières de France ». Il ajoute cette observation : « J'avais droit de penser que cet air était déjà sûr d'avoir eu l'approbation de tous les gens de France, d'un rang entre la princesse et la cuisinière : que cet air avait parcouru tous ces rangs là, pour en venir au plus bas, et avait emporté l'estime et le suffrage de tout ce peuple de qualité, de tous les connaisseurs, de tous les savants, de ce nombre immense de personnes distinguées, par la bouche desquelles il avait passé ; et remarquant qu'il savait toucher la cuisinière, comme il avait su toucher la princesse, qu'il plaisait également au savant et à l'ignorant, aux esprits du premier ordre et du dernier, je concluais qu'il devait être bien beau, bien dans la nature, bien dans une expression vraie, pour avoir remué tant de divers cœurs et flattés tant d'oreilles différentes » **(84)**. Ce témoignage touchant ne se traduit que faiblement en terme d'arrangements pour le clavier : cet air n'est présent que dans le manuscrit **46-Menetou**. Une fois encore, cette observation tendrait à démontrer que soit Lecerf de La Viéville s'enthousiasme trop aisément sur le caractère populaire de telle ou telle pièce de Lully, au regard de l'admiration inconditionnelle qu'il voue au compositeur, soit, ce qui semble plus probable, que les goûts du public et ceux des copistes arrangeurs - donc des musiciens - sont parfois bien distincts.

---

(82) 42-Vm7-6307-2, **44-LaPierre** (arrangement reproduit deux fois) et **46-Menetou**.
(83) 10-Schwerin-617, **36-Parville**, **42-Vm7-6307-2**, **46-Menetou** (arrangement reproduit deux fois), **49-RésF-933, Ms. Amalie.**
(84) Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, op.cit., II, p. 328.

Toujours d'après Lecerf de La Viéville, l'air d'Arcabonne n'est pas celui qu'apprécie le plus Lully : il lui préfère *Bois épais, redouble ton ombre* (LWV 63/30). Le compositeur le considère comme l'un des « meilleurs morceaux » de son ouvrage et l'un de « ses grands airs » **(85)**. Pourtant, les copistes arrangeurs ne semblent pas partager pas le même enthousiasme et cet air n'est arrangé qu'une seule fois dans **46-Menetou**.

Dans *Armide*, à la fin de l'acte II, le grand monologue *Enfin il en est en ma puissance*, (LWV 71/40) est précédé d'un épisode orchestral particulièrement impressionnant et apprécié du public : il s'agit du *Second air des sourdines* (LWV 71/39), arrangé huit fois et diffusé dans sept sources **(86)**. Étrangement, il ne figure pas dans **46-Menetou** alors qu'il existe en doublon dans **36-Parville** à la fin du manuscrit. Enfin, la grande *Passacaille* d'*Armide* (LWV 71/61), chef-d'œuvre du genre est arrangée dans six sources **(87)**. Étonnement, elle ne figure ni dans **36-Parville** alors que le *Second Air des sourdines* (LWV 71/39) y est copié en doublon, ni dans **46-Menetou**, pourtant deux grands manuscrits français. Serait-ce pour des raisons de place, de goût, pour des difficultés d'ordre technique ?

Ces trois grandes tragédies en musique que sont *Amadis*, *Roland* et *Armide* marquent un aboutissement dans la production dramatique de Lully. La dimension des pièces pour orchestre avec participation des chœurs sur une basse obstinée atteint des sommets : les chaconnes d'*Amadis* et de *Roland* atteignent respectivement 296 et 249 mesures et la *Passacaille* d'*Armide* cent quarante neuf. L'influence italienne qui demeure conséquente dans *Amadis* et *Roland*, avec notamment le recours à des airs vocaux écrits sur une basse obstinée, s'estompe dans *Armide*. Ce dernier opéra, *Armide*, est incontestablement l'une de ses œuvres majeures : jamais encore le récitatif et la déclamation chantée n'avaient jamais autant magnifié les vers inspirés de Quinault. Cela dit, les récitatifs français et la déclamation si particulière qui s'y rattache - aussi aboutie soit-elle - ne sont pas les idiomes esthétiques qui s'exportent le mieux, contrairement aux danses et pièces instrumentales. Enfin, comme rapporté précédemment par Lecerf de La Viéville, le succès incontestable remporté par ces tragédies - indépendamment de la pertinence de l'œuvre - est aussi le fait de la grande qualité des interprètes choisis et formés par Lully. Les chanteurs et chanteuses à l'image de Marie Le Rochois, l'inoubliable interprète du rôle de la magicienne Armide, sont capables de subjuguer tout un public, même le plus exigeant.

---

(85) Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, op.cit., II, p. 150.
(86) 14-Schwerin-619, **23-Tenbury**, **24-Babell**, **36-Parville** (arrangement reproduit deux fois), **49-RésF-933**, **68-d'Anglebert** et **Ms. Regensburg.**
(87) 14-Schwerin-619, **24-Babell**, **31-Madrid-1360**, **49-RésF-933**, **68-d'Anglebert** et **Ms. Regensburg.**

Amadis, créé à Paris au Palais-Royal le 18 janvier 1684 a été repris une première fois le 5 mars 1685, à Versailles devant la Cour : trois autres reprises eurent lieu en 1687, 1701 et 1707 **(88)**. *Roland*, créé à Versailles, sans machines, à la Grande Écurie devant la Cour le 8 janvier 1685, a été repris une première fois le 9 mars 1685 à Paris : trois autres reprises eurent lieu en 1690, 1705 et 1708-1709. *Armide*, créé à Paris au Palais-Royal le 15 février 1686 n'a pas été présenté devant la Cour : cinq reprises, tout comme pour *Atys*, eurent lieu en 1692, 1697, 1703, 1713 et 1714. *Armide* n'est pas présenté devant la Cour et le *Mercure galant* nous en explique les raisons : « *Armide* (…) avoit esté commandé d'abord pour Versailles. Comme il n'a pû y estre représenté, à cause de l'autre Divertissement [le *Ballet de la Jeunesse*, de Delalande, créé le 18 janvier] qu'on a commencé plus tard que l'on ne croyoit, il a paru à Paris dans les derniers jours du Carnaval » **(89)**. Malgré cela, le fait d'être repris cinq fois durant le règne de Louis XIV témoigne du succès de cet opéra. Bien qu'elle ne fut pas donnée devant la Cour, la tragédie *Armide* a cependant droit à un auditoire restreint, en version de chambre, selon les témoignages du samedi 30 mars et du samedi 11 mai 1686, rapportés dans le *Journal* du marquis de Dangeau : « (…) Madame la Dauphine fit chanter l'Opéra d'*Armide* dans son antichambre, par les acteurs de Paris » **(90)**.

À la mort de Lully, en 1687, presque toutes les tentatives pour monter des pièces modernes échouent et l'Opéra connaît des soucis financiers. On rejoue alors toutes les productions de ce dernier qui contribuent ainsi à renflouer l'institution lyrique parisienne en crise. Par exemple, si le succès sans égal d'*Atys* et d'*Armide*, repris chacun cinq fois, n'a rien de surprenant, nous sommes en revanche surpris de constater que *Bellérophon*, le triomphe de Lully, ne connaît qu'une seule reprise. Concernant *Isis*, il n'y a aucune contracdiction à l'égard de son accueil jadis mouvementé et de la réserve persistante du public : l'opéra n'est repris qu'une seule fois. Contrairement à toute attente, *Acis et Galatée*, boudé en 1686 lors de sa création est repris quatre fois **(91)**. Le goût prononcé du monarque pour le fait lyrique et chorégraphique est principalement lié à l'admiration qu'il porte à Lully et à sa musique : en ce sens ses confrères compositeurs suscitent nettement moins l'intérêt du roi. Enfin, l'emprise dévote de Madame de Maintenon, seconde épouse de Louis XIV, affaiblit considérablement la création et la diffusion d'opéras.

---

(88) Arianne Ducrot, « Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV », op.cit., pp. 26-27.
(89) *Mercure galant*, février 1686, p. 295, cité par Ariane Ducrot, op.cit., p. 30.
(90) Marcelle Benoit, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV*, Journal du marquis de Souches du samedi 11 mai 1686, op.cit., p. 204.
(91) Arianne Ducrot, op.cit., p. 40 et p. 54.
Il n'est d'ailleurs pas étonnant qu'*Acis et Galatée* plût après la mort de Lully, étant donné l'évolution du goût ; sous Louis XV, ce divertissement fit l'objet de six reprises, se classant immédiatement après *Armide* et *Thésée* (sept reprises chacun).

La disparition de Lully marque effectivement une rupture dans l'univers de l'opéra français. La nouveauté n'attise plus la curiosité : critiques et rumeurs circulent déjà avant qu'un nouvel opéra ne soit créé. Quelques détracteurs ayant connaissance de nouveautés lyriques font déjà circuler des chansons satiriques à leur sujet :

« Enfin nous le verrons ce ballet qu'on nous vante,
La musique est charmante,
Elle est du petit Colas
Dont le public fait cas ;
Il dit qu'il n'a rien fait qui soit si bon
Et je crois qu'il a raison.
Mais pour la symphonie,
Elle est d'un autre génie :
Dieu mercy on y voit par morceaux
Le grand Lully (…) **(92)**

Parmi les faits qui peuvent nous éclairer sur le rayonnement et la propagation de l'œuvre de Lully, tant en France qu'à l'étranger, mentionnons que le 8 juillet 1684, Pierre Gautier, dit « de Marseille », reçoit la permission d'établir une Académie royale de Musique à Marseille : il s'agit de l'acte de naissance de l'Opéra de Marseille. Cet événement nous intéresse au plus haut point car le **Ms. Clermont d'Entrevaux** proviendrait, tout ou en partie, du fonds musical de cette institution phocéenne. Enfin, notons également - fait de première importance au regard de la diffusion de l'œuvre de Lully - que le 17 août 1684 est promulguée une « Ordonnance portant défense d'établir des Opéras en France sans la permission de Jean-Baptiste Lully et interdisant aux comédiens français et italiens de se servir de plus de deux voix et six violons et d'aucun danseur » **(93)**. Cet acte inédit démontre la volonté de Lully de contrôler l'entièreté de la production lyrique française et de développer une situation de monopole. Ainsi, par le biais du journal de marquis de Dangeau, nous apprenons que Lully perçoit des dividendes lors de la création de nouvelles académies royales de musique : « J'appris qu'il y avait à Marseille un musicien nommé Gautier, qui y avait fait un Opéra ; il y gagne beaucoup, mais il est obligé de donner pension à Lully qui en tire 2 000 francs. Et je sus que dans toutes les villes où les violons s'assemblent pour des concerts d'Opéra, les violons sont obligés de donner pension à Lully : ils le font à Rouen et ailleurs » **(94)**. Il ne fait pas de doute que ce type de pratique de rente régulière fait de Lully un redoutable homme d'affaires. Ce fait travestit, de facto, ses relations avec ses collègues musiciens, invités en quelque sorte à lui faire allégeance. Le phénomène des arrangements pour clavier des œuvres théâtrales de Lully est-il susceptible d'être influencé par de telles considérations ? Le contexte de la sociologie musicale de la période lulliste : musiciens, courtisans, élèves et leurs rapports avec le pouvoir, n'est pas clos.

(92) Bibliothèque nationale, ms. fr. 12642, *Chansonnier Maurepas*, t. XXVII, f° 412 : *Raillerie de l'opéra de la Naissance de Vénus* (1696), cité par Ariane Ducrot, « Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV », op.cit., p. 44.
(93) Marcelle Benoit, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV*, op.cit., pp. 189-190.
(94) *Ibid.*, p. 196.

B. IX. 19
Ventura Ms. 270

ISIS,

BIBLIOTHÈQUE DU ROI
PALAIS ROYAL

TRAGEDIE

MISE
EN MUSIQUE,

Par Monſieur de Lully, Eſcuyer, Conſeiller, Secretaire du Roy, Maiſon, Couronne de France & de ſes Finances, & Sur-Intendant de la Muſique de Sa Majeſté.

SE VEND A PARIS
Chez le Sieur FOUCAULT, Marchant, ruë S. Honnoré, à l'Enſeigne de la Regle d'or, prés la Place aux Chats.

Rés. F. 1708

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Jean-Baptiste Lully, *Isis, / Tragedie / en Musique / (…), Représentée devant sa Majesté à Saint Germain / en Laye, le cinquième jour de Janvier 1677. /* A Paris, Ballard, 1677, F-Pn Rés. F. 1708 (copie de l'atelier Foucault)

Les années 1681 à 1685 : le retour aux ballets et au divertissement, *Le Triomphe de l'amour* LWV 59, *Le Temple de la paix* LWV 69 et *L'Idylle sur la paix* LWV 68

Parallèlement à la création de grandes tragédies en musique, Lully alterne ses productions pour le public parisien avec des œuvres plus légères : deux ballets *Le Triomphe de l'Amour* (1681, LWV 59), *Le Temple de la Paix* (1685, LWV 69) et un divertissement *L'Idylle sur la Paix* (1685, LWV 68) sont ainsi créés. Comme à son habitude en terme de démarche publicitaire, Lully prend soin de rédiger des dédicaces flatteuses adressées au monarque, à l'exemple de celle du divertissement *L'Idylle sur la paix* : « Et le public, qui jusque dans les plus petites choses prend soin de se conformer au goût et au jugement de Votre Majesté se fait une espèce d'honneur de se divertir aux mêmes choses qui contribuent à vos divertissements. Voilà ce qui le préoccupe si avantageusement en ma faveur. Voilà d'où me viennent ces heureux succès qui sont si fort au-dessus de mes espérances » **(95)**. Tout est dit et si l'on veut intégrer la bonne société, l'on se doit d'adopter les goûts du monarque. Toutefois, les copistes arrangeurs demeurent apparemment insensibles à cette dédicace puisqu'il n'existe qu'un seul arrangement de *L'Idylle sur la Paix* : *Chantons bergers* (LWV 68/10), une sarabande copiée dans **46-Menetou**.

En 1681, le ballet du *Triomphe de l'Amour*, divertissement pompeux dénué d'intrigue mais ostensiblement galant, fait référence à l'actualité par une allusion au récent mariage du Dauphin et par un hommage appuyé rendu au roi, comparé pour la circonstance à un Apollon. Dans cette œuvre, où le Dauphin est appelé à se produire, l'influence de la tragédie en musique est perceptible par l'importance du rôle des chanteurs solistes : onze entrées de ce ballet, sur un total de vingt, sont chantées. La popularité du *Triomphe de l'Amour* est attestée par la fameuse *Entrée d'Apollon* (LWV 59/58) présente dans neuf sources **(96)** ce qui lui assure un large rayonnement. L'*Ouverture* (LWV 59/1), quant à elle, est bien présente dans quatre sources. Le **Ms. Bruxelles-27220**, source la plus ancienne de nos travaux, dénombre six arrangements du *Triomphe de l'Amour* dont trois unicas : étonnement l'*Entrée d'Apollon* n'y figure pas.

---

(95) Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op.cit., p. 686.

(96) 14-Schwerin-619, **24-Babell**, **30-Cecilia**, **36-Parville**, **46-Menetou**, **68-d'Anglebert**, **Ms. Humeau**, **Ms. Troyes-II**, **Ms. Regensburg.**

La mélodie simple et douce de la ritournelle *Tranquilles cœurs, préparez vous* (LWV 59/3), très populaire et mainte fois parodiée en chansons et en cantiques spirituels **(97)** n'est pas arrangée. Cela montre, une fois encore, que les copistes arrangeurs ne suivent pas systématiquement les goûts du public. *Le Triomphe de l'Amour*, créé à Saint-Germain-en-Laye devant la Cour le 21 janvier 1681, a été repris une première fois le 10 mai 1681 à Paris au Palais Royal : deux autres reprises eurent lieu en 1696 et 1705 **(98)**.

Dans le second ballet *Le Temple de la Paix*, en 1685, l'influence des opéras donnés à l'Académie royale est encore plus sensible. Le Dauphin, commanditaire de ce spectacle et fervent habitué du théâtre lyrique parisien, est également soucieux de divertir la Cour qui séjourne à Fontainebleau durant l'automne de l'année 1685. La dédicace de Lully est particulièrement explicite : « La Paix que Votre Majesté a donnée si généreusement à ses ennemis vaincus est le sujet de ce ballet : Vos louanges, Sire, en forment la principale partie ; la joie que plusieurs peuples différents y font éclater est causée par les biens dont ils vous sont redevables ; tout y parle de Votre gloire ; tout exprime la félicité de Votre règne » **(99)**. Ici, les sources du livret ne sont pas mythologiques mais empruntées à l'actualité des annexions provinciales au royaume. Ainsi, il est évoqué l'annexion de la Louisiane à la France, le récent bombardement de Tripoli, les Basques, les Bretons et enfin les Africains éprouvant leur joie devant la clémence du vainqueur. Il en résulte une petite pièce de théâtre, mise en musique, encadrée et entrecoupée de danses et de chœurs. *Le Temple de la Paix* (LWV 69) est une œuvre comptant quarante cinq numéros de LWV pour vingt et un arrangements, ce qui la place en première position quant au nombre de pièces adaptées pour le clavier, immédiatement devant *Atys*. Présent dans huit manuscrits différents, contre quatorze pour *Atys*, son succès semble conforter la prédilection européenne pour le genre du ballet car quatre des huit sources sont étrangères : Allemagne, Angleterre, Pays-Bas du sud et Espagne. Comme nous l'avons déjà indiqué précédemment, ce qui place ce ballet en première position des œuvres arrangées est sa présence importante dans **Ms. Clermont d'Entrevaux**, manuscrit, rappelons-le, où les douze pièces sont notées à deux voix mais nullement arrangées **(100)**. **46-Menetou** conserve à lui seul quinze arrangements du *Temple de la Paix*. Malgré sa présence conséquente dans huit sources, *Le Temple de la Paix* ne suscite pas beaucoup de concordances. Seules deux pièces populaires sont conservées dans quatre sources : il s'agit de l'*Ouverture* (LWV 69/1) et de l'allemande *Préparons nous* (LWV 69/2).

---

(97) Herbert Schneider, *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully*, op.cit., pp. 352-353.
(98) Ariane Ducrot, « Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV », op.cit., p. 38.
(99) Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op.cit., pp. 690-691.
(100) La première place reviendrait, de facto, à *Atys* avec vingt arrangements « réels ».

Fidèle à ses habitudes, Lully facilite la mémorisation de la ligne mélodique en la faisant entonner par un chanteur soliste avant sa reprise par le chœur. Le compositeur maniant les effets et contrastes vocaux s'emploie habilement, pour son plus grand succès, à opposer le caractère et la sociologie des personnages. À titre d'exemple, une mélodie à l'unisson symbolise l'incapacité apparente des sauvages d'Amérique, peuple rustre, de pratiquer la polyphonie. A contrario, les nymphes, bergers et bergères vivant dans les bocages autour du château de Fontainebleau ont droit à un traitement musical nettement plus raffiné au regard des sentiments amoureux qu'ils sont capables d'éprouver, contrairement aux sauvages d'Amérique. Ces procédés vocaux d'une rare efficacité auprès du public assurent un succès immédiat. L'*Ouverture* (LWV 69/1) plébicitée est arrangée dans quatre sources **(101)**, de même que l'allemande *Préparons nous* (LWV 69/2) **(102)**. À l'exception notoire de ces deux pièces, il faut observer que la presque totalité des pièces du *Temple de la Paix* est copiée dans **46-Menetou** et dans **Ms. Clermont d'Entrevaux** : existe-t-il une histoire commune entre ces deux sources ? La création de l'Académie royale de Marseille en 1684 est contemporaine du *Temple de la Paix* et les pièces figurant dans **Ms. Clermont d'Entrevaux** proviennent probablement du fonds musical de cette institution. Il sera intéressant de connaître l'accueil de ce ballet lors de sa reprise dans la cité phocéenne. L'enthousiasme du public et/ou d'un inconditionnel isolé demeure l'hypothèse la plus probable au regard des douze pièces notées dans ce manuscrit. Contrairement au *Triomphe de l'Amour* et à *L'Idylle sur la Paix*, *Le Temple de la Paix*, nonobstant ses airs populaires et aisément assimilables, ne connaîtra pas la chance des reprises.

Dans *L'Idylle sur la Paix*, en 1685, la présence vocale est encore plus accentuée : il ne s'agit plus d'un ballet mais d'un divertissement sous la forme de propagande à la gloire de Louis XIV et à la paix, chanté en présence du monarque lors de la fête de Sceaux. Le librettiste est pour la circonstance Racine qui remplace Quinault, malade et fort occupé par *Le Temple de la Paix* et *Armide*. La célébrité de l'auteur et de ses vers ne suscite guère la satisfaction et l'enthousiasme, bien au contraire. Cette œuvre est, semble-t-il, un échec car Racine ne possède pas le sens lyrique de Quinault. L'unique arrangement pour clavier, la sarabande *Chantons bergers* (LWV 68/10) témoigne de cet insuccès qui ne suscite d'ailleurs aucune concordance. La chaconne finale, de plus de deux cent soixante mesures, de facture proche de celle d'*Amadis* et de *Roland* ne fait l'objet d'aucun arrangement. L'évolution stylistique du compositeur est manifeste dans les ballets de cette époque : en dépit de l'absence d'intrigue, ces trois œuvres parées de la somptueuse musique de Lully, à l'apogée de son art, s'imposent comme de grandes productions qui séduisent Louis XIV et son entourage.

(101) 14-Schwerin-619, **28-Brussels-926**, **46-Menetou**, **Ms. Clermont d'Entrevaux.**
(102) 24-Babell, **46-Menetou**, **Ms. Clermont d'Entrevaux**, **Ms. Amalie.**

Dans les deux dernières années de sa vie, de 1685 à 1687, le compositeur monte deux, voire trois spectacles annuels. Ainsi, en janvier 1685 il donne *Roland* à Versailles, sans machinerie, et à Sceaux en juillet de la même année, *L'Idylle sur la Paix*. En octobre 1685, est créé à Fontainebleau le *Temple de la Paix*. *L'Idylle sur la Paix*, monté à Sceaux chez Colbert de Seignelay et devant la Cour, en juillet 1685, a été repris une première fois en novembre 1685 à Paris : une seule autre reprise eut lieu en 1689. Enfin, *Le Temple de la Paix*, créé à Fontainebleau devant la Cour, le 20 octobre 1685, a été repris une 1ère fois en novembre 1685 à Paris **(103)**.

Les deux dernières années de Lully, 1686 et 1687 : *Acis et Galatée* LWV 73 et *Achille et Polyxène* LWV 74

Lecerf de La Viéville relate qu'*Acis et Galatée* (1686, LWV 73) « est au moins aussi beau que les autres » et qu'*Achille et Polyxène* (1687, LWV 74), « nous marque d'une manière bien vive et bien sensible qu'il aurait pu faire encore plusieurs opéras de la même force sans s'épuiser » **(104)**. Comme observé précédemment, cette opinion louangeuse n'est pas systématiquement en adéquation avec la démarche des musiciens arrangeurs. En effet, seules quatre pièces d'*Acis et Galatée* sont arrangées sur un total de cinquante quatre numéros de LWV : il s'agit de la *Chaconne* (LWV 73/32), deux sommaires *Rigaudons* (LWV 73/6 et LWV 73/7) et enfin de la *Passacaille* (LWV 73/50). Effectivement, la *Chaconne* d'*Acis et Galatée* (LWV 73/32), pièce la plus diffusée de Lully dans dix sources **(105)** est, de facto, la plus célèbre du compositeur. Aucun air vocal n'est arrangé, contrairement aux œuvres antérieures du compositeur. La *Passacaille* d'*Achille et Polyxène* (LWV 74/9), son ultime tragédie en musique **(106)**, n'est arrangée qu'une seule fois dans la source anglaise **24-Babell**. La *Passacaille* d'*Acis et Galatée* (LWV 73/50) et celle d'*Achille et Polyxène* (LWV 74/9), pièces amples et développées, ne sont copiées que dans une seule source, respectivement dans **14-Schwerin-619** pour celle d'*Acis* et dans **24-Babell** pour celle d'*Achille*. Ainsi, aucune de ces deux monumentales passacailles n'est présente dans une source conservée en France : ces deux manuscrits ont respectivement « migré » au début du XVIIIe siècle à Schwerin, en Allemagne du nord, et à Londres à la même époque. Comme nous l'avons souvent indiqué dans la partie I de nos travaux, il est très vraisemblable que ces manuscrits émanent de musiciens français ayant décidé de s'expatrier provisoirement ou définitivement à l'étranger.

(103) Ariane Ducrot, « Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV », op.cit., p. 38.
(104) Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, op.cit., I, p. 89.
(105) 14-Schwerin-619, 23-Tenbury, 24-Babell, 36-Parville, 49-RésF-933, 51-LaBarre, 68-d'Anglebert, Ms.Amalie, Ms. Normand/Couperin, Ms. de Bloren.
(106) Lully n'a écrit que l'*Ouverture* et le premier acte : Collasse, son disciple, a complété l'œuvre.

Au moment où Lully disparaît, les goûts ont tendance à changer : par exemple, comment expliquer le succès de la *Chaconne* d'*Acis et Galatée* (LWV 73/32), pièce certes séduisante, mais incomparablement moins développée que la grande *Passacaille* finale (LWV 73/50) ? Cela conforte l'idée déjà évoquée que les grandes passacailles sont peu, voire pas du tout, arrangées par les copistes. En 1686, pour la dernière grande production lyrique *Acis et Galatée*, Lully et Quinault cessent leur collaboration sur la volonté de ce dernier : ce sera Campistron qui fera le livret. Les commentaires, ravageurs, sont sans ambiguïté :

« Ma foi votre Galatée
Et le sot berger Acis
N'approche point de Persée
Ni du vaillant Amadis.
Capistron,
Laissez la chanson
Vous aurez un affront,
Prenez un autre ton
Ou bien sur votre ton
Les lauriers se faneront. » **(107)**

Achille et Polyxène ne bénéficie guère, semble-t-il, d'un accueil enthousiaste et aurait même été victime d'une cabale. L'avis du Dauphin, présent à la création, est tout autre : « si satisfait » du spectacle « qu'il fit donner 500 louis » au nouveau directeur de l'Opéra, Jean-Nicolas de Francine **(108)**. L'insuccès de Collasse est aussi accompagné d'une mésentente avec les enfants de Lully, attisée par la convoitise de la succession et des affaires en cours. La disparition prématurée de Lully, l'intérêt moins vif du roi pour les autres compositeurs et l'hostilité de Madame de Maintenon à l'égard de l'Opéra sont des facteurs de nature à contrarier le développement de la scène lyrique versaillaise et parisienne. Les attaques contre Collasse sont également ravageuses comme le montre cette chanson satirique :

« Petit Collasse
Ta musique nous glace
J'aimerais mieux
Faire chanter l'oublieux. »
(…)

« Quoi que tu fasses
Tu n'auras jamais la grâce
Dans tes récits.
Tu ne sais ce que tu dis,
Petit Collasse. » **(109)**

(107) Manuscrit 2199, tome 3, Paris, Bibliothèque Mazarine, p. 298, cité par Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op.cit., p. 703.
(108) *Nouvelles extraordinaires de divers endroits du 4 décembre 1687* (De Paris, le 28 novembre 1687), cité par Jérôme de La Gorce, *Ibid*., p. 703.
(109) Manuscrits, manuscrit français 12.641, Paris, Bibliothèque nationale de France, p. 48, cité par Jérôme de La Gorce, *Ibid.*, p. 704.

De multiples réseaux d'influence tentent de relativiser la portée d'*Acis et Galatée* et de son librettiste Campistron : sur le plan musical, ce dernier opéra de Lully est incontestablement un chef-d'oeuvre de pleine maturité. Il suffit, par exemple, de découvrir l'air de Galatée écrit pour Marie Le Rochois **(110)**, *Enfin j'ay dissipé la crainte* (LWV 73/44) ou celui de Neptune, *Que votre sang se change* (LWV 73/48) enchaîné à la grande *Passacaille* finale (LWV 73/50). Cet avis est conforté par Lecerf de La Viéville et les « plus connaisseurs » jugent le timbre raffiné de haute-contre réservé à Acis comme « admirable » et le considérent comme « la plus belle » qui soit, « à la regarder d'un bout à l'autre », dans les ouvrages de Lully **(111)**. Comme relaté précédemment, aucun air n'est arrangé, ni la *Passacaille* finale et, fait plus étrange, ni la somptueuse *Ouverture* (LWV 73/1). Cette ouverture lulliste est l'une des plus élaborées du genre avec une seconde partie à 6/4 dotée d'une conclusion permettant le retour au caractère solennel de la première. Dans cet ouvrage : « Acis et Galatée, Pastoral héroique en musique représenté pour la première fois dans le château d'Anet devant Monseigneur le Dauphin par l'Académie royale de musique, Paris, Ballard, 1686 » **(112)**, dernière production complète de Lully, il faut souligner le caractère paisible de l'œuvre et la douce orchestration confiée aux flûtes. L'exemple attachant du *Premier Air*, *Concert de flûtes* (LWV 73/21), peut s'adapter idéalement à l'orgue sous la registration du même nom.

Si *Acis et Galatée* est moins adapté pour le clavier que d'autres productions antérieures, à l'exception de la *Chaconne* (LWV 73/32), son influence sur l'évolution des timbres de l'orgue devient perceptible : l'organiste rouannais Jacques Boyvin est le premier à saisir la tendresse des *Flustes* ou *Concert de fluttes* dans sa table de registration **(113)**. Dans *Acis*, *Le Premier Air*, *Gigue* (LWV 73/24) illustre la douceur de l'orchestration de Lully : en illuminant la texture des violons par la doublure de la flûte à bec solo - ou traversière en cette époque de transition - le caractère paisible et pastoral de l'œuvre devient saisissant. L'influence française de cette *Gigue* lente de Lully (LWV 73/24) sur l'esprit et la couleur de l'*Ouverture* [*Suite*] en si mineur (BWV 1067) de Johann-Sebastian Bach semble évidente **(114)**.

---

(110) Marie Le Rochois fut l'héroïne magicienne Armide.
(111) Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, op.cit., II, p. 226.
(112) Herbert Schneider, *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully*, op. cit., p. 482.
(113) Jacques Boyvin (ca. 1649-1706), *Concert pour les fluttes*, Premier Livre d'orgue, Suite du premier ton, Paris, Ballard, 1689.
(114) Cf. l'article de Christoph Wolff : « Christoph Wolff introduces the Orchestral Suite » sur : aam.co.uk/media/… /bach-orchestral-suite.pdf (consultation en octobre 2012).
Le musicologue britannique signe l'article de présentation de la saison musicale 2013 de l'Academy of Ancient Music en indiquant que les Suites pour orchestre de J.S. Bach auraient été conçues, en grande partie, pour l'usage du Collegium Musicum à Leipzig (1729-1740). Bien que le manuscrit authographe soit perdu, Christoph Wolff réévalue la datation de l'*Ouverture* (Suite) II en si mineur (BWV 1067) aux années 1738-39.

Il y a dans la partition d'*Acis et Galatée* beaucoup d'analogies avec celle d'*Armide* et, dans une certaine mesure, une douceur comparable à quelques épisodes d'*Atys*. Que le livret ne plaise pas, que le retour à la mythologie et le changement de librettiste suscitent la critique est un fait, mais la hauteur du propos musical honore son auteur. Ainsi, la célébrité d'une pièce de Lully adaptée postérieurement au clavier, repose t-elle sur la considération du public - et de la critique mondaine - ou sur celle des musiciens ? Nous n'avons pas de position fermement établie face à cette question complexe et récurrente. Les exemples observés dans les diverses productions lullistes indiquent que rien n'est simple et que les arrangeurs ne suivent pas systématiquement le goût du public relaté par les chroniqueurs de l'époque. Jusqu'à présent, nous n'avons connaissance que des éclairages mondains de Madame de Sévigné, du Marquis de Dangeau, de Lercerf de La Viéville, des frères Parfaict au XVIIIe siècle et des gazettes : le sérail musical de l'époque de Lully ne s'exprime, à vrai dire, pas du tout.

Lully s'éteint le 22 mars 1687 à Paris où il est inhumé dans l'église des Augustins déchaussés dite des Petits-Pères, actuellement Notre-Dame-des-Victoires. Son fils, Jean-Louis Lully lui succède à partir du 8 juin 1687 comme surintendant de la Musique de la Chambre du Roi et comme compositeur de la Musique de la Chambre du Roi. *Acis et Galatée*, créé à Anet chez le duc de Vendôme devant la Cour, le 6 septembre 1686, a été repris une première fois le 17 septembre 1686 à Paris, au Palais-Royal : quatre autres reprises eurent lieu en 1689, 1695, 1702 et 1704 **(115)**. *Achille et Polyxène*, créé à Paris, le 7 ou le 23 novembre 1687, n'a pas été présenté devant la Cour : une seule reprise eut lieu en 1712.

Boudé par le public et la critique lors de sa création en 1686, *Acis et Galatée* fut repris quatre fois alors que *Bellérophon*, l'un des grands succès lullistes, ne fit l'objet que d'une seule reprise. L'œuvre théâtrale de Jean Baptiste Lully, de ses débuts à sa gloire, démontre une évolution constante et persistante dans la manière de concevoir et d'élaborer de grandes productions. Le compositeur eut toujours l'intelligence de comprendre les attentes du public, tant celui de la Cour que celui de l'Académie royale de Musique. Les témoignages de Lecerf de La Viéville, de Madame de Sévigné à sa fille Madame de Grignan, ceux du *Mercure galant*, de la *Gazette*, de la *Gazette d'Amsterdam*, des frères Parfaict à propos d'*Isis*, du chroniqueur anglais Joseph Addison sur ses impressions relatives au public de l'Académie royale de Musique, le *Mercure guerrier* à propos de *Cadmus et Hermione*, de la *Muze historique* de Jean Loret puis de Robinet louent à l'unanimité les succès de Lully.

(115) Ariane Ducrot, « Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV », op.cit., p. 38.

Les informations véhiculées dans ces chroniques, gazettes et récits nous renseignent sur ce qui plait au public, avec la distinction de celui de la Cour et celui de l'Opéra. Nous avons également connaissance des airs à la mode, c'est-à-dire ceux qui sont susceptibles - toute proportion gardée - d'être repris en chœur par le public mais uniquement dans le cadre de l'Académie royale de Musique. Par ailleurs, tout au long de l'évocation des œuvres théâtrales de Jean-Baptiste Lully, nous n'avons pas établi de distinction entre deux termes cités de façon permanente et récurrente : « célèbre » et « populaire ».

Les arrangements pour claviers d'œuvres de Lully sont-ils célèbres ou populaires ?

Nous nous autorisons désormais cette distinction au regard de tout ce qui a précédemment été observé dans le répertoire et de l'accueil auprès des musiciens et du public. « Célèbre » pourrait signifier approuvé par les musiciens dans un contexte spécifiquement esthétique : à l'inverse, « populaire » correspondrait davantage à une notion de terroir, de mélodie d'inspiration populaire, facilement mémorisable, à un texte de compréhension immédiate et à une structure formelle simple. Les dictionnaires historiques **(116)** donnent comme définition pour « célèbre » : « fameux, renommé, solemnel » et pour « populaire » : « qui est du peuple, qui appartient au peuple ». Cependant, ces deux termes sont susceptibles de se compléter : à titre d'exemple, la *Passacaille* d'*Armide* est « célèbre » aux yeux des musiciens car elle comporte tous les canons esthétiques qui font la gloire de Lully mais elle peut également être « populaire » si l'on prend en considération l'aspect vocal et le caratère naturel de l'expression et du texte chanté. Ceci étant, la quasi totalité des arrangements célèbres, car présents dans les grands manuscrits de clavecin, est issue de pièces instrumentales. Pour les pièces vocales, les arrangements ne comportent plus de paroles : une origine « populaire » décrite par tel ou tel témoignage peut devenir « célèbre » lorsque le musicien arrangeur s'en empare. Tel est le cas de l'air *Vous ne devez plus attendre* d'*Amadis* (LWV 63/36) copié dans six sources ou de la gavotte *La beauté la plus sévère* d'*Atys* (LWV 53/75), visible dans quatre sources.

Les arrangements pour le clavier ne reflètent que partiellement le goût du public et nous ne pouvons dégager aucune constante, voire aucune logique dans les choix opérés par les copistes arrangeurs. Certains d'entre eux, cela ne fait aucun doute, participèrent comme d'Anglebert à ces productions. Le nombre de pièces à la mode arrangées pour le clavier démontre que pouvoir rejouer chez soi, au clavecin ou à un cabinet d'orgue, ou pour soi dans un cadre religieux, à l'orgue, quelques airs et danses célèbres est un fait établi. Le goût pour le menuet persiste du *Ballet de l'amour malade* (1657, LWV 8) à *Armide* (1686, LWV 71).

(116) Dictionnaire de l'Académie française, 1ère édition, Paris, 1694.

Le rayonnement des menuets, ceux copiés dans au moins cinq sources, n'est pas flagrant et ne concerne que quatre menuets sur les soixante-six adaptés au clavier. Il s'agit respectivement du menuet *Dans nos bois* (*Trios de la chambre du roi*, 1667, LWV 35/4), de celui du *Ballet de Flore* (1669, LWV 40/39), du menuet *Suivons l'amour* (*Amadis*, 1684, LWV 63/12) et de *Vous ne devez plus attendre* (*Amadis*, 1684, LWV 63/36). Ceci tendrait à démontrer que la persistance et la transversalité du goût, c'est-à-dire l'adéquation entre celui du public et celui des copistes arrangeurs, n'est pas avérée pour le menuet. À l'exception des deux menuets d'*Amadis*, l'intérêt d'adapter cette danse au clavier ne se concentre que dans la période de jeunesse de Lully.

Les autres danses, allemandes, bourrées, canaries, courantes, gavottes, gigues, passepieds, rigaudons émaillent les manuscrits mais ne témoignent pas non plus d'une grande cohérence dans le phénomène d'arrangements pour le clavier. Nombreuses sont ces danses mais les concordances entre les différents manuscrits sont très rares. En revanche, les ouvertures, chaconnes, passacailles et, dans une moindre mesure, les sarabandes suscitent davantage l'intérêt des copistes arrangeurs **(117)**. Ces observations tendraient à démontrer que le goût des musiciens s'impose au public. Peu importe, de facto, le nombre de menuets arrangés : ce qui compte est le nombre de mêmes pièces arrangées dans le plus grand nombre possible de manuscrits. Pour la circonstance, les œuvres de Lully adaptées pour le clavier qui témoignent de son apport quant à l'évolution du langage musical de son époque sont incontestablement les ouvertures, chaconnes et passacailles.

Le goût du public et des chroniqueurs ne dément nullement ces innovations qu'ils applaudissent au fur et à mesure des créations présentées devant la Cour ou devant le public de l'Académie royale de Musique. Les pièces arrangées et conservées dans les maunuscrits sont généralement courtes et peu développées, hormis de rares exceptions. Cela signifierait que le public susceptible de pratiquer ce répertoire n'est pas suffisamment assidu ou formé pour se consacrer à l'étude de pièces exigeantes et de dimensions plus ambitieuses que ce qui leur est généralement proposé. La compréhension et l'évolution de l'art de Lully à l'époque de ses grandes tragédies lyriques acclamées par le public, n'ont pas systématiquement été répercutées en terme d'arrangements pour clavier.

(117) Cf supra annexe III : « Genre et forme des pièces arrangées de Lully dans les sources », pp. 547-555.

Ainsi des pièces célèbres en leur temps et décrites comme telles, la *Pompe funèbre* d'*Alceste* (LWV 50/56), la *Plainte du Dieu Pan* d'*Isis* (LWV 54/48), le *Prélude et Sommeil* d'*Atys* (LWV 53/54), la *Chaconne* de *Roland* (LWV 65/56), la *Chaconne* du *Temple de la Paix* (LWV 69/45) n'ont jamais été arrangées. Enfin, *Bois épais* d'*Amadis* (LWV 63/30) - l'une des pièces préférées de Lully - ou la *Passacaille* d'*Acis et Galatée* n'ont été arrangées qu'une seule fois. L'exemple de ces œuvres, chefs-d'œuvre de Lully, est particulièrement significatif. Pourquoi, au regard de la qualité intrinsèque de ces pièces, les copistes arrangeurs n'ont-ils pas orienté leur choix vers celles-ci ? Pour des raisons techniques, pour des raisons de longueur ? Dans le cas de d'Anglebert, ces arguments paraissent peu crédibles ne serait-ce qu'avec l'adaptation au clavecin de la grande *Passacaille* d'*Armide* (LWV 71/61), notamment. Ce dernier se soucie-t-il de l'exigence technique et stylistique que requièrent ses œuvres ? Sa table d'ornementation, modèle d'élaboration et de sophistication du genre, n'est guère accessible à un public pratiquant le clavier de façon peu assidue. Les pièces copiées dans **44-LaPierre**, **Ms. Amalie** ou dans **Ms. de Bloren**, en revanche, sont du niveau d'un claviériste peu chevronné. Ce qui va suivre approfondira nos recherches sur la sociologie des arrangements pour le clavier des œuvres théâtrales de Lully. L'analyse de l'accueil de ces œuvres lors de leur création à la Cour, par le public parisien, par les visiteurs étrangers et les chroniqueurs nous donne maintes informations : désormais, nous allons appréhender la perception du monde musical parisien et étranger de l'œuvre de Lully : musiciens, professeurs, élèves, copistes.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Portrait de Jean-Baptiste Lully, en buste, par Edelinck, graveur, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Réserve Fol-Qb-201 (63)

ARMIDE,

TRAGEDIE

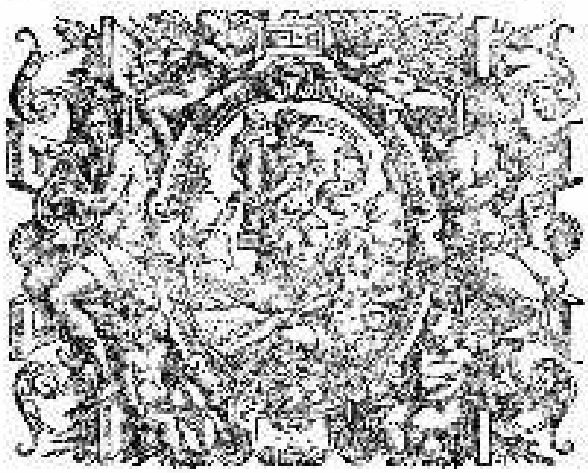
MISE

EN MUSIQUE,

PAR MONSIEUR DE LULLY, ESCUYER, CONSEILLER

Secretaire du Roy, Maison, Couronne de France & de ses Finances,

& Sur-Intendant de la Musique de sa Majesté.



A PARIS,

Par CHRESTIEN BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique,

ruë Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse.

ET SE VEND

A la Porte de l'Academie Royalle de Musique rue Saint Honoré.

CIↃ. DC. LXXXVI.

AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTÉ.

Jean-Baptiste Lully, *Armide,* / *Tragedie* / *en Musique* / *Représentée* / *Par l'Academie Royale de Musique,* Paris, Ballard, 1686, Bnf, F-LYm Ms 27279

CHAPITRE II

L'IMPACT SOCIOLOGIQUE :

CHAPITRE V : LES ARRANGEMENTS D'ŒUVRES DE LULLY POUR LES CLAVIERS : POINT DE RENCONTRE D'UNE SOCIÉTÉ EN MUTATION

Les arrangements d'œuvres de Lully pour les claviers : point de rencontre d'une société en mutation

La personnalité centrale de Jean-Henry d'Anglebert mérite d'être approfondie tant ce musicien est au centre de notre problématique : les arrangements d'œuvres théâtrales de Lully pour les claviers. Éminent claveciniste, également organiste, ayant participé aux nombreuses créations du Surintendant de la Musique du Roi, compositeur et arrangeur, ami et proche de Lully, tel est d'Anglebert. La musique de Lully suscite l'admiration tant en France qu'en Europe, par le biais des nombreux visiteurs qui se rendent à la Cour mais aussi à l'Académie royale de Musique, fondée le 28 juin 1669 avec un privilège royal accordé à Pierre Perrin, prédécesseur de Lully. Cette nouvelle institution parisienne suscite la création d'autres académies royales de musique dans le royaume : à Marseille (1684), à Strasbourg (1686) **(118)**, à Toulouse (1687), à Lyon **(119)** et Rouen (1688) **(120)**. En 1690 est créée l'Académie royale de Musique de Bretagne **(121)** puis celle de Lille **(122)**, Montpellier, Bordeaux (1707) et Nancy (1709) sous le contrôle des Lully : toutes ces nouvelles institutions contribuent efficacement à la diffusion de son œuvre. Par ailleurs, les opéras étrangers programment les œuvres lyriques du compositeur à l'exemple de l'opéra de Hambourg créé en 1678, premier théâtre public allemand. Les écrits louent la qualité de ses musiciens et des productions lyriques : l'influence de l'écriture de Lully laisse des traces dans toute l'Europe. Celles et ceux qui ont réalisé ou recopié les arrangements d'œuvres de Lully ont, pour certains d'entre eux comme d'Anglebert, pu avoir des contacts directs avec le compositeur. D'autres ont pu avoir des échanges avec des musiciens français ou européens s'étant investis dans des productions de Lully, ou des élèves de ceux-ci : le profil de ces musiciens et élèves est bien diversifié.

---

(118) Marcelle Benoit, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV*, op.cit., p. 201.

(119) Léon Vallas (1879-1956), *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688-1789*, Lyon, Masson, 1932, pp. 12-13. L'Académie royale de Musique de Lyon a été inaugurée en 1688 avec *Phaéton* puis avec *Bellérophon*.

(120) Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque*, Table 3 « Performances elsewhere in the French provinces », actes réunis par Carl B. Schmidt, Cambridge University Press, 1989, p. 194. (consultation sur books.google.fr/books?isbn=0521352630 en novembre 2012). L'Académie royale de Musique de Rouen a été inaugurée en 1688 et *Phaéton* fut donné en 1689.

(121) Marcelle Benoit, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV*, Op. Cit., p. 230.

(122) Académie royale de Musique de Lille qui sera dirigée par Pascal Collasse, le secrétaire de Lully.

Onze manuscrits et une édition imprimée sont datés de l'époque créatrice de la vie Lully (1666-1687), vingt de la génération immédiate de l'après Lully (1687-1710) et huit enfin datés de la seconde et troisième génération de l'après Lully (1715-1752).

Les manuscrits de l'époque de Lully sont :

1666 pour **Ms. Bruxelles-27220**	(manuscrit français)
1669, après, pour **27-Gresse**	(manuscrit néerlandais)
1670, après, pour **28-Brussels-926**	(manuscrit franco/belge)
1677, après, pour **33-Rés-89ter**	(manuscrit français)
1678, après pour **39-Vm7-6307-1**	(manuscrit français)
1678 pour **3-Berlin-40623**	(manuscrit allemand)
1679 pour **9-Ihre-284**	(manuscrit suédois)
1679, après, pour **40-Rés-476**	(manuscrit français)
1684 pour **10-Schwerin-617**	(manuscrit allemand)
1684, après, pour **42-Vm7-6307-2**	(manuscrit français)
1685, après, pour **43-Gen-2354**	(manuscrit français)
1686, après, pour **36-Parville**	(manuscrit français)

Les manuscrits datés après la mort du compositeur sont :

1687, après, pour **44-LaPierre**	(manuscrit français)
1687, après, pour **45-Dart**	(manuscrit français)
1687, pour **Ms. Amalie**	(manuscrit français)
Ca. 1688-1697, pour **Ms. Regensburg**	(manuscrit français)
1689, pour **68-d'Anglebert**	(édition imprimée)
1689, après, pour **46-Menetou**	(manuscrit français)
1690, après ? pour **47-Gen-2356**	(manuscrit français)
Ca 1690 et 1700, pour **Ms. Troyes I et II**	(manuscrits français)
1691, probablement avant, **Ms. Clermont d'Entrevaux**	(manuscrit français)
1691, pour **Ms. Roper**	(manuscrit français)
1695, pour **Ms. Normand/Couperin**	(manuscrit français)
1697, après ? pour **48-LaBarre-6**	(manuscrit français)
1697, pas avant, **Ms. Humeau**	(manuscrit français)
1699, pas avant, **Ms. de Bloren**	(manuscrit français)
Ca 1700 ? pour **30-Cecilia**	(manuscrit italien)

Ca 1700 ? pour **11-Ryge**	(manuscrit danois)
1701, Londres, pour **23-Tenbury**	(manuscrit anglais)
1702, Londres, pour **24-Babell**	(manuscrit anglais)
1708, pour **25-Bod-426**	(manuscrit anglais)
1709, pour **31-Madrid-1360**	(manuscrit espagnol)
1712, pour **Ms. Houssu**	(manuscrit français)
1715, après, pour **49-RésF-933**	(manuscrit français)
1716, vers, **50-Paignon**	(manuscrit français)
1717-1719 pour **13-Möllersche**	(manuscrit allemand)
Ca 1720 ? pour **14-Schwerin-619**	(manuscrit français)
1724/53, après, **51-LaBarre**	(manuscrit français)
1735, après, **Ms. Augustines de Vitré**	(manuscrit français)
1752, après, **53-Oldham-2**	(manuscrit français)

La datation avérée ou probable de ces quarante sources ne signifie pas que les arrangements aient été réalisés ou recopiés à ces dates. Il est en effet très vraisemblable que certains aient servi de sources à d'autres et ainsi de suite : notre approche du milieu musical tentera de mieux appréhender ce phénomène. La quasi-totalité des sources est l'œuvre de copistes anonymes : cependant de nombreuses hypothèses tendent, au fur et à mesure de nos recherches, à proposer l'identification d'auteurs probables.

L'appréhension du haut niveau de qualité atteint par l'orchestre de Lully, des musiciens qui le composent et de sa renommée européenne nous est décrite par le père des travaux modernes de recherche sur Lully, Henry Prunières **(123)**. Les écrits du biographe ne laissent cependant aucun doute sur l'éclat et la justesse de la perception des témoins, en temps réel, du talent et de l'esprit de perfection de Lully : influence qui irriguera toute la première moitié du XVIIIe siècle en Europe. Le public a toujours eu une éternelle reconnaissance envers ce compositeur d'exception qui a su captiver et influencer son goût et ses attentes. Ses contemporains musiciens ne s'expriment ni sur l'homme, ni sur l'œuvre : d'ailleurs est-ce dans les habitudes de l'époque ? Les musiciens de ce siècle finissant comme ceux de la première moitié du siècle à venir ne se manifestent pas particulièrement par leurs écrits esthétiques.

(123) Henry Prunières, *La vie illustre et romancée de Jean-Baptiste Lully*, Paris, Plon, 1929, p. 183.

Les écrits et témoignages

Pour avoir un regard avisé de la société éclairée sous le règne de Louis XIV, il faut se reporter à l'article de Charles Perrault publié en 1698 dans son célèbre recueil *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle* **(124)**. Dans cet ouvrage figurent d'éminents membres du clergé, des ministres, des penseurs et artistes ayant servi la gloire de la France sous le règne de Louis Le Grand. Une première observation - et non des moindres - révèle qu'il n'y a pas d'autres musiciens cités à l'exception de Lully : cela témoigne de son monopole sur la musique du royaume. Monopole, sans réserve, car le regard historique du XVIIe siècle n'est pas celui du XXIe siècle : à titre d'exemple, si Marc-Antoine Charpentier n'est pas cité par Perrault, cela relève surtout du fait que ce grand compositeur, reconnu au XXe siècle, est presque un inconnu à l'époque de Lully. Voici, dans son intégralité, l'article de Charles Perrault consacré à Jean-Baptiste Lully, Sur-Intendant de la Musique du Roy :

« L'Excellent homme qui se présente icy, ne devoit point, ettant né en Italie, trouver place dans ce Recueil, suivant la loy que nous nous sommes imposée de n'y admettre que des François ; mais il est venu en France dans un si bas âge, et il s'y est naturalisé de telle sorte qu'on n'a pû le regarder comme un Estranger. D'ailleurs tous ses Ouvrages de Musique, et le Genie mesme qui les a produits ayant esté formez chez nous, il ne faut pas s'estonner si nous avons crû estre en droit de nous en faire honneur. A son arrivée en France il s'attacha auprès de Mademoiselle de Montpensier, mais le Roy qui a le goust si exquis pour toutes les belles choses, n'eut pas plustost oüy des airs de sa Composition qu'il voulut l'avoir à son service. Il luy ordonna de prendre soin de ses Violons, car il joüait de cet Instrument d'une manière dont personne n'a jamais approché, et mesme Sa Majesté en crea une nouvelle bande en sa faveur, qu'on nomma les petits-violons, qui instruits par luy, également bientott et surpasserent mesmela Bande des Vingtquatre, la plus celebre de toute de l'Europe. Il est vray qu'ils avoient l'avantage de joüer des Pièces de la Composition de M. de Lully, Pièces d'une espace toute differente de celles que jusques-là on avoit entendües. Avant luy on ne consideroit que le chant du Dessus dans les Pieces de Violon ; la Basse et les Parties du milieu n'estoient qu'un simple accompagnement et un gros Contrepoint, que ceux qui joüaient ces Parties composoient le plus souvent comme ils l'entendoient, rien n'estant plus aise qu'une semblable Composition, mais Mr Lully a fait chanter toutes les Parties presque aussi agreablement que le Dessus ; il y a introduit des fugues admirables, et surtout des mouvements tout nouveaux, et jusques-là presque inconnus à tous les Maistres ; il a fait entrer agréablement dans ses Concerts jusqu'aux Tambours et aux Timbales, Instruments qui n'ayant qu'un seul ton sembloient ne pouvoir rien contribuer à la beauté d'une harmonie, mais il a sçû leur donner des mouvemens si convenables aux Chants où il entroient, que la plupart estoient des Chants de guerre et de triomphe, qu'ils ne touchaient pas moins le cœur, que les Instruments les plus hormonieux. Il a sçû parfaitement les Regles de son Art, mais au lieu que ceux qui l'ont precedé n'ont acquis de la réputation que pour les avoir bien observées dans leurs Ouvrages, il s'est particulièrement distingué en ne les suivant pas, et en se mettant au dessus des Regles et des Preceptes. Un faux accord, une dissonance estoit une écueil où échoüoient les plus habiles, et c'a esté de ces faux accords et de ces dissonances que M. de Lully a composé les plus beaux

(124) Charles Perrault, *Les Hommes Illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, chez Matthieu Rogguet, Imprimeur, La Haye, 1698, pp. 234-236.

endroits de ses Compositions par l'Art qu'il a eu de les préparer, de les placer et de les sauver. On ne luy a pas seulement l'obligation d'avoir composé des pièces de Musique qui ont fait pendant un très- « L'Excellent homme qui se présente icy, ne devoit point, ettant né en Italie, trouver place dans ce Recueil, suivant la loy que nous nous sommes imposée de n'y admettre que des François ; mais il est venu en France dans un si bas âge, et il s'y est naturalisé de telle sorte qu'on n'a pû le regarder comme un Estranger. D'ailleurs tous ses Ouvrages de Musique, et le Genie mesme qui les a produits ayant esté formez chez nous, il ne faut pas s'estonner si nous avons crû estre en droit de nous en faire honneur. A son arrivée en France il s'attacha auprès de Mademoiselle de Montpensier, mais le Roy qui a le goust si exquis pour toutes les belles choses, n'eut pas plustost oüy des airs de sa Composition qu'il voulut l'avoir à son service. Il luy ordonna de prendre soin de ses Violons, car il joüait de cet Instrument d'une manière dont personne n'a jamais approché, et mesme Sa Majesté en crea une nouvelle bande en sa faveur, qu'on nomma les petits-violons, qui instruits par luy, également bientott et surpasserent mesmela Bande des Vingtquatre, la plus celebre de toute de l'Europe. Il est vray qu'ils avoient l'avantage de joüer des Pièces de la Composition de M. de Lully, Pièces d'une espace toute differente de celles que jusques-là on avoit entendües. Avant luy on ne consideroit que le chant du Dessus dans les Pieces de Violon ; la Basse et les Parties du milieu n'estoient qu'un simple accompagnement et un gros Contrepoint, que ceux qui joüaient ces Parties composoient le plus souvent comme ils l'entendoient, rien n'estant plus aise qu'une semblable Composition, mais Mr Lully a fait chanter toutes les Parties presque aussi agreablement que le Dessus ; il y a introduit des fugues admirables, et surtout des mouvements tout nouveaux, et jusques-là presque inconnus à tous les Maistres ; il a fait entrer agréablement dans ses Concerts jusqu'aux Tambours et aux Timbales, Instruments qui n'ayant qu'un seul ton sembloient ne pouvoir rien contribuer à la beauté d'une harmonie, mais il a sçû leur donner des mouvemens si convenables aux Chants où il entroient, que la plupart estoient des Chants de guerre et de triomphe, qu'ils ne touchaient pas moins le cœur, que les Instruments les plus hormonieux. Il a sçû parfaitement les Regles de son Art, mais au lieu que ceux qui l'ont precedé n'ont acquis de la réputation que pour les avoir bien observées dans leurs Ouvrages, il s'est particulièrement distingué en ne les suivant pas, et en se mettant au dessus des Regles et des Preceptes. Un faux accord, une dissonance estoit une écueil où échoüoient les plus habiles, et c'a esté de ces faux accords et de ces dissonances que M. de Lully a composé les plus beaux endroits de ses Compositions par l'Art qu'il a eu de les préparer, de les placer et de les sauver. On ne luy a pas seulement l'obligation d'avoir composé des pièces de Musique qui ont fait pendant un très-long-temps les delices de toute la France, qui ont passé chez tous les Estrangers ; mais d'avoir donné une nouvelle face à la Musique et de l'avoir rendüe commune et familiere à tout le monde. Quand il est venu en France il y avoit prés de la moitié des musiciens qui ne sçavoient pas chanter à Livre ouvert ; la plupart de ceux qui chantoient chez le Roy apprenoient leur partie par cœur avant que de la chanter. Aujourd'huy, il n'y a presque plus de Musiciens, soit de ceux qui chantent, soit de ceux qui touchent des Instruments, qui n'executent sur le champ tout ce qu'on leur presente, avec autant de justesse et de propreté que s'ils l'avoient estudié pendant plusieurs journées. On admiroit un Maistre qui Sçavoit accompagner sur la Basse-continüe, aujourd'huy une jeune fille qui joüe du Clavecin ou du Theorbe auroit de la peine à s'entendre loües de si peu de chose. On n'a gueres veu que ceux qui ont excellé dans les chants profanes ayant eu le mesme avantage à composer des chants d'Eglise, cependant il a réussi parfaitement dans ces deux genres de Musique, et quand il a fait chanter des Tenebres de sa Façon on ne l'a pas moins admiré que dans l'execution de ses plus beaux Opera, parce qu'il a eu l'art d'entrer également bien dans l'esprit des ces Musiques differentes. C'est ce qui porta le Roy à le faire Sur-Intendant de sa Musique, charge qu'il méritait souverainement, et à laquelle il joignit peu de temps après celle de Secretaire du Roy. Il mourut à Paris le 22 Mars 1687 dans la cinquante-quatrième année de son âge ; Il est enterré dans l'Eglise des Petits-Peres Augustins Déchaussez, où il a fait bastir une Chapelle, où sa Veuve luy a fait élever un très-beau Mausolée. Il a laissé six enfants, trois garçons

et trois filles. Rien n'est comparable à la beauté de tous les Opera qu'il a faits. Comme dans ces Ouvrages il a joint à la force du genie de sa Nation, la politesse et les agrémens de la Nostre, l'Italie n'a presque rien qu'elle puisse leur opposer. C'est une variété inconcevable de modulations et de mouvemens. Ce sont tous Airs qui sans se ressembler ont cependant un certain caractère de douceur et de noblesse, qui marque leur commune Origine. Il est vray qu'il a eu le bonheur de trouver un Poëte dont les Vers ont esté dignes de sa Musique, et tels qu'il pouvoit les desirer pour bien mettre en leur jour toutes les beautez et toutes les delicatesses de son Art, mais ce bonheur luy estoit deu afin qu'il ne restast rien à desirer à ses Ouvrages. **»**

Ces lignes de Perrault sont sans réserve quant à l'admiration inconditionnnelle qu'il voue à Lully. Le vocabulaire employé et la justesse du propos esthétique sont des témoignages d'une grande valeur historique. Il est un fait avéré, à tort ou à raison, que Lully occupe une position de monopole sur la musique au service du monarque : ses confrères, aussi valeureux soient-ils, sont éclipsés de facto. Ce jugement sans détour vante déjà la suprématie de la musique française sur sa cousine italienne, ce qui ne manquera pas de soulever bien des querelles à ce sujet quelques temps après.

Un second éclairage, plus contrasté, sur la perception de l'activité lyrique dans le royaume émane de Charles Le Marquetel de Saint-Denis, seigneur de Saint-Évremond (ca 1613-1703). Grand critique moraliste, esprit éclairé et railleur, ce personnage qui vécut longtemps hors du royaume de 1661 à sa mort, rédige une lettre en 1677 *Sur les Opera* adressée à Monsieur le duc de Buckingham **(125)**. Saint-Évremond vécut d'abord en Hollande puis en Angleterre : selon la raison officielle, il tombe en profonde disgrâce pour avoir raillé Mazarin dans ses écrits, mais le véritable motif est très certainement la cause de ses mœurs italiennes, peu tolérées depuis la prise de pouvoir par Louis XIV. Le témoignage de Saint-Évremond atteste de son opinion sur l'opéra et sur Lully, seul musicien capable d'émouvoir. **«** Une sottise chargée de musique, de danses, de machines, de décorations, est une sottise magnifique, mais toujours sottise. (…) Il y a autre chose dans les opera, tellement contre la nature, que mon imagination en est blessée : c'est de faire chanter toute la pièce depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes qu'on présente s'étaient ridiculement ajustées pour traiter en musique, et les plus communes, et les plus importantes affaires de leur vie. (…) Si vous voulez savoir ce que c'est qu'un opera, je vous dirai que c'est un travail bizarre de poésie et de musique, où le poète et le musicien, également gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine à faire un méchant ouvrage. (…) Il me reste encore à vous donner un avis pour toutes les comédies où l'on met du chant : c'est de laisser l'autorité principale au poète pour la direction de la pièce. Il faut que la musique soit faite par les vers, bien plus que les vers par la musique. C'est au musicien à suivre l'ordre du poète dont Lulli seul doit être exempt, pour connaître mieux les passions et aller plus avant dans le cœur de l'homme que les acteurs (…) **» (126).**

---

(125) Le duc de Buckingham qui assista, entre autres, le 23 août 1670 à Versailles au spectacle de *La Grotte de Versailles*, LWV 39.

(126) *Œuvres Meslées de Mr. De Saint-Évremond, Lettre à Monsieur le duc de Buckingham Sur les Opera*, publiées sur les Manuscrits de l'Auteur, Seconde Edition Reveüe Corrigée et Augmentée. Tome Second, Jacob Tonson Libraire, Londres, 1677, pp. 214-225.

Une fois encore est soulignée la singularité du Surintendant de la Musique du Roy, de surcroît par une plume et un esprit indépendant qui ne craint plus la controverse, bien au contraire. Si l'Angleterre, au travers des manuscrits conservés sur son sol, laisse une place limitée au répertoire français pour clavecin, les arrangements d'opéras de Lully trouvent un large écho dans **23-Tenbury** mais surtout dans **24-Babell.** Il est par ailleurs une évidence que l'œuvre théâtrale de Lully exerce une influence sur le grand homme de l'opéra britannique qu'est Henry Purcell.

Les musiciens ne s'expriment pas : le souhaitent-ils et/ou ont-ils les moyens de publier leur avis ? Par l'entremise des témoignages de quelques esprits éclairés qui résument le sentiment général, hommes de lettres, diplomates, juristes, il est néanmoins possible de décrypter la pensée des musiciens, bien que l'affaire soit délicate. La personnalité écrasante de Lully n'autorise guère ses confrères musiciens à s'exprimer et faire part de leur état d'âme.

Un troisième témoignage émanant de Jean de La Fontaine ne laisse aucune ambiguïté sur ses sentiments à l'égard de Lully. Il est écrit sous la forme d'une épître, datée de 1677, adressée à Monsieur de Nyert. Dans cette épître, La Fontaine nous livre tout son ressentiment en citant quelques chanteurs et musiciens de l'avant Lully.

« (…) Et du déchaînement qu'on a pour l'opéra ?
Des machines d'abord le surprenant spectacle
Éblouit le bourgeois, et fit crier miracle ;
Mais la seconde fois, il ne s'y pressa plus (…)
Ce n'est plus la saison de Raymond ni d'Hilaire :
Il faut vingt clavecins, cent violons, pour plaire,
On ne va plus chercher au fond de quelque bois
Des amoureux bergers la flûte et le hautbois.
Le téorbe charmant, qu'on ne voulait entendre
Que dans une ruelle, avec une voix tendre,
Pour suivre et soutenir par des accords touchants
De quelques airs choisis les mélodieux chants,
Boisset, Gaultier, Hémon, Chambonnière, La Barre,
Tout cela seul déplait, et n'a plus rien de rare ;
On laisse là du But, et Lambert, et Camus ;
On ne veut plus qu'*Alceste*, ou *Thésée*, ou *Cadmus*.
Que l'on n'y trouve point de machines nouvelles,
Que les vers soient mauvais, que les voix soient cruelles
De Baptiste [Lully] épuise les compositions
Ne sont, si vous voulez, que répétitions :
Le Français, pour lui seul contraignant sa nature,
N'a que pour l'opéra de passion qui dure. » **(127)**

Ces vers acerbes fustigeant l'art ultramontain qu'est l'opéra, tout juste une mode qui passera, sont sans détour. Les musiciens cités, les plus grands du moment, le sont-ils par hasard ou serait-ce là l'évocation d'un regret personnel de La Fontaine ? Le sont-ils par l'expression secrète d'un malaise sociologique imaginé et/ou relayé par l'auteur, seule voix capable de se faire entendre ?

(127) Marcelle Benoit, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV*, Paris, Picard, 2004, à propos de La Fontaine, *Epître à M. de Nyert sur l'Opéra*, *Œuvres diverses*, Paris, édition Gallimard, collection de la Pléiade, (2ème édition), 1958, cité par Marcelle Benoit, p. 152.

Ces trois portraits dressés par des contemporains de Lully, personnages érudits et influents, sont le prélude à l'étude de la société musicale à l'époque de Lully. Le quatrième témoignage qui suit nous introduit fidèlement dans le milieu musical parisien de la pleine maturité musicale de Lully. Il s'agit d'une lettre de Monsieur Le Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier touchant à la Musique et datée de 1680.

« Chaque instrument a eu et a aujourd'huy des Maîtres de cette nature. On a vu pour le Lut [luth] les deux Gautiers, Hermon, Blancrochet, Du But le fils, Mr Mouton, Mr de Solera, Mr Galot, & quelques autres encore dont je ne me souviens pas ; mais le nombre n'est pas grand. Le Clavessin [clavecin] a eu pour illustres Chambonniere, Les Couperins, Hardelle, Richard, La Barre ; & il a presentement Messieurs d'Englegbert [Jean-Henry d'Anglebert], Gautier, Buret, le Begue, Couperin, & quelques autres qui ne sont pas presens à ma mémoire. Feu Hotteman a exellé dans la Viole, ou Messieurs de Ste Colombe, Desmarests, & du Buisson excellent maintenant. On voit Messieurs le Moine, Pinel, de Visé, Hurel, & quelques autres pour le teurbe [théorbe], la Guittare à Francisque Corbette, Mr de Val-roy (…) Je ne parle point de ces excellents compositeurs dont les pièces sont les delices de tout le monde dans les grands chœurs de musique, comme un Mr Lulli, un Mr Du Mont, un Mr Robert, & fort peu d'autres encore. L'orgue eut d'abord Mr Du Mont, Mr Monnard, avec quelques autres ; ensuite desquels Richard parut, & dont le jeu plût extraordinairement. Mais il ne fut pas seul à joüir de cette gloire. Car dès ce temps là même on vit aussi Mr le Begue, qui la partagea avec luy. (…) On peut dire pareillement que le premier des Couperins [Louis] a aussi excellé dans son genre : & qu'il a esté suivy par l'autre Couperin deffunt [Charles], par Mr Tomelin [Jacques-Denis Thomelin] qui fait beaucoup de bruit, par feu Michel, et quelques autres encore que je passe sous silence, pour n'estre pas si long dans chaque dénombrement. Chacun sçait pareillement que Mr Lambert a excellé et excelle encore dans la composition des airs. Mais on sçait aussi que Mr le Camus, & Mr Boisset n'ont pas moins excellé dans leurs manieres : & qu'ils sont suivis de prés par Mr Dambruy, par Mr Bacilli, & par quelques autres encore dont les noms ne sont pas presens à ma mémoire. (…)

[Le clavecin] : c'est l'instrument de tous le plus parfait. Il est certain qu'il y a diverses manieres d'en jouer (…) La premiere est celle belle & agreable maniere dont feu Chambonniere se servoit. Tout le monde sçait que cet illustre personnage a excellé par-dessus les autres, tant à cause des pieces qu'il a composées, que parce qu'il a esté la source de la belle maniere de toucher, où il faisoit paroître un jeu brillant et un jeu coulant si bien conduit & si bien ménagé l'un avec l'autre qu'il estoit impossible de mieux faire. (…) Feu Hardelle a esté celuy de tous ses disciples qui là le plus parfaittement imité. (…) Je veux dire qui ayant esté écholiers de Chambonniere, aussi bien qu'Hardelle, ont entierement retenu le caractere de son jeu. Ce sont Mr Buret & Mr Gautier. Cependant comme apres la mort de Chambonniere, Hardelle passoit avec raison pour le plus parfait imitateur de ce grand homme, dont il possedoit tout à fait le genie, cela obligea Mr Gautier de s'associer avec luy, pour le confirmer, & même se perfectionner de cette maniere de joüer qu'il preferoit à toutes les autres, parce qu'elle est la plus parfaite. (…) L'autre methode est celle du premier mort des Couperins [Louis], qui a excellé par la composition, c'est-à-dire par ses doctes recherches. Et cette manière de joüer e esté estimée par les personnes sçavantes, à causequ'elle est pleine d'accords, & enrichie de belles dissonances, de dessein, & d'imitation. (…) [Chambonnières et Couperin] avoient deux jeux dont les differens caracteres ont donné lieu de dire que l'un touchoit le cœur, et l'autre touchoit l'oreille. » **(128)**

(128) Le Gallois, *Lettre de M. le Gallois à mademoiselle Regnault de Solier touchant à la musique*, Paris, Michallet, 1680.

L'auteur de cette lettre, Jean Léonor Le Gallois sieur de Grimarest **(129)** (Paris 1659-Paris 1713) est écrivain, maître de mathématiques et de langues, notamment de français pour les nobles étrangers qu'il loge et guide dans Paris. Grimarest est aussi acteur amateur et auteur de comédies de salon. Cette lettre publiée en 1680 offre un regard précieux sur la vie musicale parisienne antérieure aux années de cette publication. En effet, les noms cités appartiennent essentiellement à la période de jeunesse de Lully. Il y est évoqué l'ancienne manière française des années 1650-1660 environ, époque à laquelle l'auteur de cette lettre n'était pas encore de ce monde ou venait juste de l'être. Cependant les informations relativement bien documentées de ce récit, conformes à l'idée du moment, se plaisent à entretenir une certaine nostalgie précieuse quant à l'ancienne manière de composer et de faire de la musique.

Ce témoignage, si précieux soit-il, omet de citer des élèves de Chambonnières (ca 1602-1672) : si l'auteur évoque effectivement Couperin [Louis], Hardel et Gautier [Pierre], il ne mentionne pas en tant que tel d'Anglebert et Lebègue et oublie de citer Cambert, le prédécesseur de Lully à l'Académie royale de Musique, et Nivers. Il semblerait que ce Monsieur Le Gallois oppose l'art de Jacques Champion de Chambonnières « qui touche le cœur » à celui de son talentueux élève Louis Couperin (ca 1626-1661) « qui touche l'oreille ». Insinuerait-il que la musique de ce dernier serait plus savante, au sens moderne du terme, que celle de son dévoué professeur ? Ce témoignage est en quelque sorte une évocation nostalgique de l'ancienne manière française, c'est-à-dire celle avant l'avènement de Lully. Chambonnières danse dans le *Ballet royal de la Nuit* en 1653 dans lequel participent également les jeunes Louis XIV et Lully. Un peu plus tard, vers 1662, il aurait émis le souhait de s'installer à Amsterdam et serait tombé en disgrâce à la Cour : il vendra sa survivance de charges à son élève Jean-Henry d'Anglebert. Cette lettre semble omettre, ou volontairement passer sous silence, les musiciens ayant opté pour la musique nouvelle, c'est-à-dire celle du goût de Louis XIV et de la Cour. En effet, louer à ce point l'art d'Hardel « comme le meilleur imitateur de son maître » et citer d'Anglebert sans le moindre commentaire peut paraître suspect.

Concernant l'univers de la viole, nous savons que Louis Couperin joue de cet instrument dans les ballets *Psyché* (1656, LWV 6), *L'Amour malade* (1657, LWV 8), les *Plaisirs troublés* (1657, Lully ?) et le *Ballet de La raillerie* (1659, LWV 11). Louis Couperin, présenté au roi par son supposé professeur Chambonnières, disparaît trop tôt pour être considéré comme un musicien au service de Lully.

(129) R. Legrand, « Jean Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., p. 328.

Enfin, cette lettre de Le Gallois ne mentionne nullement le grand violiste Marin Marais. La phrase suspecte du début de lettre « Je ne parle point de ces excellents compositeurs dont les pièces sont les delices de tout le monde dans les grands chœurs de musique, comme un Mr Lulli, un Mr Du Mont, un Mr Robert, & fort peu d'autres encore » semble bien confirmer que le nouveau goût ne serait peut-être pas celui de ce Monsieur Le Gallois.

Dans les quarante sources recensant des arrangements d'œuvres théâtrales de Lully, la plupart des compositeurs cités - anciens et nouveaux - se côtoient : il n'y a aucune scission de goût ou de mode. Une approche plus administrative, donc volontairement dépourvue d'analyse esthétique, s'avère désormais nécessaire afin de mieux connaître le tissu musical parisien répertorié par Abraham du Pradel, philosophe et mathématicien, dans son almanach de l'année 1692. Cinq années seulement après la disparition de Lully, nous trouvons encore trace de ses proches collaborateurs et confrères. *Le livre commode contenant Les Adresses de la ville de Paris et le trésor des almanachs* d'Abraham du Pradel **(130)** nous donne une idée relativement précise, mais non exhaustive, de cet environnement musical foisonnant et passionnant. Il s'agit de Michel-Richard Delalande, Michel Lambert, Pascal Collasse, Nicolas Lebègue, Jacques-Denis Thomelin, François I ou François II Couperin **(131)**, Pierre Dandrieu, Guillaume-Gabriel Nivers, Jean-Baptiste Henry d'Anglebert **(132)**, Marin de La Guerre **(133)**, Gaspard le Roux, Jean-Baptiste Buterne **(134)**, Claude-Rachel de Montalan **(135)**, Antoine et Edme Houssu **(136)**, Gabriel Garnier **(137)**, Nicolas Bernier, André Raison, Nicolas Gigault, Élisabeth Jacquet de La Guerre, Monsieur de Sainte-Colombe.

Les fonctions des uns ne sont pas systématiquement celles auxquelles nous pourrions nous attendre. Par exemple, André Raison et Nicolas Gigault ne sont cités que comme « Autres Maîtres pour le clavecin » : leur fonction d'organiste n'apparaît pas contrairement à leurs confrères Nicolas Lebègue, Jacques-Denis Thomelin, Charles I ou François II Couperin, Guillaume-Gabriel Nivers, Jean-Baptiste Buterne,… qui apparaissent dans la rubrique « Maîtres pour l'Orgue & pour le Clavecin ».

---

(130) Abraham du Pradel, *Le livre commode contenant les adresses de la Ville de Paris et le trésor des almanachs pour l'année bissextile 1692*, Paris, chez la Veuve de Denis Nion, 1692, Genève, Minkoff reprint, 1973.
(131) « Couprin » : François I Couperin (1630-1701) ou son neveu François II (1668-1733) dit « Le Grand » ?
(132) Fils de Jean-Henry d'Anglebert.
(133) Organiste de Saint-Séverin, de la Sainte-Chapelle, entre autres, et époux d'Élisabeth Jacquet de La Guerre.
(134) J. B. Buterne (ca. 1650-1727), organiste, par quartier, de la Chapelle royale du château de Versailles.
(135) C. R. de Montalan, organiste de Saint-André-des-Arts, époux de Madeleine Pocquelin - fille de Molière -.
(136) Les Houssu : célèbre dynastie d'organistes parisiens.
(137) Gabriel Garnier (mort vers 1730) : organiste, par quartier, de la Chapelle royale du château de Versailles.

La hiérarchisation posée par Du Pradel n'est pas celle à laquelle notre époque moderne nous a habitué : ainsi, le « Corneille » cité dans la rubrique secondaire des « Autres Maîtres pour le Clavecin » n'est autre que Médéric Corneille (mort en 1731), organiste titulaire de la cathédrale Notre-Dame de Paris.

La liste se poursuit par les Maîtres pour le Théorbe, la basse de violon, le dessus de violon, la guitare, le luth, les instruments à vent, l'Art de chanter. Cette énumération non exhaustive de clavecinistes, organistes, violistes, facteurs d'orgues et de clavecin donne une idée un peu plus lisible de ce milieu musical à l'extrême fin du XVIIe siècle. Il est certain que certains copistes anonymes de manuscrits contenant des arrangements d'œuvres théâtrales de Lully figurent dans cette liste. Tous ces musiciens exercent une activité d'enseignement en cours particuliers : la liste de du Pradel, guide promotionnel parisien, nous informe des fonctions libérales qu'ils occupent à la ville. Nous constatons également l'extinction progressive de la pratique et de l'enseignement du luth : désormais, ne figure que l'adresse de deux professeurs de luth, messieurs Mouton (Charles, mort en 1699) & du Buc (Pierre Dubut, mort vers 1700). La grande époque des luthistes, celle des Ennemond Gaultier (dit le Vieux Gaultier, 1575-1651), de son cousin Denis Gaultier (dit Gaultier le Jeune, 1603-1672), de René Mézangeau (vers 1568-1638), de Germain Pinel (vers 1600-1664) et de Charles Mouton (vers 1626-vers 1699) dont les œuvres fleurissent nos manuscrits, semble bien appartenir au passé. Pourtant, certaines œuvres de jeunesse de Lully figurent dans les manuscrits pour luth diffusés dans les pays d'Europe du nord.

Les clavecinistes et organistes réputés sont cités : Nicolas Lebègue, Jacques-Denis Thomelin, François I ou déjà le jeune François II Couperin, Pierre Dandrieu, Guillaume-Gabriel Nivers, Gaspard le Roux, Jean-Baptiste Buterne et Michel-Richard Delalande. Ceux, de second plan, sont également mentionnés : le fils du défunt d'Anglebert, Jean-Baptiste d'Anglebert, Claude-Rachel de Montalan, Antoine et Edme Houssu, Gabriel Garnier et Marin de La Guerre. Ce second cercle de clavecinistes et d'organistes est, de nos jours, presque totalement inconnu.

Enfin, le *Mercure galant* du mois d'avril 1683 complète notre connaissance du milieu musical de la pleine maturité de Lully, en mentionnant la liste des musiciens qui se sont présentés au concours pour la charge de sous-maîtres de la Chapelle du Roi **(138)**. À l'exception de Guillaume-Gabriel Nivers, aucun de ces musiciens n'entre dans le champ de nos travaux.

(138) Marcelle Benoit, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV*, op.cit., pp. 186-187.

Les écrits historiques de Monsieur le Gallois, d'Abraham du Pradel et du *Mercure galant* ne donnent pas un regard exhaustif de la société musicale à l'époque de Lully. La connaissance du milieu des claviéristes parisiens est complétée par les travaux de Bruce Gustafson **(139)** : l'étude historique et scientifique des sources donne une liste précise de compositeurs de la fin du XVIIe siècle et de la première moitié du XVIIIe siècle. Certains d'entre-eux sont susceptibles d'avoir copié ou réalisé eux-même des arrangements d'œuvres théâtrales de Jean-Baptiste Lully. Ce catalogue établi par Gustafson mérite d'être approfondi car il complète les sources et témoignages historiques précités. Quels sont les détenteurs de ces manuscrits : les clavecinistes eux-mêmes, leurs élèves fortunés de haute lignée, des collectionneurs anonymes ? Nous ne nous intéressons qu'à ceux de la génération de Lully et des deux suivantes, c'est-à-dire jusqu'aux auteurs disparus vers 1730-1740 : limite de l'influence de Lully au XVIIIe siècle.

Il n'est pas rare que plusieurs générations d'auteurs se côtoient dans les manuscrits copiés en plusieurs étapes par des scribes différents. Concernant la présence d'arrangements d'œuvres de Lully dans ces quarante sources, il semble de plus en plus certain que le nombre de copistes arrangeurs soit très restreint : une source peut en engendrer d'autres et ainsi de suite. Aussi, la main A, la plus présente du **Ms.Bruxelles.27220**, source la plus ancienne de nos travaux, pourrait-être celle de Guillaume-Gabriel Nivers ou celle de son proche entourage : Marguerite Thiery ? Nous ne savons rien de cette dame ou demoiselle hormis le fait qu'elle résida à proximité de l'église Saint-Sulpice à Paris à l'époque de Nivers, qu'un Livre d'orgue d'origine anonyme porte son nom **(140)** et qu'elle aurait pu être élève de Guillaume-Gabriel Nivers. Tout comme pour le *Livre d'orgue de Marguerite Thiery*, la difficulté technique des pièces de **Ms.Bruxelles.27220** est à la portée d'un élève peu ou moyennement avancé, ce qui pourrait conforter l'hypothèse didactique de cette source.

Le manuscrit **44-LaPierre** porte l'indication suivante : « Mademoiselle de La Pierre a commencé a Joüer du Clavessin le sixième jour du mois de septembre 1687 ». Dans ce cas précis, au regard de la brièveté et de la facilité des pièces de cette source, l'usage didactique ne fait aucun doute : l'élève pour laquelle cette compilation d'œuvres de Lully a été réalisée serait cette Mademoiselle de La Pierre.

---

(139) Bruce Lester Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music Thematic Catalog and Commentary*, op.cit.

(140) Ms. Thiery (France, 1677-1683), Bibliothèque nationale, Fonds conservatoire (cote 12 1861), Rés. 2094.
Ce manuscrit communément appelé le *Livre d'orgue de Marguerite Thiery* (ca 1675) a appartenu entre 1677 et 1683 à la future épouse du facteur d'orgue Alexandre Thierry (ca 1646-1699).

Comme ce manuscrit voit le jour dans la seconde moitié de l'année 1687, il suffit d'étudier la liste des professeurs potentiels cités par Abraham du Pradel en 1692 **(141)**, soit à peine cinq années plus tard, pour nous arrêter sur Claude-Rachel de Montalan (1646-1738). Ce dernier, auteur d'une ou plusieurs pièces dans **44-LaPierre**, est également susceptible d'avoir apporté sa contribution à **51-LaBarre-11** **(142)**. En effet, dans ce manuscrit important comptant cinq arrangements d'œuvres de Lully, le copiste principal serait peut-être le même que dans **36-Parville**, **46-Menetou** et **48-LaBarre-6**, c'est à dire un De La Barre comme noté sur la couverture : « Ce Liure Appartient A Monsieur / De La Barre Organiste ». Bruce Gustafson avance le nom de « Berkeley La Barre » comme probable copiste, hypothèse que nous aborderons un peu plus tard. Or, le manuscrit **51-LaBarre-11** est le seul avec **44-LaPierre** à recenser des pièces de Claude-Rachel de Montalan, auteur il est vrai quelque peu oublié de nos jours.

Ce compositeur, originaire du département de la Loire et installé depuis longtemps à Paris, épouse en 1705 en l'église Saint-Sulpice Marie Pocquelin, fille de Molière. Claude-Rachel de Montalan est l'organiste de l'église de Saint-André-des-Arts à Paris depuis 1669. On sait également qu'il présida un jury en 1706 **(143)** aux côtés de ses confrères organistes Nicolas Gigault et Jean-François Dandrieu pour la nomination d'un organiste à la tribune de la Madeleine-en-la-Cité. Catholique convaincu, homme humble et discret, on ne lui connaît aucune œuvre d'orgue écrite et seulement quelques pièces de clavecin copiées dans **51-LaBarre-11** **(144)** et **44-LaPierre**. Il se retire avec son épouse à Argenteuil où tous deux sont inhumés : l'église sera détruite au XIXe siècle.

Dans le cas de **50-Paignon** (Paris, vers 1716), manuscrit contenant deux arrangements d'œuvres de Lully, il est intéressant d'observer qu'il fut réalisé par quatre copistes différents selon le modèle du professeur (copiste principal), de son élève (copiste secondaire) et les mains d'autres copistes ayant pu acquérir le manuscrit un peu plus tardivement. Effectivement, les œuvres recensées appartiennent à deux, voire trois, générations de musiciens : de Lully et Lebègue à Jean-François Dandrieu, François II Couperin et Louis-Nicolas Clérambault.

---

(141) Abraham du Pradel, *Le livre commode contenant les adresses de la Ville de Paris*, op.cit.
(142) Bruce Lester Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music Thematic Catalog and Commentary*, op.cit., pp. 982-983.
(143) Georges Servières, *Documents inédits sur les organistes français des XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Bureau d'édition de la Schola Cantorum, 1971.
(144) Dans **51-LaBarre-11** sont copiées des allemandes en ut Majeur, des courantes en la mineur, des gavottes en ut Majeur & des rigaudons en sol mineur de Claude-Rachel de Montalan.

Sur la couverture de **50-Paignon** est noté « M. Deviucehauant » et sur le premier recto il est également écrit « Ce liure apartion a Mademoiselle Pagneon ». Cela pourrait signifier que ce monsieur Deviucehauant fut le professeur de cette demoiselle Paignon, en quelque sorte un cas similaire à ce que nous avons rencontré dans **44-LaPierre** : Claude-Rachel de Montalan, professeur de mademoiselle La Pierre. Néanmoins, le nom de « Deviucehauant » n'apparaît nullement dans la liste de Du Pradel relative aux professeurs de clavecin parisiens. Nos recherches nous amènent à localiser huit dames ou demoiselles répondant au nom de « Mademoiselle de Paignon » **(145)** durant la période 1680-1750. L'une d'entre elles suscite notre attention car Anne-Élisabeth Paignon aurait été mariée à un certain Charles-Hugues Baillot de Villechavant, conseiller de la cour des aides. Le nom inscrit sur la couverture du manuscrit : « M. Deviucehauant », sans doute mal orthographié, est très proche de M. De Villechavant. Ainsi, ce monsieur aurait peut-être été le premier professeur de mademoiselle de Paignon, ce que pourrait confirmer les inscriptions sur la couverture et sur le premier recto de ce manuscrit : néanmoins, en l'état actuel de nos connaissances, cette hypothèse ne peut être une certitude.

Dans **45-Dart**, manuscrit comptant quatre arrangements d'œuvres de Lully **(146)**, la main principale serait la même que celle de **64-Lebègue-I** et **65-Lebègue-II**. En fait, **45-Dart** serait une copie des deux sources précitées **(147)**, entrecoupée de pièces diverses pour le clavecin, recopiées par deux autres mains inconnues. Lebègue serait-il l'auteur d'une partie de ce manuscrit en se recopiant lui-même ou serait-ce l'œuvre de l'un de ses élèves ? **(148)** Ces deux hypothèses sont possibles mais non encore vérifiables.

Le manuscrit le plus important de nos travaux est **46-Menetou** (Paris, après 1689) : comptant à lui seul soixante-seize arrangements, il a appartenu à mademoiselle de Menetou, Françoise-Charlotte de Senneterre (née vers 1680). Gustafson émet l'hypothèse que la main ayant copié la fin de cette source serait celle de La Barre : mais lequel « La Barre » ? C'est-à-dire la même main que dans **48-LaBarre-6**, **51-LaBarre-11** et la première main dans **36-Parville**. Dans **46-Menetou** il n'y a que trois auteurs connus : d'Anglebert, Lebègue, Lully et des airs composés par la nouvelle propriétaire du manuscrit, mademoiselle de Menetou.

---

(145) Site : http//ww.genealogie.com (consulté au mois d'octobre 2012).

(146) **45-Dart** (après 1687 puis après 1697) : manuscrit français portant le nom du grand musicologue anglais Thurston Dart (1921-1971) qui aurait acquis cette source et l'aurait faite conserver au King's College de Londres où il fut professeur.

(147) Bruce Lester Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music*, op.cit., pp. 896-897.

(148) Parmi les élèves renommés de Lebègue figurent, entre autres, De Grigny, Geoffroy, d'Agincourt et peut-être même Jullien.

Ainsi, Françoise-Charlotte de Sennetterre Menetou (1679-1745), jeune fille précoce de haute lignée aristocratique, se produit déjà à l'âge de neuf ans devant Louis XIV. En 1691, elle devient la plus jeune compositrice à faire éditer, fait rarissime, ses œuvres chez l'imprimeur royal Christophe Ballard. Ainsi, un « La Barre » copiste serait impliqué dans la rédaction d'une partie de quatre manuscrits de première importance, **36-Parville**, **46-Menetou**, **48-LaBarre-6** et **51-LaBarre-11** : de quel « La Barre » s'agit-il ? Il s'agirait, selon Bruce Gustafson, d'un autre « La Barre » qu'il nomme « Berkeley La Barre ». En 1692, l'almanach d'Abraham du Pradel ne mentionne aucun membre de la famille Chabanceau de La Barre, dynastie de musiciens ayant largement contribué au rayonnement de la musique dans le royaume et hors des frontières. Tout d'abord, Anne Chabanceau de La Barre (1628-1688) chanteuse réputée et claveciniste mène une carrière internationale importante **(149)**. Elle est la fille de Pierre III (1592-1647), organiste de la Chapelle de Louis XIII qui entretient une correspondance nourrie avec l'humaniste francophile, savant et diplomate néerlandais Constantin Huygens.

Son frère, Joseph de La Barre (1633-1678), succède à son père au poste d'organiste de la Chapelle du roi en 1656 : également luthiste, il accompagne sa sœur dans ses déplacements. Enfin, Pierre IV (1654-1710), frère d'Anne et de Joseph, chanteur, luthiste et claviériste pratiquant l'épinette est musicien de la Chambre du roi, puis attaché au service de la reine Marie-Thérèse, puis de la duchesse de Bourgogne. Aussi dans les sources **48-LaBarre-6** (Paris, après 1697 ?), **51-LaBarre-11** (Paris, après 1724 avec ajouts après 1753) **(150)**, il n'y a aucune œuvre de la famille De La Barre : pourtant sur la couverture de ce dernier manuscrit est écrit qu'il aurait appartenu à « Monsieur De La Barre organiste ». Gustafson émet l'hypothèse d'un « La Barre », jusque là inconnu, qui aurait été organiste vers ou après les années 1724 : il s'agirait d'un « La Barre anglais ». À ce jour, il n'est toujours pas possible de répondre à cette hypothèse.

Pour ce qui concerne le manuscrit **33-Rés-89ter** (Paris, après 1677), nous sommes dans le sérail le plus proche de Lully : le principal copiste est Jean-Henry d'Anglebert (1628-1691) à côté du beau-père de Lully, Michel Lambert (ca 1610-1696). Parée de scribes aussi recommandables, **33-Rés-89ter** est une source musicale de toute première importance qui semble destinée à un public de haute lignée.

---

(149) Anne Chabanceau de La Barre mène une carrière de chanteuse internationale, voyage en Europe du nord (1652-1661) à la Cour de Suède, à La Haye, au Danemark puis à la Cour de Cassel. Elle revient définitivement en France en 1661 comme cantatrice de la Chambre du roi.

(150) 51-LaBarre-11 : sur la couverture il est noté « Ce Liure Appartient A Monsieur / De La Barre Organiste ».

Ainsi, la plupart de nos quarante sources a été copiée et recopiée par des mains anonymes, à quelques exceptions près. Néanmoins, nos actuelles investigations complètent celles de Bruce Gustafson et permettent d'émettre des hypothèses visant à attribuer l'origine de certaines sources. Les auteurs qui vont être cités ne sont pas les seuls copistes des sources mentionnées : les manuscrits sont souvent l'œuvre de plusieurs mains successives à des datations différentes. Dans le cercle des musiciens parisiens, exacts contemporains de Lully ou de la génération suivante, Gustafson avance les noms de Jean-Henry d'Anglebert et Michel Lambert pour le manuscrit **33-Rés-89ter (151)**. En revanche, les noms qui suivent sont à accueillir avec prudence et réserve : La Barre (lequel ? ou laquelle ?) pour **36-Parville**, **46-Parville**, **48-LaBarre-6** et **51-LaBarre-11 (152)**, Guillaume-Gabriel Nivers (ou Marguerite Thiéry) dans **40-Rés476** et **Ms.Bruxelles.27220**, Mademoiselle La Pierre et Claude Rachel de Montalan pour **44-LaPierre**, Nicolas Lebègue (ou l'un de ses élèves) comme copiste principal de **45-Dart** (France, après 1687), Mademoiselle Paignon, son professeur et Louis-Nicolas Clérambault (copiste plus tardif) pour **50-Paignon** et enfin le nommé Clermont, premier détenteur du **Ms. Clermont d'Entrevaux** (France, vers 1691, probablement avant).

Dans **39-Vm7-6307-1** (France, après 1678), petit manuscrit ne contenant que deux arrangements d'œuvres de Lully et de sommaires exercices sans titre pour le clavier, sa rédaction suit probablement le schéma : le professeur (copiste principal) et ses élèves. Le copiste de **42-Vm7-6307-2** (Paris ? après 1684) demeure anonyme : cette source ne contient que sept arrangements d'œuvres de Lully et sept pièces anonymes pour clavecin. La même observation vaut pour **43-Gen-2354** (Paris ? après 1685) : deux arrangements d'œuvres de Lully et trois pièces anonymes pour clavecin. Le ou les auteurs de **47-Gen-2356** (Paris, après 1690 ?) sont anonymes : un seul arrangement d'œuvre de Lully, des pièces de clavecin de Louis Couperin, Froberger, Burette, Chambonnières, Pinel et Richard côtoient du plain-chant et des pièces d'orgue sans titre. Dans le cas de **49-RésF-933** (France, Paris ? après 1715), l'unique copiste est anonyme : cependant, cette source possède des pièces de clavecin de William Babell (ca 1690-1723). Une remarque similaire est à faire pour **53-Oldham-2** (France, après 1752) où l'unique copiste, très précautionneux, reste inconnu. Enfin, dans le cas du **Ms. des Augustines de Vitré**, les copistes sont des religieuses et pour le **Ms.Humeau**, les neuf copistes sont inconnus.

---

(151) Bruce Lester Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music*, op.cit., pp. 576-577.

(152) La Barre : hypothèse de 9ème main dans **36-Menetou**, de copiste principal dans **48-LaBarre-6** et **51-LaBarre-11**, de second copiste dans **46-Menetou**.

Cette société de la seconde moitié du XVIIe siècle répond à des considérations musicales et sociales établies où chaque musicien trouve sa place, tant à la Cour qu'à la ville, pour exercer un enseignement privé et lucratif. Plus le claveciniste/organiste est réputé, plus sa notoriété sera grande auprès d'une clientèle aisée, voire fortunée et de haute lignée, plus il sera confortablement rétribué. Le jeune François II Couperin répond à ce critère, lui qui dès 1694 aura des élèves susceptibles de devenir mécènes et protecteurs.

C'est ainsi que le duc de Bourgogne (petit-fils de Louis XIV et dauphin de France), le comte de Toulouse (bâtard du roi et de madame de Montespan), la princesse douairière de Conti (Mademoiselle de Blois), les deux filles du duc de Bourbon-Condé (filles de Louis III de Condé, lui-même fils du grand Condé) et d'autres aristocrates de première lignée ont la chance d'avoir François Couperin comme professeur de clavecin **(153)**. Jean-Henry d'Anglebert, peu de temps avant lui, avait également des élèves issus du premier cercle du royaume et notamment la fille du roi Louis XIV, Marie-Anne, princesse de Conti, légitimée par le souverain et née de son union avec sa première maîtresse, Louise de La Vallière. D'Anglebert a l'appui des puissants et entretient d'amicales relations avec Lully, parrain de son fils, à qui il donne le même prénom : Jean-Baptiste. Avec de tels soutiens, mérités au regard du talent exceptionnel de ces deux clavecinistes, nous comprenons comment Jean-Henry d'Anglebert puis François Couperin purent, fait encore rare à l'époque, avoir accès à l'édition musicale.

Leurs autres confrères clavecinistes **(154)**, moins chanceux ou moins fortunés, font circuler leurs œuvres dans des manuscrits au contact d'un répertoire varié : relativement facile d'accès, à usage pédagogique pour un public essentiellement féminin mais côtoyant également des œuvres exigeantes pour musiciens chevronnés. Les nombreux arrangements d'œuvres théâtrales de Lully se trouvent inscrits dans cette problématique. Les musiciens qui s'essayent dans les pièces accessibles de **44-LaPierre, Ms. de Bloren, Ms. Amalie, Ms. Humeau** ou **Ms. de Troyes** ne sont pas les mêmes que ceux qui pratiquent assidûment les suites de d'Anglebert, de Louis Couperin, les arrangements de la *Passacaille* d'*Armide* ou de l'*Ouverture* d'*Isis*. Si tous les auteurs, à divers degré de notoriété certes, sont recopiés dans les manuscrits qui circulent, les arrangements d'œuvres de Lully assurent un lien entre ces deux catégories de musiciens : élèves et professeurs. C'est aussi parce que les élèves de ces claviéristes fréquentent l'Académie royale de Musique et connaissent bien les grands airs et danses en vogue que ces adaptations de l'orchestre vers le clavier prennent sens.

(153) Marcelle Benoit, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV*, op.cit., p. 248.
(154) À l'exception de Chambonnières, Lebègue, Élisabeth Jacquet de La Guerre, Gigault et Louis Marchand.

Souvenons-nous que la rédaction et la diffusion de ces manuscrits sont majoritairement postérieures à la disparition de Jean-Baptiste Lully, que l'Académie royale de Musique après 1687 ne connaît plus les succès d'auparavant. Pour équilibrer les comptes de cette prestigieuse institution lyrique, la reprise d'opéras de Lully assure généralement un succès garanti tout en pérennisant le retentissement de son œuvre bien après sa disparition. L'opéra demeure donc un centre d'intérêt évident pour la société de la fin du XVIIe siècle. Que les claviéristes cités par Du Pradel pratiquent une activité pédagogique privée à Paris, qu'ils aient une charge à la Cour auprès de la famille royale et des princes de sang, ces musiciens subissent l'influence et le succès des tragédies lyriques du Lully.

Les organistes, dont on parle peu, pratiquent tous le clavecin et l'enseignent également à l'instar d'André Raison ou Nicolas Gigault cités parmi les clavecinistes et non parmi les organistes parisiens **(155)**. Si les organistes ne publient pas dans leurs Livres d'orgue d'arrangements d'œuvres de Lully, contrairement aux clavecinistes, ils écrivent et s'inspirent clairement de ce style dont les représentants les plus zélés s'appellent Guillaume-Gabriel Nivers et Nicolas Lebègue. Dans ce monde aristocratique où la musique est un marqueur sociétal important, les élèves sont très fréquemment des demoiselles. Également, il existe une pratique dont on parle encore peu à cette époque, celle des femmes clavecinistes professionnelles telles Élisabeth Jacquet de la Guerre **(156)** ou Marie-Françoise Certain qui brillent à Versailles pour la première, et à Paris pour la seconde, mais qui restent dans l'ombre : cette dernière n'est pas citée par Du Pradel.

Les « Gens de goût » : musiciens amateurs sous le règne de Louis XIV **(157)**

L'apprentissage musical dans la société aristocratique n'est nullement lié à une quelconque volonté de devenir un musicien professionnel, ce fait de la fin du XVIIe siècle paraît toujours d'actualité dans notre société moderne. Le terme d' « amateur » dans le dictionnaire de Furetière de 1690 possède globalement le même sens qu'aujourd'hui :

« Amateur : qui aime quelque chose. Il ne se dit point de l'amitié, ni des personnes. Il est amateur de l'étude, des curiosités, des tableaux, des coquilles, amateur de la Musique, des beaux arts (…) » **(158)**. Cette définition demeure néanmoins généraliste et éclaircit peu notre propos.

(155) Abraham du Pradel, Abraham du, *Le livre commode contenant les adresses de la Ville de Paris*, op.cit.
(156) Citée improprement dans la rubrique « Messieurs de la Guerre & Jacquet » par Abraham du Pradel, s'agissant d'une femme.
(157) Bertrand Porot, « Les Gens de goût : portraits d'amateurs sous les règnes de Louis XIV et Louis XV », *conférence donnée par l'auteur aux journées de Clavecin en France*, La Garenne-Colombes, 2012, 24 pages.
(158) Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel, contenant généralement tous les Mots françois, tant vieux que modernes, et les Termes de toutes les Sciences et des Arts* : *divisé en trois Tomes*, chez Arnout & Renier Leers, La Haye, Rotterdam, 1690.

Un peu plus tard, au XVIIIe siècle, Jean-Jacques Rousseau en donne une définition plus acceptable quant à sa précision : « Amateur : celui qui, sans être musicien de profession, fait sa partie dans un concert pour son plaisir et par amour pour la musique. On appelle encore Amateurs ceux qui, sans savoir la Musique, ou du moins sans l'exercer, s'y connaissent, ou prétendent s'y connaître, et fréquentent les concerts. » **(159)**. Il existe donc, de facto, divers degrés d'amateurs : des praticiens de différents niveaux aux simples auditeurs.

La distinction d'ordre sociologique et musicale est délicate car la frontière entre professionnels et amateurs est parfois inexistante à cette époque. Certains musiciens ou musiciennes de très haut niveau ne se produisent que dans un cercle privé, sans aucune ouverture professionnelle. C'est essentiellement le cas de ces femmes clavecinistes qui ne seront pas encouragées, pour la plupart, à mener une carrière de musicienne : Françoise-Charlotte Senneterre, mademoiselle de Menetou, particulièrement douée et promise à un avenir musical radieux obéit sans aucun doute à cette situation. Toutes ces demoiselles et femmes amateurs de noble lignée seront, un peu plus tard dans la première moitié du XVIIIe siècle, reconnues et admirées au travers de portraits musicaux poétiques de François II Couperin.

Bertrand Porot **(160)** précise que les amateurs peuvent se décliner en quatre groupes sociaux distincts mais complémentaires : en premier lieu, il s'agit « de la famille royale elle-même ». Jean-Henry d'Anglebert, suivi en cela par François II Couperin, professe dans ce milieu. Il s'en suit un second groupe composé de l'aristocratie et un troisième constitué « de la haute bourgeoisie à laquelle se mêlent la noblesse de robe ou d'office ». Enfin, le dernier groupe semble être le plus hétérogène car composé « d'artistes, autres que les clavecinistes, d'hommes de lettres, de simples abbés, des savants, etc. qui forment tous un public d'amateurs - au sens noble du terme - qu'ils soient praticiens ou simples auditeurs ». Comme nous l'avons déjà évoqué, François II Couperin sera le premier, et l'un des seuls, à faire référence dans ses œuvres à des femmes de la sociéte » **(161)**, ce qui témoigne également de son modernisme social.

---

(159) Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, p.31.
(160) Bertrand Porot, « Les Gens de goût : portraits d'amateurs sous les règnes de Louis XIV et Louis XV », op.cit, p.4.
(161) 41 pièces de clavecin de François Couperin font référence à des portraits de femmes, sans doute des élèves et/ou des admiratrices de la Cour. Par exemple, *La Mystérieuse*, *La Montflambert*, *La Sophie*, *L'Amphibie*, *La Reine des Cœurs*, *La petite Pince-sans-rire*, *La Ménetou*, etc.

Au sein de la famille royale, Louis XIV est le grand serviteur des arts que toute l'Europe connaît. Depuis son mariage secret avec Madame de Maintenon en 1683 et à la suite de la disparition de Lully en 1687, le roi se soucie moins du monde de l'opéra et des fastes de la Cour, aidé en cela par sa seconde épouse. Le développement de l'édition musicale lié à l'activité croissante de l'enseignement du clavecin voit naître de petits concerts intimes où le claveciniste peut briller en société. En novembre 1679, le *Mercure galant* relate l'éducation musicale d'Élisabeth-Charlotte, fille de Philippe de France, duc d'Orléans **(162)** :

« (…) Je passe à un article que je sçais qui vous plaira, par l'estime que vous avez toujours eüe pour l'illustre et fameux Mr Lambert. Monsieur l'a choisi pour apprendre à chanter à Mademoiselle. Il falloit ce grand homme pour perfectionner la belle voix de cette jeune Princesse, et pour mettre le comble à ses rares et extraordinaires qualitez (…) Elle parle Italien comme François, sçait parfaitement l'Histoire, les interests des Princes, la Géographie, et le Blason, danse avec un air charmant, touche le clavessin de meme, et possede assez de musique pour chanter à livre ouvert. (…), feu Mr Hardel et Mr d'Anguelberg [Jean-Henry d'Anglebert] pour le clavessin, et Mr Clement pour la musique, sont ceux qui ont été employés à luy montrer ces beaux Arts » **(163)**. Ce témoignage est un exemple pertinent de ce que représente le fait musical dans l'éducation d'une demoiselle. Cette féminisation du clavecin est suggérée par François Couperin lui-même lorsqu'il insiste sur la capacité particulière des femmes pour l'instrument : « leurs mains sont meilleures car elles sont préservées des occupations viriles » **(164)**.

Dans ses écrits, Saint-Lambert élabore des théories plus mercantiles que musicales en évoquant la féminité de l'instrument et sa remarquable adaptabilité aux jeunes filles et aux femmes. Il explique que le clavecin n'exige pas une posture « contrainte » qui « ne convient pas aux personnes modestes. (…) Tout ce qu'il y a de Gens de distinction veulent maintenant en savoir jouer » **(165)**. Bien naturellement, « au-delà des arguments commerciaux » **(166)** consistant à flatter les acquéreurs de sa méthode, Saint-Lambert révèle que « l'instrument et son apprentissage confèrent une distinction certaine à celle ou celui qui s'y adonne » **(167)**. Par voie de conséquence, parmi ce type d'amateurs figure l'aristocratie et plus particulièrement les femmes aristocrates. Pour ce qui concerne la bourgeoisie, elle partage les mêmes goûts que l'aristocratie et les familles font de la musique pour leur simple plaisir, même si cela relève d'un loisir hautement aristocratique.

---

(162) Philippe de France, duc d'Orléans, frère de Louis XIV et également appelé Monsieur.
(163) Marcelle Benoit, Marcelle, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV*, op.cit., p. 164.
(164) François Couperin, *L'Art de toucher le clavecin*, Paris, L'Auteur, 1717, p. 165.
(165) Michel de Saint-Lambert, *Les Principes du clavecin contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tablature et le clavier. Avec des remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultés de la musique*, Paris, Ballard, 1702, p.113.
(166) Bertrand Porot, « Les Gens de goût : portraits d'amateurs sous les règnes de Louis XIV et Louis XV », op.cit, p.6.
(167) *Ibid*, p.6.

Enfin, les amateurs ordinaires aux origines sociales diverses : « hommes de lettres, peintres, comédiens, abbés, bourgeois, savants, forment le public des salons privés » **(168)** plus ou moins réputés. Tous ne sont pas des praticiens du clavecin mais restent de « simples auditeurs tout aussi passionnés que les autres ». Tel est le cas de La Fontaine qui apprécie tout particulièrement « les petits concerts de Marie-Françoise Certain », éminente claveciniste et amie très proche de Lully. L'une de ses correspondances avec monsieur de Nyert **(169)** nous éclaire sur l'admiration qu'il porte à cette musicienne d'exception :

« Certain, par mille endroits également charmante,
Et dans mille beaux arts également savante,
Dont le rare génie et les brillantes mains
Surpassant Chambonnières, Hardel, les Couperins.
De cette aimable enfant le clavecin unique
Me touche plus qu'Isis et toute sa musique.
Je ne veux rien de plus, je ne veux rien de mieux
Pour contenter l'esprit, et l'oreille, et les yeux ;
Et si je puis la voir une fois la semaine,
À voir jamais Isis je renonce sans peine. » **(170)**

Il subsiste enfin un milieu moins connu où le clavecin, et naturellement l'orgue, jouent un rôle non négligeable : c'est celui du couvent. Lorsque les jeunes filles musiciennes entrent dans une institution religieuse, la communauté profite de leurs talents : l'élaboration du **Ms. des Augustines de Vitré** n'obéit pas à d'autres considérations. L'appréhension de ce public pyramidal allant de la famille royale, en passant par l'aristocratie, la haute bourgeoisie et les simples amateurs cultivés, est un phénomène majeur dans la rédaction des manuscrits.

Qu'elles soient à destination des amateurs de divers niveaux ou à des professionnels, les sources étudiées démontrent aisément vers quel public elles s'adressent : le plus large possible dans les grands manuscrits. L'édition musicale, en voie de démocratisation au tout début du XVIIIe siècle, doit sans doute beaucoup à Lully. Un peu plus tard, François II Couperin, par l'entremise de ses nombreux et fortunés élèves, saura utiliser avec talent tous les avantages de l'édition musicale. Il est utile d'observer le comportement et les attentes de ce public, polymorphe, d'amateurs. Certains traits de caractère de quelques amateurs semblent être proches de notre société moderne pour ce qui concerne celles et ceux qui manient avec aisance l'orgueil et la prétention : François II Couperin, dans son *Art de toucher le clavecin*, sait distiller ses conseils envers ce public peu qualifié et somme toute pédant.

---

(168) Bertrand Porot, « Les Gens de goût : portraits d'amateurs sous les règnes de Louis XIV et Louis XV », op.cit., p. 8.
(169) Pierre de Nyert (ca 1597-1682) est luthiste, chanteur, maître de chant & compositeur.
(170) Jean de La Fontaine, *Epître à M. de Nyert sur l'Opéra*, *Œuvres diverses*, Paris, P. Clarac, Bibliothèque de la Pléiade, (2ème édition), 1958, p. 620.

D'autres amateurs aiment à jouer au professionnel en cette fin du XVIIe siècle comme l'atteste si justement cette observation féroce, mais réaliste, de Lecerf de La Viéville :

« La plupart des jeunes gens qui apprennent à jouer du clavecin (…) dédaignent d'apprendre des Pièces. Et qu'apprennent-ils donc ? L'accompagnement. Autrefois les gens de qualité laissaient aux musiciens de naissance et de profession le métier d'accompagnateur. Aujourd'hui, ils s'en font un honneur suprême. Jouer des Pièces, pour s'amuser soi-même agréablement ou pour divertir sa maîtresse ou son ami, est au-dessous d'eux. Mais se clouer trois ou quatre ans sur un clavier, pour parvenir enfin à la gloire d'être membre d'un concert, d'être assis entre deux violons et une basse de viole de l'Opéra, et de brocher bien ou mal, quelques accompagnements, qui ne seront entendus de personne, voilà leur noble ambition (…) » **(171).**

Cette citation montre à quel point les amateurs ne visent pas à acquérir un niveau instrumental avancé, mais cherchent plus simplement à se faire plaisir individuellement devant leurs maîtresses ou leurs amis. Le répertoire abordé est plutôt constitué de pièces solistes sans grande prétention technique : effectivement la prolifération de soixante-six menuets sur le total des 217 pièces originales arrangées dans nos quarante sources semble évidemment confirmer ce principe. Toutefois, ne nous y trompons pas, tous les amateurs n'obéissent heureusement pas à cette pique de Lecerf de La Viéville. Ses remarques ne généralisent pas le fait que tous les amateurs soient prétentieux et se prennent pour des professionnels, ce qui d'ailleurs se confirme dans la constitution des manuscrits.

Beaucoup d'entre eux pratiquent l'instrument avec rigueur et sérieux et la présence de nombreux menuets ne constitue pas, à elle seule, le contenu et la structure des manuscrits. Les danses en vogue, d'un abord plus immédiat, côtoient d'autres pièces nécessitant une autre approche technique. Les grands manuscrits confirment ce principe par l'alternance de menuets flatteurs, pièces très accessibles de Lully telles la *Bourrée des Basques* de *Xerxès* (1660, LWV 12/2), *La Marche* d'*Isis* (1677, LWV 54/43) et œuvres exigeantes de d'Anglebert, tels les préludes non mesurés, gigues, chaconnes, variations sur les folies d'Espagne, à l'exemple **de 33-Rés-89ter**. Dans **36-Parville** s'alternent nombre d'œuvres délicates de Louis Couperin, de Chambonnières, de Lully avec la *Chaconne* d'*Acis et Galatée* (1686, LWV 73/32), l'*Ouverture* d'*Isis* (1677, LWV 54/1) ou la monumentale *Chaconne* d'*Amadis* (1684, LWV 63/67), pièces sollicitant un investissement musical nettement plus conséquent. A contrario, des pièces plus accessibles comme le menuet *Vous ne devez plus attendre* d'*Amadis* (1684, LWV 63/36), celui de Thésée *Aimons, aimons nous* (1675, LWV 51/65) ou ceux de *Proserpine* (1680, LWV 58/13), d'*Atys* (1676, non localisé), du *Ballet de Flore* (1669, LWV 40/39), du menuet *La Sotise* de Chambonnières, composent également ce grand manuscrit.

(171) Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, op.cit., II, p. 83.

Le contenu de **33-Rés-89ter** et **36-Parville** est hautement diversifié : tant pour les professionnels, pour les amateurs assidus et éclairés que pour celles et ceux qui sont moins avancés dans l'approche technique du clavier. Il n'est donc pas possible d'affirmer avec certitude la destination précise de ces sources vers telle ou telle catégorie d'utilisateur : leur attractivité et leur multiplicité construites autour des succès lullistes en créent le dessein. Néanmoins, il subsiste quelques rares manuscrits à la destination unique d'élèves peu avancés dans la maîtrise du clavecin : tel est le cas de **39-Vm7-6307-1**, **44-LaPierre**, **Ms. de Bloren**, **Ms. Houssu**, **Ms. Amalie** et **Ms. Troyes I** et **II**.

Enfin, les manuscrits que nous appelons « mixtes » sont ceux qui recensent d'une part, du répertoire spécifique au clavecin et d'autre part, du répertoire destiné au milieu ecclésiastique, paroisses et communautés religieuses, constitué de pièces d'orgue et de versets de plain-chant. Il s'agit de **28-Brussels-926** **(172)**, **40-Rés-476** **(173)**, **47-Gen-2356** **(174)**, **Ms. Augustines de Vitré, Ms. Clermont d'Entrevaux** et **Ms. Troyes I**. Cette dernière catégorie de public, attirée tant par le clavecin que par l'orgue obéit à de multiples critères. Dans les communautés religieuses, les jeunes moniales musiciennes sont principalement issues de l'aristocratie et formées comme demoiselles clavecinistes. Quant aux organistes, ils sont aussi clavecinistes et pratiquent l'improvisation : ce dernier aspect limite, de facto, l'accès de l'instrument aux amateurs peu formés. Aussi, il faut avoir présent à l'esprit que la pratique régulière de l'orgue n'est pas une pratique autonome comme celle du clavecin puisqu'elle nécessite l'embauche d'une ou plusieurs personnes qu'il faut rémunérer pour actionner les lourds soufflets de l'orgue. Par ailleurs, le développement de l'édition musicale favorise l'écriture d'une multitude de versets d'orgue **(175)** destinés avant tout à celles et ceux qui ne savent pas improviser. Les sources mixtes sont donc destinées à un public plus large que celui du clavecin : néanmoins, la constante stylistique et attractive demeure la présence d'arrangements d'œuvres théâtrales de Lully. Cet aspect qui sera abordé dans la partie III est primordial : quelle est la destination possible, vraisemblable ou réelle de ces arrangements pour les claviers, le clavecin et/ou l'orgue ?

---

(172) 28-Brussels-926 (Pays-Bas du sud, après 1670 puis après 1685) : manuscrit contenant, entre autres, des œuvres d'orgue de Georg de Beaumon (?), Jacques Boyvin, P. Braun (?), Paul Damance (ca 1650-ca 1700), Nicolas Lebègue, Jean-Denis Thomelin et des auteurs anonymes.
(173) 40-Rés-476 (France, après 1679) : univers de Guillaume-Gabriel Nivers et de Marguerite Thiéry.
(174) 47-Gen-2356 (Paris, après 1690 ?) : pièces d'orgue sans titre & versets de plain-chant.
(175) Les versets d'orgue qui peuplent les Livres d'orgue publiés de la fin du XVIIe siècle jusqu'à la Révolution ont pour fonction essentielle de procurer du répertoire à ceux qui n'improvisent pas. Au regard de la faiblesse d'inspiration de certains auteurs, nous osons imaginer qu'ils improvisaient mieux que ce qu'ils publiaient. Naturellement, grâce à l'édition musicale nous avons la chance de goûter à l'expérience de grands auteurs inspirés et de mesurer leur dette envers le modèle lulliste.

Progressivement se profile une mutation du goût vers ce qui flatte plus immédiatement l'oreille et qui se tourne irrémédiablement vers la muse italianisante à l'extrême fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècle. Les manuscrits reflètent cette évolution à l'exemple de **14-Schwerin-619**, source que nous pensons d'origine française, où l'apparition d'œuvres de compositeurs français italianisants comme Jean-François Dandrieu, Jean-Philippe Rameau ou italiens tels Arcangelo Corelli et Francesco-Maria Veracini, cohabitent avec celles, très françaises, de Pierre Gautier « de Marseille », de Nicolas Lebègue ou de Louis Marchand. Une remarque analogue peut se faire dans le cas de **45-Dart** où la présence tardive, après 1697, d'arrangements de l'*Europe Galante* d'André Campra démontre l'engouement pour le style moderne. Il en est de même pour **48-LaBarre-6** qui propose quelques airs de l'*Europe Galante*, notés avec la basse continue, côtoyant des œuvres plus anciennes et de goût ostensiblement plus français. L'évolution s'affirme dans **49-RésF-933** (France, Paris ? après 1715) par la présence d'auteurs, tels André Campra, André-Cardinal Destouches (1672-1749), Roland Marais (ca 1680-ca 1750) et surtout de Georg-Philipp Telemann. **50-Paignon** (Paris, vers 1716), source contemporaine de la précédente, répond aux mêmes critères par la présence d'auteurs comme Jean-François Dandrieu, François II Couperin et Louis-Nicolas Clérambault. **51-LaBarre-11** (Paris, après 1724 et ajouts après 1753) est un vaste manuscrit de transition alliant les « anciens » d'Anglebert, Pierre Gautier « de Marseille », aux « nouveaux » Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772), Jean-Philippe Rameau ou Jean-Ferry Rebel (1712-1778). **53-Oldham-2** (France, après 1752) répond à cette même constante par la présence d'« anciens » de goût français et de « nouveaux » italianisants, tels Jean-Jacques Rousseau ou Jean-Baptiste Loeillet (né en 1688).

Le **Ms. des Augustines de Vitré** (France, entre 1735 et 1855) obéit aux mêmes considérations : Nivers et Lully étant les seules concessions au style ancien résolument français. Le **Ms. Clermont d'Entrevaux** (France, vers 1691, probablement avant) est également une source provinciale qui amorce cette nouvelle orientation par la présence de deux compositeurs, le français Lully et l'italien Corelli. D'une manière constante, les sources copiées après la disparition de Lully se tournent vers la muse italienne tout en faisant perdurer le goût français de la génération de Lully.

Les amateurs non praticiens développent un penchant pour le répertoire de sonates et concerti de style italien : Corelli, Mascitti ou Rebel. Nouvelle vedette, au sens moderne du terme, le soliste reçoit la considération de l'auditeur à l'image de Jean de La Fontaine qui préfère un concert intime de clavecin chez Marie-Françoise Certain, à un opéra.

Il est cependant bien délicat de discerner à cette époque les musiciennes professionnelles, très rares, des nombreuses amatrices de tout niveau : le statut social ne permettant pas à une femme de la fin du XVIIe et de la première moitié du XVIIIe siècle de se faire reconnaître en tant que telle. Cette analyse sociologique de la pratique musicale à cette époque démontre qu'indépendamment de l'évolution du goût, l'œuvre de Lully demeure une constante. N'en déplaise à La Fontaine, dans ses critiques acerbes à l'égard de Lully ou à Le Gallois éprouvant de la nostalgie pour les « anciens » **(176)**, Lully a su rendre son œuvre théâtrale populaire et a su donner la possibilité à de nombreux publics de pouvoir se l'approprier : cette démarche est résolument moderne. Si La Fontaine fustige le goût grandiloquent des productions lullistes et des moyens mis en œuvre **(177)**, s'il témoigne de sa nette préférence pour le concert intimiste des salons parisiens où il peut se délecter à l'écoute de solistes réputés, il doit être bien interloqué de l'effet produit par la somptuosité des pièces de Lully, récemment arrangées par Jean-Henry d'Anglebert et qu'il aurait pu entendre sous les doigts de Marie-Françoise Certain.

Enfin, il se développe un phénomène rarement évoqué : celui de conseil artistique joué par un petit cercle d'amateurs éclairés. Ces derniers, en assistant à la première audition d'oeuvres nouvelles d'un compositeur, l'encouragent à les faire publier : cette attitude résolument inédite se développera tout au long du XVIIIe siècle. Cette volonté de plaire au public de la Cour et de la ville est un facteur déterminant et récurrent chez le Surintendant de la Musique du Roi. D'Anglebert, très proche de Lully, associe-t-il un cercle d'amateurs connaisseurs à la publication de ses pièces, dont les adaptations d'oeuvres théâtrales de Lully ?

L'évolution du répertoire dans nos sources, de la plus ancienne **Ms.Bruxelles-27220** (vers 1666) aux plus récentes **14-Schwerin-619** (ca 1720 ?), **49-RésF-933** (France, Paris ? après 1715), **50-Paignon** (Paris, vers 1716) et surtout **51-LaBarre-11** (Paris, après 1724 avec des rajouts après 1753) ou **53-Oldham-2** (France, après 1752) révèle une nouvelle attente du public. La cohabitation d'un répertoire « ancien » et nouveau » caractérisé par la persistance d'auteurs du règne de Louis XIV - Lully, Nivers, Clérambault - à celui de Louis XVI - Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier, Nicolas ou Alexandre Dezède - est une constante dans le **Ms. des Augustines de Vitré (178)**. L'analyse des sources de la partie I est confortée par le présent portrait sociologique de la fin du XVIIe siècle.

---

(176) Le Gallois, *Lettre de M. le Gallois à mademoiselle Regnault de Solier touchant à la musique*, Cf. supra p. 185.
(177) Cf. supra p. 184.
(178) Ms. Augustines de Vitré (France, entre 1735 et 1855) est composé de 5 livres.

Dans le domaine du répertoire et des goûts musicaux, il semble que trois phénomènes coexistent : d'une part, la permanence des compositions anciennes - Lebègue, Louis Couperin, Chambonnières, d'Anglebert, Gaultier, Hardel - encadrée par une diffusion relativement confidentielle de musique étrangère - Froberger, Luigi Rossi, Corelli, William Babell, Veracini, Telemann, Salieri - ; d'autre part, il se développe un penchant de plus en plus prononcé pour le « brillant » - Michel Corrette, Rameau, Mascitti, Rebel -. Le témoignage de Titon du Tillet révèle que le public aime entendre des pièces anciennes qui forment un répertoire qu'on entretient et que l'on pratique chez les clavecinistes. Ainsi, apprenons-nous que Marie-Françoise Certain joue les pièces de Louis Couperin et de Chambonnières autant que celles de Louis Marchand, d'une génération postérieure. « Mademoiselle Certin était amie de Lully. Ce célèbre Musicien lui faisait jouer sur le Claveçin toutes les Symphonies de ses Opera, et elle les exécutait dans la plus grande perfection, de même que toutes les Pieces de Louis Couperin, de Chambonnière et de Marchand (…) » **(179)**.

La tendance amorcée dès le début du XVIIIe siècle pour le goût du brillant et de la virtuosité est une démarche qui ne fait pas l'unanimité chez les connaisseurs qui déplorent ce penchant trop affirmé chez les amateurs, qu'ils soient de simples mélomanes ou des praticiens confirmés. « Bien des personnes touchent le clavecin et très peu dans le goût qui lui est propre. On admire aujourd'hui la rapidité de la main et on paraît moins touché d'une exécution gracieuse, tendre et affectueuse » **(180)**. Cette observation d'une étonnante modernité pointe assez justement les déviances dans le goût visant, de manière constante et inéluctable, à trahir l'esprit même du clavecin. La justesse du goût si bien décrite par de nombreux auteurs également professeurs, tant au clavecin qu'à l'orgue, est un vecteur essentiel dans le procédé d'arrangement de l'œuvre théâtrale de Lully. Enfin, la multiplicité des amateurs pratiquant le clavecin conduit les compositeurs à écrire des méthodes ludiques visant à corriger les défauts techniques et les fautes de goût de ce public.

L'étude sociologique de ces amateurs, groupe relativement homogène formé de la famille royale, de l'aristocratie, de la haute bourgeoisie, des hommes de lettres, des peintres et des savants, démontre que ces milieux sociaux bien établis sont souvent mêlés dans le domaine musical. L'instrument, en l'occurrence le clavecin, n'est pas « le symbole d'un monde rétrograde ou privilégié mais bien celui qui est au centre de la vie musicale » **(181)**. La popularité des opéras de Lully, complétée en cela par les nombreuses adaptations vers le clavier d'une partie de son œuvre théâtrale, est un facteur de modernisme évident.

---

(179) Évrard Titon du Tillet, Évrard, *Le Parnasse françois, Des Poètes et des Musiciens*, Paris, Jean-Baptiste Coignard Fils, 1732, p. 637.
(180) Pierre-Claude Foucquet (1694-1772), *Préface, Pièces de clavecin*, Livre II, l'Auteur, Paris, 1751.
(181) Bertrand Porot, « Les Gens de goût : portraits d'amateurs sous les règnes de Louis XIV et Louis XV », op.cit., p. 17.

Encore présents dans les manuscrits du milieu du XVIIIe siècle, ces arrangements d'œuvres de Lully côtoient des pièces d'un genre et d'un goût tout autre. Pourtant, les « gens de goût » ont-ils renoncé pour autant aux pièces tendres, à l'art délicat des agréments, au jeu coulant né du style luthé ? L'étude des sources prouve que tel n'est pas le cas et cette persistance du goût semble bien se maintenir jusque dans le premier quart de XVIIIe siècle. Les écrits des auteurs, notamment ceux de François II Couperin, définissent justement ce qu'est l'art de l'ornementation **(182)** qui reste d'ailleurs l'un des fleurons de l'art français mais aussi l'une des difficultés de son interprétation. En ce sens, celui ou celle qui ne l'intègre pas ne sera jamais considéré comme une personne de « goût ». La distinction entre l'amateur et le connaisseur ne s'établit pas sur son niveau technique ou sur le fait - ou non - de faire profession de la musique, mais effectivement dans le respect et dans la compréhension de l'œuvre et de ses subtilités. Cette définition objective valorisant le fait musical, à savoir servir la musique et non l'ego personnel consistant à se servir de la musique pour « briller », est toujours d'actualité dans le cercle des connaisseurs.

Les claviéristes sous le règne de Louis XIV

Notre vocable de « claviériste » regroupe les clavecinistes et les organistes tout en sachant que les organistes pratiquent le clavecin sans pour autant que la réciprocité soit établie. En l'état actuel de nos connaissances, les clavecinistes et organistes sous le règne de Louis XIV sont principalement des hommes ayant des charges à la Cour, à la Chapelle royale, des activités liées à une paroisse parisienne et/ou ludiques affectées à une clientèle privée leur assurant de confortables revenus. Les femmes, sous le règne de Louis XIV, exercent-elles une fonction d'organiste dans une paroisse ? Les travaux récents de Sylvie Granger et l'enquête MUSEFREM **(183)** relatent la présence de femmes organistes au XVIIIe siècle qui perdront leur emploi en 1790, à la suite des troubles révolutionnaires. Cependant, nous n'en connaisssons aucune, à Paris, durant l'époque de nos recherches, c'est-à-dire jusqu'en 1715 : pas même Élisabeth Jacquet de La Guerre, veuve, qui aurait pu succéder à son mari, Marin.

Deux personnalités du clavier se dégagent de ce premier cercle lulliste : tout d'abord celle, incontournable de Jean-Henry d'Anglebert et l'autre, injustement méconnue, de la claveciniste Marie-Françoise Certain, amie de Lully.

(182) Précédé en cela par Jean-Henry d'Anglebert et sa conséquente table d'ornementation de l'édition de 1689.
(183) Sylvie Granger, Bernard Dompnier, Isabelle Langlois, « Deux mille musiciens et musiciennes d'Église en 1790 », *Histoires individuelles, histoires collectives, Sources et approches nouvelles*, Éditions du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 2012, pp. 221-235.
MUSÉFREM (**MUS**iques d'**É**glise en **FR**ance à l'**É**poque **M**oderne) est une enquête de prosopographie, menée de 2009 à 2013, sur les métiers de la musique et de la danse dans les provinces françaises au XVIIIe siècle.

Si la carrière musicale ne pose aucun problème à un homme de la seconde moitié du XVIIe et de la première moitié du XVIIIe siècle, elle en pose, en revanche, à une femme. Bertrand Porot, dans son article consacré à l'illustre claveciniste Marie-Françoise Certain, rappelle ce qu'est le statut d'une demoiselle dans la seconde moitié du XVIIe siècle **(184)** : « Dès sa naissance, une jeune fille est marquée par son statut social inférieur, enfermée et cadrée dans des rôles définis où la création artistique, l'indépendance de la pensée et l'autonomie intellectuelle lui sont à peine octroyées, pour ne pas dire déniées. Dans cette société dominée par le masculin, la musique lui accorde toutefois un certain rôle, celui d'interprète : comédiennes, chanteuses et danseuses. Ces femmes sont appréciées et reconnues, certes, mais pas exclusivement pour des raisons artistiques. Il est de bon ton de donner aux jeunes filles de l'aristocratie et de la bourgeoisie une éducation musicale : la plupart d'entre elles apprennent le chant, le clavecin, la viole et parfois l'orgue. L'objectif de cette éducation reste toutefois de l'ordre du privé et doit servir à « l'agrément de la famille et de l'entourage (…), au même titre que les travaux manuels, les bonnes manières ou la cuisine » **(185).** Aussi, même si elles jouissent d'une éducation artistique, les jeunes filles du Grand Siècle ne sont pas encouragées à s'engager dans une carrière professionnelle », à l'exemple de Françoise-Charlotte Senneterre de Menetou. Cette éducation musicale peut également les conduire au couvent et l'on mesure l'origine de la culture musicale de certaines moniales à la lecture du **Ms. des Augustines de Vitré** : toutes ne sont pas issues d'un milieu dévot, bien au contraire. Par exemple, le Livre III de cette source, recopié entre 1775 et 1794, contient des arrangements pour clavier de pièces de Corelli, Lully, Clérambault, Beauvarlet-Charpentier, de l'*Ouverture* de *Blaise et de Babeth* de Nicolas-Alexandre Dezede et d'autres arrangements d'opéras de Monsigny et de Salieri : en somme du répertoire éloigné du contexte religieux.

Louis XIV et Madame de Maintenon fondent en 1686 à Saint-Cyr une maison d'éducation pour des jeunes filles de la noblesse, orphelines ou nièces de militaires pauvres : Nivers suivi de Clérambault seront les maîtres de cette éducation musicale. En un siècle, plus de trois mille pensionnaires y seront élevées aux frais de l'État royal qui souhaite en faire d'excellentes vierges pour le cloître et de pieuses mères de famille pour le monde. Les femmes qui échappent à ce carcan sociétal et qui s'imposent dans le monde musical du XVIIe siècle, même peu nombreuses, sont reconnues et louées à leur époque à l'image d'Anne Chabanceau de La Barre (1628-1688), Marie-Françoise Certain (1662-1711) et Élisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729). Titon du Tillet cite également trois autres clavecinistes : madame Penon « aussi célèbre que mademoiselle Certin », madame De Plante « fille d'un secrétaire de M. le Prince » et mademoiselle Guyot « fille d'un ancien Avocat du Parlement » **(186).**

(184) Bertrand Porot, « Mademoiselle Certain, femme illustre, claveciniste du Grand Siècle, savante musicienne… », *Les Femmes Illustres. Hommage à Rosa Galli Pellegrini* (Article, non paginé, consulté sur www.publifarum.farum.it, 2005, au mois d'octobre 2012).
(185) Catherine Cessac, *Élisabeth Jacquet de La Guerre, une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 14.
(186) Évrard Titon du Tillet, Évrard, *Le Parnasse françois*, op.cit., p. 637.

Il ajoute que « nous avons perdu en 1728, deux Dames [Penon et de Plante], qui ont fait l'étonnement des premiers Organistes de Paris, des plus grands musiciens et de toutes les personnes de goût qui les ont entendu jouer au Claveçin (…) » **(187)**. Ce propos illustre l'interaction qui existe entre les concerts donnés dans les salons aristocratiques parisiens, dont nous savons très peu de choses, et le milieu de l'orgue. La musicienne la plus célèbre est très vraisemblablement Élisabeth Jacquet de La Guerre : outre son activité de claveciniste compositeur, elle mène une vie de famille exemplaire tout en ayant accès, fait rarissime au XVIIe siècle, à l'édition musicale de son premier recueil de pièces de clavecin en 1687. Avec celle de Chambonnières, de Lebègue et de d'Anglebert, la musique pour clavecin d'Élisabeth Jacquet de La Guerre est l'une des rares à être imprimée au XVIIe siècle.

Marie-Françoise Certain (1662-1711), l'amie de Lully, illustre claveciniste et femme indépendante **(188)**

La mère de Marie-Françoise Certain, Anne de Gaillarbois habite avec sa fille à peine âgée de cinq ans « rue neuve Saint-Lambert, faubourg Saint-Germain, paroisse Saint-Sulpice » **(189)**. La proximité de cette église et du milieu musical qui l'entoure **(190)** ont-ils favorisé l'éducation musicale, de toute évidence de qualité, de la jeune Marie-Françoise ? Le **Ms.Bruxelles-27220**, vers 1666, issu de ce milieu Saint-Sulpicien aurait-il servi à sa formation musicale ? La classe sociale à laquelle appartient Marie-Françoise Certain encourage une telle éducation, du moins l'éducation usuelle d'une jeune fille vouée à un autre destin. La coïncidence entre la rédaction de cette source, vers 1666, et l'installation de Marie-Françoise Certain en 1668, dans le quartier de l'église Saint-Sulpice à Paris est un élément qui mérite d'être approfondi. Quels maîtres - ou maîtresses - a pu avoir cette demoiselle ? Il est délicat de le savoir exactement même si quelques témoignages avancent quelques noms parmi les personnalités les plus en vue. Tout d'abord celle du chanteur Pierre de Nyert est mentionnée dans le *Nouveau choix de pièces de poèsie* (1715) où est éditée la célèbre épître « À M. de Niert, sur l'opéra » de La Fontaine **(191)** : Marie-Françoise Certain est une « amie particulière de M. de Niert, premier valet de chambre du roi » **(192)**. Il ne s'agit probablement que d'admiration de la part du maître, âgé de plus de quatre-vingts ans, envers une jeune musicienne aussi douée n'ayant pas encore quinze ans.

(187) Évrard Titon du Tillet, Évrard, *Le Parnasse françois*, op.cit., p. 637.
(188) Bertrand Porot, « Mademoiselle Certain, femme illustre, claveciniste du Grand Siècle, savante musicienne… », op. cit.
(189) Quittance Anne de Gaillarbois à Charles Le Breton, Paris, Archives Nationales, Minutier central, ET/LI/379, f. 1r. 13 octobre 1668, cité par Bertrand Porot, « Mademoiselle Certain, femme illustre, claveciniste du Grand Siècle, savante musicienne… », op. cit.
(190) Paroisse de Saint-Sulpice : univers de Guillaume-Gabriel Nivers et de Marguerite Thiéry.
(191) Cf. supra p. 184.
(192) Note explicative citée in LA FONTAINE, J. de, *Œuvres diverses*, Jean-Pierre Collinet, collection La Pléiade, Paris, Gallimard, 1991, p. 964.

L'âge avancé de Nyert ainsi que sa notoriété en fait plus un proche qu'un professeur en titre, que la mère de Marie-Françoise, Anne de Gaillarbois, aurait peiné à rétribuer. Par ailleurs, Pierre de Nyert n'est pas seulement un artiste apprécié, il entretient aussi de bonnes relations avec le milieu musical dont celui de Lully **(193)**. La rumeur fait état d'un enseignement suivi et régulier dispensé par Lully : cependant, aucun document ne l'atteste avec certitude. Il est probable que Marie-Françoise Certain ait suivi les conseils avisés du Surintendant de la Musique du Roi, compositeur le plus connu de son temps, plus qu'elle ne fut son élève en titre.

Cette proximité avec Jean-Baptiste Lully et l'admiration que lui porte ce dernier pose interrogation sur la part éventuelle qu'aurait pu prendre la jeune musicienne dans la copie, ou même dans les arrangements, de certaines pièces de Lully. Si elle joue ses œuvres au clavecin, avec grand succès semble-t-il, il est concevable qu'elle contribue au rayonnement de l'œuvre de son maître et ami : cette hypothèse est à développer. À quinze ans seulement, Marie-Françoise Certain triomphe déjà dans les cercles parisiens : une enfant précoce tout comme sa consoeur Élisabeth Jacquet de La Guerre qui, en raison de ses dons musicaux, est présentée à Louis XIV dès l'âge de cinq ans **(194)**. La Fontaine loue son talent dans sa fameuse épître à M. de Niert comme surpassant les Chambonnières, Hardel, les « Couperains » **(195)** tout en faisant l'éloge de « sa science » musicale **(196)**. Formée à la pratique de la basse continue et à la composition, fait extrêmement rare pour une femme, notre demoiselle selon Titon du Tillet compte parmi les « dames qui ont fait l'admiration de Paris par la manière sçavante et délicate dont elles touchaient le clavecin » **(197)**. La Fontaine n'évoque pas d'Anglebert : auteur dont les œuvres figurent pourtant dans la bibliothèque musicale de Marie-Françoise Certain. Un peu plus tard, la claveciniste déménagera avec sa mère dans un quartier proche de l'hôtel particulier de Lully, de surcroît proche de l'Académie royale de Musique.

Certains échotiers prétendront que la claveciniste aurait été, par l'entremise de sa mère, la maîtresse du Surintendant de la Musique du Roi. Objet de nombreuses chansons satiriques, voire calomnieuses, Marie-Françoise Certain suscite évidemment la jalousie d'être une femme libre, indépendante, belle et aux revenus aisés. Élisabeth Jacquet de La Guerre, née en 1665 et de trois années moins âgée que Marie-Françoise, ne connaît pas ces jalousies du fait de sa vie familiale plus conforme aux usages de l'époque : mariée et mère de famille.

---

(193) Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op.cit., pp. 118-119.
(194) Catherine Cessac, *Élisabeth Jacquet de La Guerre, une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, op.cit., pp. 24-25.
(195) Les Couperin évoqués par La Fontaine sont : Louis et François I, oncles de François II dit « Le Grand » et Charles, son père.
(196) Nous ne connaissons, à ce jour, aucune œuvre de Marie-Françoise Certain.
(197) Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, op.cit., pp. 636-637.

Marie-Françoise Certain aurait également été pédagogue **(198)** : les leçons en ville sont répandues et les professeurs les plus réputés, recherchés et convenablement rémunérés **(199)**. Du Pradel, dans son almanach de 1692 ne la mentionne pas, pas davantage que les comptes de la maison royale qui auraient pu faire état d'un poste à la Cour, de surcroît favorisé par ses relations avec Lully. Cependant un emploi officiel chez les musiciens du roi est exceptionnel pour les femmes à cette époque. Si rien ne permet d'affirmer que Marie-Françoise Certain a été présente à la Cour, elle est, en revanche, une autorité musicale à la ville. Toujours selon Titon du Tillet, son salon est fréquenté par des amateurs et des musiciens les plus renommés : « Comme elle donnait de très beaux concerts chez elle, les plus habiles compositeurs y foisoient porter leur musique qu'on executoit toujours avec beaucoup de succès » **(200)**. Il s'agit donc d'un véritable foyer artistique et non d'une futile occupation mondaine : ce témoignage laisse supposer que l'on peut entendre chez la claveciniste les dernières créations et qu'elle participe activement à la vie musicale parisienne.

Ces salons artistiques ne sont pas rares à l'époque et complètent ce qui se passe à la Cour, à l'église et à l'opéra : ils font partie de ces lieux où l'on peut entendre de la musique. La consoeur de Marie-Françoise Certain, Élisabeth Jacquet de La Guerre, tient également un salon musical comparable. Le *Mercure galant* donne une idée de ces salons : « les assemblées y sont toujours plus illustres que nombreuses, le lieu estant trop petit pour contenir tous ceux qui viennent y demander place » **(201)**. Les précisions sur les personnalités qui fréquentent ces salons nous manquent malheureusement. Des années 1677, époque de l'épître élogieuse de La Fontaine sur la talentueuse Marie-Françoise Certain alors âgée de quinze ans, aux années 1710, soit durant plus de deux décennies, les clavecinistes et autres musiciens purent s'entendre, s'apprécier, s'influencer et échanger dans ces cercles musicaux d'avant-garde : malheureusement, il n'existe aucune correspondance écrite entre ces musiciens. Ces lieux d'échanges intellectuels perdureront jusqu'à la Révolution et durant tout le XIXe siècle. Effectivement, comment ne pas imaginer de fructueux contacts entre Mademoiselle Certain, Élisabeth-Jacquet de La Guerre, Jean-Henry d'Anglebert, François I et Charles Couperin **(202)**, Nicolas Lebègue, Guillaume-Gabriel Nivers, le jeune François II Couperin des années 1690/1700, peut-être aussi le jeune Louis Marchand des mêmes années ou encore Louis-Nicolas Clérambault ?

(198) Scellés après le décès de Marie-Françoise Certain, Paris, Archives Nationales, Minutier central, Y 11640, f. 11v., 2 février 1711, cité par Bertrand Porot, « Mademoiselle Certain, femme illustre, claveciniste du Grand Siècle, savante musicienne… », op. cit.

(199) Les prix connus, pour les meilleurs maîtres, varient entre 6 et 10 livres par élève : soit, à titre de comparaison, 6 à 10 fois plus que la rémunération d'un ouvrier ou d'un artisan de cette époque.

(200) Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, op.cit., p. 637.

(201) *Le Mercure galant*, décembre 1678, p. 126, cité par Catherine Cessac, *Élisabeth Jacquet de La Guerre, une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, op.cit., p. 20.

(202) On ne connaît, à ce jour, aucune œuvre de ces deux Couperin : ce qui ne veut pas dire qu'ils n'aient rien laissé à la postérité.

Tout ceci est plus que probable mais en l'état, aucun témoignage ou document précis ne l'atteste. Lully, intime de Marie-Françoise Certain, était-il présent lors de ces concerts privés ? Il semble néanmoins avéré que cette éminente musicienne douée pour la pratique de la basse continue et pour la composition, de surcroît pédagogue, possède tous les atouts pour réaliser elle-même ses propres arrangements d'œuvres théâtrales de son ami Lully. Désormais, à la lumière de cette personnalité illustre que l'histoire a totalement négligée, il est possible de reconsidérer l'anonymat de certaines sources manuscrites.

Marie-Françoise Certain, copiste de 42-Vm7-6307-2 et de 43-Gen-2354 ?

Dans les dix sources suivantes, quelques personnalités apparaissent comme copistes avérés ou probables. Jean-Henry d'Anglebert est l'auteur identifié, en partie, pour **33-Rés-89ter (203)**, le nom d'un mystérieux « La Barre » est avancé, en partie, pour **36-Parville (204)** et **46-Menetou**. L'intervention de Guillaume-Gabriel Nivers et/ou de son proche entourage est suspectée, en partie, pour **47-Gen-2356** et **Ms. Bruxelles.27220**. Quant au **Ms. Humeau** (provenance inconnue, pas avant 1697) et en l'état actuel de nos connaissances, nous ne savons strictement rien. En poursuivant nos investigations, nous nous recentrons plus particulièrement sur les deux manuscrits **42-Vm7-6307-2** et **43-Gen-2354** qui ont la particularité de ne présenter que des arrangements d'œuvres de Lully, à l'exception de tout autre auteur identifié. Le premier, **42-Vm7-6307-2** copié par une main unique présente sept arrangements d'œuvres de Lully, quatre sont consacrés à *Isis* dont l'*Ouverture* **(205)** et six pièces sont anonymes : seraient-elles de ce copiste ? Le second, **43-Gen-2354**, copié par deux mains différentes ne présente également que deux arrangements d'oeuvres de Lully, dont la *Chaconne* de *Phaéton*, un de ses grands succès, et cinq pièces anonymes. Ces deux petits manuscrits, fait insolite, ne comptent que des œuvres de Lully et quelques compositions anonymes mais aucune pièce ou exercice à usage didactique contrairement à **39-Vm7-6307-1** (France, après 1678). La datation de ces deux sources, respectivement après 1684 et après 1685 correspondent à la maturité musicale de Marie-Françoise Certain, alors âgée d'au moins vingt deux ans. Dans le premier manuscrit **42-Vm7-6307-2** figurent sept arrangements d'œuvres de maturité, dont quatre consacrés au chef d'œuvre de Lully, *Isis* « l'opéra des musiciens ».

(203) 33-Rés-89ter : les arrangements de pièces de Lully sont de d'Anglebert. Il subsiste encore trois ou quatre mains anonymes dans une copie plus tardive.
(204) 36-Parville : neuf mains anonymes et suspicion d'un « La Barre » copiste.
(205) *Isis*, 1677, baptisé « l'opéra des musiciens » mais boudé par le roi et la Cour.

Quel pourrait être le profil du musicien qui ne copie ou n'arrange pour lui-même que des œuvres de Lully, à l'exception de tout autre compositeur, de surcroît des pièces exigeantes et de haute qualité telle l'*Ouverture* d'*Isis* ? Cette attitude pourrait être celle d'un proche du Surintendant de la Musique du Roi, sensible aux grandes qualités musicales d'*Isis* indépendamment de la disgrâce royale. Par ailleurs, cet unique copiste intègre quelques pièces anonymes : quel en est le dessein, sinon de profiter de cette occasion pour associer, en toute humilité, ses propres compositions à celles de Lully ?

Il ne semble guère possible qu'une telle attitude soit celle de d'Anglebert qui aurait signé ses propres œuvres, de même que la plupart de ses confrères clavecinistes, compositeurs reconnus. Ce copiste pourrait bien être Marie-Françoise Certain, amie très proche de Lully, célébrant son œuvre la plus controversée par la Cour mais tant admirée par le milieu musical : *Isis*. Tout ceci, même fortement probable n'est avéré par aucun texte ni témoignage. En revanche, il est attesté que, dans ces salons, la musique de Lully est diffusée en cercle restreint. L'éditeur Christophe Ballard met à la disposition du public, à partir de 1694, des opéras en version réduite destinés aux amateurs désirant les rejouer chez eux. Cependant, ne confondons pas ces versions réduites de chambre pour quelques voix solistes avec parfois un instrument de dessus et la basse continue à réaliser, et les arrangements pour le clavier seul que Ballard ne propose pas. Les salons musicaux donnent l'occasion aux musiciens de se rencontrer : l'appartement de Marie-Françoise Certain, situé non loin de l'Académie royale de Musique, pourrait permettre aux musiciens de l'orchestre et aux solistes de redonner en version réduite les succès lyriques à un cercle d'initiés : cependant, cette hypothèse plausible n'est attestée par aucun document. La musique de Lully peut alors circuler sous toutes ses formes : de sa version originale à grand effectif en passant par une version de chambre à deux ou trois musiciens, à son ultime adaptation pour le clavier et plus précisément le clavecin. Cette dernière étape de réappropriation de l'oeuvre est la plus délicate à entreprendre pour une restitution la plus fidèle possible de la texture orchestrale originale, souvent à cinq voix, au clavier seul. En effet, dans les versions réduites de Ballard, le claveciniste doit réaliser la partie de basse continue comme le montre, par exemple, le fameux air de Mérope, scène 1 de l'acte V, dans *Persée* : *Ô mort ! Venez finir mon destin déplorable* (LWV 60/75). Dans l'édition de Ballard n'existe que la basse chiffrée et la partie de dessus alternant avec les épisodes chantés. Il ne subsiste rien de la texture à cinq voix des cordes de l'orchestre : c'est au claveciniste de compléter avec science et goût les voix intermédiaires non notées par l'éditeur. Il est certain que les simples amateurs ou les demoiselles destinées à paraître en société ne sont pas, ou très peu, formés à ce type de pratique exigeante, habituellement réservée aux connaisseurs.

Les arrangements diffusés dans les divers manuscrits, immédiatement praticables, apportent davantage de satisfaction aux amateurs que les versions chambristes « à compléter » commercialisées par Ballard. La bibliothèque musicale de Marie-Françoise Certain est celle d'une femme cultivée **(206)** : elle compte les principales œuvres de Lully dans leur version complète pour orchestre, des motets et airs de Michel Lambert, des opéras nouveaux de Pascal Collasse, André Campra, Marin Marais ou la tragédie *Céphale et Procris* d'Élisabeth Jacquet de La Guerre. Son goût du modernisme est caractérisé par l'œuvre de clavecin de d'Anglebert, de Jacquet de La Guerre, mais également par un genre de plus en plus en vogue, la sonate en trio ou la sonate pour violon seul influencées par le modèle italien **(207)**. Lors de sa disparition soudaine, le 1er février 1711, l'inventaire établit que Marie-Françoise Certain ne manque de rien : femme coquette, elle ne néglige pas pour autant les occupations de l'esprit au regard de sa bibliothèque littéraire et musicale. Artiste à part entière, par son talent, sa beauté et son esprit, elle fut selon le mot de La Fontaine, une femme illustre.

Jean-Henry d'Anglebert (1635-1691), un proche de Lully, claveciniste de la famille royale

L'autre personnalité proche de Lully et de la famille royale est Jean-Henry d'Anglebert. Musicien incontournable du sérail lulliste, originaire de Bar-le-Duc dans le département de la Meuse, formé par Jacques Champion de Chambonnières, tout comme l'auraient été Louis Couperin et Louis-Nicolas Lebègue, d'Anglebert est l'un des musiciens français les plus importants de la seconde moitié du XVIIe siècle. Marié à Magdelaine Champagne, il est le beau-frère de François Roberday **(208)** et le père de deux filles et sept garçons. Le 23 octobre 1662, il obtient le « Brevet de la charge de joueur d'épinette de la Chambre du roi » en survivance de Jacques Champion de Chambonnières **(209)**. Son ascension sociale, à la hauteur de son talent, le porte vers la famille royale : il est le professeur des enfants de la famille royale, suivi en cela à son décès par François II Couperin. Son édition des *Pièces de clavecin* de 1689 est dédiée à sa royale élève Marie-Anne, Princesse de Conti (1666-1739), fille de Louis XIV et de sa première maîtresse Louise de La Vallière. Il est également un signe de notoriété qui ne trompe guère, c'est le fait rarissime d'être représenté par un portrait : le peintre Pierre Mignard en réalise un de d'Anglebert le présentant avec son célèbre strabisme convergent.

---

(206) Bertrand Porot, « Mademoiselle Certain, femme illustre, claveciniste du Grand Siècle, savante musicienne… », op.cit.
(207) Voir sonates pour violon de François Duval (1704) ou celles en trio de Marin Marais (1692) ou encore celles de mademoiselle La Guerre.
(208) François Roberday (1624-1680) aurait été, entre autres, l'un des maîtres de Lully.
(209) Marcelle Benoit, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV*, op.cit., p. 78.

Pour comprendre et s'approprier la démarche créatrice de d'Anglebert, il est nécessaire d'avoir présent à l'esprit ses arrangements des grands luthistes : Ennemond Gaultier « le vieux » (1575-1651), son cousin Denis Gaultier « le jeune » (1603-1672), René Mesangeau (mort en 1638) et Germain Pinel (mort en 1661). Dans la lignée de son maître Jacques Champion de Chambonnières, qui fit éditer une table d'ornements **(210)**, il publie la sienne - un modèle insurpassé du genre - dans son recueil de *Pièces de clavecin* de 1689. La table d'ornements de d'Anglebert décrit vingt neuf agréments différents et ancre la réputation de son auteur dans toute l'Europe. Cette sophistication extrême dans l'art délicat très français de bien orner fait partie intégrante de son langage musical et confère à son œuvre un caractère unique. Peu de temps après sa publication, par l'entremise de Georg Böhm, le jeune Johann-Sebastian Bach saura faire sienne de la table de d'Anglebert recopiée dans le manuscrit **13-Möllersche (211)**. Jean-Henry d'Anglebert s'inscrit dans la lignée des auteurs qui théorisent explicitement la manière dont il faut correctement agrémenter une pièce : il suit en cela Guillaume-Gabriel Nivers qui est le premier compositeur à proposer une table d'ornements dès 1665 **(212)**, suivi par Jacques Champion de Chambonnières en 1670, Nicolas-Antoine Lebègue en 1677 **(213)** et André Raison en 1688 **(214)**. Les auteurs de la génération postérieure à d'Anglebert recopient des tables très proches de son modèle : celle de Charles Dieupart est reproduite dans **13-Möllersche (215)**. Enfin, dans ce manuscrit allemand est également copiée la table de Nicolas Lebègue de 1677. Le rayonnement, hors des frontières du royaume, de la table d'ornements de d'Anglebert démontre à quel point ce dernier sait perfectionner cet art si français dans son aboutissement et sa magnificence. Ses arrangements d'œuvres théâtrales de Lully sont ardemment nourris d'agréments d'une rare diversité. Dans la partie III de nos travaux, nous aborderons le rôle de l'imbrication de son ornementation, tant horizontale que verticale, dans la texture de son œuvre.

Il reste cependant une autre personnalité de premier plan, complémentaire de celle de d'Anglebert : Louis Couperin, malheureusement disparu trop tôt en 1661. Pourtant, issue du même modèle, la musique de Louis Couperin et celle de Jean-Henry d'Anglebert ne se ressemblent pas. Le langage harmonique de Louis Couperin est particulier, fait de clairs-obscurs d'un pathétique proche de Corneille.

---

(210) Jacques Champion de Chambonnières, *Pièces de clavessin. Livre premier - Pièce de clavessin. Livre second*, Paris, Jollain, 1670.
(211) 13-Möllersche (Köthen, Allemagne, 1708) : l'unique copiste est Johann-Christoph Bach.
(212) Guillaume-Gabriel Nivers, *Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'église*, Paris, l'Auteur & Ballard, 1665.
(213) Nicolas-Antoine Lebègue, *Pièces de clavessin*, Paris, l'Auteur, Baillon, 1677.
(214) André Raison, *Livre d'orgue*, Paris, l'Auteur, 1688.
(215) Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bach*, Trössingen, Höhner-Verlag, 1958, pp. 73-76.

Cette profonde mélancoloie de Louis Couperin disparaît chez d'Anglebert pour laisser la place de choix à la noblesse et au sentiment, deux aspects capitaux du nouveau goût français des années 1680. Ainsi, si rien n'est fait pour surprendre chez d'Anglebert, tout concourt à séduire l'oreille : c'est effectivement un clavecin fastueux et rutilant que nous livre l'auteur dans son édition de 1689. En ce sens, il y aurait peut-être un parallèle affectif à établir entre le tandem d'Anglebert/Lully visant à l'efficacité du sentiment et la netteté du propos et celui de Louis Couperin/Charpentier prônant des chemins plus sinueux et plus contrastés dans la tempérance des sentiments.

La personnalité de d'Anglebert sied idéalement à l'esprit de Lully : il participe très souvent aux grandes productions lyriques et joint dans l'édition de ses œuvres - en plus de sa table d'ornements - des principes d'accompagnement qui sont de précieux outils de connaissance sur la pratique de la basse continue en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Pour parfaire son dessein, il réalise des arrangements d'œuvres de Lully qu'il intègre à ses propres suites. Il est remarquable de constater à quel point les œuvres de Lully sonnent comme de la musique de d'Anglebert tant l'adaptation de la texture orchestrale au style luthé, surabondamment ornée, s'adapte idéalement au clavecin. L'appropriation de l'œuvre de Lully par d'Anglebert, œuvre qu'il connaît mieux que quiconque, nous donne les premiers exemples d'ouvertures à la française au clavecin qui préfigurent, entre autres, celles de Charles Dieupart ou de François II Couperin. Cette contribution majeure influence et irrigue durablement le répertoire de l'orgue : l'adaptation de cette nouvelle forme pointée et fuguée sonne merveilleusement sur les jeux d'anches français. Les répercutions stylistiques sont immédiates à l'exemple, dès 1690, de l'*Offertoire sur les Grands jeux* de la *Messe des paroisses* du jeune François Couperin **(216)**, des grands dialogues des deux *Livres d'orgue* de Jacques Boyvin, respectivement de 1689 pour le premier et 1700 pour le second **(217)** ou encore des grands dialogues et l'*Offertoire sur les Grands jeux* de la *Messe* et des *Hymnes* du jeune Nicolas de Grigny publiées en 1699 **(218)**. Parallèlement, Jean-Henry d'Anglebert remet au goût du jour l'art des grands luthistes français du milieu du XVIIe siècle, les deux Gaultier Ennemond « le vieux » et son cousin Denis « le jeune », René Mésangeau et Germain Pinel par quinze transcriptions apportant au répertoire du clavecin une lumière subtile et délicate, d'une haute exigence instrumentale pour un claveciniste.

---

(216) François Couperin, *Pièces d'orgue consistantes en deux messes, l'une à l'usage ordinaire des paroisses pour les festes solemnelles, l'autre propre pour les Couvents de Religieux et Religieuses*, composées par F. Couperin, Sieur de Croüilly Organiste de St. Gervais, Paris, chez l'Auteur proche le Grand Portail de l'Eglise St. Gervais, 1690.

(217) Jacques Boyvin, *Premier Livre d'orgue contenant les huit tons à l'usage ordinaire de l'Église*, composé par J. Boyvin, organiste de l'Église cathedralle Nostre Dame de Roüen, Paris, Ballard, 1689.

(218) Nicolas de Grigny, *Premier Livre d'orgue contenant une Messe et les Hymnes des principalles festes de l'année*, Paris, Le Mercier, Reims, l'Auteur, 1699.

Cet art « luthé » est porté à son niveau de perfection dans la droite filiation de Chambonnières **(219)**. Pour clore son dessein, d'Anglebert s'intéresse au somptueux répertoire que sont les opéras de Lully, tant admirés du public mais surtout de son royal employeur et de sa famille : Louis XIV. À propos de Lully, Titon du Tillet évoque le naturel et la grâce de la mélodie, totalement différent de ce qu'on avait l'habitude d'entendre jusqu'à présent. Il loue le plaisir auditif des nombreuses licences - le traitement des dissonances - qui confèrent aux œuvres de Lully tant de beauté, de brillance et d'admiration et tant d'exactitude d'inspiration.

« On trouve dans ses Recits, dans ses airs, dans ses chœurs et dans toutes ses symphonies un caractère juste & vrai, une variété merveilleuse, une melodie & une harmonie qui enchante : ses chants sont si naturels & si insinuans, que pour peu qu'une personne ait du goût pour la Musique et l'oreille juste, elle les retient facilement à la quatriéme ou cinquiéme fois qu'elle les entend » **(220)**.

Selon la musicologue américaine Beverly Scheibert **(221)**, par souci de plaire à son souverain autant que possible, d'Anglebert opère un choix judicieux dans ses arrangements selon les pièces favorites du roi. Il est un procédé récurrent chez d'Anglebert qui consiste à donner du mouvement au caractère lent d'une pièce : la monumentale *Passacaille* d'*Armide* (LWV 71/61) animée par une surabondance ornementale en est un exemple significatif. L'auteur fait d'ailleurs dans son œuvre la distinction entre les chaconnes et les passacailles : ces dernières plus lentes et plus sérieuses sont écrites en mode mineur, différence justement relevée par Sébastien de Brossard dans son dictionnaire **(222)**. Ainsi, la profusion d'agréments dans une passacaille, et dans une moindre mesure dans une sarabande, est un archétype de d'Anglebert précédé en cela par Louis Couperin. D'Anglebert adapte également au clavecin une sarabande de Marin Marais dont l'originale n'a pas encore été localisée : il s'agirait d'une œuvre de jeunesse de Marais, éminent violiste dont on connaît la participation à la création de *Bellérophon* en 1679. Il poursuit sa quête par quatre autres arrangements de mélodies célèbres mais dont l'origine demeure inconnue : il s'agit de deux gavottes lentes notées *Air ancien*, la première étant *Ou estes vous allé* et la seconde *Le beau berger Tirsis*. Les deux autres arrangements sont des mélodies populaires et folkloriques nommées *Vaudevilles* : respectivement *La Bergere Anette* et *Menuet de Poitou*. Enfin, il conclut par la composition de doubles sur des pièces d'autres compositeurs : Chambonnières, son professeur, et ses confrères Louis Couperin et Étienne Richard.

---

(219) En effet, le style luthé avec son souple rubato oscillant entre un caractère improvisé et un tactus d'une grande rigueur, est d'une grande exigence stylistique qui contrarie beaucoup de clavecinistes non avertis du répertoire intime du luth et des airs de cour de la première moitié du XVIIe siècle.
(220) Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, op.cit., p. 395.
(221) Beverly Scheibert, *Jean-Henry d'Anglebert and the seventeenth-century harpsichord school*, Bloomington, Indianna University Press, 1986, pp. 111-117.
(222) Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Amsterdam, Etienne Roger, 1701.

Jean-Henry d'Anglebert est l'organiste depuis 1660 de l'église des Jacobins de la rue Saint-Honoré et du nouvel instrument d'Étienne Énocq. Il ne laisse dans son unique publication de 1689 que six pièces consacrées à l'orgue : *Cinq fugues* graves sur le même sujet et un *Quatuor sur le kyrie* de la messe *Cunctipotens Genitor Deus*. Ces fugues d'orgue, de même facture que celles publiées en 1660 par son beau-frère François Roberday **(223)**, auraient pu être écrites dès cette époque : seule la surabondance ornementale de d'Anglebert les distingue. Le *Quatuor*, quant à lui, écrit pour trois claviers et pédale est un genre instrumental d'une redoutable difficulté qui ne sera exploité que par Louis Marchand dans son *Premier Livre d'orgue* **(224)** et par Jean-Adam Guilain dans ses *Pièces d'orgue pour le Magnificat* **(225)**. D'Anglebert, pourtant si précis dans ses intentions sur la manière d'agrémenter ou d'accompagner, ne laisse aucune indication sur celle de registrer ses pièces d'orgue.

Son œuvre complète est la somme du manuscrit **33-Rés-89ter** et de **68-d'Anglebert**, l'édition de ses *Pièces de clavecin* de 1689. L'art de d'Anglebert est une synthèse de l'art du clavier du milieu du XVIIe siècle, des styles les plus anciens représentés par ses arrangements d'œuvres des grands luthistes, par ses *Cinq fugues* pour l'orgue et son *Quatuor*, modèles du genre dans l'art du contrepoint français hérité de Titelouze et du modèle italien de Frescobaldi. Son œuvre de clavecin nous comble de somptueux préludes non mesurés, de grandes architectures sonores à l'image de ses chaconnes et passacailles ponctuées d'allemandes, de courantes et sarabandes des plus inspirées. Il est l'homme qui résume l'œuvre et l'apport incontestable de Lully, qui introduit par ce biais les ouvertures à la française au clavier, qui propose au public un art de l'agrémentation insurpassé et qui conclut son édition par un traité d'accompagnement. Chef-d'œuvre de concision et d'efficacité dans le propos, tout ce qu'écrit d'Anglebert touche à l'excellence et à la grandeur. Ses adaptations au clavecin d'œuvres de Lully, judicieusement placées à la fin de chaque suite groupée par ton, s'intègrent idéalement à l'ensemble. Seule la dernière suite, en la mineur, ne compte pas d'arrangement de l'auteur. À l'audition de ces suites, il n'y a aucune rupture stylistique et la musique de Lully sonne exactement comme celle de d'Anglebert : ceci est sans doute le sceau des grands auteurs qui, à partir d'un modèle préexistant, donnent naissance à une œuvre nouvelle qui ne trahit en rien l'original. L'édition de 1689 des *Pièces de clavecin* ne reprend pas la totalité du manuscrit **33-Rés-89ter** : par exemple, les arrangements d'œuvres des grands luthistes n'y figurent plus.

---

(223) François Roberday (1624-1680), *Fugues et Caprices à 4 parties mises en partition pour l'orgue*, par François Roberday, valet de chambre de la Reyne, Paris, veuve Sanlecque, 1660.

(224) Louis Marchand (1669-1732), *Pièces d'orgue*, *Suite du 1er ton*, Paris, Christophe Ballard, 1700.
Attestée par le *Mercure galant*, il ne subsiste aucun exemplaire de cette première édition officielle. Quarante ans plus tard, le *Mercure de France* - héritier du *Mercure galant* - annonce brièvement (janvier 1740, p.116) :
« (…) On vend chés Mad. *Boivin*, ruë S.Honoré, à la Regle d'or, un livre de Pièces choisies, pour l'Orgue de feu M. *Marchand*. Le prix est de 3. livres 12. sols. »

(225) Jean-Adam Guilain, *Pièces d'orgue pour le Magnificat*, Berlin, Ancienne bibliothèque royale, Ms. n° 189, 1706.

Une décennie plus tard en Thuringe et en Saxe, Johann-Sebastian Bach donnera toute la mesure à cet art subtil de la transformation, de l'arrangement et de la réappropriation d'éléments de langage extérieurs.

L'agencement de la suite en sol mineur est particulièrement révélateur de l'esprit de d'Anglebert :

1/ *Prélude*
2/ *Allemande*
3/ *Courante*
4/ *2ème courante*
5/ *Courante de Lully et double*
6/ *Sarabande*
7/ *Sarabande de Lully « Dieu des Enfers »*
8/ *Gigue*
9/ *Gigue de Lully*
10/ *Gaillarde*
11/ *Passacaille*
12/ *Menuet « La jeune Iris »*
13/ *Gavotte « Où estes vous allé ? »*
14/ *Gavotte « Le beau berger Tircis »*
15/ *« La Bergère Annette »*
16/ *Ouverture de la Mascarade*
17/ *Les Sourdines d'Armide*
18/ *Les Songes agréables d'Atys*
19/ *Air d'Apollon du Triomphe de l'Amour*
20/ *Menuet du Poitou*
21/ *Passacaille d'Armide*

Les vingt et une pièces de cette suite proposent une alternance entre les huit œuvres originales de l'auteur, les arrangements d'œuvres de Lully et quelques pièces aux mélodies populaires à la mode, sans la moindre rupture stylistique. Ceci démontre aisément que d'Anglebert sait, avec la remarquable science musicale qui est la sienne, intégrer divers éléments extérieurs de langage dans son oeuvre. Son édition de 1689 des *Pièces de clavecin* comprend des oeuvres nouvelles et quelques reprises, non exhaustives, du manuscrit **33-89ter** (Paris, après 1677). Elle a été réimprimée au moins une fois du vivant de d'Anglebert puis par Ballard en 1703, toujours avec les mêmes planches d'impression. En 1704, l'éditeur Étienne Roger d'Amsterdam fait graver l'œuvre une nouvelle fois, ce qui prouve son succès hors du royaume. L'édition de 1689 publiée seulement deux années avant sa mort représente un travail de compilation de fin de vie : la notoriété de d'Anglebert et la pertinence de son oeuvre, acquises depuis bien longtemps sera pérennisée également hors des frontières du royaume. Cette réputation bien ancrée et la parfaite connaissance de la musique de Lully sont des facteurs pertinents de la personnalité de Jean-Henry d'Anglebert.

D'après Loret, l'orchestre dont dispose Lully est plus important que le nombre de musiciens mentionnés dans le livret. Pour le *Ballet d'Alcidiane* (1658, LWV 9), il fournit des détails sur la composition de l'ensemble et fait état de « trente-six violons », de « flûtes », mais aussi de « clavecins », « guitares », « théorbes ou luths », et « des violes en surplus » **(226)**. Cette description pointe l'importance donnée aux instruments chargés de réaliser la basse continue et les comptes du trésor royal l'attestent. Lully, dès 1664, année des ballets *Le mariage forcé* (LWV 20), *Les amours déguisés* (LWV 21), de la comédie *Les Plaisirs de l'Île enchantée* (LWV 22) et de l'*Entr'actes d'Œdipe* (LWV 23), utilise deux clavecins dans son orchestre : Jean-Henry d'Anglebert et Étienne Richard, noms que l'on relève, tiennent ces parties. En 1680, il est fait mention, dans les comptes pour les répétitions et les exécutions du ballet de Lully *Le Triomphe de l'Amour* (LWV 59), des sommes versées à d'Anglebert père et d'Anglebert fils qui tiennent les parties de clavecin **(227)**. À la Cour, d'Anglebert en plus de son service de joueur de clavecin et d'épinette de la Chambre du roi, charge obtenue le 23 octobre 1662 **(228)**, est également au service de Monsieur, frère unique de Sa Majesté : il cède cette charge à son fils Jean-Baptiste Henry le 9 mars 1674 **(229)**. Allégé de cette fonction, il entre au service de l'épouse du Grand Dauphin Louis, Anne-Marie-Victoire de Bavière, après leur mariage en 1680, tout comme le fera Michel Lambert en tant que « Maître à Chanter » **(230)**.

D'Anglebert compose la plupart de ses pièces pour clavecin pour son illustre et talentueuse élève Marie-Anne Princesse de Conti alors âgée de vingt trois ans en 1689 :

« A son Altesse Serenissime
Madame la Princesse de Conty
Fille du Roy »

Cette dédicace royale rappelle que l'activité d'enseignement est la principale ressource pour un musicien à cette époque. Après la mort de l'auteur, en 1691, la princesse continuera ses leçons avec François II Couperin. Ce dernier explique que la parution tardive en 1713 de son premier Livre de *Pièces de clavecin* est le fait d'une activité pédagogique intense à destination de la famille royale : le Dauphin, le Duc de Bourgogne et six princes ou princesses de la maison royale **(231)**.

(226) Loret, *La Muze historique ou recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, Éd. par J. Ravenel et V. de La Pelouze, Paris, P. Jannet, 1857, t. 2, pp. 444-445 (lettre en vers du 16 février 1658).
(227) Marcelle Benoît, *Musique de cour : Chapelle, Chambre, Écurie, 1661-1733*, Paris, Picard, 1971.
(228) André Tessier, « Quelques documents sur les d'Anglebert, extraits du fichier Laborde », *Revue de Musicologie*, Paris, 1928, p. 272.
(229) Marcelle Benoit, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV*, op.cit., p. 137.
(230) Beverly Scheibert, *Jean-Henry d'Anglebert and the seventeenth-century clavecin school*, op.cit., p. 14.
(231) François Couperin, *Pièces de clavecin*, Paris, l'Auteur, 1713, Préface.

D'Anglebert voue un profond respect à Lully qui aurait peut-être été à l'origine de sa nomination à la Cour et de son rapprochement avec la famille royale. Il mène une vie paisible aux côtés de sa femme, de leurs dix enfants, et ne se consacre pas à une carrière de soliste contrairement à Chambonnières avant lui et François II Couperin ou Élisabeth Jacquet de La Guerre après. Il adopte une attitude humble et dévouée à l'égard Lully et de ses élèves : sa position est celle d'un fidèle ami et collaborateur, ce durant trois décennies des années 1662 à 1691. Il demeure cependant sans réelle concurrence au firmament des clavecinistes : seul Louis Couperin, disparu fort jeune en 1661, aurait pu lui disputer cette position. Ses nobles élèves semblent lui avoir apporté une grande satisfaction musicale et matérielle : la princesse de Conti, dédicataire de son édition de 1689 des *Pièces de clavecin* est également une excellente danseuse, de même que son demi-frère le Dauphin, de santé fragile, et son épouse la Dauphine.

Jean-Henry d'Anglebert, tout comme ses proches confrères musiciens et chanteurs, la basse taille Pierre Bony, Michel Lambert, les remarquables chanteuses Hilaire Dupuis, Anne Fonteaux de Cercamanant et Anne de La Barre, le chantre Pierre Granjon, les « petits violons » Jean Marchand et Pierre Trousseville, les violistes Gabriel Caignet « l'aîné » et Gabriel Expilly, le théorbiste François Pinel, Pierre Chabanceau de La Barre et le flûtiste Pierre Pieche sont les musiciens du premier cercle lulliste. Lully, en guise de confiance et de reconnaissance, leur témoigne son respect par des preuves matérielles : l'exemple, entre autres, d'un acte notarié avantageux pour ses proches collaborateurs tempère l'image d'un Lully tyrannique à l'égard de ses musiciens **(232)**. D'Anglebert, fin connaisseur de l'œuvre de Lully peut librement s'épanouir dans son art et donner au public, par le biais de l'édition musicale, toute l'entièreté de son expérience.

Les autres claviéristes réputés : clavecinistes et organistes de la génération de Lully

Jean-Baptiste Lully, mort à l'âge raisonnable de cinquante cinq ans, aurait pu vivre davantage jusque dans les années 1700/1710 comme son ami de jeunesse et quasi contemporain de trois années, alors danseur : le roi Louis XIV, disparu en 1715. De ce fait, les claviéristes de sa génération ou de celle qui suit immédiatement son décès en 1687, demeurent encore sous son influence directe ou indirecte.

(232) Procuration donnant tout pouvoir pour toucher « plusieurs sommes » dues « sur les offices » de trésorier des Menus Plaisirs, Paris, Archives Nationales, Minutier central, XCVI-108, 23 avril 1677, cité par Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op.cit., p. 359.

Le contenu des sources étudiées confirme que les arrangements d'œuvres théâtrales de Lully circulent bien dans les salons parisiens et sont immortalisés dans les manuscrits jusque dans les années 1730 environ. Dans son almanach de 1692, soit seulement cinq années après la disparition de Lully, Abraham du Pradel **(233)** cite des noms de claviéristes parisiens en vogue : comme nous l'avons déjà évoqué, cette liste compte des omissions, dont celle de l'incomparable claveciniste Marie-Françoise Certain. Si sa proximité et celle de Jean-Henry d'Anglebert sont établies avec Lully, le mystère demeure quant aux autres claviéristes de la capitale.

Il s'agit tout d'abord d'Élisabeth Jacquet de La Guerre, éminente claveciniste et compositrice dont il existe une bibliographie nourrie. Enfant prodige, elle se produit devant le roi et la Cour mais aussi chez les nobles amateurs de musique dont, nous le supposons, Marie-Françoise Certain. Ainsi, Élisabeth Jacquet de La Guerre fait partie grâce à ses admirateurs, dont madame de Montespan et son entourage, du second cercle lulliste : elle n'a que vingt deux ans à la mort du compositeur. Contrairement à sa consoeur Marie-Françoise Certain, elle n'opte pas pour la vie en solitaire et épouse l'organiste Marin de La Guerre (1658-1704).

Dans le second cercle lulliste nous trouvons les organistes de la Chapelle royale, nommés par concours et par le roi lui-même : ils assurent la succession de Joseph Chabanceau de La Barre et travaillent désormais par trimestre depuis 1678.

Quartier de janvier :
Jacques-Denis Thomelin (de 1678 à 1693)
François II Couperin (de 1693 à 1730)

Quartier d'avril :
Jean-Baptiste Buterne (de 1678 à 1721)

Quartier de juillet :
Guillaume-Gabriel Nivers (de 1678 à 1708)
Louis Marchand (de 1708 à 1713)

Quartier d'octobre :
Nicolas-Antoine Lebègue (de 1678 à 1702)
Gabriel Garnier (de 1702 à 1721)

Nous nous arrêtons sur la personnalité de Lebègue, tant son œuvre de clavecin côtoie celle de Lully arrangée pour clavier dans les multiples sources étudiées. Claveciniste, organiste, compositeur et professeur renommé, Nicolas-Antoine Lebègue (ca 1631-1702), originaire de Laon est apparenté aux peintres Le Nain.

(233) Abraham du Pradel, *Le livre commode contenant les adresses de la Ville de Paris*, op.cit.

Son œuvre de clavecin, omniprésente dans les sources françaises et étrangères est plus célèbre à l'époque que son œuvre d'orgue. Organiste de l'église Saint-Merry, alors appelée Saint-Médéric, il garde ce poste de 1664 jusqu'à sa mort survenue en 1702. Malgré la lourdeur de la charge et des quatre cents services annuels, le salaire est au demeurant conséquent. En 1678, il est nommé par concours et par le roi, organiste de la Chapelle royale avec Nivers, Thomelin et Buterne **(234)**. À la mort de Joseph Chabanceau de La Barre en 1678, seul organiste de la Chapelle royale, le roi Louis XIV ne pouvant départager les quatre organistes précités, décide de les nommer par quartier de trois mois chacun : celui d'octobre incombant à Lebègue. Personnage considéré à la Cour, Lebègue perçoit des rémunérations confortables **(235)** et fréquente les appartements royaux en tant que claveciniste. En effet, la musique de la Chambre ne comprend qu'un seul titulaire du poste de claveciniste, tenu en l'occurrence par Jean-Henry d'Anglebert jusqu'à sa mort en 1691 puis par son fils jusqu'en 1735. La multiplicité des fonctions rattachées à cette charge interdit de penser qu'un seul homme y suffise. À Saint-Merry, Lebègue dispose d'un poste prestigieux où il a l'occasion de jouer pour de grandes cérémonies comme celle de la visite de l'ambassadeur du Siam en 1686. Le *Mercure galant* du mois de novembre 1686 rapporte : « Ils entrèrent dans Saint-Médéric, pour entendre les orgues de cette église qui ont la réputation d'être aussi bonnes que l'organiste est habile. » **(236)** Sa contribution de copiste est suspectée dans **45-Dart** **(237)**. La proximité de l'auteur avec les milieux de la facture instrumentale, sa réputation de pédagogue et le rayonnement international de son œuvre de clavecin **(238)** inscrivent également Lebègue dans le second cercle lulliste. Il n'est d'ailleurs pas inconcevable qu'il ait pu réaliser les trois arrangements d'œuvres de Lully dans **45-Dart** **(239)** : *La Mariée* de *Roland* (1685, LWV 65/65), l'*Air* en rigaudon d'*Acis et Galatée* (1686, LWV 73/6), le *Premier Air pour les muses* d'*Isis* (1677, LWV 54/10).

L'œuvre d'orgue de Lebègue, directement influencée par les tragédies en musique de Lully, marque le début d'une ère nouvelle pour l'orgue français conjointement à celle de Nivers. Ainsi, il est plus que probable que les organistes de la Chapelle royale aient des contacts et des liens avec le milieu de l'opéra.

---

(234) En 1678, l'orgue de la Chapelle royale n'est pas celui que nous connaissons aujourd'hui, mais un petit positif de deux claviers. En revanche, à Saint-Merry, Lebègue dispose de l'un des plus beaux instruments de Paris.
(235) Lebègue perçoit un traitement annuel de 400 Livres à Saint-Merry, de 600 Livres à la Chapelle royale pour un service annuel de seulement trois mois et une pension de fin de carrière de 500 Livres supplémentaires.
(236) Marcelle Benoit, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV*, op.cit., p. 201.
(237) **45-Dart** (France, après 1687) : a été copié par 2 ou 4 mains non identifiées. Cependant, la main A correspondrait à celle de **64-Lebègue-I** et **65-Lebègue-II**, donc celle de Nicolas Lebègue. Ce manuscrit recense des oeuvres de Jean-Henry d'Anglebert, André Campra, Jacques Champion de Chambonnières, Couperin (non précisé), Michel Farinel, les deux Gaultier (Ennemond « le vieux » et Pierre « de Marseille », Hardel (Jacques ?), Nicolas-Antoine Lebègue, Jean-Baptiste Lully, Marchand (Louis ?) et Verdier.
(238) Dietrich Buxtehude, entre autres, est un fervent admirateur de l'œuvre pour clavecin de Lebègue.
(239) Dans **45-Dart**, 4 arrangements sont effectivement copiés mais *La Mariée* de *Roland* l'est deux fois.

Comme à l'époque le métier de claveciniste et d'organiste est indissociable, nous ne doutons pas que les organistes royaux que sont Guillaume-Gabriel Nivers, Louis Marchand, François II Couperin et Nicolas Lebègue puissent participer à des productions versaillaises : continuistes dans les grands motets de Michel-Richard Delalande et peut-être aussi clavecinistes supplémentaires dans quelques opéras de Lully. Si les noms d'Étienne Richard, des deux d'Anglebert, père et fils, sont connus comme clavecinistes de productions lullistes, le nom des autres musiciens et chanteurs figure dans les livrets vendus au public de l'Académie royale de Musique. Néanmoins, nous savons aussi que tous n'y figurent pas et que Lully a pour habitude de renforcer ses parties de continuo par des musiciens supplémentaires. Aussi, il serait étonnant que Louis XIV, qui apprécie tant l'art de ses organistes royaux et qui les recrute lui-même, se prive de leur talent en dehors des offices religieux. Nicolas Lebègue, claveciniste et professeur réputé à la ville, ne doit sans doute pas s'épanouir avec plénitude à la Chapelle royale dans un lieu à l'architecture encore provisoire et au contact du positif transportable, d'une dizaine de jeux pour deux claviers **(240)**. Outre une rémunération généreuse à la Chapelle royale, il faut saisir dans la motivation de ces organistes, la possibilité de cotôyer les plus grands musiciens de l'époque et d'assister aux grandes productions lyriques de Lully. Nicolas Lebègue meurt le 6 juillet 1702 en laissant le souvenir d'un personnage très apprécié, tant pour ses hautes qualités humaines que musicales : il est inhumé dans l'église Saint-Merry dont il fut l'organiste pendant trente huit ans.

Son confrère et ami Guillaume-Gabriel Nivers (ca 1632-1714), exact contemporain de Louis XIV, est le musicien référent pour l'élaboration d'un nouveau style dans le répertoire religieux Louis quatorzien. Élève de Chambonnières et de Du Mont, il est nommé organiste de l'église Saint-Sulpice à seulement vingt deux ans et, en 1678, recruté comme organiste de la Chapelle royale pour le quartier de juillet. Contrairement à Nicolas Lebègue, il n'écrit rien pour le clavecin mais tient les parties de basse continue dans les œuvres données à la Maison royale de Saint-Cyr **(241)**. Son nom de copiste ou celui d'un proche, pour la main A, est fortement suspecté dans **Ms-Bruxelles-27220**, **40-Rés-476** et **Ms. Thiery**. Nivers s'impose comme le réformateur de la musique de l'Église en France, à l'exemple du modèle Lully pour l'opéra.

---

(240) L'orgue actuel de la Chapelle royale de Versailles est l'œuvre des facteurs Robert Clicquot (1645-1719) et Julien Tribuot (1663-1722). Édifié de 1708 à 1711, il sera inauguré en 1711 par François II Couperin. Le somptueux buffet, tout comme l'achèvement de la chapelle actuelle, sont l'œuvre des architectes Jules Hardouin Mansart et Robert de Cotte. Nicolas Lebègue ne connut pas la Chapelle royale dans son état actuel, ni le grand huit pieds Clicquot/Tribuot.

(241) On doit à Nivers, maître de chant, les *Offices divins à l'usage des dames et demoiselles établies par sa Majesté à Saint-Cyr. Dressez selon l'usage romain, conformément au chant de l'église*, Paris, 1686, avec privilège de Sa Majesté.

Si l'homme est un érudit frappé d'une grande piété, proche de madame de Maintenon, il nous faut imaginer qu'il ne s'accorde guère, du moins officiellement, avec le genre de l'opéra tant condamné par les dévots de cette fin de siècle. Cette prise de pouvoir spirituel par les moralistes religieux, dès les années 1685, et l'emprise qu'elle exerce sur le roi à l'égard du fait opératique n'affecte pas la jeunesse de Nivers. Ses trois *Livres d'orgue* de 1665, 1667 et 1675 sont contemporains du *Ballet de la naissance de Vénus* (1665, LWV 27) pour le premier, des *Trios de la Chambre du roi* (1667, LWV 35) pour le second et de *Thésée* (1675, LWV 51) pour le troisième. Durant la période d'élaboration des trois *Livres d'orgue* de Nivers, de grandes œuvres de Lully sont créées : *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670, LWV 43), *Psyché* (1671, LWV 45), *Cadmus et Hermione* (1673, LWV 49) et *Alceste* (1674, LWV 50). Il est à ce propos intéressant d'observer que **Ms-Bruxelles-27220**, source recensant de nombreux arrangements de *Psyché*, se situe en amont du troisième *Livre d'orgue* de Nivers. Si ce dernier est effectivement l'un des copistes, il peut également être l'auteur des arrangements de Lully, dont ceux de *Psyché*, à l'aube de la conception de son troisième et dernier *Livre d'orgue*. L'hypothèse d'arranger des œuvres de Lully pour le clavier, de la part d'un théoricien-compositeur dans une optique didactique et d'appropriation d'un style nouveau n'est pas inconcevable dans le cas de Guillaume-Gabriel Nivers.

Il est certes difficile de retrouver l'inspiration des grandes pages d'*Alceste* ou de *Thésée*, par exemple, dans les trois *Livres d'orgue* de Nivers. Fréquente-t-il les salons parisiens en vogue ? Aucun écrit ne vient confirmer ou infirmer cette hypothèse. Apprécie-t-il sincèrement les opéras de Lully ou est-ce là une attitude opportune ? Contrairement à son ami Lebègue, Nivers en n'écrivant rien pour le clavecin s'interdit de facto tout rayonnement mondain et international : le répertoire de l'orgue français ne s'exporte pas ou peu à l'étranger, contrairement à celui de clavecin. Ce grand théoricien-compositeur n'en demeure pas moins le fondateur d'un style, visant à l'excellence, qui trouvera de remarquables continuateurs et qui perdurera pendant plus d'un siècle. Nous analyserons dans la partie III comment les innovations portées par Lully se transposent idéalement à l'orgue : l'orchestre de Lully étant sans doute plus proche des idiomes esthétiques de l'orgue, par sa dynamique, ses timbres colorés et ses nouveaux plans sonores. En ce sens, Guillaume-Gabriel Nivers et Nicolas Lebègue, pionniers en la matière, ont compris et assimilé le fait lulliste dans leurs propres pièces d'orgue.

Jean-Baptiste Buterne (ca 1650-1727) reste un organiste encore peu connu des musicologues et musiciens actuels. Originaire de Toulouse, il fait partie d'une dynastie d'organistes et occupe trois postes à Paris : en 1673, il succède à Henry Du Mont à l'église Saint-Paul et perçoit les mêmes revenus annuels de quatre cents livres **(242)**. En 1674, il est nommé à Saint-Étienne-du-Mont puis, en 1678, il est recruté pour le quartier d'avril à la Chapelle royale de Versailles. À ce jour, nous ne lui connaissons aucune œuvre écrite à l'exception d'un petit traité d'accompagnement **(243)**. Buterne occupe ces trois postes jusqu'à la fin de sa vie et s'épanouit certainement confortablement : cité par Du Pradel, il a également des élèves en cours privé. Aucun écrit n'évoque sa vie ni son métier de musicien, mais il ne fait aucun doute qu'il doit être bon musicien pour être recruté à la Chapelle royale. Ce qui permet de confirmer cette hypothèse réside aussi dans le fait qu'il cumule la tribune de Saint-Étienne-du-Mont dotée d'un magnifique instrument de Pierre Le Pescheur (1636) dans un buffet non moins remarquable de Jean Buron (1630). Buterne fait réaliser quelques travaux en 1717 par le facteur Julien Tribuot, co-auteur avec Robert Clicquot de l'orgue de la Chapelle royale de Versailles, inauguré en 1711. Diffusant son art sur les orgues de Saint-Paul (Pierre Thierry, 1644), de Saint-Étienne-du-Mont (Le Pescheur, 1636) et de la Chapelle royale de Versailles (Clicquot/Tribuot, 1711), Jean-Baptiste Buterne ne semble pas être un musicien malheureux. Comme tous ses contemporains organistes, il passe son temps à improviser sans laisser la moindre trace de son art à la postérité. Son frère David, mort en 1705, le seconde à Saint-Étienne-du-Mont de 1685 à 1705 : situation non étonnante du fait du cumul de deux tribunes et du quartier d'avril à la Chapelle royale.

Jacques-Denis Thomelin (ca 1640-ca 1693) **(244)** est d'abord organiste de l'église Saint-André-des-Arts et de celle des Carmes (place Maubert) en 1653, puis de Saint-Germain-des-Prés en 1667. Il l'est également de l'église Saint-Jacques-la-Boucherie en 1669 où il succède à Étienne Richard, décédé. En 1678, il est nommé organiste de la Chapelle royale pour le quartier de janvier jusqu'en 1693, année probable de sa mort. François II Couperin, son élève de 1679 à 1685, lui succède en 1693. Jusqu'à fort récemment, nous ne connaissions aucune pièce clairement authentifiée de Thomelin, grand organiste parisien et expert réputé. Depuis l'année 2006, l'éditeur français Nicolas Gorenstein **(245)** a émis des hypothèses convaincantes visant à authentifier seize pièces de Thomelin autrefois considérées comme anonymes.

(242) Georges Servières, *Documents inédits sur les organistes français des XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Bureau d'édition de la Schola Cantorum, 1971, non paginé. (Site : archive.org/ stream / documentsindit00serv, consulté au mois d'octobre 2012).
(243) Jean-Baptiste Buterne, *Petites Règles pour l'accompagnement*, Paris, Bibliothèque Sainte-Genenvière, cote F-Psg/Ms. 3173.
(244) François Sabatier, « Thomelin », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., p. 678.
(245) Jacques-Denis Thomelin, *Pièces pour orgue*, préface de Nicolas Gorenstein, Paris, Chanvrelin, 2006.
Ces pièces sont toutes connues dans **38-Gen-2348/53** et dans **47-Gen-2356**.

Ainsi, dans la préface de son édition Nicolas Gorenstein nous rappelle que la bibliothèque Sainte-Geneviève recense trois petits cahiers de musique reliés Ms. 2348, Ms. 2353 et Ms. 2356 dans lesquels se trouvent des pièces de clavecin, courantes, sarabandes et autres danses, des pièces d'orgue, quelques mélodies d'hymnes usuelles, la messe *Cunctipotens Genitor Deus*, le début d'un petit traité de Clérambault et quelques pages aux portées vides. Ces sources ont déjà été répertoriées par Bruce Gustafson : il s'agit de **38-Gen-2348/53** **(246)**, qui regroupe deux des cahiers précités Ms. 2348 et Ms. 2353 et **47-Gen-2356** **(247)**. Neuf pièces sur les seize de l'édition Gorenstein, sans doute les plus intéressantes de Jacques-Denis Thomelin, se trouvent dans **38-Gen-2348/53**. Les sept autres, moins indispensables, seraient dans **47-Gen-2356** selon Nicolas Gorenstein. À l'étude de cette dernière source, les pièces d'orgues [sans titre] sont placées à l'extrême fin du manuscrit : il s'agit d'un *duo du 5ème ton en C sol ut fa*, d'une *basse de trompette*, d'un *duo du 1er ton* (15 mesures), d'un *duo du 2ème ton* (10 mesures), d'un autre *duo du 2ème ton* (16 mesures), d'un *prélude du 2ème ton* (8 mesures) et d'un *prélude du 1er ton* (7 mesures). Cependant, sans vouloir contrarier l'éditeur, ces sept dernières pièces de **47-Gen-2356** sont bien distinctes des neuf premières, tant par leur faible longueur que par leur courte inspiration. Si l'attribution des neuf premières pièces est liée à Jacques-Denis Thomelin, conformément à l'argumentation pertinente de Nicolas Gorenstein, nous avouons ne pas comprendre sa démonstration quant aux sept suivantes. Par ailleurs, cet éditeur ne fait nullement allusion aux œuvres de Jacques-Denis Thomelin citées par Gustafson dans **28-Brussels-926** **(248)**. Il est écrit à la fin de cette source que les pièces d'orgues sont associées aux noms des compositeurs suivants : Beaumon, Braun, Damance, Lebègue, Nivers, Thomelin. Le manuscrit s'achève par des pièces d'orgue non attribuées, copiées par une autre main (C), et enfin par des fragments de pièces d'orgue copiés par une main D. Bruce Gustafson **(249)** recense encore une source d'œuvres de clavecin de Jacques-Denis Thomelin : il s'agit de **Vm7 1817bis** **(250)**.

---

(246) 38-Gen-2348/53 (Paris, après ca. 1658 ?) : œuvres de Chambonnières, L. Couperin, Monnard et pièces d'orgues anonymes (désormais attribuées à J.D. Thomelin).
(247) 47-Gen-2356 (Paris, ca. 1690 ?) : œuvres de Burette, Chambonnières, L. Couperin, Froberger, Lully (1 seul arrangement), Pinel, Richard, mélodies de plain-chant et pièces d'orgue sans titre.
(248) 28-Brussels-926 (Belgique, après 1670) : œuvres de G. de Beaumon, J. Boyvin, P. Braun, P. Damance, G. Dumanoir, N.A. Lebègue, J.B. Lully (7 arrangements), G.G.Nivers et J.D.Thomelin.
(249) Bruce Lester Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music*, op.cit., p. 244.
(250) Vm7 1817bis (France, ca. 1680 ?), Bibliothèque nationale, fonds conservatoire, Chap. V, Thomelin.
Sur le bord gauche du manuscrit est marqué : « Trouvé dans les sonates de Fabio (Vm.7 1178) en février 1939 ».

Ainsi, les pièces les plus significatives désormais authentifiées de Jacques-Denis Thomelin apparaissent dans les manuscrits selon cet ordre :

→ Ms. 2348

. *Aue Maris Stella. Plainchant en Taille du 1er ton*

. *Aue Maris Stella. a 3 Jeux differents*

. *Autre plainchant pour Le / petit plain jeu & La pedale / de fluste du 1er ton*

. *fugue grave pour La Trompette & le Clarion du 1er ton*

. *autre fugue. a 3. du 1er ton*

. *prelude du 2 ton*

. *prelude du 1er ton*

[fin du Ms. 2348]

→ Ms. 2353

. *12 intonations sur Pange lingua*

. *Trio du 2. ton*

. *Recit du du* [sic] *2. ton*

. *Plain jeu du positif / avec La pédal de fluste / Pange Lingua de 4ème ton*

Thomelin aurait été l'ami de Charles Couperin, père de François II : le jeune François suivra l'enseignement complet de Thomelin pour l'orgue, le clavecin et la composition. Cette formation de grande qualité permet à François d'accéder à la tribune de Saint-Gervais en 1689, âgé seulement de vingt ans. Affectionnant les sonorités brillantes et nourries, il est rapporté que Thomelin empiétait volontiers sur le temps qui lui était dévolu au cours des offices religieux de Saint-Jacques-de-la-Boucherie suscitant, évidemment, l'agacement du clergé **(251)**. Organiste de la Chapelle royale de Versailles et de deux grandes églises parisiennes, expert en facture d'orgue, apprécié du public et ayant eu l'honneur de compter François II Couperin comme élève, Jacques-Denis Thomelin est un musicien important dans le milieu parisien et versaillais contemporain de Lully. La présence d'une partie de son œuvre dans des sources côtoyant des arrangements pour clavier d'œuvres théâtrales de Lully le désigne comme un possible copiste ou arrangeur de pièces de ce dernier, sans toutefois pouvoir l'affirmer. Un poste d'organiste à la Chapelle royale est aussi un lieu d'observation et de rencontre avec le milieu musical versaillais.

(251) Charles Bouvet, *Les Couperin, une dynastie de musiciens français : organistes de l'église Saint-Gervais*. Paris, Delagrave, 1919, p. 82.

Nous n'évoquons que très sommairement le successeur de Thomelin, mort en 1693, à la Chapelle royale, tant la bibliographie qui lui est consacrée est importante : il s'agit de François II Couperin (1668-1733) qui prend sa suite pour le quartier de janvier de 1693 à 1730. Son œuvre d'orgue, constituée de deux messes datées de 1690, est celle d'un jeune musicien prometteur et affirmé de seulement vingt-deux ans fraîchement sorti de l'enseignement de Thomelin. François II Couperin n'a que dix-sept ans en 1685 lorsqu'il s'installe officiellement comme titulaire de l'orgue de Saint-Gervais et dix-neuf à la mort de Lully : le connut-il au travers de son professeur Jacques-Denis Thomelin ou de son père Charles ? Son œuvre d'orgue porte de nombreuses réminiscences lullistes qu'il serait fastidieux d'énumérer.

François Couperin, organiste de la Chapelle royale jusqu'en 1730, n'écrira plus pour son instrument : le clavecin se révèle être davantage son univers intime et poétique. L'orgue lui apporte néanmoins de confortables revenus : quatre cents livres à Saint-Gervais, soit la même rémunération que Lebègue à Saint-Merry, et six cents livres à la Chapelle royale pour un trimestre annuel d'activité. Les leçons privées données aux princes de sang lui rapportent de mille à deux mille livres annuelles auxquelles s'ajoutent une pension royale de huit cents livres et une autre, de mille livres, du comte de Toulouse. Ses gains s'étoffent également par les concerts à la Cour ou chez les amateurs, soit au moins cinq mille livres par année. Dans la préface de son *Premier Livre de Pièces de clavecin*, en 1713, François Couperin se laisse porter par cette confidence, célèbre, mais si rare à l'époque de la part d'un musicien qui exprime la profondeur de sa pensée musicale : « L'usage m'a fait connoitre que les mains vigoureuses, et capables d'exécuter ce qu'il y a de plus rapide, et de plus léger, ne sont pas toujours celles qui réussissent le mieux dans les pièces tendres et de sentiment, et j'avoüerai de bonne foy, que j'ayme beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend » **(252)**. Il faut observer que les nombreuses instructions que Couperin distille, tant dans ses préfaces que dans son *Art de toucher le Clavecin*, répond à une démocratisation de la pratique de l'instrument, ce, dès l'extrême fin du XVIIe siècle. À ce phénomène s'ajoute la multiplication de traités en tout genre destinés aux amateurs de différents niveaux. La préoccupation de François Couperin de faire restituer son œuvre avec le plus de perfection possible est probablement née de l'expérience de Lully qui a toujours été d'une haute exigence à l'égard de ses musiciens et de ses chanteurs. Le jeune François dut assister aux productions lyriques de Lully en présence de leur auteur puis lors des reprises ultérieures à Paris.

(252) François Couperin, *Pièces de clavecin*. *Premier livre*, Paris, l'auteur, Belangé, Foucault, 1713.

Louis Marchand (1669-1732), successeur de Nivers pour le quartier de juillet à la Chapelle royale restera en poste peu de temps, de 1708 à 1713. Il est l'exacte antithèse de François Couperin mais son réel rival au clavecin et à l'orgue. Son caractère, que certains chroniqueurs se plaisent à décrire comme ombrageux, ne favorise guère son intégration sociale. Si son comportement peut déplaire, tous s'accordent à louer son talent et sa virtuosité. Un témoignage de l'un de ses élèves, comparant l'art de Couperin à celui de Marchand, nous éclaire : « Ces deux hommes supérieurs partageoient le gout du public dans leur temps, et se disputoient mutuellement la première place. Marchand avoit pour lui la rapidité de l'exécution, le génie vif et soutenu, et des tournures de chant que lui seul connaissoit. Couperin, moins brillant, moins égal, moins favorisé de la nature, avoit plus d'art, et suivant quelques prétendus connoisseurs était plus profond. Quelquefois, dit-on, il s'élevoit au dessus de son rival, mais Marchand pour deux défaites gagnoit vingt victoires, il n'avoit d'autre épithète que celle de grand : c'étoit un homme de génie ; le travail et la réflexion avoient formé l'autre » **(253)**. Les neuf pièces du *Livre d'orgue contenant une suite du premier ton* **(254)** de Louis Marchand constituent un sommet de l'art organistique français sous le règne de Louis XIV. Onze années après Jean-Henry d'Anglebert, il est le seul organiste à écrire un véritable quatuor pour l'orgue : pièce particulièrement périlleuse d'exécution nécessitant que la main droite joue simultanément sur deux claviers. Ce type d'acrobatie digitale, que seuls d'Anglebert et Marchand partagent, ne sera jamais reproduit par d'autres : même le quatuor de Jean-Adam Guilain peut se pratiquer sur deux claviers et pédale, donc dans une version plus conventionnelle. Louis Marchand ne se soucie guère de la survivance de son œuvre et n'attache pas l'importance de Couperin à son statut social et aux mondanités. Quarante ans plus tard, le *Mercure de France* annonce brièvement : « On vend chés Mad. Boivin, rüe S.Honoré, à la Regle d'or, un livre de Piéces choisies, pour l'Orgue de feu M. Marchand. Le prix est de 3. livres 12. sols. » **(255)**. Tout comme son confrère Couperin à la Chapelle royale, Louis Marchand peut s'initier à l'art de Lully en fréquentant l'Académie royale de musique et les salons aristocrates et éclairés parisiens à l'instar de ceux de Marie-Françoise Certain ou d'Élisabeth Jacquet de La Guerre. Nommé quinze années après François Couperin, en 1708 à la Chapelle royale, nous ne savons pas depuis quelle période il fréquente la Cour.

Exact contemporain de François Couperin, Louis Marchand est probablement le plus grand organiste du règne de Louis XIV, avec Nicolas de Grigny, dans le sens où il représente le point de perfection de l'art initié par Nivers et Lebègue. Il est également l'un des plus brillants clavecinistes de son temps fort apprécié des musiciens et du public.

(253) Pierre-Louis Daquin de Château-Lyon, *Lettres sur les hommes célèbres dans les sciences, la littérature et les arts, sous le règne de Louis XIV*. Paris, chez Duchesne, Libraire, Rue Saint-Jacques, 1752, p. 107.
(254) Louis Marchand, *Livre d'orgue contenant une suite du 1er ton*, Paris, Ballard, 1700 (dont il ne subsiste plus aucun exemplaire aujourd'hui), réédition dans *Livre I* (posthume) et ajouts des *Livres II, III, IV et V* (Versailles, Ms. 61/1 et 61/2), Paris, Boivin, 1740.
(255) *Mercure de France*, janvier 1740, p. 116.

Gabriel Garnier (mort à Paris ca 1730), contrairement à ses confrères Louis Marchand et François II Couperin, est de nos jours un inconnu. Organiste de la Chapelle royale de 1702 à 1721, il succède à Nicolas Lebègue, décédé en 1702, pour le quartier d'octobre. Garnier, dont nous ignorons tout, n'a rien laissé à notre connaissance pour l'orgue ni pour le clavecin. Décrit comme un virtuose, ami de François II Couperin, il est dès 1684 le premier titulaire du nouvel instrument de l'église Saint-Louis-des-Invalides. Édifié par Alexandre Thierry, entre 1679 et 1687, dans un splendide buffet dessiné par Jules-Hardouin Mansart et sculpté par Germain Pillon, il s'agit de l'un des plus beaux instruments de Paris. Gabriel Garnier occupe également la tribune de Saint-Roch à partir de 1719 **(256)**.

Indépendamment des organistes précités de la Chapelle royale, il y a d'autres personnalités parisiennes à mentionner, citées ou non dans l'almanach d'Abraham du Pradel. Il convient donc en premier lieu de nous intéresser aux trois frères fondateurs de la dynastie des Couperin : Louis (ca 1626-1661), Charles II (1638-1674) le père de François II dit « Le Grand » et François I (ca 1631-ca 1701). Cette dynastie fort célèbre fait l'objet d'une bibliographie abondante sur laquelle nous ne reviendrons pas. Nos sources comptent parfois des œuvres signées « Couperin » : ne s'agissant pas de celles de Louis, peut-il alors s'agir de *doubles* écrits par François I, Charles II, le tout jeune François II ou le cousin Marc-Roger Normand, le « Couperin de Turin » ? Bruce Gustafson, dans ce cas, n'émet pas d'hypothèse et signale l'œuvre d'un « Couperin ». Ce cas de figure se rencontre dans **36-Parville** : le *Rigaudon* d'*Acis et Galatée* de Lully (1686, LWV 73/6) est complété par un *double du Riguaudon fait par Mr.Couprain*, mais lequel ? Davitt Moroney suggère qu'il pourrait s'agir soit de Charles II, soit désormais du quatrième Couperin, Marc-Roger **(257)**. Organiste et cousin de François II Couperin, Marc-Roger Normand/Couperin partit s'établir à Turin en 1688 au service de Victor Amédée II où il fit toute sa carrière et y décéda en 1734 **(258)**.

Marc-Roger Normand (1663-1734) le « Couperin de Turin » **(259)**, organiste et claveciniste né à Chaumes-en-Brie, est le fils d'Élisabeth Couperin, sœur de Louis. Il est donc le cousin germain de François II et son presque exact contemporain. Sa vie française et son éducation musicale restent inconnues jusqu'en 1688 où la documentation le concernant s'étoffe.

---

(256) François Sabatier, « Garnier », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., p. 314.
(257) *Livre de tablature de clavescin de M. de Druent, Écrit par Couperin*, fac-similé du manuscrit 39, Introduction de Davitt Moroney, Genève, Minkoff, 1998.
(258) Marcelle Benoit, « Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV », op.cit., p. 218.
(259) David Fuller, « Observations sur le Couperin de Turin », *Journal of Seventeenth-Century Music*, vol. 6 n° 2, 1995-2012. http://www.sscm-jscm.org/v6/no2/fuller.html (article consulté le 12 octobre 2012).

David Fuller n'évoque pas son éducation et nous pouvons supposer qu'il étudia avec son oncle Charles II Couperin, père de François II. Nous savons désormais qu'à la Cour de Savoie à Turin, Marc-Roger Normand se fait appeler « Couperin » ou encore « Marco Cuoprin ». Cela signifie qu'il est indispensable de nos jours de poursuivre cette volonté du compositeur de se faire connaître sous le nom de « Couperin » et non pas « Normand », ne serait-ce que pour des raisons de cohérence historique et de lignée familiale : la dynastie des Couperin. Son ascension sociale et musicale est bien menée : il est nommé maître de clavecin de la famille régnante en 1690, organiste de la chapelle ducale en 1699 et directeur général de la musique, postes qu'il occupera jusqu'à sa mort en 1734. La connaissance de ce compositeur s'avère primordiale pour le complément d'analyse de nos sources parisiennes pour le clavier de la fin du XVIIe siècle. Marc-Roger Normand/Couperin est l'auteur d'un manuscrit récemment découvert : *Livre de tablature de clavescin de M. de Druent, Écrit par Couperin* (ca 1695). Cette nouvelle source, **Ms. Normand/Couperin**, contient des éléments importants que l'on pourrait rattacher au milieu parisien qui nous intéresse **(260)**. En effet, tous les paramètres stylistiques sont ceux des clavecinistes français nés dans les années 1660 : Nicolas Siret, Élisabeth Jacquet de La Guerre, François Dieupart, Louis Marchand et peut-être Gaspard Le Roux. Certaines pièces françaises trahissent une influence italienne et d'autres sont totalement, ou en partie, déjà connues du répertoire français **(261)**. Ce manuscrit, copié par la seule main professionnelle d'un Couperin, contient des pièces arrangées par l'auteur : il ne s'agit donc pas d'une simple démarche de copiste mais bien celle d'un arrangeur où de réelles compétences de compositeur sont requises.

Dans ce milieu parisien, l'apparition d'un quatrième Couperin lève quelques hypothèses mais en soulève d'autres sur l'anonymat du ou des copistes de certaines sources. Il devient de plus en plus probable que Marc-Roger Couperin et/ou son oncle, Charles II, réalisèrent des arrangements pour le clavier d'œuvres théâtrales de Lully. Cette nouvelle source est peut-être constituée d'œuvres et arrangements antérieurs recopiés dans les années 1695 et complétée par de nouvelles compositions, jusque-là inconnues de Marc-Roger Couperin.

(260) En 1997, le claveciniste italien Alessandro Ferrarese découvre dans une collection privée en Italie une source manuscrite qu'il suppose italienne. La date de « ca 1695 » est une supposition : ce « Monsieur Druent », destinataire du manuscrit, aurait pu être un fils de cette grande famille turinoise. Couperin est répertorié comme ayant vécu depuis 1692 dans la « Casa Druent », sans doute le palais de Ottavio Provana Druent. L'origine de nombreuses pièces est mystérieuse : sont-ce des œuvres originales de Marc-André Couperin ou de Charles II ou encore de François I ?

(261) Certaines pièces présentent d'étonnantes similitudes avec, par exemple : *L'Immortelle* d'Ennemond Gautier, une autre possède un couplet sur 27 des *Folies d'Espagne* attribué à d'Anglebert. 3 pièces de **44-LaPierre** ont des analogies avec ce nouveau manuscrit, de même que quelques couplets des *Folies d'Espagne*. 13 pièces ont des attributions à divers « La Pierre » : M. ou M. de la Pierre, M. Paul de la Pierre, M. de la Pierre l'Esné, M. de la Pierre-le-Vieux, et M. Paul. D'autres pièces sont attribuées à Chambonnières et à Monnard, certaines présentent des similitudes avec d'autres contenues dans **35-Bauyn** et **36-Parville**. On trouve également la *Chaconne d'Acis et Galatée* (1686, LWV 73/32) dans la version de d'Anglebert, mais ici transposée en Ut.

Âgé de vingt-quatre ans à la mort de Lully, Marc-Roger Normand/Couperin a sans doute pu, comme son cousin germain François II, côtoyer le milieu musical parisien et peut-être même Lully. En tant qu'organiste, joua-t-il à Saint-Gervais ou ailleurs ? Quels furent ses rapports avec son illustre cousin germain et pourquoi s'expatria-t-il à la Cour de Turin ? Il est évident que dès que nous abordons la problématique de la famille Couperin, dynastie visant à l'excellence musicale, les informations sont encore sujettes à de nombreuses interrogations.

Les claviéristes de moindre notoriété de la génération de Lully

Les personnalités musicales qui vont désormais être citées sont des claviéristes au talent contrasté et plus en retrait que celles qui viennent d'être évoquées : certaines d'entre elles, présentes dans les manuscrits étudiés, sont totalement inconnues de nos jours.

Pierre Dandrieu (1664-1733), prêtre musicien est l'organiste de l'église Saint-Barthélémy, église située sur l'Île de la cité, aujourd'hui détruite. Il ne publie qu'un seul recueil vers 1714, un *Livre de noëls* pour orgue et pour clavecin composé de quarante et une pièces. Ses pièces à variations, d'un accès facile, sont dans la lignée des noëls de Lebègue. Il est l'oncle de Jean-François Dandrieu, claveciniste et organiste d'une réputation plus importante.

Gaspard le Roux (ca 1660-ca 1707), claveciniste, est tombé dans l'oubli pour la principale raison qu'il ne travaille pas à la Cour de Versailles. Il est néanmoins cité par Abraham du Pradel et par Sébastien de Brossard **(262)** : il dit de lui qu'il fut professeur de clavecin et un excellent musicien. De Brossard aurait conservé trois motets de Gaspard Le Roux dans sa bibliothèque musicale personnelle. Le Roux publie un unique *Livre de pièces de clavessin* en 1705 **(263)** et on ne lui connaît pas d'activité d'organiste.

Claude-Rachel de Montalan (1646-1738), claveciniste et organiste de l'église de Saint-André-des-Arts, est mentionné par du Pradel et par Titon du Tillet. Il épouse la fille de Molière, Esprit-Madeleine née en 1660, en l'église Saint-Sulpice le 5 août 1705. Musicien peu argenté, touchant trois cent cinquante livres pour ses services annuels **(264)**, il améliore sa

(262) Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Amsterdam, Etienne Roger, 1701.
(263) Gaspard Le Roux, *Pièces de clavessin*, Paris, Foucault, 1705.
Ce recueil de 7 suites classées par ton contient 51 pièces pour un et deux clavecins.
(264) Georges Servières, *Documents inédits sur les organistes français des XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., article non paginé.

position sociale grâce à son mariage et à la dote de son épouse de soixante mille livres. De Montalan se retire à Argenteuil avec son épouse où ils mènent une vie paisible. Nous trouvons trace de son œuvre, quelques rares pièces, dans **44-LaPierre** et **51-LaBarre-11** **(265)**.

« Ossu l'aîné » et « Ossu le cadet », mentionnés comme tels dans l'almanach d'Abraham du Pradel, sont deux membres d'une dynastie d'organistes parisiens : les Houssu. Le père, fondateur de la dynastie, serait un certain Henry Houssu décédé en 1686, intérimaire de l'église des Saints-Innocents et organiste titulaire de l'église Saint-Leu-Saint-Gilles. Son fils Antoine, sans doute « Ossu l'aîné », lui succède en 1686 et devient également organiste de l'église Saint-Jean-en-Grève probablement en 1691. Edme, probablement « Ossu le cadet » et frère d'Antoine, succède à son père Henry Houssu comme organiste de l'église des Saint-Innocents en 1686 : sa date de décès demeure inconnue. Enfin, son fils Charles lui succède comme organiste des Saints-Innocents. Dans les années 1720, il réceptionne avec François II Couperin l'orgue construit pour cette église par le facteur Thierry : Charles Houssu est mort en 1731 **(266)**. Nous trouvons deux pièces de l'un des Houssu dans le manuscrit anglais **23-Tenbury** (Londres, 1701) copié par Charles Babell et appartenant à Guillaume/William Babel **(267)**. La source **Ms. Houssu** (manuscrit français, 1712) compte sept arrangements d'oeuvres de Lully et des pièces d'Élisabeth Jacquet de La Guerre, Hardel, François Couperin, Mr. [Jean ?] Rousseau. Ce manuscrit posséde les caractéristiques d'un ouvrage à usage didactique et semble être un florilège de ce que les Houssu enseignent à leurs élèves, voire à la talentueuse Angélique Houssu, fille d'Antoine et future épouse du célèbre violiste Antoine Forqueray.

Nicolas Gigault (ca 1627-1707) est l'organiste, successsivement ou conjointement du couvent des Jacobins rue Saint-Honoré de 1646 à 1652 **(268)**, de l'église Saint-Nicolas-des-Champs de 1652 à 1707, Saint-Martin-des-Champs à partir de 1673 et de l'Hôpital du Saint-Esprit en 1685. Il aurait été l'un des professeurs de Lully mais les informations à ce sujet restent lacunaires.

---

(265) 44-LaPierre : *Rigaudon de Montalain* et peut-être des pièces non signées.
51-LaBarre-11 : *Allemande* (en ut), *Courante* (en ut), *Gavotte* (en sol), *Rigaudon* (en sol).

(266) Georges Servières, *Documents inédits sur les organistes français des XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., article non paginé.

(267) 23-Tenbury : *Mr. / Ossu / Courante* (en la).
Sarabande / Mr. Ossu (en la).

(268) Son successeur sera Jean-Henry d'Anglebert.

Jean-Baptiste-Henry d'Anglebert (1661-1738), fils aîné de Jean-Henry d'Anglebert, entre à peine âgé de treize ans au service du roi à la suite de la démission de son père. Ainsi, le 9 mars 1674 Jean-Baptiste-Henry d'Anglebert reçoit le « Brevet de la charge d'ordinaire de la musique pour le clavecin et porte-épinette de la Chambre du Roi, en faveur de Jean-Baptiste-Henry d'Anglebert, en survivance de Jean-Henry d'Anglebert, son père. » **(269)**. Affecté par des problèmes de vue, il cèdera sa charge en 1717 à François Couperin. Tout comme son père, il tient le clavecin dans les productions lyriques de son puissant parrain Lully. Cité par Abraham du Pradel, Jean-Baptiste-Henry d'Anglebert a des élèves en cours privé mais nous ne lui connaissons aucune activité de compositeur.

André Raison (ca 1650-1719), organiste de l'abbaye de Sainte-Geneviève à Paris de 1666 à 1716 et de l'église des Jacobins de la rue Saint-Jacques à partir de 1687, est un pédagogue apprécié qui eut, entre autres, Louis-Nicolas Clérambault comme élève. Du Pradel le cite parmi les clavecinistes et non parmi les organistes : enseigner la musique de clavecin à la noblesse et à la bourgeoisie est une activité très rentable. À l'instar de Nivers et de Lebègue, il souhaite poursuivre sa quête didactique de théorisation du nouveau style d'orgue français.

Du Pradel cite également les dames et demoiselles Oves, Louis, Rebours et Le Tellier qui dispensent des cours de clavecin : nous ne savons rien de ces pédagogues. À l'époque de Louis XIV, les musiciennes professionnelles viennent presque toutes, sans exception, de familles de musiciens appartenant à la petite bourgeoisie. Or, permettre un accès à la formation musicale pour ces filles obéit à une codification sociale figée. Le frère aîné jouit d'une position privilégiée parmi ses frères et sœurs : le sexe et l'âge déterminent aussi la qualité de l'enseignement musical des enfants de la famille **(270)**. Lorsque le père est titulaire de l'office de musicien à la Cour, il a le droit de désigner lui-même son successeur : généralement, son fils aîné obtient cette « survivance » paternelle. Cet office est toujours tenu par un homme et si le père n'a que des filles, alors il est obligé de transmettre la « survivance » à un membre plus lointain de la famille ou de la vendre à un ami ou à un musicien étranger. L'accès aux offices publics est généralement interdit aux femmes : dans la plupart des cas, les filles n'ont d'autres choix que de se marier ou d'entrer au couvent. Le fils aîné est, en revanche, instruit par son père dès son plus jeune âge : pendant ses années de formation, il apprend le latin, la grammaire, le solfège, le chant, la maîtrise d'instruments et la composition. De nombreux compositeurs, chanteurs et instrumentistes devenus célèbres ont reçu leur formation musicale de base dans une telle école.

(269) Marcelle Benoit, « Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV », op.cit., p. 137.
(270) Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du Roi (1661-1733)* : étude institutionnelle et sociale, Paris, Picard, 1971, pp. 120-128, pp. 303-305, pp. 366-370.

Malheureusement, les filles douées ne sont pas acceptées dans les maîtrises, uniques lieux de formation spécialisée en France avant la fin du XVIIIe siècle. Étant donné qu'une famille de musiciens accorde beaucoup d'importance à la musique au domicile privé, il advient que les filles apprennent également à jouer « l'instrument de famille ». Les enfants pratiquent toujours le même instrument que leur père car celui-ci peut les instruire et épargner ainsi les frais de cours privés onéreux. Cependant, lorsqu'une fille reçoit une éducation musicale, c'est principalement dans le but de la faire participer aux concerts donnés au sein de la famille et nullement de la préparer à une profession dans le domaine musical. Ainsi, les filles de Marin Marais et de monsieur de Sainte-Colombe ne joueront de la viole de gambe que dans le cercle familial tout au long de leur vie. Elles se marient souvent avec un musicien de sorte que les concerts familiaux se poursuivent dans la maison du mari. Par exemple, la claveciniste Angélique Houssu, fille de l'organiste Antoine Houssu n'accompagne son mari, le célèbre gambiste Antoine Forqueray, que dans le cadre de concerts à la maison. Cet éclairage, afférant au poids des traditions, démontre à quel point les femmes musiciennes devenues professionnelles doivent exceller dans leur art pour s'affirmer : cependant, elles demeurent rares. Il existe néanmoins des exceptions à ce principe, à l'exemple de musiciens reconnus qui présentent leur fille au roi : tel est le cas de Claude Jacquet, François II Couperin, Pierre Chabanceau de La Barre et Jean Rebel.

L'image négative de la femme musicienne qui subsistera tout au long du XVIIIe et du XIXe siècle est véhiculée par le soutien de Madame de Maintenon aux idéaux des dévôts les plus virulents. Considérant l'activité musicale des femmes comme inconvenante, ces derniers combattent vigoureusement le modèle éducatif autrefois mis en place dans la maison royale de Saint-Cyr. En conséquence et bien que Saint-Cyr se dote dès l'origine d'un programme d'études extrêmement moderne pour les jeunes filles, la pratique des arts ménagers y reprendra progressivement ses droits. Pourtant, le rôle tenu par les femmes musiciennes dans la propagation des arrangements d'œuvres théâtrales de lully est essentiel. Les manuscrits étudiés témoignent du rôle éducatif évident de certains arrangements auprès d'un public féminin, de même que leur vraisemblable diffusion dans le cadre religieux à l'exemple, non exhaustif, du **Ms. des Augustines de Vitré**. Les femmes organistes ne sont jamais mentionnées et Du Pradel n'en cite strictement aucune. À l'extrême fin du règne de Louis XIV, en 1712, nous avons connaissance d'une femme organiste dans une paroisse : serait-ce la première ? Il s'agit de Marie-Françoise Bidelet, seconde épouse de Nicolas Siret, organiste à Troyes en l'église Sainte-Madeleine de 1712 à 1762 **(271)**. À la même époque, les femmes ou demoiselles de dynasties d'organistes, à l'image d'Élisabeth Jacquet de La Guerre ou d'Angélique Houssu,

(271) Denis Herlin, *Pièces de clavecin de Nicolas Siret*, Préface, Société française de musicologie, Paris, 2001.

n'occupent pas de poste dans une paroisse parisienne sous le règne de Louis XIV : jusqu'en 1715, aucun document ne l'atteste à notre connaissance.

Ces femmes ou demoiselles, professeurs de clavecin dans le cadre privé ou tenant l'orgue dans une institution religieuse se distinguent : le rôle des femmes musiciennes ou chanteuses est encore très encadré en cette seconde moitié du XVIIe siècle. Un habitant de province, assistant en 1699 à une messe à Versailles, en souligne l'étrangeté : « Je vis une chose assez particulière dans ce concert, c'est qu'une fille y chanta… » **(272)**. Son étonnement montre de façon évidente que l'activité musicale des femmes à l'église est encore considérée comme anormale en dehors de Versailles et de la Chapelle royale.

Les claviéristes en poste à la Cour, à la Chapelle royale, dans les églises parisiennes, institutions religieuses, salons musicaux et cours privés dans le sérail de Lully : synthèse (273)

La Cour : Jean-Henry d'Anglebert (1635-1691)
Jean-Baptiste-Henry d'Anglebert (1661-1738)
François Couperin (1668-1733)
Michel-Richard Delalande (1657-1726)

La Chapelle royale : Jean-Baptiste Buterne (de 1678 à 1721)
François Couperin (de 1693 à 1730)
Gabriel Garnier (de 1702 à 1721)
Nicolas-Antoine Lebègue (de 1678 à 1702)
Louis Marchand (de 1708 à 1713)
Guillaume-Gabriel Nivers (de 1678 à 1708)
Jacques-Denis Thomelin (de 1678 à 1693)

Ces musiciens sont, de par leurs postes et fonctions, les plus réputés du royaume. Ils font partie du premier cercle lulliste, en contact avec le roi et la Cour. Peu de musiciens en Europe ont le bénéfice d'un tel privilège et le pouvoir de faire rayonner leur art dans un cadre politique aussi puissant et international.

(272) Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du Roi (1661-1733)*, op.cit., p. 61.
(273) Liste recensant les principaux claviéristes de la génération de Lully et de celle qui lui succède immédiatement après, conforme à l'almanach d'Abraham du Pradel de1692 et la complétant.

Les églises parisiennes, versaillaises et institutions religieuses :

Cathédrale Notre-Dame : Médéric Corneille (à partir de 1689)

Saint-Sulpice : Guillaume-Gabriel Nivers

Saint-Merry : Nicolas-Antoine Lebègue

Saint-Paul : Jean-Baptiste Buterne (dès 1673)

Saint-Étienne-du-Mont : Charles Deslions (jusqu'en 1674)
Jean-Baptiste Buterne (dès 1678)

Saint-Gervais : Louis Couperin (de 1653 à 1661)
Charles II Couperin (de 1661 à 1679)
François I Couperin/Michel-Richard Delalande (de 1679 à 1693)
et François Delalande, frère aîné, suppléant de Michel **(274)**
François II Couperin (de 1693 à 1730)

Saint-André-des-Arts : Jacques-Denis-Thomelin et Claude-Rachel de Montalan

Les Carmes, place Maubert : Jacques-Denis-Thomelin (dès 1653)

Saint-Germain-des-Prés : Jacques-Denis-Thomelin (dès 1667)

Saint-Jacques-la-Boucherie : Jacques-Denis-Thomelin (dès 1669)
François Delalande (à partir de 1685)

Saint-Benoit : Louis Marchand

Les Cordeliers : Louis Marchand

Couvent des Jésuites, rue Saint-Jacques : Louis Marchand

Couvent Saint-Honoré : Louis Marchand

Saint-Louis-des-Invalides : Gabriel Garnier (dès 1684)

Saint-Roch : Gabriel Garnier (dès 1719)

Saint-Barthélémy, sur l'Île de la cité (aujourd'hui détruite) : Jean III Denis **(275)**
puis Louis Denis, frère de Jean III
Pierre Dandrieu (1664-1733)

---

(274) Marcelle Benoit, « Delalande, François », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., p. 218.
(275) Claude Mercier-Ythier, « Denis (les) », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., p. 222.

Saint-Leu-Saint-Gilles : Henry Houssu (décédé en 1686)
puis Antoine « Ossu l'aîné », son fils.

Saint-Jean-en-Grève : Pierre Méliton (de 1670 à 1682) **(276)**
Michel-Richard Delalande (à partir de 1682)
Antoine Houssu (probablement en 1691)

Saint-Innocents : Edme Houssu « Ossu le cadet », jeune frère du précédent
Charles Houssu, son fils (décédé en 1731) lui sucède.

Couvent des Jacobins, rue Saint-Honoré : Nicolas Gigault (de 1646 à 1652)
Charles Piroye (vers 1690) **(277)**

Saint-Nicolas-des-Champs : Nicolas Gigault (de 1652 à 1707)

Saint-Martin-des-Champs : Nicolas Gigault (en 1673)
Michel II Forqueray (en 1703) **(278)**

Hôpital du Saint-Esprit : Nicolas Gigault (en 1685)

Saint-Nicolas-du-Chardonnet : Jean-Nicolas Geoffroy (jusqu'en 1690) **(279)**

Abbaye Sainte-Geneviève : André Raison (de 1666 à 1719)

Abbaye de Saint-Germain-des-Prés : Nicolas Racot de Grandval **(280)**

Les Jacobins, rue Saint-Jacques : André Raison (à partir de 1687)

Grandes-Jésuites de Saint-Louis : Michel-Richard Delalande

Couvent du Petit Saint-Antoine : Michel-Richard Delalande

Saint-Louis-des-Jésuites : Marin de La Guerre (vers 1685)

Saint-Séverin : Jean III Denis (mort en 1685)
Marin de La Guerre (engagé en 1688)
Michel II Forqueray (à partir de 1704)

Sainte-Chapelle : Jérôme de La Guerre, frère de Marin (jusqu'en 1698 et après 1704) **(281)**
Marin de La Guerre (de 1698 à 1704)

---

(276) François Sabatier, « Méliton, Pierre », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., p. 448.
(277) François Sabatier, « Piroye, Charles », op.cit., p. 562.
(278) B. Coeymann et Marie-Thérèse Lalagué-Guilhemsans, « Forqueray, Michel II », op.cit., pp. 300-301.
(279) Érik Kocevar, « Geoffroy, Jean-Nicolas », op.cit., p. 318.
(280) Ph. Gilson, « Grandval, Nicolas Racot de », op.cit., p. 326.
(281) François Sabatier, « La Guerre, de (les) », op.cit., p. 380.

La Madeleine-en-la-Cité : J. Pitais (jusqu'en 1701) **(282)**

Saint-Sauveur : Médéric Corneille
Saint-Christophe : Médéric Corneille

Saint-Josse : Antoine I Foucquet **(283)**
Saint-Eustache : Antoine I Foucquet (dès 1681),
puis Pierre Foucquet, son fils.
Saint-Honoré : Pierre Foucquet (dès 1707)
Abbaye de Saint-Victor : Antoine II Foucquet (dès 1695)
Saint-Laurent : Antoine II Foucquet

Saint-Landry : Henry II Mahieu (cousin de Lebègue) **(284)**

Sainte-Marie-Madeleine : Noël Cognet de Grantin (1637-1713), dès 1662 **(285)**
Les Grands Augustins : Noël Cognet de Grantin

Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle : Jean-Baptiste Maulnory (de 1692 à sa mort en 1735) **(286)**

Saint-Julien de Versailles : Jean-Noël I Marchand (1682) **(287)**
Notre-Dame de Versailles, paroisse royale : Jean-Noël I Marchand (titularisé en 1689) **(288)**
Guillaume Marchand, son fils, lui succède en 1710

Les salons musicaux : Marie-Françoise Certain (1662-1711)
Élisabeth-Jacquet de La Guerre (1665-1729)
Mademoiselle de Guise (1615-1688)

---

(282) François Sabatier, « Pitais, J. », op.cit., p. 562.
(283) François Sabatier, « Foucquet (les) », op.cit., p. 302.
(284) Norbert Dufourcq, « Mahieu, Henry II, op.cit., pp. 427-428.
(285) François Sabatier, « Cognet de Grantin, Noël », op.cit., p. 162.
(286) B. Bardet, « Maulnory, Jean-Baptiste », op.cit., p. 445.
(287) Marcelle Benoit, « Marchand (les), Jean-Noël I », op.cit., pp. 437-438.
(288) L'orgue de cette nouvelle église, paroisse royale, est édifié par Julien Tribuot entre 1687 et 1691.

Ces salons sont sans aucun doute parmi les plus fameux du Paris de l'extrême fin du XVIIe siècle. De telles réunions privées, soutenues par l'élite culturelle de la société, demeurent des assemblées intimes auxquelles les chroniqueurs de l'époque font rarement référence : pour cette raison, les informations concernant ces salons musicaux sont lacunaires. Réunissant de talentueux amateurs et des professionnels, les concerts proposés sont organisés par des musiciens pour des musiciens.

Les cours privés : Gaspard le Roux (ca 1660-ca 1707)
Claude-Rachel de Montalan (1646-1738)
Nicolas Bernier (1665-1734)
Mesdemoiselles Oves (?), Louis (?), Rebours (?) et Le Tellier (?)
J. Pitais, organiste élève de Lebègue qui se retira à Tours après 1701
Médéric Corneille (mort vers 1731), organiste de Notre-Dame **(289)**
Antoine I, Pierre et Antoine II Foucquet (le père et ses deux fils, morts respectivement vers 1708, 1735, avant 1740), dynastie d'organistes et de clavecinistes.

Cette liste de cours privés reste sommaire et les informations plus exhaustives demeurent rares. Beaucoup de ces claviéristes sont totalement inconnus de nos jours : cette société foisonne de gens de goût et de pédagogues qui diffusent le répertoire. Les organistes, de facto également clavecinistes, exercent leur art dans les paroisses parisiennes, parfois également dans les abbayes ou couvents et donnent des cours privés confortablement rémunérateurs en fonction de leur notoriété respective. Pour pouvoir vivre décemment, ils n'hésitent pas à cumuler les postes et à s'organiser en dynastie tels les Couperin, Houssu, de La Guerre ou Foucquet. Au regard du nombre d'organistes cités et des postes importants qu'ils occupent, le répertoire écrit reste minoritaire, voire marginal : l'art de ces claviéristes s'épanouit principalement dans l'improvisation, donc au travers d'un mode d'expression définitivement perdu. Ces musiciens fréquentent les salons en vogue, les cours privés et les représentations de l'Académie royale de Musique. L'almanach de Du Pradel, publié en 1692, donne un éclairage sans doute plus mondain qu'exhaustif de la société musicale parisienne. Le rôle des femmes est un élément important dans l'élaboration de pièces pour le clavier et dans sa diffusion, essentiellement le clavecin.

(289) François Sabatier, « Corneille, Médéric », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., p. 181.

Les liens de proximité que nous avons décrits entre l'éducation musicale des jeunes filles de la noblesse et de la bourgeoisie, la constitution de manuscrits pour leur usage personnel à l'image de **44-LaPierre**, **46-Menetou**, **Ms. Amalie**, **Ms. Houssu**, **Ms. Roper**, **Ms. Regensburg** ou **Ms. de Bloren** **(290)** et les postes d'organistes occupés par certaines d'entre-elles au couvent laisse fortement supposer que le répertoire étudié au clavecin se transpose aisément et naturellement à l'orgue. Dans ce contexte, le **Ms. des Augustines de Vitré** apporte une preuve irréfutable de cette porosité entre le répertoire profane pour clavecin et celui de l'orgue.

La destination instrumentale des arrangements d'œuvres de Lully pour le clavecin et/ou l'orgue est plus aisément cernable dans le cas du répertoire des couvents : lorsque nous nous arrêtons sur le niveau de formation instrumentale et théorique des demoiselles de la noblesse et de la petite bourgeoisie, à l'exception de quelques cas particuliers, il est permis de s'interroger sur leurs capacités réelles à improviser au cours d'un office religieux. Il paraît plus vraisemblable que ces jeunes filles musiciennes se contentent de rejouer à l'orgue le répertoire préalablement étudié au clavecin, sans l'usage de la pédale, au cours de l'office **(291)**. Pour ce qui concerne les paroisses parisiennes, le phénomène est plus délicat. Les auteurs en vogue tels Louis Marchand, François II Couperin, André Raison, Nicolas Lebègue, Guillaume-Gabriel Nivers ou Nicolas Gigault jouent-ils les arrangements d'œuvres de Lully copiés dans les manuscrits, tels que, ou les « améliorent-ils » à l'orgue ? Une chose demeure certaine : leur style s'inspire, avec plus ou moins de pertinence selon les auteurs, de l'esthétique lulliste. Cette problématique passionnante sera abordée dans la partie III qui va suivre. Les arrangements d'œuvres théâtrales de Lully se diffusent dans le milieu parisien, dans les cours privés, dans ceux destinés à la haute noblesse et à la famille royale, dans les institutions religieuses et probablement dans les églises parisiennes. Ce rayonnement dépasse les frontières de la capitale, il se diffuse dans le reste du royaume et à l'étranger : l'étude de nos sources nous le rappelle sans cesse. Aux côtés de noms d'auteurs passés à la postérité coexistent d'illustres inconnus qui pourtant contribuèrent, en leur temps, au rayonnement de ce répertoire : totalement oubliés de nos jours, certains de ces auteurs sont-ils les copistes anonymes d'une partie de ces sources, voire les arrangeurs de quelques versions d'œuvres de Lully ?

---

(290) Ms. de Mademoiselle de Bloren, *pièces de clavecin*, restitution de Martial Morand, Paris, Lemoine, 2006. Le manuscrit n°108 de la médiathèque municipale de Roanne (département de la Loire), composé de pièces de clavecin, d'airs et de morceaux de musique de chambre, a été découvert dans le *Catalogue des fonds musicaux de la Région Rhône-Alpes* en 1998. Ce petit manuscrit donne un exemple intéressant de la pratique musicale amateure. Ici, les 7 arrangements d'œuvres de Lully sont des incontournables connus : à l'exception de deux pièces, le reste du manuscrit ne comporte ni le nom des compositeurs (Campra, Lebègue, Lully, Hardel et un double de Louis Couperin, Destouches), ni de date. Cependant, au regard de son contenu, la rédaction du manuscrit ne semble pas être antérieure à 1699.

(291) Ms. Augustines de Vitré : toutes les pièces d'orgue du manuscrit ne nécessitent pas l'usage de la pédale : tout claveciniste peut donc les jouer « en l'état » à l'orgue.

Les compositeurs français, moins connus de nos jours, du règne de Louis XIV présents dans les sources contenant des arrangements pour clavier d'œuvres théâtrales de Lully

L'inventaire de nos quarante sources historiques revèle des compositeurs moins connus, voire absolument inconnus de nos jours : ils sont pourtant dans l'environnement immédiat des arrangements d'œuvres théâtrales de Lully. Certains d'entre-eux sont peut-être les copistes, voire les auteurs d'arrangements pour clavier. Dans un domaine aussi incertain que celui de nos travaux de recherche où les écrits manquent et l'anonymat demeure encore fort répandu, il est indispensable d'analyser tous les indices des manuscrits au travers de la sociologie des auteurs qui y figurent.

De Claude Burette (mort vers 1700), dont nous trouvons trace d'une seule œuvre, *Brusque de Mr. Bura. L aisné* dans **47-Gen-2356** (Paris, vers 1690 ?), nous ne savons rien, à ce jour. Est-il apparenté à Bernard Burette, compositeur et maître de clavecin de Mademoiselle de Charolais, dont deux airs au nom de « Burette » sont publiés dans les *Recueils d'Airs sérieux et à boire de différents auteurs* de Ballard en 1702 et en 1711 ?

Nous avançons le nom de Jean-Baptiste Drouart de Bousset (1662-1725) **(292)** comme possible copiste dans **51-LaBarre-11** (Paris, après 1724 pour la main A et après 1753) : dans le cas présent, il ne s'agirait que de pièces de musique vocale et non de pièces pour clavier originales ou arrangées. Drouart de Bousset, organiste et compositeur formé par le maître de chapelle de la Sainte-Chapelle de Dijon, occupe les mêmes fonctions à la Saint-Chapelle de Paris mais également celles de maître de musique du roi pour les académies françaises des inscriptions. Bruce Gutstafson émet l'hypothèse du fameux « Berkeley La Barre » comme copiste principal de cette source. Or, cette main A est la même que dans **36-Parville** (France, Paris ? après 1686), **46-Menetou** (Paris, vers et après 1689) et **48-LaBarre-6** (Paris, après 1697), c'est-à-dire active des années 1687 à 1725 environ, celle d'un auteur de la génération qui suit immédiatement la disparition de Lully en 1687. De ces quatre sources où la mention « Berkeley La Barre » est avancée par Bruce Gustafson **(293)**, seul **36-Parville** recense des œuvres de « La Barre » sans plus de précision concernant l'identité de l'auteur.

(292) F. Robert, « Bousset, Jean-Baptiste Drouart de », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., p. 86.
(293) Bruce Lester Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music Thematic Catalog and Commentary*, op.cit., p. 720.

Les seuls compositeurs pouvant correspondre à ce critère, c'est-à-dire nés vers 1665/70, capables de recopier de la musique dès les années 1687 et encore en vie jusqu'en 1725, sont Jean-Baptiste Drouart de Bousset (1662-1725), André Campra (1660-1744), François II Couperin (1668-1733), Jean Desfontaine (ca 1658-après 1732), Henri Desmarets (1662-1741), Louis Marchand (1669-1732), Claude-Rachel de Montalan (1646-1738) et Jean Ferry Rebel (1666-1747).

Cependant, la connaissance graphique de l'écriture de François II Couperin, Campra, Desmarets, Louis Marchand, De Montalan **(294)** et de Rebel les disqualifie comme les copistes probables dans ce cadre bien précis : il ne reste alors plus que Jean-Baptiste Drouart de Bousset (1662-1725) ou Jean Desfontaines (ca 1658-après 1732). Ce dernier ne semble pas occuper de fonction officielle et se consacre essentiellement à la musique religieuse : cependant, nous lui devons, entre autres, des *Airs sérieux et à boire* gravés par Ballard dans ses recueils de différents auteurs entre 1678 et 1751 **(295)**. En toute vraisemblance, le profil musical de Jean-Baptiste Drouart de Bousset serait celui qui correspond le mieux à notre hypothèse : celui d'un organiste et compositeur connu dans les milieux parisiens dès 1690. Les travaux de la musicologue néo-zélandaise Greer Garden **(296)** sur De Bousset en lien avec les arrangements concernés de **36-Parville**, **46-Menetou**, **48-LaBarre-6** et **51-LaBarre-11** **(297)** ne permettent malheureusement pas de confirmer notre propos. Sur les cent-vingt manuscrits qui renferment des airs de De Bousset, observés par Greer Garden, aucun n'est autographe et le compositeur ne signe que la première page de ses recueils gravés. Ainsi, avec les nombreuses réserves qui s'imposent, nous nous permettons d'avancer le nom de Jean-Baptiste Drouart de Bousset comme autre copiste hypothétique de ce qui a été attribué à « Berkeley La Barre » par Bruce Gustafson. S'il est possible qu'il ait été l'un des copistes de ces sources, rien n'indique cependant qu'il soit l'auteur des arrangements d'œuvres de Lully, ayant simplement pu se contenter de recopier des versions existantes. Néanmoins, dans le cas spécifique de **46-Menetou**, il n'y aurait que deux copistes : Françoise-Charlotte de Senneterre (née vers 1680) et un copiste inconnu que Bruce Gustafson dénomme « Berkeley La Barre ».

---

(294) Voir **44-LaPierre**, annexe I, pp. 463-466.

(295) F. Robert, « Desfontaine, Jehan », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op. cit., p. 225.

(296) Greer Garden, « Jean-Baptiste de Bousset : the printed Sources reviewed ». Joint Conference of the Musicological Society of Australia and New Zealand Musicological Society, actes non publiés, 2010.

(297) **36-Parville** (9e main) : arrangement du *Second Air* (des Sourdines) d'*Armide* (1686, LWV 71/39),
46-Menetou (main B) pp. 114-118 : soit 5 arrangements.
48-LaBarre-6 (main A) : les 2 arrangements du manuscrit.
51-LaBarre-11 (main A) : les 3 arrangements du manuscrit.

La fin du manuscrit contient des airs de mademoiselle de Menetou : se peut-il qu'elle soit l'auteur des soixante-seize arrangements d'œuvres de Lully, dont de nombreux unica ? Cela ne semble guère possible compte tenu de la date de rédaction du manuscrit, vers 1689, et de la situation de mademoiselle de Menetou n'étant alors âgée que de dix ans. Bruce Gustafson s'interroge sur une possible troisième main **(298)**, plus proche de la première (main A) que de celle qu'il attribue à « Berkeley La Barre ». Cette troisième main, tenant rôle de copiste principal, aurait copié et/ou arrangé l'essentiel de la source, soixante-cinq pièces de Lully sur soixante-seize : elle n'est, par conséquent, ni celle de « Berkeley La Barre », ni selon notre hypothèse susmentionnée celle de Drouart de Bousset. Ainsi, l'essentiel de **46-Menetou** serait toujours l'œuvre d'un anonyme qui a tout de même produit soixante-cinq arrangements d'œuvres de Lully, ce qui en fait le copiste arrangeur le plus important de nos travaux.

André Cardinal Destouches (1672-1749) **(299)** est représenté par une *sarabande d'Issé* dans **49-RésF-933**. D'abord militaire puis compositeur, élève d'André Campra, Destouches s'illustre par une production d'œuvres lyriques couronnées de succès, jusque dans les années 1713/15, à l'Académie royale de musique dont il devient le directeur à partir de 1728.

Guillaume Dumanoir **(300)** (baptisé en 1615- 1697), violoniste, baladin et compositeur, s'illustre notamment dans la défense des droits des joueurs d'instruments dont il est le chef : il se heurte aux ambitions de Lully, ce qui nuira à sa carrière. Quelques danses de Dumanoir arrangées par Johann Lorentz (1610-1689) se trouvent dans **9-Ihre-284** (Visby, Suède, ca 1679) et dans **28-Brussels-926** (Pays-Bas du sud, après 1670).

Michel Farinel (1649-après 1697) **(301)** figure dans le manuscrit **45-Dart** : un *Menuet* en ré, un second en sol *Menuet de farinelly*, un troisième en ré *Menuet on va mourir de farinelly* arrangés pour le clavecin. Est-il l'arrangeur de ses propres pièces et éventuellement de celles de Lully dans cette source ? Sa compétence de compositeur rend cette hypothèse possible sachant que les quatre copistes de cette source sont inconnus. Violoniste et compositeur grenoblois, élève de Carissimi à Rome, il mène carrière à Paris en 1672, Londres en 1675, Madrid en 1679 comme surintendant de la musique et des ballets de Marie-Louise d'Orléans, reine d'Espagne et à Lisbonne en 1688. Il épouse la claveciniste Marie-Anne Cambert, fille du compositeur, achète une charge de violon du roi à Versailles en 1688 puis se retire dans sa

(298) Bruce Lester Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music Thematic Catalog and Commentary*, op.cit., p. 916.
(299) E. Lemaître, « Destouches, André Cardinal », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., pp. 230-231.
(300) B. Bardet, « Dumanoir (les) », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., pp. 251-252.
(301) Marcelle Benoit et M.T. Bouquet-Boyer, « Farinel, Michel », op.cit, p. 284.

ville natale de Grenoble en 1689. Enfin, il devient maître de chapelle à Saint-Étienne de Toulouse en 1697.

Jean III Favier dit « l'aîné » **(302)** (1648-1719 ?) est l'un des meilleurs danseurs du royaume capable de s'illustrer dans de nombreux rôles. Il se produit dans quasiment tous les spectacles de la Cour de 1660 à 1699 et son talent est loué par le *Mercure galant*, par La Bruyère et par Dangeau. Il reçoit en 1676 la survivance de la charge paternelle des Vingt-quatre Violons, mais il la vend en 1691 immédiatement à la mort de son père. L'un des Favier est attesté, probablement Jean III, comme membre de l'Académie royale de danse nommé après 1695. Nous trouvons un *Rigaudon de Sr Favier*, en Ut, dans **44-LaPierre**.

Louis de La Coste **(303)** (ca 1675-1753) est un compositeur qui fait sa carrière à Paris à l'Opéra où il débute comme choriste en 1704, puis « batteur de mesure », c'est-à-dire chef d'orchestre en 1713, avant de devenir maître de musique auprès des chanteurs. Il écrit sept ouvrages de qualité pour le théâtre lyrique qui ne connaissent malheureusement guère de succès. Quelques pièces vocales de Louis de La Coste se trouvent dans **51-LaBarre-11**, mais aucunement de pièces originales pour clavier ou d'arrangements de ses œuvres vocales.

Matthieu Lanes (1660-1725), organiste, compositeur et maître de chapelle toulousain est représenté dans **Ms. Humeau** (France, pas avant 1697). Nous lui connaissons de *Petites pièces d'orgue* manuscrites (ca 1720-25) : Lanes est l'exemple type de l'organiste de province susceptible, de par sa formation, de diffuser les pièces arrangées de Lully.

Artus Leborgne **(304)** (mort en 1668), violoniste et professeur de danse réputé, est le maître à danser des princesses d'Orléans et de Valois : il danse dans *Les Plaisirs de l'isle enchantée* le 6 mai 1664 (1664, LWV 22). Dans **Ms. Bruxelles-27220** se trouve une *gaillarde* d'Artus Leborgne arrangée pour le clavier en tout début de manuscrit.

Jean-Baptiste Loeillet (1688-1720), violoniste et compositeur natif de Gand que l'on confond souvent avec son homonyme cousin de Londres Jean-Baptiste Loeillet (1680-1730), est au service de l'archévêque Paul-François de Neufville de Villeroy à Lyon. Ses œuvres sont publiées à Amsterdam chez Roger entre 1710 et 1717 et rééditées à Londres entre 1712 et 1722. Nous trouvons certaines de ses pièces dans **53-Oldham-2** (France, après 1752).

(302) B. Bardet et R. Harris-Warrick, « Favier (les) », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., p. 285.
(303) Jérôme de La Gorce, « La Coste, Louis de », op.cit., p. 377.
(304) B. Bardet, « Leborgne, Artus », op.cit., p. 389.

Jean-Ferry Rebel (baptisé en 1666-1747), violoniste, compositeur, chef d'orchestre, enfant prodige est remarqué dès l'âge de huit ans par Lully qui en fait son élève. Premier violon de l'Opéra en 1699, l'un des Vingt-quatre Violons du roi en 1705, batteur de mesure à l'Académie royale de musique en 1720, survivancier de la charge de compositeur de la Chambre tenue par son son beau-frère Delalande en 1718 et directeur du Concert-Spirituel en 1734 et 1735, Rebel est une personnalité musicale essentielle du règne de Louis XIV. Si nous nous sommes autorisé à le répertorier parmi les compositeurs « moins connus », c'est parce qu'aucune de nos quarante sources ne compte de ses pièces de clavier. Il y a néanmoins trace de son œuvre dans **51-LaBarre-11**, mais aucune pièce originale ou arrangée pour clavier. L'ouvrage récent de Catherine Cessac **(305)** réactualise la connaissance de ce grand auteur du règne de Louis XIV, également susceptible d'avoir pu copier et arranger pour le clavier des œuvres de son maître Lully.

Enfin, il subsiste encore des compositeurs dont nous ne savons rien ou très peu : tout d'abord, Pierre Berthelet **(306)** (mort vers 1695). Professeur de chant à Paris, il publie plusieurs *Leçons de musique* en 1695, reprises dans plusieurs recueils d'airs collectés par Ballard : son œuvre est présente dans **48-LaBarre-6** et dans **51-LaBarre-11**.

Paul Damance **(307)** (ca 1650-ca 1700) organiste à Lisieux en Normandie est présent dans **28-Brussels-926**. Cette source belge, à laquelle nous faisons souvent référence, compte des pièces d'orgue de Boyvin, Lebègue, Nivers, Thomelin et de l'organiste flamand (?) Georg de Beaumon (XVIIe siècle). Le nom de « Du Buisson » **(308)** (mort en 1710), parisien et compositeur d'airs est cité dans **51-LaBarre-11** : plusieurs auteurs portent ce nom et nous ne connaissons pas son prénom. « Suffret » **(309)**, compositeur français non identifié, est peut-être le « S… » auteur de nombreux motets publiés à Paris. Enfin, de la dynastie des « Verdier », nous supposons qu'il puisse s'agir de Pierre II Verdier **(310)** (mort après 1706), compositeur de ballets travaillant à Stockholm à la Cour de Suède : **45-Dart** compte des arrangements pour clavier de ses ballets.

---

(305) Catherine Cessac, *Jean-Féry Rebel, 1666-1747, Musicien des Éléments*, Paris, C.N.R.S. éditions, 2007.
(306) Bruce Lester Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music*, op.cit., p. 1305.
(307) *Ibid*, p. 1309.
(308) *Ibid*, p. 1310.
(309) *Ibid*, p. 132.
(310) *Ibid*, p. 1326.

Les compositeurs évoqués, selon leur degré de notoriété, cités ou non par Abraham du Pradel, appartiennent à l'univers de Lully et leurs œuvres en portent l'influence. Cette société diffuse à tous les niveaux les œuvres théâtrales du Surintendant de la Musique du Roi, à Paris, à Versailles et dans tout le royaume. Aussi, il devient désormais utile d'observer les auteurs français qui diffusent l'œuvre de Jean-Baptiste Lully à l'extérieur du royaume. L'influence française s'étend d'abord en Allemagne du nord par le biais de la Cour de Celle à l'occasion du mariage, en 1665, du duc Georg-Wilhelm de Braunschweig-Lüneburg et d'Éléonore Desmier d'Olbreuse, originaire du Poitou. Beaucoup de musiciens français sont à son service avant 1685 et l'allemand Georg Böhm est un ardent propagateur de la prestigieuse ornementation française. Les musiciens français comme Thomas de La Selle, violoniste et maître à danser engagé à la Cour de Celle dès 1666 ou son compatriote Philippe La Vigne, maître de chapelle de cette même institution contribuent à ancrer l'influence française en Allemagne du nord. Le **Ms. Amalie** (1687), du nom de la princesse Amalie de Brunswick et Lunebourg (1673-1742), est une source qui témoigne de cette proximité culturelle, tout comme le manuscrit **13-Möllersche** qui aurait d'abord transité par les milieux musicaux de la Cour de Celle et de la ville de Lüneburg en Basse-Saxe avant son arrivée à Cothen, en Saxe.

Parallèlement à l'évocation du milieu musical parisien et versaillais, il est indispensable de nous arrêter sur les musiciens et humanistes étrangers de grande culture française et sur les musiciens français qui se sont installés définitivement à l'étranger. Ces personnages contribuent activement à la propagation de la musique française hors du royaume. Les musiciens français voyagent hors des frontières mais leurs confrères étrangers viennent également se produire en France pour faire découvrir et partager leur art. Tel est le cas, par exemple, du violoniste allemand Johann-Paul von Westhoff jouant en 1682 devant Louis XIV ou du violoniste d'origine italienne, ami de Lully, Theobaldo di Gatti.

Les musiciens humanistes étrangers, les musiciens français expatriés et les élèves étrangers de Lully

En guise de prologue, il nous faut évoquer le grand homme que fut Constantin Huygens (1596-1687) **(311)**. Né à La Haye, ville qu'il vénérera toute sa vie, nous considérons que Constantin Huygens fait partie du milieu musical français, tant sa contribution à notre culture est grande. Cet humaniste, Secrétaire du Prince d'Orange, connut, grâce à sa longévité, presque tout le XVIIe siècle et tous les illustres personnages européens de son temps. Pratiquant le clavecin, l'orgue, la viole, le luth, la guitare et la composition, Huygens est par ailleurs un grand collectionneur de musique. Son instrument de prédilection est le luth : ami des Gaultier, Huygens possède une impressionnante collection d'instruments, à l'exemple du baron de Schwerin qui lui fit parvenir en 1649 « de petites orgues » **(312)**. Il correspond avec de nombreuses personnalités européennes et surtout françaises : René Descartes, Marin Mersenne, Henry Dumont, Jacques Champion de Chambonnières, la Princesse douairière Sibille de Montbéliard (1620-1712) - grande amatrice de musique et élève de Johann-Jakob Froberger - **(313)**, Mademoiselle la Comtesse de Nassau - Bruxelles - à laquelle il envoie de la musique **(314)**. Polyglotte, Huygens écrit 1352 lettres en français, le reste étant rédigé en latin et en néerlandais. Il séjourne en France durant quatre années, de 1661 à 1665, et se lie d'amitié avec Monsieur de Lionne, célèbre ministre des affaires étrangères de Louis XIV.

Homme d'État, de culture, paisible, passionné par le culte des beaux arts, savant, lettré, artiste, calviniste convaincu mais sans ostentation, Constantin Huygens a une connaissance impressionnante de la musique française de l'avant Lully. Lecteur assidu de la *Gazette d'Amsterdam*, il se tient constamment au courant de la vie musicale française et en assure la promotion dans son cercle de relations. Il est peut-être même probable qu'il arrange lui-même certaines pièces issues de ballets de Lully durant son séjour en France. Les Pays-Bas, ou plus exactement les Provinces-Unies, sont les premières à diffuser dans leurs manuscrits les premiers arrangements de ballets de Lully **(315)** : du *Ballet d'Alcidiane* (1658, LWV 9) jusqu'au *Temple de la Paix* (1685, LWV 69), ce pays fait preuve d'une grande constance et fidélité de goût à l'égard de Lully.

(311) W.J.A. Jonckbloet et J.P.N. Land, *Musique et musiciens au XVIIe siècle, Correspondance et œuvre musicale de Constantin Huygens*, Société musicale des Pays-Bas, University of Toronto Library, Ottawa, 1966.
(312) *Ibid*, Lettre XVIII.
(313) *Ibid*, Lettres XTV et LVL.
(314) *Ibid*, Lettre XXTL.
(315) Voir tableau n° III : « Arrangements d'œuvres de Lully connues en Europe : sources étrangères et/ou sources françaises importées », Cf. supra p. 104.

À l'heure de la gloire des opéras de ce dernier, Huygens fort âgé, aime toujours savoir ce qu'il se passe alors en France et à Versailles comme par exemple au sujet de la création de *Bellérophon* **(316)**. Les manuscrits de Constantin Huygens sont perdus mais il ne fait point de doute que son influence directe ou indirecte sur la constitution et sur la propagation de manuscrits français est à son actif.

En second lieu, il convient de citer Charles Dieupart, également appelé François **(317)** (ca 1667- ca 1740), claveciniste et violoniste d'origine française probablement né à Paris. Auteur incontournable dans la diffusion du répertoire français à l'extérieur du royaume, ayant émigré en Angleterre où sa présence définitive à Londres est attestée dès 1704, Dieupart est considéré comme un grand connaisseur de la musique italienne, admirateur de Corelli, et apprécié de la haute société britannique. Il est certain que le manuscrit **24-Babell** puise ses origines dans le répertoire français importé par Dieupart. Auteur d'un recueil de *Six suites de clavecin* **(318)** publiées en 1701, il produit également *The Overture and Chaconne belonging to […] the Opera of Thomyris* en 1708 et *Six Sonatas pour flûte et basse continue* en 1717, ainsi qu'un certain nombre de chansons. Son œuvre côtoie, entre autres, les arrangements de pièces de Lully dans les manuscrits anglais **23-Tenbury** (Londres, 1701), **24-Babell** (Londres, 1702), mais dans aucune source française.

Le rayonnement de la musique de Lully à l'étranger s'opère aussi par le biais des nombreux princes, ambassadeurs, hauts dignitaires, musiciens étrangers de premier plan, visiteurs de tout bord qui passent par la Cour de Versailles. À titre d'exemple, il faut se souvenir du passage de Johann-Paul von Westhoff (1656-1705) violoniste et compositeur allemand à la Cour de Saxe qui joue devant Louis XIV en 1682 **(319)**. Ce brillant représentant de l'école de violon de Dresde est l'un des premiers à écrire pour le violon seul. Musicien et compositeur à la Hofkapelle de Dresde de 1674 à 1697 puis à la Cour de Weimar de 1699 à 1705, Johann-Paul von Westhoff enseigne également aux dignitaires de cette institution le français et l'italien : son influence sur l'écriture violonistique de Heinrich-Isaac von Biber ou Johann-Sebastian Bach sera considérable.

---

(316) *Lettre* de Ph. Doublet à C. Huygens, de La Haye, 26 janvier 1679, *Correspondance, 1676-1684*, dans *Œuvres complètes de Christiaan Huygens*, t. VIII, La Haye, Société hollandaise des Sciences, 1899, p. 148, citée par Ariane Ducrot, « Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV », op.cit., p. 46.
(317) Érik Kocevar, « Dieupart, François (Charles) », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., p. 239.
(318) François Dieupart, *Six Suittes de clavessin*, Amsterdam, Roger, 1701.
(319) Marcelle Benoit, « Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV », op.cit., p.180.

En troisième lieu, il nous faut citer les six élèves étrangers de Lully et ses disciples français qui font carrière à l'extérieur du royaume. Tout d'abord Johann Fischer (Augsbourg 1646-Schwedt 1716), violoniste et compositeur allemand, étudie d'abord avec Samuel Capricornus et entreprend ensuite une vie itinérante à travers l'Allemagne, la France et les pays scandinaves. Élève de Lully entre 1665 et 1670, Fischer contribue pleinement à l'extension de l'influence française en Allemagne. Theobaldo di Gatti (Florence 1650-Paris 1727) **(320)** est un musicien italien venu à Paris vers 1675 pour entrer comme contrebassiste à l'orchestre de l'Opéra : il y jouera avec succès durant cinquante années. Dès 1676, il y joue de la viole aux côtés de Marin Marais. Professeur de viole renommé et compositeur, il est naturalisé français par Louis XIV. L'anglais Pelham Humfrey (1647 ? Windsor 1674) est envoyé par Charles II, cousin de Louis XIV, pour effectuer ses études auprès de Lully : il y reste trois années de 1664 à 1667. Ce brillant compositeur, prématurément disparu à l'âge de vingt sept ans, exerce une influence esthétique sur ses pairs y compris sur Henry Purcell et John Blow. De retour en Grande-Bretagne, il devient compositeur d'une Bande de violons au service du roi d'Angleterre et aura comme élève, entre autres, Henry Purcell. La première salle d'opéra en Angleterre ouvre ses portes en 1656.

Johann-Sigismund Kusser (Pozsony 1660-Dublin 1727) est un disciple de premier plan dans la propagation de l'œuvre lyrique de Lully. Né en Hongrie, où il débute une carrière d'instrumentiste et de compositeur dans plusieurs chapelles seigneuriales hongroises, il se rend ensuite à Paris pour étudier auprès de Lully entre 1674 et 1682 puis retourne en Allemagne. Maître de chapelle à Stuttgart et à Wolfenbüttel, puis chef d'orchestre à l'opéra de Hambourg de 1693 à 1697, Kusser contribue activement à la propagation des opéras de Lully en Allemagne du nord. Ainsi, l'opéra de Hambourg programme *Alceste* (1674, LWV 50) en 1681 et *Acis et Galatée* (1686, LWV 73) en 1689, 1695 et 1698. À Wolfenbüttel en Basse-Saxe sont donnés *Proserpine* (1680, LWV 58) en 1685, *Psyché* (1671/78, LWV 45) en 1686 et *Thésée* (1675, LWV 51) en 1687. L'Opéra de Hambourg, scène lyrique de première importance, est le premier théâtre public allemand qui ouvre ses portes en 1678 : celui de Leipzig sera créé en 1693. La propagation de l'œuvre de Lully est rapide dans les milieux allemands : ses tragédies en musique sont données à Hambourg, Wolfenbüttel, Dresde et Nuremberg. L'œuvre de Kusser comporte plusieurs opéras intégrant des danses instrumentales, le tout d'inspiration très lulliste. Après quelques séjours en Italie et en Grande-Bretagne, il s'installe définitivement à Dublin en tant que maître de chapelle de la cathédrale.

(320) Jérôme de La Gorce, **«** Théobalde, Theobaldo di Gatti », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., p. 676.

L'histoire de nos sources localisées en Allemagne trouve une signification de plus en plus cohérente à la lumière de l'impressionnant rayonnement lulliste dans les villes libres et cours princières allemandes. Aussi, un itinéraire lulliste se dessine du nord, Hambourg, vers le l'est et le sud-est, via Dresde en Saxe, Leipzig en Thuringe et Nuremberg en Bavière. Les grands manuscrits que sont **14-Schwerin-619** ou **13-Möllersche** et dans une moindre mesure **Ms. Regensburg**, **Ms. Amalie** portent les traces de ces cousinages familiaux et musicaux. L'Allemagne, pays morcelé à cette époque en petites cours princières et villes libres, est un puissant résonateur de l'œuvre lyrique de Lully.

Le savoyard Georg Muffat (baptisé à Megève 1653-Passau 1704), compositeur et claviériste européen de tout premier plan, travaille à Paris de 1663 à 1666 avec Lully puis occupe le poste d'organiste de la cathédrale de Strasbourg en 1668. Il poursuit sa quête en allant étudier à Rome de 1681 à 1682 où il découvre la musique de Corelli. Georg Muffat est un ardent diffuseur de musique française en Autriche : son œuvre, pour clavier et pour orchestre, témoigne clairement de l'influence de Lully.

Pierre Verdier (Paris ? Paris 1697), violoniste, compositeur et élève de Lully ferait partie des musiciens qui se sont installés à la Cour de Suède **(321)** pour y développer la pratique du violon. En effet, cet instrument est peu employé avant l'arrivée des musiciens français. Engagé à la Cour de Christine de Suède, il reste à Stockholm après l'abdication de la reine : quelques pièces de sa composition mais aucune œuvre pour clavier subsistent à la bibliothèque d'Uppsala **(322)**. Sa compatriote Anne Chabanceau de La Barre, célèbre voix, contribue également à la diffusion du répertoire français à la Cour de Christine de Suède.

L'influence de l'œuvre de Lully irrigue surtout, à l'image des nombreuses sources étudiées, les pays au nord du royaume. L'Allemagne est sans doute la plus concernée : nonobstant les élèves en filiation directe avec Lully, l'influence de son style est une évidence sur une majorité de compositeurs du XVIIIe siècle tels Keiser, le successeur de Kusser à la direction de l'opéra de Hambourg, Erlebach, Mattheson, Fasch, Graun, Forster, Hebenstreit, Schüman, Telemann **(323)** ou Niedt le professeur de Johann-Sebastian Bach.

---

(321) Roger Cotte, *Compositeurs français émigrés en Suède*, Paris, Publications de l'Institut de musicologie de l'Université de Paris, Paris, Centre de documentation universitaire, 1962, p. 7.
(322) Uppsala-409 (ca 1650-1662 ?), Suède, Universitetsbibliothek, IMhs 134-22. Notation en nouvelle tablature d'orgue allemande.
(323) Georg-Philipp Telemann écrira plus de 200 ouvertures à la française.

L'Angleterre, de par les liens de parenté entre Stuart et Bourbon, doit également beaucoup à Lully et nous connaissons l'admiration de Charles II d'Angleterre pour l'œuvre du Florentin. La venue de deux français en Grande-Bretagne, Louis Grabu et Robert Cambert engagés pour la création d'une future Académie royale de musique est un élément déterminant dans l'histoire de l'opéra anglais. Louis Grabu **(324)** (1665-1694) passe presque toute sa courte vie en Angleterre au service de Charles II. Robert Cambert **(325)** (Paris ca 1627-Londres 1677), organiste et compositeur, est l'un des premiers musiciens à vouloir écrire des opéras en langue française. Après quelques succès dont *Pomone* en 1671 en collaboration avec le libraitiste Perrin, il est évincé par Lully qui vient de racheter le privilège à Perrin. Cambert quitte donc la France en 1673 et poursuit sa carrière en Angleterre. Dès 1674, plusieurs de ses œuvres sont données et parfois en collaboration avec son compatriote Louis Grabu. L'Angleterre devient une terre de prédilection pour l'opéra français : Henry Purcell (1659-1695) possède déjà un exemplaire de *Cadmus et Hermione* lorsqu'il conçoit d'écrire son *Didon et Énée* en 1684 ou 1687 **(326)**. Plus tard, Händel fera traduire et adapter le livret de *Thésée* : *Teseo* (HWV 9), son unique opéra en cinq actes donné à Londres en 1713 qui sera couronné de succès.

Enfin, les élèves français et proches collaborateurs de Lully assurent également le rayonnement de son œuvre : Pascal Collasse (1649-1709), Henry Desmarets (1662-1741), Jean-François Lalouette (1651-1728), ses trois fils Louis de Lully (1664-1734), Jean-Baptiste de Lully (1665-1743) et Jean-Louis de Lully (1667-1688), Marin Marais (1656-1728) et Jean-Ferry Rebel (1666-1747). Ouvertures pointées suivies d'un mouvement fugué, chaconnes et passacailles, scènes de sommeil irriguent tout le répertoire instrumental, lyrique et religieux européen : Lully est le modèle insurpassé que l'on imite partout et durablement.

Le rayonnement outre-Rhin des opéras de Lully est assuré par divers réseaux d'influence. Tout d'abord dès 1675, année du mariage entre Georg Wilhelm, duc de Braunschweig-Lüneburg, et Éléonore Desmier d'Olbreuse de Poitou, la cour de Celle devient un bastion du goût français. Beaucoup de protestants français, chassés du royaume, y trouveront refuge dès la promulgation de la révocation de l'Édit de Nantes. La Cour se félicite de posséder un théâtre et un orchestre qui a pu compter jusqu'à seize musiciens, dont sept hautbois dans la grande tradition de l'orchestre de l'Académie royale de Musique **(327)**, ainsi qu'un très bel orgue.

(324) A. De Place, « Grabu, Louis », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., p. 325.
(325) Jérôme de La Gorce, « Cambert, Robert », op.cit., pp. 101-102.
(326) Henry Purcell : *Dido & Aeneas*. Deux dates sont avancées, celle officielle de 1684 pour la présentation devant Charles II, et celle plus plausible de 1687 lors de la présentation devant Jacques II.
(327) James R. Anthony, *La musique en France à l'époque baroque*, Paris, Flammarion, 1981, p. 155.

Les travaux de Carl B. Schmidt fondés essentiellement sur les livrets imprimés d'opéras mentionnent qu'*Isis* est le premier ouvrage de Lully créé en Allemagne, à Regensburg en 1683 **(328)**. Les arrangements d'œuvres de Lully dans **Ms. Regensburg** (ca 1688-1697) débutent par le *Premier Air pour les Muses* d'*Isis* (LWV 54/10). Enfin, l'influence de Johann-Sigismund Kusser, élève de Lully, contribue activement à faire rayonner les opéras de son maître en Allemagne : Wolfenbüttel, Stuttgart puis Hambourg. L'excellent théâtre de Wolfenbüttel monte *Proserpine* en 1682, *Psyché* en 1686 et *Thésée* en 1687. En 1686, dix opéras sont donnés à Ansbach, en Bavière. Les opéras de Hambourg et de Stuttgart accueillent les représentations d'*Acis et Galatée*, en 1689, 1695, et 1698 pour Stuttgart et l'année suivante 1699, pour Hambourg **(329)**. *Alceste* fut préalablement donné à Hambourg en 1681. Dans les Provinces-Unies, à La Haye et à Amsterdam, entre 1682 et 1721, toutes les tragédies en musique de Lully y furent données **(330)**. En Italie, les compositeurs ne manifestent que peu d'intérêt pour la musique vocale française. On ne trouve trace que de deux opéras de Lully montés en Italie, *Psyché* à Modène en 1683 et *Armide* à Rome en 1690 **(331)**.

La diffusion du répertoire français pour clavier dans les milieux allemands de la première moitié du XVIIIe siècle et notamment dans ceux proches de Johann-Sebastian Bach, tant pour le clavecin que pour l'orgue, est assurée par un groupe de trois manuscrits appelé « le lègue de Krebs » **(332)**. Il s'agit de sources souvent évoquées, du moins pour les deux dernières d'entre elles : **12-Walther (333)**, **13-Möllersche (334)** et **14-Schwerin-619 (335)**. Les deux premières, copiées par des auteurs allemands et conservées en Allemagne, contiennent du répertoire français de la seconde moitié du XVIIe et de la première moitié du XVIIIe siècle. Johann-Gottfried Walther (1684-1748), ami de Johann-Sebastian Bach, contribue efficacement au rayonnement de la musique française outre-Rhin : **12-Walther** est une source majeure de l'influence française, grâce, notamment, à la fameuse table d'ornementation de d'Anglebert.

---

(328) Carl B. Schmidt, « The Geographical Spread of Lully's Operas during the late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries : New Evidence from the Livrets », *Jean-Baptiste Lully and the French Baroque*, éd. J. Hajdu Heyer, Cambridge University Press, 1989, pp. 183-211, cité par James R. Anthony, *La Musique en France à l'époque baroque*, op.cit., p. 155.
(329) James R. Anthony, op.cit. pp. 155-156.
Laure Gauthier, *l'Opéra à Hambourg (1648-1728) : naissance d'un genre, essor d'une ville*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010, p. 159 (consultation sur google books, novembre 2012).
(330) James R. Anthony, op.cit. p. 156.
(331) *Ibid*, p. 156.
(332) Bruce Lester Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music Thematic Catalog and Commentary*, op.cit., pp. 89-91.
(333) 12-Walther (ca 1712, après 1731), conservé à la Deutsche Staatbibliothek de Berlin, Mus. Ms. Bach P 801. Les trois copistes sont respectivement Johann-Gottfried Walther (1684-1748), Johann-Tobias Krebs (1690-1762) et Johann-Ludwig Krebs (1713-1780).
(334) 13-Möllersche (1708/1710) : manuscrit allemand provenant de la Cour de Köthen dont l'unique copiste est Johann-Christoph Bach. Il s'agit d'une source essentielle pour la compréhension de l'influence française sur l'œuvre de Johann-Sebastian Bach. Les deux auteurs français présents sont Lebègue et Lully.
(335) 14-Schwerin-619 : Cf. supra p. 23 et Annexe I, pp. 422-428.

Les compositeurs français de **12-Walther** sont Jean-Henry d'Anglebert, Louis-Nicolas Clérambault, Jean-François Dandrieu, Charles/François Dieupart, Nicolas-Antoine Lebègue, Gaspard Le Roux, Louis Marchand et Guillaume-Gabriel Nivers. La source voisine de **12-Walther**, **13-Möllersche**, ne contient qu'un seul arrangement pour clavier d'œuvres de Lully : la *Chaconne* de *Phaéton* (1683, LWV 61/40) et enfin, **14-Schwerin-619** complète ce florilège d'auteurs français.

Enfin, un dernier indice d'identification à la périphérie de nos recherches permet d'affiner notre connaissance de la provenance géographique d'une source : il s'agit de l'analyse de la texture du papier des manuscrits. L'œil averti et rompu à ce type d'observation, aidé en cela par les techniques modernes, peut désormais conclure qu'un manuscrit conservé en Grande-Bretagne n'a pu être confectionné qu'en France car le support utilisé n'a pas les mêmes caractéristiques qu'en Angleterre, comme pour **45-Dart** ou **Ms. Roper**. Dans ce cas, il s'agirait d'une source française importée en Angleterre : élément qui peut nous renseigner sur le voyage des musiciens. Par exemple, le papier utilisé pour les manuscrits de la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris est toujours le même (de l'année 1696 ou un peu avant) et, par voie de conséquence, aisément reconnaissable **(336)**. Une observation similaire démontre que la source **24-Babell** présente de nombreuses marques et caractéristiques en usage en Hollande : cette information conforte l'hypothèse d'une source non importée de France. Dans le cas de **10-Schwerin-617**, l'éventualité d'un support sur papier néerlandais démontrerait que cette source n'a pas pu être copiée en France. Ce dernier aspect est en marge de nos recherches : cependant, il est indispensable de prendre en considération l'ensemble des paramètres qui contribuent à cerner une source. Les techniques actuelles permettent de mieux appréhender cette problématique géo-historique **(337)**, détaillée par ailleurs dans le *Descriptif technique pour les traitements de conservation et restauration des collections de la Bibliothèque nationale de France* rédigé par Thierry Aubry, expert au Département de conservation de la Bnf **(338)**.

Dans ce qui va suivre, nous proposerons une approche sociologique de nos sources : la partie I nous a permis de les localiser, d'en connaître le contenu musical et d'appréhender les tendances de goût et de « modes ». Cette partie II nous a ouvert sur la société du Grand Siècle, du roi, de la Cour, de l'aristocratie, de la bourgeoisie et des musiciens. Pour qui, par qui et dans quel but sont copiés ces nombreux manuscrits ? Désormais, notre observation sera nourrie d'une approche sociétale et sociologique de ces sources musicales.

(336) Bruce Lester Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music*, op.cit., pp. 1183-1185.
(337) Jean-Marie Arnoult, Jocelyne Deschaux, Albert Labarre & Jean-Paul Odos, *La restauration des livres manuscrits et imprimés, Principes et méthodologie*, Paris, Bnf éditions, 2013.
(338) Bnf, fiches pratiques, restauration : www.bnf.fr (site consulté en novembre 2012).

Tableau n° IV

Approche sociologique des sources d'origine française

(Les copistes notés en caractères **gras** sont ceux identifiés par nos devanciers ou les auteurs de publications nouvelles. Les autres sont ceux que nous proposons avec un plus ou moins grand degré de probabilité)

Manuscrits professionnels (c'est-à-dire à l'usage d'un musicien professionnel ; répertoire exigeant)

14-Schwerin-619 (3 copistes anonymes, Pierre Gautier « de Marseille » ? Pierre-Gabriel Buffardin ?)

33-Rés-ter (3 ou 4 copistes **Jean-Henry d'Anglebert**, **Michel Lambert**)

36-Parville (9 copistes anonymes dont l'hypothétique « **La Barre** », Charles II ou Marc-Roger Couperin ? Jean-Baptiste Drouart de Bousset ?)

42-Vm7-6307-2 (1 seul copiste anonyme, Marie-Françoise Certain ?)

43-Gen-2354 (2 copistes anonymes, Marie-Françoise Certain ? et ?)

45-Dart (2 à 4 copistes anonymes, Nicolas Lebègue ? Michel Farinel ? et ?)

46-Menetou (2 à 3 copistes dont l'hypothétique « **La Barre** », Jean-Baptiste Drouart de Bousset ?)

48-LaBarre-6 (1 seul copiste : l'hypothétique « **La Barre** », Jean-Baptiste Drouart de Bousset ?)

49-Rés-933 (1 seul copiste anonyme)

51-LaBarre-11 (2 copistes dont l'hypothétique « **La Barre** », Jean-Baptiste Drouart de Bousset ?)

53-Oldham-2 (1 copiste anonyme)

Ms. Normand/Couperin (**Marc-Roger Couperin**)

Ms. Bruxelles-27220 (5 copistes, 4 anonymes et **Guillaume-Gabriel Nivers** ou son entourage)

Manuscrits amateurs (Livre de clavecin à usage domestique, à usage pédagogique pour une demoiselle, traité d'accompagnement, petits exercices pour l'improvisation ; répertoire plus accessible)

39-Vm7-6307-1 (4 à 6 copistes anonymes selon le modèle professeur/élèves)

44-LaPierre (Claude-Rachel de Montalan ? Mlle de La Pierre ? puis Mme Le Noble ?)

50-Paignon (4 copistes anonymes selon le modèle professeur/élèves, M. de Villechavant ? Mlle Paignon ? Louis-Nicolas Clérambault ?)

Ms. de Bloren (copiste anonyme, « Ce livre apartien a Mademoiselle de Bloren la cadete »)

Ms. Houssu (Antoine et/ou Edme Houssu ?)

Ms. Amalie

Ms. Roper (« propriété d'Elisabeth Roper her Booke 1691 »)

Ms. Regensburg (5 copistes anonymes)

Manuscrits mixtes (c'est-à-dire comprenant du répertoire de clavecin et d'orgue, profane et religieux)

28-Brussels-926 (3 à 4 copistes anonymes)

40-Rés-476 (1 seul copiste **Guillaume-Gabriel Nivers** ou son entourage)

47-Gen-2356 (2 à 5 copistes anonymes, Guillaume-Gabriel Nivers ou son entourage)

Ms. Augustines de Vitré (copistes anonymes)

Ms. Humeau (1 copiste anonyme, Matthieu Lanes ?)

Ms. de Troyes I et II (1 seul copiste, le chanoine **Claude Herluison**)

Ms. Clermont d'Entrevaux (copistes anonymes)

Ce tableau de synthèse des données sociologiques abordées dans la partie II de nos travaux complète ceux de Bruce Gustafson. Une triple fonctionnalité régit ces sources à une époque où l'édition musicale est encore un privilège rare : la musique est diffusée par ces manuscrits « professionnels », « amateurs » et « mixtes ». Une sociologie « type » peut se dessiner : la première catégorie appartient à celle des professeurs, la seconde à leurs élèves et plus généralement aux demoiselles et enfin la troisième, plus incertaine, à un mélange des deux premières. Ces principes généraux peuvent néanmoins être contrariés car il n'est pas toujours aisé d'établir une ligne claire entre ces trois types de sources. La distinction entre manuscrit professionnel et amateur est parfois ambiguë comme dans le cas de **46-Menetou**, source professionnelle appartenant à une demoiselle. Bien que Françoise-Charlotte Senneterre, demoiselle de Menetou, soit destinée à un avenir aristocratique, son profil est celui d'une musicienne professionnelle qui se produit dès l'âge de neuf ans devant le roi. Ce manuscrit et son contenu particulièrement élaboré ne contient aucun conseil pratique et n'a rien en commun avec celui d'une demoiselle « ordinaire » de l'aristocratie ou de la petite bourgeoisie.

Quant aux manuscrits mixtes, au centre de notre problématique, ils sont également des facteurs de contrariété : en distillant des conseils pratiques comme dans **Ms. Humeau**, règles pour l'accord du clavecin, petite table d'agréments, fragments de préludes d'orgue avec de sommaires indications de registration et pièces de clavecin pour élèves peu avancés, ils obéissent à la logique du manuscrit amateur. Enfin, lorsque l'on observe le répertoire de **28-Brussels-926**, **Ms. des Augustines de Vitré**, **Ms. de Troyes I** et **II** et **Ms. Clermont d'Entrevaux** **(339)**, il est permis de penser que ces sources mixtes sont avant tout destinées aux amateurs. En revanche, l'absence de « conseils pratiques » dans **40-Rés-476** et **47-Gen-2356** semble en indiquer une destination professionnelle, ce, indépendamment d'un contenu musical de qualité : ces deux sources font néanmoins figure d'exception dans les manuscrits mixtes.

C'est précisément dans la sociologie des amateurs qu'il faudra chercher celles et ceux qui pratiquent les arrangements d'œuvres de Lully tant au clavecin qu'à l'orgue : la conception des manuscrits mixtes le laisse supposer. Ceci étant, l'anonymat demeure une constante dans l'élaboration des sources et la société de la seconde moitié du XVIIe siècle est sans doute moins soucieuse que la nôtre du concept de « propriété intellectuelle ». Il est d'usage et toléré de copier un modèle d'excellence, par exemple d'Anglebert, sans crainte : l'essentiel étant de diffuser du répertoire à destination d'un public fortuné désirant rejouer tel ou tel extrait « à la mode » d'un opéra de Lully.

(339) Cette dernière source n'est notée qu'à deux voix avec l'ajout postérieur d'une table de registration.

Enfin, une habitude semble probable dans la pratique de l'amateur peu avancé : en ne recopiant que le dessus et la basse d'un fragment d'opéra, il lui est immédiatement possible de se faire plaisir au clavier. Les **Ms. Clermont d'Entrevaux** et **Ms. de Bloren** répondent à cette constante par l'extrême simplicité de leur conception : cependant, à tout moment un claviériste érudit pourra compléter les parties intermédiaires manquantes de ce texte « dénudé ». Les arrangements d'œuvres théâtrales de Lully offrent cette liberté d'utilisation, du menuet ténu à deux ou à trois parties, aux grandes ouvertures et chaconnes à quatre, voire cinq parties, selon ses propres capacités musicales.

L'impact des opéras sur le public et sur les musiciens influence le contenu des manuscrits. Ce nouvel ordre sociologique régissant désormais l'adhésion d'un public au théâtre lyrique de Lully et la transmission de ce répertoire sous les formes les plus diverses préfigure du futur engouement pour l'édition musicale. Lully sait mieux que quiconque valoriser, faire rayonner et rentabiliser ses œuvres : la reprise de *Bellérophon* en 1680 à Marseille, au château d'If, en est un exemple significatif. La comtesse de Grignan, fille de Madame de Sévigné et femme du commandant de Provence, y est conviée : le faste de cette fête est relaté par le *Mercure galant*. Cet événement, premier cas de décentralisation d'un opéra en province préfigure de la création en 1684 de la future Académie royale de musique à Marseille, dirigée par Pierre Gautier. Il reçoit également la permission de donner des représentations dans d'autres villes de province non spécifiées **(340)**. En 1686, l'Académie de Gautier donne *Phaéton*, *Armide*, *Le Triomphe de l'Amour* **(341)** ainsi qu'*Atys* et à nouveau *Bellérophon* en 1687 à Marseille. Originaire de La Ciotat, Pierre Gautier se fait connaître comme organiste et claveciniste : le contenu du **Ms. Clermont d'Entrevaux** **(342)** élaboré très peu de temps après ces reprises n'est probablement pas sans rapport avec ces succès marseillais.

Le tableau n° VIII, proposé en annexe IV, récapitule les fonctions, civilités et postes occupés par les organistes et clavecinistes du règne de Louis XIV : il est certain que ceux qui occupent un poste à la Cour connaîtront la notoriété, parfois la postérité. Si un poste à la Cour ne garantit pas un accès à la postérité, ceux qui n'y sont pas sombreront dans l'oubli, conséquence d'une époque où l'édition musicale leur est encore peu accessible.

---

(340) James R. Anthony, *La musique en France à l'époque baroque*, op.cit., p. 154.
(341) Jeanne Cheilan-Cambolin, « La première décentralisation des opéras de Lully en province : la création de l'Opéra de Marseille au XVIIe siècle », *Jean-Baptiste Lully, actes du colloque*, op.cit., p. 535, cité par Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op.cit., p. 294.
(342) Cf. supra p. 63.

L'étude du tableau n°VIII et de la carte n°III, en annexe IV **(343)**, permet de retracer un itinéraire musical dans le Paris de la seconde moitié du XVIIe siècle. La vie musicale parisienne est géographiquement concentrée dans une zone bordée, au nord, par les Halles, à l'est, par l'église Saint-Gervais à l'entrée du Marais, à l'ouest, par les Tuileries et au sud, de l'autre côté de la Seine, par l'église Saint-Séverin et le quartier Latin. Les principales églises sont : Saint-Merri, Saint-Gervais, Saint-Germain l'Auxerrois, l'Oratoire, Saint-Jean-en-Grève, Saint-Jacques-de-la-Boucherie, Notre-Dame, la Sainte-Chapelle et Saint-Séverin. Dans ce périmètre se trouvent également l'Académie royale de Musique et les facteurs d'orgue et de clavecin.

Cette liste de personnalités du monde du clavier parisien, et exceptions provinciales, ne tend pas à l'exhaustivité : elle est une synthèse de celle de Du Pradel, des auteurs recensés dans nos quarante sources, des organistes et pédagogues parisiens dont il est encore possible de trouver un indice, même dérisoire. Nous avons exclu de cette énumération les auteurs antérieurs à la maturité de Lully à l'exemple de Chambonnières, Richard **(344)** ou Louis Couperin et ceux dont le style est déjà en voie de mutation tels Louis-Nicolas Clérambault ou Jean-François Dandrieu. Les profils et les fonctions sont contrastés : les familles de musiciens s'organisent en dynasties et cumulent plusieurs tribunes de père en fils.

Plusieurs enseignements peuvent être tirés : tout d'abord, peu de claviéristes français figurent dans les sources manuscrites étudiées, ce qui limite considérablement leur rayonnement et leur notoriété. À l'exception de quelques rares auteurs à la carrière bien établie tels Nicolas Lebègue dont l'œuvre figure dans dix neuf sources sur quarante **(345)**, Jean-Henry d'Anglebert dans neuf sources sur quarante, François II Couperin dans huit sources, Pierre Gautier « de Marseille » dans cinq et Guillaume-Gabriel Nivers dans seulement quatre, les autres ne seront connus que grâce à l'édition musicale, pour celles et ceux qui auront cette opportunité. Les musiciens comme Paul Damance, Jean-Baptiste Drouart de Bousset **(346)**, Pierre Gautier « de Marseille », l'un de la dynastie des Houssu, Pierre Méliton, Claude-Rachel de Montalan, Françoise-Charlotte Senneterre de Menetou ou Jacques-Denis Thomelin sortent de l'anonymat grâce à quelques manuscrits. Malheureusement, la postérité ne sait rien de l'art de Marie-Françoise Certain, Jean-Baptiste Buterne, Médéric Corneille - l'organiste de la cathédrale Notre-Dame de Paris - François I et Charles II Couperin, les Houssu, les Foucquet, Gabriel Garnier ou les frères La Guerre.

---

(343) Annexe IV, pp. 556-561.
(344) Les Richard : dynastie d'organistes et clavecinistes : Pierre, Charles et Étienne II, le dernier (mort en 1669).
(345) Les œuvres de Lebègue citées côtoyent celles de Lully dans dix neuf sources sur les quarante étudiées.
(346) Nous connaissons les pièces vocales de Jean-Baptiste Drouart de Bousset, publiées par Ballard, mais aucune pour clavier.

Cette société musicale du Grand Siècle est dominée par les organistes qui s'imposent également comme clavecinistes. Les quarante sources étudiées comptent toutes des arrangements d'œuvres théâtrales de Lully : le claviériste le plus représenté - dans la moitié de ces sources - est Nicolas Lebègue. Douze sources n'ont aucune œuvre de clavecinistes ou organistes français de l'époque de Lully **(347)**. Les raisons sont multiples : les manuscrits tardifs ne comptent pas, ou exceptionnellement, du répertoire édité donc largement diffusé. L'œuvre de Geoffroy **(348)** ou de Thomelin **(349)** n'est connue, ou tout juste appréhendée pour ce second auteur, que grâce à deux manuscrits qui portent leur nom. Les pièces de la plupart de ces auteurs ont une diffusion encore plus limitée si elles ne côtoient pas dans la même source des arrangements pour clavier d'oeuvres de Lully. Enfin, les auteurs contemporains de Lully sont surtout connus pour leur répertoire de clavecin : l'orgue français rayonne encore peu à l'étranger.

Enfin, l'appréhension de ce milieu musical peut conforter certaines hypothèses comme par exemple la provenance du manuscrit **14-Schwerin-619** : problématique récurrente dans nos travaux concernant cette source. Nous avons émis de nombreuses réserves quant à sa classification dans la liste des manuscrits allemands. Trouver un auteur provençal peu connu, Pierre Gautier « de Marseille » (ca 1642-1696), dans une source conservée en Allemagne du nord depuis la première moitié du XVIIIe siècle peut paraître insolite. Ce musicien n'est présent dans aucune source étrangère et n'est visible que dans trois sources françaises : **36-Parville**, **45-Dart** et **51-LaBarre-11**. Son compatriote, également provençal, Pierre-Gabriel Buffardin (1690-1768) qui n'a pu connaître Pierre Gautier « de Marseille » a néanmoins pu être nourri des influences et du rayonnement de l'Académie royale de Marseille avant de s'expatrier et rejoindre l'orchestre de Dresde au service de l'Électeur de Saxe, emportant avec lui de la musique de son pays natal. La présence unique d'auteurs français, à l'exclusion de tout allemand, incluant des œuvres d'un auteur provençal très discret dans les sources, plaide pour une origine provençale de **14-Schwerin-619**.

---

(347) Les sources ne citant pas les auteurs du tableau de synthèse sont : **3-Berlin-40623**, **9-Ihre-284**, **25-Bod, 27-Gresse**, **31-Madrid**, **39-Vm7-6307-1**, **42-Vm7-6307-2**, **43-Gen-2354**, **47-Gen-2356**, **49-RésF.933**, **Ms. Bruxelles-27220**, **Ms. Clermont d'Entrevaux**.

(348) 37-Geoffroy (France, après 1694) : copiste anonyme mais répertoire intégralement consacré à Jean-Nicolas Geoffroy.

(349) 41-Thomelin (France, Paris ? ca 1680-1700 ?) : une unique allemande de Thomelin, copiste anonyme et non identifié.

Conclusion : la société aristocratique et musicale dans le sérail de Lully

L'influence de l'œuvre de Jean-Baptiste Lully est largement attestée par les lettres, récits et échos de gazettes, durant sa vie et au moins une, voire deux générations après sa disparition. Le fait lulliste s'impose dans le royaume et en Europe des années 1665 à 1730 environ, du *Ballet des muses*, de la *Grotte de Versailles*, à *Atys*, *Phaéton*, *Persée*, *Armide*, *Roland*, *Acis et Galatée*. Les chroniques de l'époque, *La Gazette*, *Le Mercure galant*, la *Gazette d'Amsterdam*, *Le Journal de la Cour de Louis XIV* du marquis de Dangeau **(350)**, *La Muze historique* de Jean Loret, Mayolas et Robinet relatent les grands événements de la Cour, de l'Académie royale de musique ou de faits à caractère mondain.

En complément de ces informations se greffent les correspondances fournies de Madame de Sévigné à sa fille Madame de Grignan et éclairées de Constantin Huygens à diverses personnalités érudites de l'Europe entière. Ainsi, de manière chronologique, sont commentées les œuvres de Lully avec toute la surperficialité d'usage propre à la seconde moitié du XVIIe siècle : l'impression quasi immédiate prend le pas sur une critique raisonnée et argumentée qui n'existe pas encore à l'époque de Lully. La société compte également des chroniqueurs indépendants, tels l'anglais Joseph Addison, les frères Parfaict, Jean Léonor Le Gallois, Évrard Titon du Tillet et surtout Jean-Laurent Lecerf de La Viéville qui relatent avec plus ou moins de précision et d'objectivité les faits musicaux dont ils ont été les témoins. Ces chroniqueurs n'ayant pas connu Lully, ni les premières représentations de ses opéras, nourrissent leurs récits sur des reprises parfois deux décennies après.

L'incontestable talent de Lully, reconnu et loué par le roi Louis XIV, les grands du royaume, la Cour, les grands lettrés Charles Perrault, Saint-Évremond, l'aristocratie européenne est un fait acté qui nuance et relativise les invectives de ses détracteurs - surtout du milieu littéraire - dont le plus fameux, Jean de La Fontaine. L'almanach d'Abraham du Pradel de 1692 propose une vision plus mondaine qu'exhaustive de la société parisienne à l'extrême fin du XVIIe siècle. La pratique musicale amateur et les cours privés se développent au contact de personnalités du clavier plus ou moins célèbres, parfois en poste à la Cour. Cependant, du Pradel ne donne pas de liste rigoureuse du fait musical parisien : nous avons donc complété ce travail en essayant de donner l'éclairage plus proche de la réalité, de la sociologie musicale à l'époque de Lully et de la génération suivante.

(350) Philippe de Courcillon, marquis de Dangeau (1638-1720) : courtisan et moralisateur, aide de camp de Louis XIV, gouverneur de Touraine, diplomate, homme de lettres, académicien et lecteur du roi.

L'intérêt pour l'apprentissage du clavecin par la famille royale, le duc de Bourgogne, le comte de Toulouse, la princesse de Conti, les deux filles du duc Bourbon-Condé et beaucoup d'autres élèves de haute lignée ayant eu la chance de connaître Jean-Henry d'Anglebert puis François II Couperin comme professeur est un fait sociétal et musical rare et pertinent. Grâce à de tels élèves et de tels appuis, la situation sociale de ces musiciens s'élève et leur permet d'avoir, fait encore marginal à l'époque, accès à l'édition musicale. Ces nobles élèves, suivis en cela par l'aristocratie, la haute et la petite bourgeoisie, fréquentent l'Académie royale de Musique au rythme des représentations lyriques où l'œuvre de Lully brille durablement. Cet engouement et cette évolution du goût font naître et fleurir les arrangements pour le clavier des succès lullistes entendus par ce public qui se presse désormais pour apprendre, auprès des plus grands claviéristes, à jouer ces adaptations chez eux. Ce nouveau public de musiciens amateurs, amplement constitué de demoiselles, contribue au développement et à la propagation des nombreuses sources étudiées dans la partie I.

La plupart de ces jeunes filles de l'aristocratie et de la bourgeoisie du Grand Siècle apprennent le chant, le clavecin et parfois l'orgue. Cependant, il est encore difficile de donner une définition acceptable du terme « amateur de musique » à l'extrême fin du XVIIe siècle : il faudra attendre Jean-Jacques Rousseau, un siècle plus tard en 1768, pour approcher d'une définition plus précise. À l'étude du répertoire recensé dans nos sources, il est permis de penser que ces amateurs sont d'un niveau instrumental très contrasté. Par exemple, les sources **39-Vm7-6307-1**, **42-Vm7-6307-2**, **43-Gen-2354**, **44-LaPierre**, **Ms. Humeau**, **Ms. Houssu**, **Ms. Regensburg**, **Ms. Amalie**, **Ms. de Bloren** ou **Ms. Roper** semblent davantage destinées à des élèves peu ou moyennement avancés, contrairement à **46-Menetou** ou **68-d'Anglebert**, sources respectivement destinées à Charlotte-Françoise Senneterre de Menetou et à la princesse de Conti : musiciennes de haut niveau. Dans les manuscrits plus tardifs de la première moitié du XVIIIe siècle, même si le goût change en s'italianisant, les arrangements pour clavier d'œuvres lyriques de Lully perdurent. À côté de la Cour et de la noblessse, la société française de la seconde moitié du XVIIe siècle compte une classe bourgeoise éclairée qui se pique d'art, de littérature ou de musique et tente d'imiter ce qui se pratique dans la haute société aristocratique : « On n'était pas un peu honnête homme, au sens bien connu de ce mot, si, même dans la bourgeoisie, on ne donnait de temps en temps collation aux dames, avec les violons, une petite sérénade dans un jardin ou sur l'eau, un concert plus ou moins considérable (…) » **(351).**

(341) Victor Cousin, *Etude sur les femmes illustres et la société française au XVIIe siècle*, Paris, Librairie académique Didier et Cie, 1866, tome II, p. 296. (Livre consulté sur google books, 10 novembre 2012).

Versailles et Paris à l'époque de Lully comptent des claviéristes passés à la postérité, les d'Anglebert, Couperin, Jacquet de La Guerre, Lebègue, Nivers, Marchand : nous les connaissons grâce à leur musique conservée dans les manuscrits ou publiée. Un second cercle de musiciens est représenté par des auteurs également célèbres, voire très célèbres, en leur temps mais dont il ne subsiste pas, ou peu, de répertoire écrit pour le clavier. Il s'agit de d'Anglebert fils, Jean-Baptiste Drouart de Bousset, Buterne, François I et Charles II Couperin, Marc-Roger Normand/Couperin, les Denis, Michel II Forqueray, les Fouquet, Garnier, les Houssu, Martin de La Guerre, Claude-Rachel de Montalan, Thomelin. Un troisième cercle est constitué d'auteurs connus de nos jours mais dont l'œuvre écrite est d'une facture plus conventionnelle : Pierre Dandrieu, Gaspard le Roux, Nicolas Gigault, André Raison. Enfin, le quatrième compte des organistes et clavecinistes dont nous ne connaissons que le rôle, la réputation ou la fonction : Marie-Françoise Certain, Médéric Corneille, Paul Damance, Charles Deslions, Nicolas Racot de Grandval, Noël Cognet de Grantin, Henry II Mahieu, Jean-Noël I Marchand, Guillaume Marchand, Jean-Baptiste Maulnory, Pierre Méliton, J. Pitais.

Il subsiste également des compositeurs français du règne de Louis XIV, pas ou peu connus de nos jours et non obligatoirement claviéristes, représentés dans nos quarante sources : Pierre Berthelet, Guillaume Dumanoir, Claude Burette, Du Buisson, André Cardinal Destouches, Michel Farinel, les Favier, Louis de La Coste, Artus Leborgne, les Verdier. Enfin, les musiciens étrangers, les musiciens français expatriés et les élèves étrangers de Lully contribuent au rayonnemment du répertoire français à l'extérieur du royaume. Il s'agit de Charles/François Dieupart, Johann Fischer, Theobaldo di Gatti, Pelham Humfrey, Constantin Huygens, Johann-Sigismund Kusser, Anne Chabanceau de La Barre, Thomas de La Selle **(352)**, Georg Muffat, Pierre Verdier, Philippe de La Vigne **(353)**, Jean-Baptiste Volumier. L'influence de Lully dans son contexte européen se prolonge au moins jusqu'à la disparition de Johann-Sebastian Bach en 1750 et de Georg-Friedrich Händel en 1759.

---

(352) Thomas de La Selle (né à Paris en 1645) est violoniste et maître à danser. Compatriote de Philippe de La Vigne, engagé à la Cour de Celle en 1666, il est également un maillon de transmission de l'art français en Allemagne du nord.

(353) Philippe de La Vigne (mort à Celle en Allemagne, 1706 ?) est maître de chapelle à la Cour de Celle en Basse-Saxe. Il dirige cette chapelle depuis sa fondation en 1666 jusqu'à sa dissolution en 1705. Ce musicien français recrute spécialement ses hautbois à Paris, particularité qui contribue à donner à cette formation un « parfum » français. Georg Böhm et le jeune Johann-Sebastian Bach fréquenteront cette Cour à l'époque de Philippe de La Vigne.

Ce goût si prononcé pour la musique en cette fin du XVIIe siècle est-il très profond ? Il ne le semble pas. Le spectacle de Lully attire avant tout pour ses fabuleuses machineries, ses décors et les costumes. En second lieu se manifeste un intérêt grandissant pour le soliste, surtout lorsque celui-ci est chanteur : l'Académie royale de Musique de Lully favorise ce nouveau fait, de surcroît pour les chanteuses. Ainsi, l'anonymat du chanteur engagé dans le répertoire polyphonique du siècle passé cède la place au soliste qui brille dorénavant pour lui-même. Ces voix que désormais l'on acclame, la basse-taille Gabriel-Vincent Thévenard **(354)** familier du rôle-titre dans *Roland*, la voix de bas-dessus de la demoiselle d'Aubigny Maupin **(355)**, de la Saint-Christophe **(356)** qui tient le rôle principal dans *Alceste* mais aussi celui de Médée dans *Thésée* et Marthe Le Rochois, interprète idéale de Lully : elles sont les nouvelles références, les nouvelles égéries en matière de déclamation et d'expressivité vocale.

L'organisation royale de la musique, la Chambre, la Chapelle, l'Écurie et toutes les applications qui en découlent nécessite un grand nombre de musiciens. Certains cumulent quantité de charges qui, ajoutées aux leçons privées qu'ils donnent, leur assurent des situations matérielles fort satisfaisantes. L'importance de la musique dans la seconde moitié du XVIIe siècle est grandement démontrée par les gazetiers. Les manifestations musicales ont la faveur de Louis XIV, se mêlent à la vie officielle ou privée et se répandent dans toute la société. En toutes circonstances, il y a concert : le rôle social de la musique est incontestable au Grand Siècle. Même si la perception de la personnalité de Lully demeure controversée, sa musique apporte à l'opéra un rayonnement sans précédent, aux chanteurs et aux musiciens un statut social enviable, au public un spectacle total où l'on attend avec impatience chaque nouvelle création et aux claviéristes de tout niveau un répertoire varié et ludique.

Dans la partie III qui va suivre, nous aborderons la musique pour clavier sous le règne de Louis XIV, les années 1661 à 1715, et l'influence des arrangements pour clavier des œuvres théâtrales de Lully. Les compositeurs du Grand Siècle ne s'expriment pas et rares sont ceux qui sont représentés par un portrait : Jean-Henry d'Anglebert, François II Couperin ou Louis Marchand font figure d'exception. Dans une société où l'improvisation instrumentale fait partie de la culture musicale, seule l'œuvre écrite des auteurs permet de comprendre les apports réels de Jean-Baptiste Lully sur plusieurs générations de musiciens français et étrangers.

---

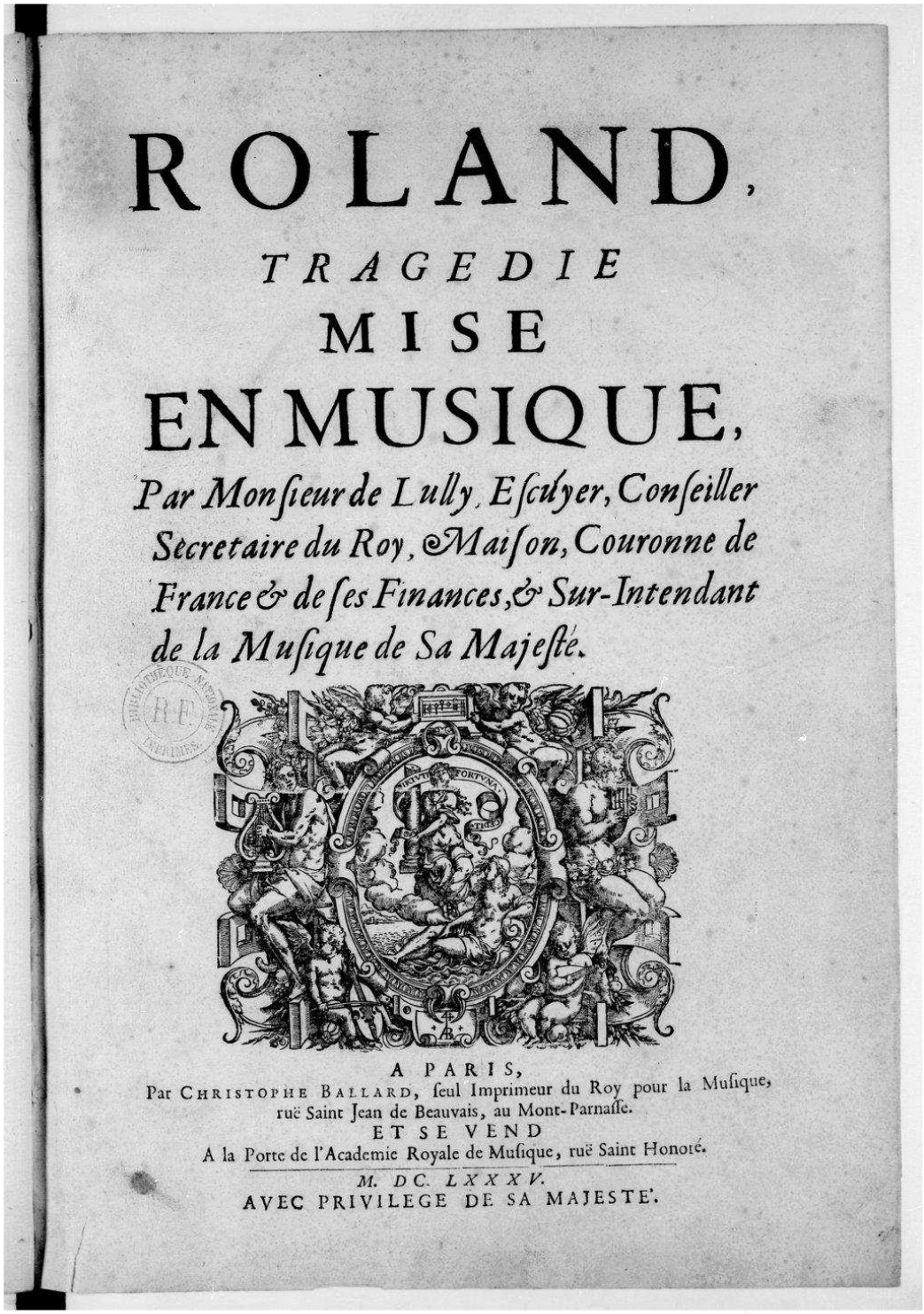
(354) R. Legrand, « Thévenard, Gabriel-Vincent », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., p. 678.
(355) R. Legrand, « Maupin, la demoiselle d'Aubigny », op.cit., p. 445.
(356) Yolande de Brossard, « La vie musicale en France d'après Loret et ses continuateurs, 1650-1688 », *Recherches sur la musique française classique*, X, Paris, Picard, 1970, p. 191.

Les arrangements pour clavier d'œuvres théâtrales de Lully sont diffusés dans les manuscrits de clavecin mais également dans les manuscrits mixtes, c'est-à-dire ceux qui contiennent également du répertoire pour orgue, du plain-chant et des arrangements d'œuvres de Lully.

Quels sont les apports du monde lyrique de Lully au répertoire original des claviéristes de l'époque de Louis XIV ? Ce répertoire écrit est-il principalement joué au clavecin ou alors se peut-il qu'il soit également diffusé dans un contexte religieux et donné à l'orgue ? Par ailleurs, quelques organistes réputés excellents, tels Gabriel Garnier **(357)** ou Jean-Baptiste Buterne, n'ont laissé aucune trace écrite de leur art : il est aisé d'imaginer que leur talent d'improvisateur soit marqué par ce qu'ils entendent à la Cour, dans les salons privés parisiens et à l'Académie royale de Musique.

Le rôle de la voix soliste, son émancipation dans le discours musical et la place de plus en plus importante de la basse continue sont de grands facteurs d'influence sur l'esthétique de l'orgue français. Le timbre prend désormais une importance capitale et le nombre de claviers s'accroît. Les arrangements d'œuvres de Lully s'adaptent-ils idéalement tant au clavecin qu'à l'orgue ? Passer d'un instrument à l'autre nécessite-t-il d'adapter la texture musicale au choix de l'instrument : quelles sont les possibilités offertes aux musiciens de l'époque et à ceux d'aujourd'hui pour donner la plénitude et la somptuosité de ce répertoire original ?

(357) Yolande de Brossard, **«** Garnier », « La vie musicale en France d'après Loret et ses continuateurs, 1650-1688 », *Recherches sur la musique française classique*, op.cit., p. 180.
Parmi la rareté des informations concernant Gabriel Garnier, nous apprenons que le 10 octobre 1686, il assiste Lebègue, Thomelin et le facteur Hippolyte Ducastel dans la vérification des travaux de l'orgue des Invalides dont il sera le premier titulaire. Il est également organiste de Monsieur (le frère du roi) et claveciniste de sa Chambre où il touche 600 livres en 1697.



ROLAND,

TRAGEDIE

MISE

EN MUSIQUE,

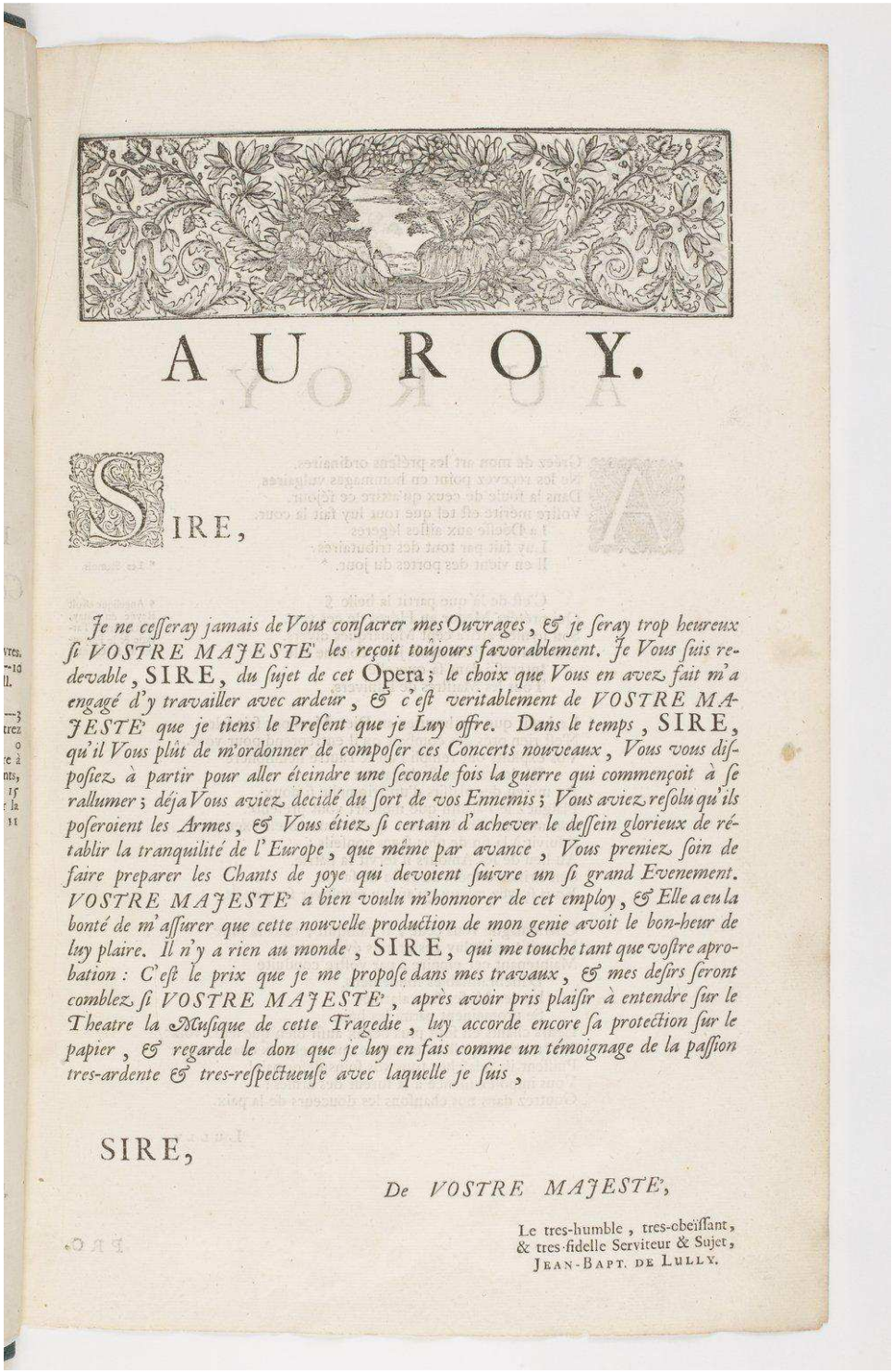
Par Monſieur de Lully, Eſcuyer, Conſeiller Secretaire du Roy, Maiſon, Couronne de France & de ſes Finances, & Sur-Intendant de la Muſique de Sa Majeſté.

A PARIS,
Par CHRISTOPHE BALLARD, ſeul Imprimeur du Roy pour la Muſique, ruë Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnaſſe.
ET SE VEND
A la Porte de l'Academie Royale de Muſique, ruë Saint Honoré.

M. DC. LXXXV.
AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTE'.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Jean-Baptiste Lully, ***Roland, / Tragedie / en Musique / Représentée / Par l'Academie Royale / de Musique, / Devant Sa Majesté à Versailles le huitiéme janvier,*** **Paris, Ballard, 1685,**
Bibliothèque nationale de France, département de la musique, Vm2-78



AU ROY.

SIRE,

Je ne cesseray jamais de Vous consacrer mes Ouvrages, & je seray trop heureux si VOSTRE MAJESTE' les reçoit toûjours favorablement. Je Vous suis redevable, SIRE, *du sujet de cet* Opera; *le choix que Vous en avez fait m'a engagé d'y travailler avec ardeur, & c'est veritablement de VOSTRE MAJESTE' que je tiens le Present que je Luy offre. Dans le temps,* SIRE, *qu'il Vous plût de m'ordonner de composer ces Concerts nouveaux, Vous vous disposiez à partir pour aller éteindre une seconde fois la guerre qui commençoit à se rallumer; déja Vous aviez decidé du sort de vos Ennemis; Vous aviez resolu qu'ils poseroient les Armes, & Vous étiez si certain d'achever le dessein glorieux de rétablir la tranquilité de l'Europe, que même par avance, Vous preniez soin de faire preparer les Chants de joye qui devoient suivre un si grand Evenement. VOSTRE MAJESTE' a bien voulu m'honnorer de cet employ, & Elle a eu la bonté de m'assurer que cette nouvelle production de mon genie avoit le bon-heur de luy plaire. Il n'y a rien au monde,* SIRE, *qui me touche tant que vostre aprobation: C'est le prix que je me propose dans mes travaux, & mes desirs seront comblez si VOSTRE MAJESTE', après avoir pris plaisir à entendre sur le Theatre la Musique de cette Tragedie, luy accorde encore sa protection sur le papier, & regarde le don que je luy en fais comme un témoignage de la passion tres-ardente & tres-respectueuse avec laquelle je suis,*

SIRE,

De VOSTRE MAJESTE',

Le tres-humble, tres-obeïssant,
& tres-fidelle Serviteur & Sujet,
JEAN-BAPT. DE LULLY.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Jean-Baptiste Lully, *Roland*, Dédicace au Roi, Troisième édition, Amsterdam, Pierre Mortier, 1711, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, A-17 (C)

PARTIE III

PARTIE III

L'ART DE L'ARRANGEMENT ET SES INFLUENCES

CHAPITRE VI : LE RÉPERTOIRE POUR LE CLAVIER SOUS LE RÈGNE DE LOUIS XIV : 1661-1715

CHAPITRE VII : L'ART ET LES TECHNIQUES DE L'ARRANGEMENT

PARTIE III

L'ART DE L'ARRANGEMENT ET SES INFLUENCES

CHAPITRE VI : LE RÉPERTOIRE POUR CLAVIER SOUS LE RÈGNE DE LOUIS XIV : 1661-1715

Le clavecin et autres instruments à clavier à cordes pincées

Les inventaires après décès des musiciens sont de précieuses sources d'information sur les pratiques instrumentales quotidiennes de la fin du XVIIe siècle en France. Jean-Henry d'Anglebert possède, entre autres, en 1691 un clavecin à un clavier de trente cordes, une épinette à doubles cordes, peinte « façon de la Chine », un clavecin à un clavier à trois cordes, « peint dedans et dehors avec un clavier à transposer », un petit clavecin de Flandres de Ruckers à un clavier et deux cordes, un vieux luth dans son étui **(1)**. Un peu plus tôt, en 1672, l'inventaire après décès de Jacques-Champion de Chambonnières mentionne « une espinette garnye de son estuy (…), un instrument nommé régalle, avec ses soufflets, un clavessin en estat de jouer (…), un clavecin, lequel posé sur deux tresteaux » **(2)**. Le 13 mars 1711, l'inventaire des biens de Marie-Françoise Certain fait état d'un clavecin à deux claviers Rückers, un clavecin à deux claviers de Nicolas Dumont, deux basses de violes anglaises, une basse de violon de Crémone, une guitare, un théorbe de Bologne, un dessus de viole, une flûte douce de Ripert **(3)**. Le 12 juillet 1708, le partage des biens de Nicolas Gigault, organiste de Saint-Nicolas-des-Champs, entre ses cinq enfants mentionne un clavecin, deux épinettes, un orgue **(4)**. Le 9 septembre 1710, l'inventaire des biens de Jean-Noël I Marchand, organiste de Notre-Dame de Versailles, indique un clavecin à deux claviers de Geronimo, un clavecin à un clavier de Belot, une épinette de Geronimo, une basse de viole, quatre dessus de violon, un basson, un hautbois et une flûte **(5)**. Le 31 mai 1684, l'inventaire des biens d'Henry Du Mont fait état d'un petit jeu d'orgues, de deux manicordions, de deux clavecins et d'une basse de viole **(6)**. Le 13 mars 1673, l'inventaire des biens de Molière mentionne deux clavecins, un grand et un petit **(7)**. Ces sept exemples couvrant la totalité du règne de Louis XIV montrent que le clavecin et l'épinette sont les deux instruments pratiqués au quotidien. Le virginal n'est pas en usage en France et le clavicorde, instrument à cordes frappées, ne l'est plus à la fin du XVIIe siècle : en revanche, il le demeure encore en Allemagne et dans les pays scandinaves. La collection d'instruments de la claveciniste Marie-Françoise Certain témoigne de l'activité intense de son salon musical et de ses revenus aisés.

(1) Marcelle Benoit, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV*, Paris, Picard, 2004, p. 236.
(2) *Ibid*, p. 125.
(3) *Ibid*, p. 351.
(4) *Ibid*, p. 334.
(5) *Ibid*, p. 346.
(6) *Ibid*, p. 190.
(7) *Ibid*, p. 133.

La liste des Livres de clavecin sous le règne de Louis XIV montre que l'édition musicale n'en est qu'à ses débuts : le XVIIIe siècle sera considérablement plus prolixe. Dans les années 1660/1670, la pratique du clavecin est encore l'affaire des musiciens professionnels qui font circuler le répertoire en le copiant dans les manuscrits : l'édition musicale ne s'accroît et ne se développe que grâce au nouveau public des amateurs à la fin du XVIIe siècle **(8)**. Jacques Champion de Chambonnières, considéré comme le fondateur de l'école française de clavecin, est le premier à faire éditer ses pièces en 1670. Les temps sont aussi ceux où le répertoire de luth exerce une influence fondamentale sur l'écriture du clavecin : pour bien cerner ce que sera le répertoire fondateur du clavecin français, il faut observer le développement de la pratique du luth en France au XVIIe siècle, étroitement liée à celle du ballet de cour. À partir de thèmes connus, le plus souvent issus des ballets de cour, les luthistes élaborent des mises en tablature qui fonctionnnent suivant un modèle rôdé et efficace. Cette adaptation à l'instrument à cordes pincées d'un modèle vocal prééxistant repose sur une réduction de l'ambitus du modèle original à l'ambitus du luth, à un échange de voix, à un déplacement d'octaves, à l'accentuation du dessus et de la basse, à une réduction du nombre de voix et à l'emploi d'accords arpègés et brisés. L'écriture du luth suit l'évolution du répertoire vocal : au milieu du XVIIe siècle, le matériau mélodique et harmonique s'enrichit de nombreux chromatismes et dissonances, mais parallèlement à son apogée, le luth décline dans les années 1670. Cet abandon progressif s'explique par le développement du clavecin, par la vogue grandissante du répertoire pour guitare, par la complexité de lecture des tablatures et par l'émancipation et la rivalité du clavecin pour la réalisation de la basse continue.

De la pratique du répertoire pour luth naît le style luthé qui est un procédé d'écriture que l'on transpose au clavecin, à l'épinette ou au clavicorde. Structurellement, il se caractérise par la décomposition des notes d'un accord jouées en valeurs égales et donnant l'illusion du jeu du luth : cette esthétique est typiquement française. Nos quarante sources historiques recensant des arrangements d'œuvres théâtrales de Lully comptent également des arrangements de pièces de luth, notées à l'origine sous la forme de tablatures. La plupart des clavecinistes ne lisent pas ce type de notation : le luthiste et théoricien Perrine (mort à Paris après 1698) est le premier à proposer une notation moderne sur la portée de cinq lignes, donc lisible par tous : « Pieces de Luth en Musique auec des Regles pour les toucher parfaitement sur le Luth, et sur le Claussin, Dediées A Monsieur de Bartillat, Par le Sr. Perrine, A Paris chez l'Auteur ruë des Victoires proche la porte Montmartre chez Mr. Hertier » **(9)**. Les arrangements de Perrine sont considérables pour l'écriture du clavecin français et pour la connaissance du répertoire de luth.

(8) Cf. liste page suivante.

(9) 66-Perrine (Paris, 1680) : manuscrit de luth conservé à la Bibliothèque nationale, département de la musique sous la cote Vm8 u.9. Cette source reproduit en notation moderne les œuvres des deux Gaultier, Ennemond « le vieux » et Denis « le jeune ».

Livres de pièces de clavecin édités par des compositeurs français ou étrangers vivant en France, sous le règne de Louis XIV

1670 : Jacques Champion de Chambonnières : *Pièces de clavessin. Livre premier - Pièces de clavessin. Livre second*, Paris, Jollain.

1677 : Louis-Antoine Lebègue : *Pièces de clavessin*, Paris, l'Auteur, Baillon.

1680 : Perrine : *Pièces de Luth en Musique avec des Règles pour les toucher parfaitement sur le Luth et sur le Clavessin*, Paris, L'Auteur.

1682 : Nicolas Gigault : *Livre de Musique (…) contenant les Cantiques sacrez (…) qui peuvent estre touchez sur l'Orgue et sur le Clavessin*, Paris, l'Auteur.

1687 : Élisabeth-Claude Jacquet de La Guerre : *Les pièces de clavessin. Premier livre*, Paris, l'Auteur, de Baussen.
Louis-Antoine Lebègue : *Second livre de Clavecin*, Paris, Lesclop.

1689 : Jean-Henry D'Anglebert : *Pièces de clavecin* (…), *Livre Premier*, Paris, l'Auteur.

1693 : Anonyme : *Symphonies de l'opera d'Alcide composées par M. Marais ordinaire de la musique de la Chambre du Roy et mises en musique sur le clavecin par un tres habile homme le tout facile à executer*, Paris, Jérôme Bonneuil et Henri Foucault.

1699 : Louis Marchand : *Premier Livre de Pièces de clavecin*, Paris, l'Auteur.
Seconde édition, Paris, Ballard, 1702.

1701 : François Dieupart : *Six Suittes de clavessin*, Amsterdam, Roger.

1702 : Louis-Nicolas Clérambault : *Premier Livre de Pièces de clavecin*, Paris, l'Auteur, Foucault.
Seconde édition, Paris, l'Auteur, Foucault, 1704. **(10)**

1703 : Louis Marchand : *Pièces de clavecin. Livre Second*, Paris, Ballard.

1705 : Jean-François Dandrieu : *Livre de clavecin 1er livre*, Paris, l'Auteur, Foucault.
Gaspard Leroux : *Pièces de clavessin (…) avec la manière de les joüer*, Paris, Foucault.

1706 : Jean-Philippe Rameau : *Premier livre de pièces de clavecin*, Paris, l'Auteur, Roussel, Foucault.

1707 : Élisabeth-Claude Jacquet de La Guerre : *Pièces de clavecin qui peuvent se jouer sur le viollon (…), Sonates pour le viollon et pour le clavecin*, Paris, l'Auteur, Foucault, Ribou, Ballard.

1713 : François Couperin : *Pièces de clavecin. Premier livre*, Paris, l'Auteur, Belangé, Foucault.

1716 : Nicolas Siret : *Pièces de clavecin. Premier livre*, Paris, Foucault, l'Auteur.

---

(10) Trois pièces ont été ajoutées dans cette seconde édition.

Dans cette liste, à l'exception de Chambonnières, d'Élisabeth Jacquet de La Guerre, Perrine et Dieupart, tous les musiciens cités sont également connus pour leur activité d'organiste. Dans son édition de 1689 des *Pièces de clavecin*, Jean-Henry d'Anglebert n'intègre pas ses quelques arrangements antérieurs de pièces pour luth des Gaultier, Pinel et Mésangeau de **33-Rés-89ter**. Douze années seulement séparent ce manuscrit de 1677 et l'édition **68-d'Anglebert**, mais en 1689 d'Anglebert adopte une attitude « moderne » conforme aux goûts de son temps : le luth appartient résolument au monde du passé.

Pour les sources imprimées, depuis l'édition de Pierre Attaignant de 1531 **(11)**, rien n'est paru pour le clavecin en France jusqu'à l'édition de Chambonnières en 1670. Les œuvres de ses confrères Louis Couperin, Jacques Hardel, Charles-Henry et Joseph Chabanceau de La Barre ou Jacques-Denis Thomelin n'ont jamais été publiées et celles de Dumont ne le sont pas en édition spécifique pour le clavier. Il faut également remarquer que la première édition de **57-Denis (12)** de 1643 apporte de nombreuses informations sur l'histoire et la pratique du clavecin en France mais ne contient aucune pièce pour l'instrument. Dans **58-Dumont-1652 (13)**, édition des *Cantica sacra*, le recueil contient treize pièces pour clavier. Cette musique imprimée existe en deux versions : une, l'originale, pour clavier et l'autre adaptée aux instruments. La préface dans **Dumont-1657** guide le lecteur :

> « (…) Ceux qui joüent de l'orgue ou de Clavecin,
> y trouveront aussi plusieurs Allemandes en
> Tablature d'Orgue, lesquelles j'ay mises à
> troi Parties pour les Violles, qu'on pourra
> joüer separément ou accompagner l'Organiste (…) » **(14)**

Dumont, dans cette préface, évoque davantage l'orgue car son édition est destinée aux « Dames Religieuses ». Cependant, ces mêmes pièces au temps de l'édition des *Cantica sacra* (1652) ont probablement été pensées pour le clavecin.

---

(11) En 1531, Pierre Attaignant publie une importante collection de sept volumes de musique arrangée et composée pour les instruments à clavier de la Renaissance.

(12) 57-Denis : première édition de Robert Ballard, Paris, 1643 : « Traité de l'accord de l'espinette, Avec la comparaison de son Clauvier à la Musique vocale (…) ».

(13) 58-Dumont-1652 : première édition de Robert Ballard, Paris, 1652. La publication est présentée en cinq recueils séparés : superius, contra, tenor, bassus, bassus continuus et des pièces de clavier en format folio.

(14) 59-Dumont-1657 : première édition de Robert Ballard, Paris, 1657. La publication est présentée en sept recueils séparés : « Dessus (voix), Haute-taille (voix ou instrument), Basse (voix), Dessus de viole ou Bas-dessus (instrument), Basse de viole ou Basse-taille (instrument), Basse-continue (instrument), Troisiesme partie pour un dessus de viole ou taille ou pour une basse de viole touchée à l'octave (instrument) » et des pièces de clavier.

Enfin, dans **67-Gigault** (1682), l'auteur livre quelques indications similaires quant à un usage mixte : clavecin/autres instruments :

> « Livre de Musique dedie a la tres Ste Vierge (…) diversifiez de plusieurs manieres a II. III. et IV. Parties qui peuvent estre touchez sur le Clauessin : comme aussi sur le Luth, les Violles, Violons, Flutes & autres Instruments de Musique »

Bruce Gustafson résume la situation **(15)** en indiquant que l'essentiel de la musique française pour le clavecin du XVIIe siècle se répartit entre cinq sources imprimées, **62-Chamb-I**, **63-Chamb-II**, **64-Lebègue-I**, **65-Lebègue-II**, **68-d'Anglebert** et cinq sources manuscrites, **32-Oldham**, **33-Rés-89ter**, **35-Bauyn**, **36-Parville** et **37-Geoffroy**. Avant la publication des *Pièces de clavessin, Livre premier* et *Livre second* de Chambonnières en 1670, il est malaisé d'évoquer un style réellement propre au clavecin tant la polyvalence esthétique entre les différents claviers est importante. Les sources imprimées concernent, toujours selon Gustafson **(16)**, trois auteurs : Chambonnières, Lebègue et d'Anglebert. Ceci étant, pourquoi *Les pièces de clavessin, Premier livre* d'Élisabeth Jacquet de la Guerre, édition gravée par Henry De Baussens en 1687, ne sont-elles pas citées ? À l'époque de la parution de la thèse de doctorat de Bruce Gustafson, en 1977, les œuvres d'Élisabeth Jacquet de La Guerre n'étaient pas encore connues : cette découverte sera actualisée dans son nouvel ouvrage de 1990 **(17)**. Pour les cinq grandes sources manuscrites, le répertoire français pour clavecin dans **32-Oldham** (Paris, Meudon, Toulouse ? ca 1650-1661) émane respectivement de d'Anglebert, Chambonnières, Louis Couperin, Hardel, Monnard et Richard (sans doute Étienne). Méconnue depuis plus de trois siècles, cette source fondamentale livre à notre monde contemporain toute l'œuvre d'orgue de Louis Couperin et de nombreuses pièces de clavecin. **33-Rés-89ter** recense des œuvres de clavecin, hors arrangements, de d'Anglebert, Chambonnières et Richard (Étienne ?). **35-Bauyn-I-II-III** est la célèbre source répartie en trois volumes qui englobe l'œuvre de clavecin de Louis Couperin, de nombreuses pièces de Chambonnières et quelques pièces de Dumont, La Barre, Lebègue, Hardel, Monnard, et Richard (Étienne ?). **36-Parville** compte des œuvres de clavecin, hors arrangements, de d'Anglebert, Chambonnières, Louis Couperin, La Barre, Lebègue et Richard (Étienne ?). Ce manuscrit propose des variantes de pièces de Louis Couperin de **35-Bauyn-II** : par ailleurs, un Gaultier autre que les deux luthistes Ennemond et Denis figure dans cette source. S'agirait-t-il de Pierre Gautier « de Marseille », organiste et claveciniste fondateur de l'Académie royale de Musique de Marseille ?

---

(15) Bruce Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music*, op. cit., pp. 230-231.
(16) *Ibid*, p. 208.
(17) Bruce Gustafson et David Fuller, *A Catalogue of French Harpsichord Music 1699-1780*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

Enfin, **37-Geoffroy** (France, après 1694) est un manuscrit de clavecin dénombrant 255 pièces de Jean-Nicolas Geoffroy (mort en 1694) : deux cent treize sont des *unica* et quarante-deux sont transposées. Cependant, où situer la frontière entre le répertoire pour clavecin du XVIIe et celui du XVIIIe siècle ? Ceci sous-entend que l'esthétique du clavecin français au XVIIe siècle répond à des critères établis qu'il convient de cerner, indépendamment de tout phénomène de date d'édition. Cette problématique est de toute première importance car il nous faudra situer dans quelle(s) esthétique(s) se situent les 217 pièces arrangées pour clavier des œuvres théâtrales de Lully.

Le « clavecin français »

L'appellation de « clavecin français » mérite d'être analysée : ainsi, « français » se référerait à de la musique écrite par des compositeurs ayant vécu en France. Ce vocable englobe-t-il les auteurs belges de culture francophone ? Gustafson ne le pense pas pour les clavecinistes nés hors de France, à l'exception de Dumont qui a émigré à Paris dès le début de sa carrière **(18)**. La musique de « clavecin » du XVIIe siècle est un concept délicat à définir car cela signifie que le répertoire copié ou publié est pratiqué par les clavecinistes « français » de la même époque, tout en sachant que ces derniers jouent également le répertoire de luth arrangé pour le clavecin. Quel est précisément le répertoire commun aux deux instruments ? Le manuscrit de luth **66-Perrine** (Paris, 1680) offre d'intéressantes perspectives, s'agissant de la première source française de répertoire de luth désormais lisible par tous les musiciens autres que les luthistes : il s'agit de pièces des deux Gaultier, Ennemond « le vieux » (ca 1575-1651) et Denis « le jeune » (1597/03-1672). Les œuvres ont été transcrites de la tablature originale pour luth dans un système de notation moderne de deux portées à cinq lignes, sans modification : elles n'ont pas été arrangées pour le clavecin, c'est-à-dire qu'elles n'obéissent à aucune considération concernant l'ergonomie, l'usage et l'ambitus du clavier.

(18) Bruce Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music*, op. cit., p. 2.

Aucun paramètre, aucune note, aucune tessiture n'a été changée pour permettre à ces pièces de luth de mieux sonner au clavecin et de s'adapter à ses possibilités dynamiques plus larges. Il est tout aussi intéressant de comparer le genre des pièces pour luth et celles pour clavecin de Chambonnières, Louis Couperin, Lebègue ou Jean-Henry d'Anglebert. Existe-t-il de strictes constantes ou alors le répertoire de clavecin évolue-t-il en s'émancipant de son modèle original ?

Contenu du manuscrit de luth **66-Perrine** (Paris, 1680)

Les pièces sont toutes notées en clé d'ut3 pour les voix supérieures et en clé de fa3 pour la basse. En notation « actuelle », cela correspond à une superposition de deux clés de fa3.

Pièces d'Ennemond Gaultier : se suivent dans le ton de ré mineur

1/ *Courante l'immortelle* **(19)**

2/ *Allemande, Tombeau de Mesangeau*

3/ *Allemande, Testament*

4/ *Courante*

5/ *Courante*

6/ *Canarie*

7/ *Allemande la poste* **(20)**

8/ *Courante*

9/ *Courante*

10/ *Gigue*

(19) Cette courante a spécifiquement été arrangée pour le clavecin par d'Anglebert dans **33-Rés-89ter** (Paris, après 1677/1680) sous le nom de *Courante l'immortelle*, dans le même ton de ré mineur. Cet arrangement serait donc contemporain de **66-Perrine** : d'Anglebert sait-il transcrire les tablatures pour luth ou a-t-il attendu le manuscrit de Perrine pour réaliser ses propres arrangements ? La courante est également arrangée dans **24-Babell** et **45-Dart**.

(20) Cette allemande a également été arrangée par d'Anglebert dans **33-Rés-89ter** sous l'appellation différente de *Gigue la poste*, dans le même ton de ré mineur.

Pièces de Denis et Ennemond Gaultier : se suivent dans le ton de ré et de la mineur.

1/ *Fantaisie*
2/ *Gigue*
3/ *Courante*
4/ *Courante la royale*
5/ *Courante*
6/ *Sarabande* **(21)**
7/ *Courante la Lyonnoise*
8/ *Courante le canon*
9/ *Allemande grave* (*tombeau*)
10/ Ennemnond Gaultier : *Courante* (*Volte*) *les larmes*, en la **(22)**
11/ Ennemnond Gaultier : *Courante*, en la
12/ Denis Gaultier : *Pavane*, en la
13/ Denis Gaultier : *Courante*, en la
14/ *Double*, en la
15/ Ennemnond ou Denis : *Allemande, le tombeau de l'enclos*
16/ Denis Gaultier : *Sarabande*, en la
17/ Denis Gaultier : *Courante, la belle tenebreuse*, en la
18/ Denis Gaultier : *Chaconne* (*sarabande*), en la
19/ Ennemond Gaultier : *Courante la petite bergère*, en la
20/ Ennemond Gaultier : *Sarabande*, en ut
21/ Ennemond Gaultier : *Pièce*, en Ut

Le corpus de trente-et-une pièces du manuscrit **66-Perrine** se répartit en quinze courantes, cinq allemandes, quatre sarabandes, deux gigues, une pavane, une chaconne, une canarie, une fantaisie, le double d'une courante et une pièce en Ut. Les clavecinistes, avant la réalisation du manuscrit Perrine en 1680, savent-ils lire les tablatures de luth ? En ce sens, les manuscrits les plus anciens comme **32-Oldham** (Paris, Meudon, Toulouse ? ca 1650-1661) et **35-Bauyn I-II-III** (France, Paris ? ca 1690) sont particulièrement révélateurs de cette concomitance entre l'univers du luth et celui du clavecin. Dans **32-Oldham**, les copistes sont Louis Couperin (main F), probablement d'Anglebert (main B), peut-être Chambonnières (main D) mais il subsiste encore quatre mains inconnues. Pour ce qui concerne **35-Bauyn I-II-III**, la situation est plus délicate : le premier recueil ne contient que des pièces de Chambonnières, le second que du Louis Couperin et le troisième est celui qui attire davantage notre attention par la présence de trois luthistes : Pinel, Mésangeau et un certain Vincent **(23)**.

(21) Dans **33-Rés-89ter**, d'Anglebert l'appelle également *Sarabande*.
(22) Dans **33-Rés-89ter**, d'Anglebert l'appelle *Courante les larmes* mais la transpose en ré.
Dans **36-Parville** (France, Paris ? après 1686), l'arrangeur anonyme l'appelle également *Courante les larmes*, dans une version transposée en ré comme celle, antérieure, de d'Anglebert.
(23) G. Durosoir, « Vincent », *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, op.cit., p. 714.
Ce « Vincent », compositeur et luthiste de la première moitié du XVIIe siècle s'est rendu célèbre selon Mersenne et Loret comme luthiste et pédagogue. Il dirigea probablement pendant quelque temps la musique du duc d'Angoulême et se produisit dans les concerts donnés chez Pierre de La Barre (Pierre III dit « le cadet » baptisé en 1592-1656) organiste, compositeur et luthiste.

Dans cette source, il existe des arrangements anonymes de pièces de Mésangeau : deux sarabandes en Ut, une sarabande en Ut, une canarie en Ut de l'un des Gaultier, une sarabande en Ut de Pinel **(24)** mais également une pavane pour clavier de Vincent.

L'observation de ces sources montre que, bien avant Perrine, certains claviéristes savaient déjà transcrire les tablatures de luth en notation moderne pour le clavier. Ceci semble particulièrement vraisemblable dans le cas de Pierre III de La Barre dit « le cadet » (baptisé en 1592-1656), organiste et luthiste qui a connu le compositeur et luthiste Vincent. Dans **35-Bauyn-III** nous trouvons quelques pièces pour clavier d'un « Mr de La Barre » mais à la page soixante-et-une se trouve une *Gigue de Mr. Joseph De la Barre* **(25)**. Par ailleurs, l'*Allemande de Mr De la Barre* de la page trente-quatre est une pièce de Joseph de La Barre, non signée de son prénom. Les autres oeuvres de « Mr. De La Barre » ne sont probablement pas de lui mais sans doute de son père Pierre III. Enfin, l'unique *pavane en la* du fameux Vincent, avant dernière pièce du manuscrit, précéde une pavane de même facture de Dumont : ceci semblerait indiquer qu'un luthiste peut aussi écrire pour le clavier.

Dans ce cas, si Vincent et certains des « De La Barre », Pierre III « le cadet », son neveu Pierre IV et peut-être son fils Joseph, possèdent cette polyvalence de luthiste, organiste et compositeur encore de mise jusqu'au milieu du XVIIe siècle ; il est permis de penser que ces auteurs érudits peuvent être les arrangeurs anonymes des cinq pièces de luth de **35-Bauyn-III**. D'Anglebert, arrangeur de la *Sarabande* en Ut de Pinel dans **33-Rés-89ter**, l'est-il également pour la version légèrement différente de **35-Bauyn-III** ? Dans la première moitié du XVIIe siècle, la distinction entre le répertoire de clavecin et celui de l'orgue n'est pas systématiquement figée : les organistes sont des musiciens savants qui composent et qui sont capables de lire et transcrire les tablatures de luth. Au milieu du XVIIe siècle, la situation évolue : ainsi, dans **59-Dumont-1657** édité par Robert Ballard, Henry Dumont indique dans sa préface : « Meslanges a II. III. IV. Et V. Parties, avec la Basse-Continvë, contenant Plusieurs Chansons, Motets, Magnificats, Preludes, & Allemandes pour l'Orgue & pour les Violes. Et les Litanies de la Vierge (…) », mais aucune allusion n'est faite au luth, pas davantage que dans sa dernière édition **61-Dumont-1668**.

(24) Cet arrangement anonyme de la « Sarabande de Mr. Pinel » est également présent dans trois sources : chronologiquement **33-Rés-89ter** (arrangement de d'Anglebert légèrement différent), **36-Parville** (exactement le même que celui de d'Anglebert) et **47-Gen-2356** (Paris, ca 1690), arrangement différent des deux précédents.
(25) Joseph de La Barre (baptisé en 1633-mort avant le 6 mai 1678), organiste comme son père Pierre III, est le frère de la chanteuse Anne de La Barre qu'il accompagne au cours de ses voyages, notamment à la Cour de Suède.

L'appréhension du répertoire de clavecin, sous le règne de Louis XIV et plus particulièrement celui de l'époque de Lully, ne peut se contenter des sources imprimées. Il faut compléter notre investigation par l'étude des sources manuscrites pour comprendre la fusion qui s'opère entre l'art des luthistes et celui des clavecinistes. Cette approche permettra de situer la place exacte des arrangements pour le clavier des œuvres théâtrales de Lully : opportunité mercantile, phénomène de mode ou intégration réelle au répertoire existant ?

Deux décennies avant la première édition de 1670 des pièces de Jacques Champion de Chambonnières (1601/2-1672), il faut consulter **32-Oldham** (Paris, Meudon, Toulouse ? ca 1650-1661) pour prendre connaissance des toutes premières œuvres de Chambonnières, d'Anglebert, Monnard, Richard et Louis Couperin. Il s'agit également de l'une des premières apparitions d'un genre nouveau qui affirme l'émancipation du clavecin par rapport au luth : le prélude non mesuré. À l'exception de cinq pièces uniques de Chambonnières **(26)**, d'une courante de d'Anglebert **(27)**, d'une allemande et deux courantes de Louis Couperin **(28)**, toutes les autres pièces de ces auteurs seront recopiées dans les manuscrits ultérieurs. **32-Oldham** concentre surtout des pièces de Chambonnières et sans doute les toutes premières. La présence d'un seul prélude non mesuré semble bien confirmer l'ancienneté du manuscrit : **32-Oldham** est une souce très utile dont l'intérêt majeur est la conservation de l'œuvre pour orgue de Louis Couperin, soit soixante-dix pièces d'une qualité exceptionnelle. Ce manuscrit est également celui où Chambonnières apparaît pour la première fois accompagné des œuvres de jeunesse de ses élèves : Louis Couperin, Jean-Henry d'Anglebert, Jacques Hardel mais étrangement pas Nicolas Lebègue.

L'exceptionnel manuscrit **35-Bauyn (I-II-III)** (France, Paris ? ca 1690) témoigne de l'existence en France d'un répertoire pour clavecin de haute qualité. Le manuscrit compte dans son premier volume cent vingt-huit pièces de Chambonnières, dont cinquante et un *unica* mais il n'y a aucun prélude non mesuré. Le second volume dénombre cent vingt-trois pièces de son élève Louis Couperin, dont soixante-sept sont uniques : le manuscrit débute d'emblée par quatorze préludes non mesurés **(29)**. Le reste du corpus des oeuvres de clavecin de Louis Couperin, onze pièces et quelques variantes, est essentiellement conservé dans **36-Parville**.

(26) *Sarabande* en la p.16, *Gigue* en la p.18, *Sarabande* en Sol p.20, *L'Estourdie* en Sol p.21, *Courante* en la p.26.
(27) *Courante* en Ut p.4.
(28) *Allemande* en la p.106, *Courante* en la p.107, *Courante* en la p.108.
(29) Paul Prévost, *Le prélude non mesuré pour clavecin (France 1650-1700)*, Baden-Baden et Bouxwiller, Éd. Valentin Koerner, 1987.

36-Parville contient très peu de pièces uniques, hormis trois préludes non mesurés, une *gavotte en ré* et surtout un *Double du Riguaudon fait par Mr. Couprain* **(30)** de Louis Couperin. Les autres unicas de **36-Parville** sont une *courante en Ut* de Chambonnières, un arrangement anonyme de *Les Plaisirs* de Pierre Gautier « de Marseille », quelques pièces dont un *prélude non mesuré* d'un « Mr. De La Barre » et quelques courtes pièces anonymes.

L'édition de 1670 des pièces de clavecin de Chambonnières, **62-Chamb-I-II**, ne compte que onze nouvelles pièces dont six courantes **(31)**. Son œuvre se compose de cent cinquante-trois pièces, une majorité de courantes conformément à l'esthétique des luthistes mais aucun arrangement de pièce de luth, aucun prélude non mesuré et un unique menuet en Sol. La première composition de Nicolas Lebègue, autre disciple de Chambonnières, se trouve également dans le manuscrit **35-Bauyn-III** **(32)**. Lebègue est, de facto, le second auteur de clavecin à bénéficier des avantages de l'édition musicale. **64-Lebègue-I**, l'édition Baillon de 1677, compte cinquante-six pièces du compositeur dont la plupart ont été recopiées dans des sources allemandes, tout particulièrement par Johann-Christoph Bach dans **13-Möllersche** et plus rarement par Johann-Gottfried Walther dans **12-Walther**.

L'édition Lesclop de 1687 du *Second Livre de Clavessin*, **65-Lebègue-II**, apporte quarante-six nouvelles pièces qui s'adaptent bien au goût du moment : côtoyant les traditionnelles courantes, allemandes, sarabandes et gigues, son œuvre s'étoffe de menuets, gavottes, bourrées, chaconnes, passacailles et même un *Air de hautbois* en Sol. L'année 1687 sonne la disparition de Lully à l'apogée de sa gloire : les œuvres de clavecin de l'époque en subissent la profonde influence. Il n'y a chez Nicolas Lebègue aucun arrangement de pièce de luth et son *Second Livre de Clavessin* est largement recopié dans le manuscrit danois **11-Ryge** (Danemark, ca 1700 ?). Cette source ne compte que cinq auteurs : trois allemands, Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbel, Jan-Adam Reincken et deux français, Jean-Baptiste Lully et Nicolas Lebègue. La particularité de **11-Ryge** réside dans le fait que toutes les œuvres d'orgue et de clavecin sont encore notées « en nouvelle tablature allemande d'orgue » : ce qui signifie que Lully et Lebègue ont été transcrits dans ce type de tablature par un ou plusieurs membres de la famille danoise Ryge.

---

(30) Ce double « prolonge » le *1er Rigaudon* utilisé par Lully dans *Acis et Galatée* (1686, LWV 73/6), présent dans six sources. Cependant, ce rigaudon est une pièce bien antérieure à l'opéra puisque Louis Couperin, mort une génération plus tôt, en réalise une variation. Le rigaudon utilisé par Lully est également connu comme un Noël pour orgue : *Votre bonté, Grand Dieu.*
(31) Deux *courantes en sol*, une en Ut et trois en ré, une *allemande en Ré*, la *Gigue où il y a un canon* en sol, une *allemande* et une *gigue en Sol*, un *menuet en Sol*.
(32) La *Gavotte* en Ut, p.54.

Enfin, il est important de citer le claveciniste Jacques Hardel (ca 1643-1678) dont le talent est souligné dans la *Lettre de Mr. Le Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier touchant à la Musique*, en 1680 **(33)**. Hardel, autre élève de Chambonnières, doit être excellent claveciniste puisqu'il joue souvent pour Louis XIV, qui selon Le Gallois « prenoit un plaisir singulier » à l'écouter. Il doit également être un pédagogue reconnu puisqu'il entre au service de Monsieur, Philippe d'Orléans et frère du roi, comme professeur de clavecin de Mademoiselle sa fille, puis comme professeur de Madame, Charlotte-Élisabeth de Bavière dite Madame Palatine. Son œuvre connue, de seulement sept pièces, n'est pas éditée et se trouve dispersée dans plusieurs sources : **32-Oldham (34)** **35-Bauyn-III (35)**, **36-Parville (36)**, **44-LaPierre**, **68-d'Anglebert** et **Ms. Saizenay** qui est un manuscrit de luth **(37)**. Une seule pièce de Jacques Hardel, une *gavotte en la*, est présente dans sept sources de clavecin **(38)** et une *courante en ré* a été conservée par d'Anglebert dans son édition de **68-d'Anglebert**. Il subsiste donc une unique pièce de Jacques Hardel éditée par l'entremise de Jean-Henry d'Anglebert, ce qui témoigne de l'hommage rendu par ce dernier à son éminent confrère disparu une décennie auparavant.

Dans le tableau n° V qui va suivre, nous visualisons la grande diversité des sources manuscrites et imprimées qui recensent l'essentiel du répertoire français de clavecin de la seconde moitié de XVIIe siècle. Il est ainsi possible de comprendre la mutation du goût lorsque l'on constate la progressive rarification puis disparition de ce répertoire dans la première moitié du XVIIIe siècle. Le tableau n° VI complète cette analyse et pointe l'évolution des danses stylisées dans le répertoire de clavecin des années 1650 à 1690. Tout d'abord, la courante héritée des luthistes et célébrée par Chambonnières disparaît presque totalement chez Lully. Il en est de même avec l'extinction de la pavane, désormais absente de l'œuvre de Lebègue, d'Anglebert et Lully : en revanche, l'unique menuet de Chambonnières est une forme appelée à se développer chez Lully. Enfin, de nouvelles danses font leur apparition : la loure, le passepied et le rigaudon. Le répertoire pour clavecin évolue de neuf types de danses différentes chez Chambonnières à dix-neuf chez Lully : l'influence de l'opéra est à l'origine de ces mutations sur le répertoire du clavecin français du Grand Siècle.

---

(33) Le Gallois, *Lettre de M. le Gallois à mademoiselle Regnault de Solier touchant à la musique*, Paris, Michallet, 1680.

(34) *Courante* en ré également présente dans **35-Bauyn-III** et **44-LaPierre**.

(35) *Allemande* en ré, *Courante* en ré, *Courante* en ré, *Courante* en ré, *Sarabande* en ré, *Gigue* en ré, *Gavotte* en la, pp.44-50.

(36) *Allemande* en ré également présente dans **24-Babell**, **35-Bauyn-III** et **44-LaPierre** et la fameuse *Gavotte* en la, présente dans sept sources.

(37) Ms. de Saizenay : il s'agit de deux manuscrits en tablature de Jean-Étienne Vaudry, Seigneur de Saizenay (1668-1742), conseiller au Parlement de Besançon, compilés par lui-même lors de son séjour parisien à la fin du XVIIe siècle. Il se rend à Paris pour étudier le luth et le théorbe avec Guillaume Jacquesson et Robert de Visée.

(38) **23-Tenbury**, **24-Babell**, **25-Bod-426**, **31-Madrid-1360**, **36-Parville**, **45-Dart**, **49-RésF-933** (et **Ms. Saizenay-I-II**).

Tableau n° V

Évolution du répertoire pour clavecin des années 1650 aux années 1690

[La notation en **caractères gras** indique les sources manuscrites et imprimées
les plus importantes, par apparition chronologique]

Chambonnières (26 sources)	**L. Couperin** (15 sources)	**Lebègue** (21 sources)	**d'Anglebert** (14 sources)
32-Oldham (ca 1650-1661)	32-Oldham		32-Oldham
18-Ch-Ch-1236 (ca 1650-74)			
2-Witzendorff (1655-1659)			
38-Gen-2348/53 (ca 1658 ?)	38-Gen-2348/53		
Ms. Borel (ca 1660-1680)	Ms. Borel		Ms. Borel
5-Munich (ca 1660 ?)			
8-Hintze (ca 1660-1674 ?)			
55-Redon (1661)			
60-Playford (1666)			
Ms. Bruxelles-27220 (1666-1685)			
62-Chamb-I (1670)			
63-Chamb-II (1670)			
		28-Brussels-926 (après 1670)	
		64-Lebègue-I (1677)	
33-Rés-89ter (après 1677)	33-Rés-89ter		**33-Rés-89ter** (après 1677)
	40-Rés-476 (après 1679)		
		21-Rés-1186bis (ca-après 1680)	
		10-Schwerin-617 (après 1684)	
36-Parville (après 1686)	**36-Parville**	36-Parville	36-Parville
		65-Lebègue-II (1687)	
Ms. Amalie (1687)			
45-Dart (après 1687)		**45-Dart**	45-Dart
44-LaPierre (après 1687)			
Ms. Regensburg (ca 1688-1697)	Ms. Regensburg	Ms. Regensburg	Ms. Regensburg
			68-D'Anglebert (1689)
		46-Menetou (après 1689)	46-Menetou
47-Gen-2356 (ca 1690 ?)	47-Gen-2356		
35-Bauyn-I-II (ca 1690)	**35-Bauyn-II**-III	35-Bauyn-III	35-Bauyn-III
			Ms. de Troyes (ca 1690-1700)
Ms. Roper (1691)		Ms. Roper	
Ms. Normand/Couperin (1695)	Ms. Normand/Couperin	Ms. Normand/Couperin	
		48-LaBarre-6 (après 1697)	
		30-Cecilia (ca 1700 ?)	
		11-Ryge (ca 1700 ?)	
23-Tenbury (1701)	23-Tenbury	23-Tenbury	
24-Babell (1702)	24-Babell	24-Babell	24-Babell
		13-Möllersche (1703-1708)	
	31-Madrid-1360 (1709)		
		12-Walther (ca 1712-après 1731	12-Walther
	Ms. Saint-Georges (1713)		
	49-RésF-933 (ca 1715)		
		50-Paignon (ca 1716)	
		14-Schwerin-619 (ca 1720 ?)	
			51-LaBarre-11 (après 1724)
52-Rés-2671 (ca 1742)			
			15-Berlin-30206 (ca 1750-1770)
53-Oldham-2 (après 1752)			

Tableau n° VI

Évolution des danses stylisées dans le répertoire pour clavecin de 1650 à 1690

Chambonnières (153 pièces)	**L. Couperin** (135 pièces)	**Lebègue** (102 pièces)	**d'Anglebert** (98 pièces)	**Lully** (208 pièces classées sur 217)
	19 préludes	**5** préludes	**5** préludes (dont 1 arrangement)	**8** préludes
71 courantes (dont 3 doubles)	**33** courantes	**18** courantes (+ 2 doubles)	**18** courantes (dont 8 arrangées + 7 doubles)	**5** courantes
31 sarabandes	**31** sarabandes	**11** sarabandes	**13** sarabandes (dont 7 arrangées + 4 doubles)	**12**
16 allemandes (dont 2 doubles)	**16** allemandes (+ 1 double)	**13** allemandes	**6** allemandes (dont 1 arrangée + 1 double)	**6**
16 gigues	**5** gigues	**10** gigues	**7** gigues (dont 2 arrangées + 1 double)	**7** gigues
	4 chaconnes	**5** chaconnes	**5** chaconnes (dont 2 arrangées + 1 double)	**7** chaconnes
4 pavanes	**1** pavane			
2 gaillardes (dont 1 double)	**3** gaillardes		**5** gaillardes (+ 1 double)	
1 canarie	**1** canarie	**2** canaries		**3** canaries
1 passacaille **(36 parville)**	**3** passacailles	**1** passacaille	**2** passacailles (dont 1 arrangée)	**4**
1 menuet **(63-Chamb-II)**	**2** menuets (dont 2 doubles)	**14** menuets	**6** menuets (dont 2 arrangés)	**66** menuets
	1 gavotte (+ 2 doubles)	**9** gavottes (+ 2 doubles)	**4** gavottes (dont 2 arrangées)	**12** gavottes
	1 branle	**4** bourrées (+ 3 doubles)	**1** bourrée (1 arrangée de Lully)	**7** bourrées
	1 volte		**4** ouvertures (4 arrangées de Lully)	**18** ouvertures
	1 double de rigaudon		**2** airs (2 arrangés de Lully)	**9** airs
			1 marche (1 arrangée de Lully)	**19** marches
			1 entrée (1 arrangée de Lully)	**12** entrées
			1 loure (1 arrangée de Lully)	**3** loures
				5 passepieds
6 pièces (*La Sotise, Rondeau, 2 brusques, La drolerie, L'estourdie*)	**5** pièces (*Pièce de 3 sortes de mouvement, La Pastourelle, Tombeau de Mr. de Blanrocher, La Piémontoise, Chaconne de Mr. Couperin* [Louis ?]	**3** pièces (*1 rondeau, 1 ballet Air de Hautbois*)	**2** pièces *Variations sur les folies d'Espagne, Tombeau de Mr. de Chambonnières*	**3** rigaudons **2** furies **(39)**

(39) Cf. supra, Graphique n° V « Danses et formes les arrangées pour clavier les plus usitées dans la production de Jean-Baptiste Lully », p. 113.

L'exploration du répertoire français pour clavecin de la seconde moitié du XVIIe siècle révèle une diminution progressive de l'influence des luthistes et une autonomie de plus en plus importante des clavecinistes. Les caractéristiques d'un style se dévoilent au contact du répertoire et il devient possible de dessiner un contour esthétique du clavecin français sous le règne de Louis XIV. Aucune pièce n'est à cette époque dans sa version définitive et chaque copiste en propose une ou plusieurs variantes sans avoir pour autant l'assentiment de l'auteur. Hormis les versions « définitives », corrigées et contrôlées par les compositeurs eux-mêmes dans les versions imprimées ou gravées, le répertoire reste mouvant. Il est donc indispensable au musicien d'aujourd'hui de pouvoir comparer les variantes d'une même œuvre pour opérer ses propres choix.

Jacques Champion de Chambonnières n'a arrangé aucune pièce de luth mais il s'en inspire et son œuvre en porte les traces. À l'instar des deux Gaultier, Chambonnières nourrit son œuvre d'une quantité importante de courantes et dans de moindres proportions d'allemandes, sarabandes, passacailles et gigues. Soixante et onze pièces, soit près de la moitié du corpus de ses cent cinquante-trois oeuvres de clavecin sont des courantes : l'héritage direct des luthistes dans ce choix consacré aux courantes est évident. À titre de comparaison, les 217 arrangements pour clavier d'œuvres de Lully ne comptent désormais que cinq courantes, ce, à peine une décennie plus tard. La variété de danses instrumentales est de neuf chez Chambonnières contre dix chez Lebègue, quatorze chez Louis Couperin et dix-huit chez d'Anglebert. La disparition des pavanes et gaillardes du répertoire chez Lebègue et Lully est l'un des signes du profond changement de goût de la société en très peu de temps. Enfin, l'avènement du menuet, un seul chez Chambonnières, deux pour Louis Couperin, six chez d'Anglebert, quatorze pour Lebègue et soixante-six chez Lully est encore une caractéristique de cette mutation rapide du goût.

L'organisation des pièces s'opère, comme chez les luthistes, par tonalité et l'édition de 1670 de Chambonnières va en ce sens. Par exemple, ses *Pièces de Clavessin, Livre Premier* s'ouvrent par l'*Allemande la rare* (en la), *Courante* (en la), *Double* (en la), *Courante* (en la), *Courante* (en la), *Sarabande* (en la) et *Gaillarde* (en la). La huitième pièce est l'*Allemande la Dunquerque* (en Ut) suivie de deux courantes et une sarabande de la même tonalité : nous supposons que ces pièces peuvent s'organiser pour être jouées les unes à la suite des autres, par tonalité.

Aucune indication ou allusion n'est donnée par Chambonnières dans sa préface sur la manière d'agencer ses œuvres. Aussi, en sondant quelques aspects du corpus du premier et du second Livre, nous relevons les éléments suivants :

Premier Livre : pièces en la	Pièces en Ut	Pièces en ré
(pp.1-6)	(pp.7-10)	(pp.11-18)
1/ *Allemande la rare*	1/ *Allemande la Dunquerque*	1/ *Allemande la loureuse*
2/ *Courante*	2/ *Courante Iris*	2/ *Courante la toute belle*
3/ *Double*	3/ *Courante*	3/ *Courante de madame*
4/ *Courante*	4/ *Sarabande de la reyne*	4/ *Courante*
5/ *Courante*		5/ *Sarabande*
6/ *Sarabande*		6/ *Les Barricades* (courante)
7/ *Gaillarde*		7/ *Gigue la madeleine* (en Ré)
		8/ *Gigue* (toujours en Ré)

Second Livre : pièces en Ut	Pièces en Ré	Pièces en Sol
(pp.1-5)	(pp. 11-15)	(pp.24-30, fin du Second Livre)
1/ *Allemande*	1/ *Allemande*	1/ *Allemande*
2/ *Courante*	2/ *Courante*	2/ *Gigue*
3/ *Courante*	3/ *Courante*	3/ *Courante*
4/ *Gaillarde*	4/ *Courante*	4/ *Courante*
5/ *Gigue la verdinguette*	5/ *Sarabande*	5/ *Courante*
		6/ *Sarabande jeunes zéphirs*
		7/ *Menuet*

Il semble ne pas exister de cohérence organisationnelle pertinente qui propose un ordonnancement de type « Suite » : allemande, courante, sarabande, gigue. Il n'y a pas encore chez Chambonnières de pièce introductive autre que la traditionnelle allemande : sa conception formelle ne s'émancipe guère du modèle des deux Gaultier, Ennemond et Denis. Dans la liste de sources comptant une ou plusieurs œuvres de Chambonnières, nous nous arrêtons sur **60-Playford**, manuscrit anglais de 1666 : l'auteur John Playford met en tablature de cistre une sarabande du claveciniste français. Dans **Ms.Bruxelles-27220**, il existe des pièces connues de Chambonnières côtoyant des préludes non mesurés anonymes. Le musicologue anglais David Fuller **(40)** propose néanmoins une prudente attribution de ces préludes non mesurés anonymes à Chambonnières. Indépendamment de quelques éléments musicaux qui pourraient conforter

(40) *Pièces de clavecin c. 1670-1685*, Bruxelles, Bibliothèque de Conservatoire royal de musique, Ms.27220, publication en fac-similé avec introduction de David Fuller, Genève, Minkoff, 2000, p. XLIV.

cette hypothèse, il nous est difficile d'imaginer que si Chambonnières avait laissé des préludes dans une source contemporaine de son édition de 1670, il les aurait publiés. **Ms-Bruxelles-27220**, **64-Lebègue-I** et **65-Lebègue-II** sont trois sources contemporaines et les dernières pour un compositeur en fin de vie : Chambonnières meurt en 1672, âgé de plus de soixante-dix ans.

Louis Couperin (ca 1626-1661), oncle de François II, s'affranchit du modèle de Chambonnières **(41)** par une modernité singulière qui confère à son œuvre de clavecin un éclairage solaire. Disparu à seulement trente-cinq ans, organiste, claveciniste et violiste, Louis Couperin est surtout connu à la Cour pour cette dernière fonction. Son œuvre de clavecin de cent trente-cinq pièces le place en seconde position des auteurs de cette époque, devant d'Anglebert et Lebègue. Contrairement à ses confrères, il n'a pas la chance de connaître l'édition de son œuvre : sa disparition prématurée en 1661 explique certainement cette profonde injustice du destin. Plus jeune d'une génération que Chambonnières et disparu une décennie avant lui, Louis Couperin adopte une attitude moderne : il est le plus fécond dans la production des pièces d'un genre nouveau : les préludes non mesurés. Il écrit deux fois moins de courantes que Chambonnières, trente-trois contre soixante et onze, introduit quatre chaconnes, développe la forme de la passacaille à l'exemple de la grande *Passacaille* en Ut **(42)** et introduit la gavotte sans renoncer au genre naissant du menuet. Mais ce sont surtout ses dix-neuf préludes non mesurés qui retiennent immédiatement l'attention générale. L'agencement de ses pièces dans **35-Bauyn-II**, source essentielle, n'obéit à aucune logique de restitution : quatorze préludes non mesurés se suivent, six sarabandes en Ut s'éparpillent au début et au milieu du manuscrit, une *chaconne en sol* suivie d'une *sarabande en sol*, deux pièces d'orgue en sol et une *passacaille en sol* pour clavecin. Il n'y a aucune volonté affichée de figer l'ordre d'apparition des pièces, tout juste une cohérence à les grouper par tonalité. Dans **36-Parville** (après 1686), soit une génération après la disparition de l'auteur, le copiste opte pour une succession des pièces plus organisée : prélude, allemande, courante, sarabande, gigue, canarie, et d'autres pièces dans le ton de ré **(43)**. Cependant, bien que cette ébauche de « Suite » propose des solutions plus acceptables aux musiciens et répond aux goûts du moment, elle n'est pas authentique.

(41) Chambonnières découvrit Louis Couperin à Chaumes-en-Brie et le présenta dans les plus hautes sphères parisiennes durant la Régence. Nous supposons des liens pédagogiques entre les deux hommes sans qu'aucun document ne l'atteste formellement, en l'état actuel de nos connaissances.

(42) **35-Bauyn-II**, p. 27 : « Passacaille de Mr. Couperin. / Grand couplet/ fin/ Second Couplet/ 4e Couplet/ 5e Couplet/ 3e couplet/ Suitte/ 7e Couplet/ 8e Couplet/ 9e Couplet/ 10e Couplet/ Couplet / par b mol/ Grand Couplet/6e Couplet/ Grand Couplet ».

(43) **36-Parville** : pp. 2-7.

Il y a déjà chez Louis Couperin une place importante laissée aux amples chaconnes et passacailles telle la *Passacaille* en sol **(44)** qui peut préfigurer celles d'*Armide* (LWV 71/61) ou de *Phaéton* (LWV 61/40) dans sa section médiane en sol majeur. La science du langage harmonique de Louis Couperin reste ancrée dans les mémoires comme le résume la fameuse *Lettre de Monsieur Le Gallois* déjà évoquée. L'auteur résume l'opposition de son style nouveau, à celui, ancien, de Chambonnières : « L'autre methode est celle du premier mort des Couperins [Louis], qui a excellé par la composition, c'est-à-dire par ses doctes recherches. Et cette manière de jouër a esté estimée par les personnes sçavantes, à cause qu'elle est pleine d'accords, & enrichie de belles dissonances, de dessein & d'imitations » **(45)**. Le répertoire du clavecin français s'inspire de celui du luth mais s'émancipe au regard des possibilités du clavier : Louis Couperin apporte une remarquable contribution à cet art subtil et délicat de fusion entre le luth et le clavecin par l'écriture, entre autres, de ses préludes non mesurés. La diffusion de sa musique reste limitée à une sphère de quelques rares connaisseurs ; serait-ce la conséquence de sa non édition postérieure et posthume ? Il est étonnant qu'après sa disparition prématurée en 1661, aucun de ses confrères n'ait écrit de *Tombeau* en sa mémoire comme le fit d'Anglebert à l'égard de Chambonnières. De la dynastie des Couperin, Louis est le premier à écrire de la musique : ses deux frères, Charles II et François I n'ont, à notre connaissance, rien laissé à la postérité. Sans doute, Louis Couperin est le claveciniste qui pose le mieux les jalons d'une esthétique pour le clavecin en France au tout début de la seconde moitié du XVIIe siècle : l'esprit du luth n'a peut-être jamais été magnifié avec autant de grandeur qu'au clavecin.

Nicolas Lebègue est de la même génération que Louis Couperin mais son destin est plus radieux : claveciniste, organiste de la Chapelle royale de Versailles et de l'église Saint-Merry à Paris, il est célèbre à l'étranger pour son œuvre de clavecin. L'homme est visiblement un personnage fort respectable, aimable, pieux, rigoureux et doté d'un esprit curieux : l'épitaphe du *Mercure Galant* de 1702 pour ses funérailles à Saint-Merry est sans détour : « Cy devant, attendant la résurrection des morts et la vie des siècles à venir figurée par l'immortalité, repose le corps d'honorable homme Nicolas Le Bègue (…) Une probité de vie suffisamment connue lui attira autant d'admirateurs de sa vertu, que son grand mérite lui en fit naître. Il sacrifia tout à Dieu dès qu'il se sentit en estat de pouvoir remplir Sa Sainte volonté par des œuvres de piété. Il considéra toujours ses amis et ses proches dans un esprit de bienveillance et d'attachement, que sa générosité lui rendit un sujet de la plus tendre reconnaissance (…) **(46)** » Son œuvre de clavecin de cent-deux pièces suit une évolution constante depuis Chambonnières : il emprunte la voie du prélude non mesuré tracée par Louis Couperin mais adopte une attitude plus retenue en n'en produisant que cinq. Il réduit le nombre de courantes, soixante-et-onze pour Chambonnières, trente-trois pour Louis Couperin, à désormais dix-huit.

(44) 35-Bauyn-II, « Passacaille de Mr. Couperin / Suitte / bemol / fin », p. 99.
(45) Le Gallois, *Lettre de M. le Gallois à mademoiselle Regnault »*, op.cit., p. 300.
(46) Marcelle Benoit, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV*, op.cit., p. 296.

Il renonce aux pavanes et aux gaillardes, compose quatorze menuets et cultive également le genre de la gavotte et de la bourrée. L'*Air de Hautbois*, pièce évoquant pour la première fois un timbre de l'orchestre, est une allusion non dissimulée à l'opéra de Lully. Sa position d'organiste de la Chapelle royale le place dans le sérail lulliste sans que nous ne connaissions pour autant leurs échanges amicaux et musicaux. Ses *Pièces de Clavessin* éditées par Baillon en 1677 sont contemporaines des grandes productions de Lully : *Atys* (1676) et *Isis* (1677). L'édition de 1677 des œuvres de clavecin de Lebègue aura un écho considérable dans le monde germanique et tout particulièrement auprès du jeune Johann-Sebastian Bach. Son grand frère, Johann-Christoph recopie dans **13-Möllersche** (1703-1708) cinquante-et-une des cinquante-six pièces que compte l'édition de Baillon et Johann-Gottfried Walther en reproduit treize dans **12-Walther** (1712). Il est intéressant de relever que ces auteurs allemands ne recopient aucun prélude non mesuré de Lebègue : ce style serait-il trop éloigné de leur usage ? D'ailleurs, la seconde publication d'œuvres de Lebègue de 1687 ne compte aucun prélude non mesuré : le genre serait-il passé de mode, même en France ? **(47)**

Son *Second livre de Clavecin* édité par Lesclop en 1687, année de la mort de Lully, est partiellement recopié par des connaisseurs du nord de l'Europe : la famille danoise Ryge, proche de l'univers de Dietrich Buxtehude. Aussi dans **11-Ryge** (ca.1700), onze des quarante-six pièces de l'édition de 1687 de Lebègue, sont transcrites en nouvelle tablature allemande d'orgue. Par ailleurs, la source **14-Schwerin-619** (ca 1720 ?) que nous considérons comme française au regard de son contenu reproduit trente-deux pièces de **65-Lebègue-II** sur le total de quarante-six de l'édition de 1687. Pour la première fois dans l'histoire du clavecin en France de la seconde moitié du XVIIe siècle, l'intégrale d'une œuvre est conservée dans une édition imprimée ou gravée : il s'agit des deux volumes **64-Lebègue-I** et **65-Lebègue-II**.

Édition de 1677 /pièces en ré	Pièces en la	Pièces en Fa
(pp.1-8)	(pp. 28-34)	(pp.45-51)
1/ *Prélude*	1/ *Prélude*	1/ *Prélude*
2/ *Allemande*	2/ *Allemande*	2/ *Allemande*
3/ *Courante grave*	3/ *Courante*	3/ *Courante*
4/ *Courante gaye*	4/ *Courante*	4/ *Courante*
5/ *Double*	5/ *Sarabande grave*	5/ *Gigue*
6/ *Sarabande*	6/ *Gigue*	6/ *Sarabande grave*
7/ *Gavotte*	7/ *Menuet*	7/ *Gavotte*
8/ *Menuet*		
9/ *Canarie*		

(47) Paul Prévost, *Le prélude non mesuré pour clavecin (France 1650-1700)*, op. cit. 1987.

Édition de 1687/Suitte En de la ré	Suitte En g ré sol b	Suitte En f Vt fa
(pp. 1-5)	(pp. 6-16)	(pp. 28-33)
1/ *Allemande*	1/ *Allemande*	1/ *Allemande*
2/ *Courante*	2/ *Allemande*	2/ *Courante*
3/ *Sarabande grave*	3/ *Courante*	3/ *Gigue*
4/ *Gigue*	4/ *Sarabande*	4/ *Sarabande*
5/ *Menuet*	5/ *Rondeau*	5/ *Menuet*
	6/ *Gigue*	6/ *Menuet*
	7/ *Passacaille*	7/ *Chaconne*
	8/ *Menuet*	
	9/ *Gavotte en Sib*	
	10/ *Menuet en Sib*	

L'exemple des pièces de clavecin de Nicolas Lebègue est particulièrement intéressant car c'est également la première fois que le terme de « Suitte » apparaît dans un corpus d'œuvres, mais seulement à partir de 1687. Cette volonté d'organiser le répertoire a peut-être été influencée par son activité d'organiste et par la publication de ses trois Livres d'orgue en 1676, 1678 et 1685. Le rituel de l'Église romaine qui impose d'improviser ou d'écrire des versets courts alternés avec le plain-chant, dans le même ton, oblige le musicien à structurer ses interventions. Par ailleurs, son activité de pédagogue à Paris lui impose certainement de clarifier sa pensée envers ses élèves : ainsi, proposer des « Suittes » de pièces dans les différents tons est une démarche plus confortable pour tous, élèves avancés comme débutants. Enfin, être musicien à Versailles impose des rituels et des obligations : sans doute sa position d'observateur des faits musicaux à la Cour lui permet-elle de s'inspirer du perfectionnisme de Lully avec son orchestre, ses chanteurs, l'édition et la vente de sa musique. Peut-être fut-il parfois appelé à renforcer les parties de basse continue dans l'orchestre de la Cour et/ou de l'Académie royale de Musique : conditions idéales pour rencontrer un public argenté, influent et potentiellement intéressé par des leçons de clavecin auprès d'un grand maître.

Le musicien le plus emblématique de cette fin du XVIIe siècle est certainement Jean-Henry d'Anglebert, professeur de clavecin auprès des enfants de la famille royale, musicien au service du roi et ami de Jean-Baptiste Lully. Un détail ne trompe pas sur sa notoriété : il est représenté par un portrait de Pierre Mignard (1612-1695), fait exceptionnel pour un musicien à

cette époque. Sa contribution au répertoire du clavecin est singulière car elle revêt un aspect patrimonial dans le sens où elle se concentre sur l'origine fondatrice de l'esthétique de l'instrument en France, le luth, sans pour autant délaisser les caractéristiques les plus modernes du répertoire : les arrangements pour clavier des œuvres théâtrales de Lully. Il y a également chez Jean-Henry d'Anglebert une volonté de perfectionnisme, sans doute héritée de Lully, dans la manière de penser et d'organiser son œuvre : une quête didactique et musicale. La préface de son édition des *Pièces de clavecin* de 1689 résume son projet :

« Pieces de Clavecin
composées
par Jean-Henry d'Anglebert,
ordinaire de la musique de la chambre du roy, avec la
maniere de les jouer.
Diverses Chaconnes, Ouvertures, & autres Airs de Monsieur De Lully
mis sur cet Instrument.
Quelques Fugues pour l'Orgue.
Et les Principes de l'Accompagnement.
Chez Christophe Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique ».

L'édition dédiée à sa noble et talentueuse élève, la Princesse de Conti, fille du roi, est réalisée par le plus célébre imprimeur du royaume : Christophe Ballard. Ce dessein de fin de vie est une synthèse de l'art des clavecinistes du Grand Siècle : compositions personnelles de d'Anglebert, arrangements d'œuvres du plus grand compositeur d'opéras que la France ait connu et traité de basse continue, le tout complété d'une table exhaustive dans la manière de réaliser les agréments. Cependant, sa quête éditoriale n'est pas complète, puisque d'Anglebert ne reproduit pas dans son édition de 1689 les arrangements qu'il réalisa des œuvres des grands luthistes français : Pinel, Mésangeau et Gaultier. Pour connaître l'intégralité des compositions de d'Anglebert, il faut tout d'abord étudier **32-Oldham (48)** (Paris, Meudon, Toulouse ? ca 1650-1661), également consulter **Ms. de Troyes-I** (ca 1690-1700) où figure une *Sarabande de Mr. Danglebert*, pièce unique **(49)**, bien entendu **33-Rés-89ter** et l'édition **68-d'Anglebert**. D'Anglebert prend son indépendance comme ses deux confrères Louis Couperin et Nicolas Lebègue du modèle de Chambonnières : le choix des pièces est assez proche de celui de Lebègue mais il réintroduit tout de même cinq gaillardes, danse délaissée depuis Louis Couperin.

(48) 32-Oldham compte une pièce unique de d'Anglebert : la *Courante* en Ut, p.4.
(49) Ms. de Troyes-I (ca 1690-1700) : Ms.2682, *Sarabande de Mr. Danglebert*, f° 85r.

La principale originalité de d'Anglebert réside dans son art de l'arrangement d'œuvres d'autres compositeurs. À cette époque, il n'est pas rare d'observer quelques cousinages entre compositeurs : ainsi, une courante de Chambonnières peut faire l'objet d'un double écrit par Louis Couperin ou Nicolas Lebègue et ainsi de suite. Le manuscrit **33-Rés-89ter** en est l'illustration : l'ouvrage débute par un *prélude non mesuré* en Ut, se poursuit par une *allemande* de même tonalité, puis s'intercale la *Courante Iris* de Chambonnières que d'Anglebert complète par un double, toujours en Ut. Un cas similaire se présente à la page trente-trois où d'Anglebert écrit un double sur l'*allemande* de Louis Couperin qui précède.

<u>Pièces en Ut</u>

(pp.1-5a)

1/ *Prélude*

2/ *Allemande*

3/ Chambonnières, *Courante Iris*

4/ d'Anglebert, *Double* (de la courante)

5/ Chambonnières, *Courante*

6/ d'Anglebert, *Double* (de la courante)

7/ Pinel, arrangement d'Anglebert, *Sarabande*

8/ d'Anglebert, *Double*

9/ Chambonnières, *Gigue la verdinguette*

10/ d'Anglebert, *Double*

<u>Pièces en sol</u>

(pp.42A-44, fin du manuscrit **33-Rés-89ter**)

1/ *Prélude*

2/ Lully, *Ouverture du Carnaval* (1668, LWV 36/1)

3/ Lully, *Ouverture d'Isis* (1677, LWV 54/1)

4/ Lully, *Courante* (LWV 75/24)

5/ d'Anglebert, *Double* (de la courante)

6/ Lully, arrangement d'Anglebert : *Les Songes agréables d'Atys* (1676, LWV 53/58)

7/ *Passacaille*

Les arrangements d'œuvres théâtrales de Lully se fondent dans l'œuvre de d'Anglebert sans la moindre rupture stylistique : lorsque l'on agence toutes ces pièces dans un ordre musicalement cohérent, le résultat devient probant. Quiconque ne connaît pas l'origine de la pièce, de l'auteur ou arrangée d'après Lully, Pinel, Mésangeau ou Gaultier éprouvera des difficultés à départager les œuvres originales de d'Anglebert de ses propres arrangements, à l'exception des préludes non mesurés et des ouvertures de Lully.

Ce cas de figure, au centre de notre problématique, pose évidemment la question que nous développerons plus tard, de la « propriété » d'une œuvre une fois arrangée : phénomène courant et récurrent dans l'histoire de la musique. Dans **68-d'Anglebert**, œuvre imprimée de 1689 qui fait l'objet de nombreuses rééditions en France et à l'étranger, Jean-Henry d'Anglebert opère des choix : reproduit-il son travail antérieur conservé dans le manuscrit **33-Rés-89ter** ? En premier lieu et contrairement à l'édition de 1687 de Lebègue, d'Anglebert ne propose pas au public de « Suitte(s) » constituée(s) en tant que telle. Dans l'ordre de l'édition, il est difficilement concevable de proposer une suite en Sol de seize pièces agencées de la sorte :

68-d'Anglebert/pièces en Sol

1/ *Prélude*	9/ *Chaconne rondeau*
2/ *Allemande*	10/ *Gavotte*
3/ *Courante*	11/ *Menuet*
4/ *Double*	12/ Lully, *Ouverture de Cadmus* (1673, LWV 49/1)
5/ *Courante*	13/ Lully, *Ouverture de Roland* (1685, LWV 65/1)
6/ *Courante*	14/ Lully, *Menuet dans nos bois* (1667, LWV 35/4)
7/ *Sarabande*	15/ *Chaconne de Phaéton* (1683, LWV 61/40)
8/ *Gigue*	16/ *Gigue*

Une telle configuration demande au musicien de regrouper les pièces dans un ordre cohérent et il serait étrange de jouer trois courantes à la suite ou deux ouvertures. D'Anglebert ne reprend pas dans son édition les arrangements de pièces de luth qu'il a réalisés plus d'une décennie auparavant : en 1689 le goût du public et des musiciens a changé, l'œuvre lyrique et chorégraphique de Lully s'est imposée dans toutes les sphères de la société et le temps des luthistes semble bien révolu. L'almanach de Du Pradel en 1692, contemporain de l'édition des *Pièces de clavecin* de d'Anglebert, ne mentionne que deux luthistes : « Messieurs Mouton, rue Saint Antoine, & du Buc » **(50)**, ce qui souligne le déclin de l'instrument en cette extrême fin de siècle. L'édition s'achève par un hommage rendu à Chambonnières, musicien du passé, hors du sérail lulliste. L'édition des *Pièces de clavecin* de 1689 est largement diffusée, tout d'abord en France, puis à l'extérieur du royaume par Étienne Roger d'Amsterdam, entre autres.

(50) Abraham du Pradel, *Le livre commode contenant les adresses de la Ville de Paris et le trésor des almanachs pour l'année bissextile 1692*, Paris, chez la Veuve de Denis Nion, 1692, Genève, Minkoff reprint, 1973, p. 63.

La non organisation des pièces sous la forme de « Suites » semblerait indiquer que l'auteur s'adresse à un public de connaisseur capable de structurer à sa guise sa propre suite, avec ou sans les arrangements d'œuvres de Lully. Ce public habitué aux opéras fréquente l'Académie royale de musique et il n'est plus question de lui proposer les œuvres arrangées des luthistes du passé. En revanche, la nostalgie d'un âge d'or révolu se manifeste par le *Tombeau de Mr. de Chambonnières*, par l'écriture de *Cinq fugues pour l'Orgue* et un *Quatuor* en mémoire d'un style polyphonique disparu. Vraisemblablement composées au début de sa carrière dans les années 1660, ses fugues pour l'orgue rappellent celles de son beau-frère François Roberday publiées en 1660 ou celles de Louis Couperin écrites entre 1650 et 1659, conservées dans **32-Oldham**. L'édition s'achève par la rédaction d'un traité de basse continue, témoignage de son expérience au sein de l'orchestre de Lully et du perfectionnisme qui y règnait alors. L'apport de Jean-Henry d'Anglebert au répertoire de clavecin s'inscrit dans une démarche de rigueur absolue : il poursuit la voie tracée par Louis Couperin dans le domaine du prélude non mesuré et réalise lui-même, sous son nom, quinze arrangements d'œuvres théâtrales de Lully pour le clavecin. Son travail d'adaptation d'une œuvre d'orchestre vers l'instrument à cordes pincées, tant dans **33-Rés-89ter** que dans **68-d'Anglebert** enrichit le répertoire d'ouvertures, d'airs et de marches. Même s'il ne publie pas l'entièreté de son travail dans l'édition de ses *Pièces de clavecin*, les quinze arrangements d'œuvres de Lully transmis à la postérité représentent la quintessence du genre. Si d'Anglebert intègre quelques pièces de Lully dans sa prestigeuse édition, c'est qu'il révèle au public une pratique répandue que l'on ne trouve jusqu'à présent que dans les sources manuscrites. Enfin, la rédaction d'une table d'agréments d'une sophistication extrême rappelle le degré de raffinement du clavecin français de la période 1660-1680.

L'œuvre singulière et prolixe de Jean-Nicolas Geoffroy (mort en 1694), 255 pièces dont quarante-deux versions transposées, est conservée dans l'unique source **37-Geoffroy (51)**. Ce manuscrit compte vingt-quatre suites de clavecin, de mystérieuses pièces pour clavecin, des pièces d'orgue, de viole ou de viole avec accompagnement de clavier. Cet ouvrage suit l'évolution du répertoire par l'extinction progressive de la courante, par le développement du menuet, de la gavotte et des pièces en rondeau. Geoffroy renonce au genre du prélude et fait systématiquement débuter ses suites par une allemande comme à l'époque de Chambonnières.

(51) 37-Geoffroy (France, après 1694) : conservé à la Bibliothèque nationale, département de la musique, fonds conservatoire, Réserve 475 (olim Conservatoire de musique 24827).

Voici quelques exemples de suites pour clavecin de Geoffroy :

Suitte En csolut	Suitte En futfa	Suitte En Amila
(pp. 12-22)	(pp. 69-80)	(pp. 74-129)
1/ *Allemande*	1/ *Allemande*	1/ *Allemande*
2/ *Courante*	2/ *Courante*	2/ *Courante*
3/ *Sarabande*	3/ *Courante*	3/ *Courante*
4/ *Gavotte en rondeau*	4/ *Sarabande*	4/ *Sarabande*
5/ *Gavotte en rondeau*	5/ *Gavotte avec double*	5/ *Gavotte*
6/ *Menuet*	6/ *Gavotte*	6/ *Gavotte*
7/ *Menuet*	7/ *Menuet*	7/ *Gavotte en rondeau l'aimable*
8/ *Rondeau*	8/ *Rondeau*	8/ *Gavotte*
9/ *Bourrée*	9/ *Gigue*	9/ *Gavotte*
10/ *Canarie*	10/ *Rondeau*	10/ *Gavotte*
11/ *Menuet*	11/ *Chaconne*	11/ *Gavotte*
	12/ *Allemande la resueuse*	12/ *Menuet*
		13/ *Menuet*
		14/ *Rondeau*
		15/ *Canarie*
		16/ *Basque*
		17/ *Gigue*
		18/ *Passacaille*
		19/ *Chaconne*
		20/ *Rondeau*

Élisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729), la claveciniste prodige qui joua devant le roi et la Cour, est absente des manuscrits précités. Ses *Pièces de clavessin, Premier livre*, édition gravée par Henry de Baussens de 1687 sont contemporaines du *Second livre de Clavecin* de Lebègue et antérieures de seulement deux années de l'édition de 1689 de d'Anglebert. En 1687, elle n'a que vingt-deux ans et appartient à une autre génération que ses deux illustres confrères. Sa première production de quatre suites a-t-elle les mêmes caractéristiques que celles de ses homologues masculins ?

Exemples de suites d'Élisabeth Jacquet de La Guerre, *Pièces de clavessin*, 1687

Suite en ré	Suite en sol	Suite en Fa
1/ *Prélude*	1/ *Prélude*	1/ *Tocade*
2/ *Allemande*	2/ *Allemande*	2/ *Allemande*
3/ *Courante*	3/ *Courante*	3/ *Courante*
4/ *2e Courante*	4/ *2e courante*	4/ *2e Courante*
5/ *Sarabande*	5/ *Sarabande*	5/ *Sarabande*
6/ *Gigue*	6/ *Gigue*	6/ *Gigue*
7/ *Cannaris*	7/ *2e Gigue*	7/ *Cannaris*
8/ *Chaconne l'Inconstante*	8/ *Menuet*	8/ *Menuet*
9/ *Menuet*		

L'étude des pièces révèle une esthétique autre que celle de Lebègue et de d'Anglebert : le canevas initial du prélude non mesuré perdure dans l'esprit mais devient de plus en plus « rédigé » en s'italianisant, notamment dans la *Suite en Fa* qui s'ouvre par une *Tocade*. La découpe des pièces, plus immédiatement perceptible pour un public amateur, délaisse le style luthé et favorise l'émergence d'une ligne mélodique qui évolue désormais seule au-dessus des autres voix. L'écriture de menuets, à seulement deux parties, illustre cette simplification du style qui semble pourtant répondre à l'exigence d'un nouveau public d'amateur désireux de briller en société. La multiplication de pièces faciles, menuets à deux voix, canaries à trois se limitant le plus souvent à deux et écriture en accords plaqués à la main gauche sont de nouveaux archétypes encouragés par le développement de l'édition musicale. Ce répertoire nécessite un investissement personnel moindre que celui des préludes non mesurés où le musicien est invité à donner de la consistance et du sens au canevas mélodique et harmonique qui lui est proposé. Enfin, Élisabeth Jacquet de la Guerre ne s'investit pas dans l'écriture d'ouvertures lullistes, ni dans les chaconnes ou passacailles de vastes dimensions.

En 1699, dix années après les *Pièces de clavecin* de d'Anglebert, paraissent celles de Louis Marchand (1669-1732) : *Premier Livre de Pièces de clavecin*, Paris, l'auteur. Ici, l'esprit de d'Anglebert est encore présent : Louis Marchand livre au public un premier ouvrage dans la lignée de ses grands prédécesseurs. La texture est toujours nourrie de style luthé et l'harmonie demeure racée dans le cadre formel d'une succession des danses en usage.

La remarquable *Gavotte en rondeau* et le *Menuet* conclusif de la *Suite en ré* de ce *Livre Premier* sont d'un esprit tellement proche des gavottes enjouées et des tendres menuets de Lully que l'on penserait encore être dans l'œuvre de d'Anglebert.

Livre Premier/Suite en ré (1699)	Livre Second/Suite en sol (1702)
1/ *Prélude*	1/ *Prélude*
2/ *Allemande*	2/ *Allemande*
3/ *Courante*	3/ *Courante*
4/ *Courante*	4/ *Sarabande*
5/ *Sarabande*	5/ *Gigue*
6/ *Gigue*	6/ *Gavotte*
7/ *Chaconne*	7/ *Menuet Rondeau & Menuet*
8/ *Gavotte Rondeau*	
9/ *Menuet*	

Dans le *Second Livre* de Louis Marchand, en 1702, l'esprit des pièces évolue vers un abandon progressif du style luthé, encore présent dans le *Premier Livre* : serait-ce l'influence de l'orgue ? Une remarque similaire peut se faire au contact du *Premier Livre de Pièces de clavecin* de Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), Paris, 1702, l'auteur, Foucault. Marchand et Clérambault sont des organistes réputés, mais leurs œuvres de clavecin trahissent l'héritage de l'instrument à tuyaux qui ne s'accommode guère du style luthé des clavecinistes de la génération de Chambonnières.

Les œuvres de François Dieupart éditées en 1701 par Étienne Roger à Amsterdam, bien que contemporaines, sont différentes de celles de Louis Marchand ou de Louis-Nicolas Clérambault. Les *Six Suittes de clavessin* de Dieupart répondent à une esthétique nouvelle directement influencée des opéras de Lully et des arrangements pour le clavier qui s'y rattachent. De surcroît le terme d'« Ouverture » apparaît pour la première fois dans un Livre de clavecin et l'on décèle l'esprit de Lully dans l'élaboration de ce répertoire. La brièveté des pièces et l'allègement de la texture rapprochent les pièces de la *Seconde Suite* de Dieupart des arrangements d'œuvres de Lully pour le clavier.

François Dieupart : quatre exemples extraits des *Six Suittes de clavessin* de 1701 :

Suite n°1 en La	Suite n°3 en Ré	Suite n°4 en mi	Suite n°6 en fa
1/ *Ouverture*	1/ *Ouverture*	1/ *Ouverture*	1/ *Ouverture*
2/ *Allemande*	2/ *Allemande*	2/ *Allemande*	2/ *Allemande*
3/ *Courante*	3/ *Courante*	3/ *Courante*	3/ *Courante*
4/ *Sarabande*	4/ *Sarabande*	4/ *Sarabande*	4/ *Sarabande*
5/ *Gavotte*	5/ *Gavotte*	5/ *Gavotte*	5/ *Gavotte*
6/ *Menuet*	6/ *Menuet*	6/ *Menuet*	6/ *Menuet*
7/ *Gigue*	7/ *Gigue*	7/ *Gigue*	7/ *Gigue*

Toutes ces suites sont élaborées sur le même plan : la première est destinée à un instrument de dessus et basse continue, la seconde pour le clavecin débute par une grande ouverture pointée. La troisième suite développe davantage l'écriture pointée de l'ouverture avec des traits techniques plus affirmés, les fusées, et un passage central *allegro* à deux voix particulièrement efficace. Enfin, la sixième suite dans le rare ton de fa mineur débute par une ouverture pointée bien développée. Les *Six Suittes de clavessin* de François Dieupart publiées seulement douze années après les *Pièces de clavecin* de d'Anglebert annoncent sans conteste une nouvelle esthétique du clavecin, non seulement française mais internationale : l'influence de l'oeuvre théâtrale de Lully n'y est pas étrangère.

Conclusion : du clavecin français au clavecin européen

La lecture du répertoire manuscrit, imprimé et gravé depuis les sources les plus anciennes des années 1650/60, **32-Oldham**, **38-Gen-2348/53** ou **55-Redon**, aux années 1685/90, **36-Parville**, **45-Dart, 65-Lebègue-II, 68-d'Anglebert** ou **35-Bauyn-I-II-III**, permet d'appréhender dans sa globalité la problématique du clavecin français et ses liens avec les arrangements d'œuvres théâtrales de Jean-Baptiste Lully. Il semble, cependant, ne pas exister de date précise pour situer le changement d'esthétique entre le clavecin français du XVIIe siècle et celui du XVIIIe siècle. Cette mutation serait liée au changement de goût né d'un public nouveau composé d'amateurs, davantage séduit par la muse italienne, par la volonté de briller facilement devant un public acquis, que par la confrontation avec les grandes pièces françaises d'une autre exigence.

La spécificité du répertoire pour clavecin, et non plus du répertoire pour clavier, vient de celui du luth et de ses maîtres Germain Pinel, Ennemond Gaultier « le vieux », Denis « le jeune » et René Mésangeau. Jacques Champion de Chambonnières, pionnier dans l'idée de fusion entre ces deux instruments, initie une esthétique nouvelle, unique, typiquement française et délimitée dans le temps. Clavecin et orgue avaient jusqu'à présent un destin commun : ceci est particulièrement vérifiable, par exemple, dans l'œuvre d'Henry Dumont au milieu du XVIIe siècle. Ses *Cantica sacra* de 1652 témoignent de cette polyvalence d'usage, tout autant que dans l'œuvre éditée de Nicolas Gigault en 1682 où « les Cantiques sacrez qui peuvent estre touchez sur l'Orgue et sur le Clavessin. » Si tous les organistes sont clavecinistes, le répertoire n'est pas le même : pour s'en convaincre, il suffit d'observer l'œuvre de clavecin de Louis Couperin qui n'a que très peu de points communs avec ses fantaisies pour l'orgue. Le style propre au clavecin français de la seconde moitié du XVIIe siècle est effectivement initié par Chambonnières mais ce sont ses confrères qui portent le répertoire de l'instrument à son plus haut niveau. Le jeune Louis Couperin développe un concept issu du répertoire du luth qu'il porte à la perfection : le prélude non mesuré. Cette forme improvisée du luth, jouée pour vérifier si l'instrument est bien accordé et pour éprouver la nature du tempérament inégal s'adapte idéalement au clavecin. D'un point de vue visuel, le prélude non mesuré s'identifie immédiatement à son graphisme : absence de barres de mesure et de notation dans la durée des notes. En revanche, les dessins de longs groupes de rondes reliées par des courbes allongées et ondulées strtucturent et délimitent les phrases musicales.

Ce type de pièce ne fonctionne qu'au clavecin et demande de la part du musicien une culture de l'improvisation et un profond sens rythmique pour que le caractère « non mesuré » du prélude ne soit qu'une illusion : il s'agit de facto de donner un sentiment « hors du temps » dans une métrique stable et réfléchie. Égrener des accords du grave vers l'aigu du clavier en se « posant » sur quelques dissonances et tensions harmoniques tout en donnant du sens aux phrases musicales et un sentiment de continuité n'est pas une pratique qui peut convenir au plus grand nombre. Ces préludes non mesurés qui font sonner le clavecin dans toute sa plénitude sont conçus pour installer la tonalité des danses stylisées qui vont se succéder. Contrairement à ce que l'histoire académique propose, il n'existe pas du vivant de Louis Couperin de plan établi de la « Suitte ». Rien dans les manuscrits contemporains de la vie de l'auteur ne permet de souscrire à ce principe : aussi, si les musiciens proposent plus tard une organisation plus structurée dans la succession des pièces, sous la forme de « Suitte », **36-Parville** par exemple, l'idée ne peut être attribuée à Louis Couperin. Le premier compositeur à concrétiser un tel principe est Nicolas Lebègue dans ses deux Livres de clavecin édités respectivement en 1677 et 1687. Ce dernier, de la même génération que Louis Couperin, vit suffisamment longtemps pour subir l'influence des nouvelles danses sanctifiées par les opéras de Lully : les menuets, gavottes et bourrées. Comme son confrère prématurément disparu, Nicolas Lebègue compose quelques préludes non mesurés de moindre envergure pour ouvrir ses suites de clavecin. La quasi intégralité de ses *Pièces de clavessin* de 1677 est recopiée par Johann-Christoph, le grand-frère précepteur de Johann-Sebastian Bach, dans **13-Möllersche** et plus partiellement par Johann-Gottfried Walther dans **12-Walther**. Le prélude non mesuré ne semble pas intéresser ces deux auteurs allemands car aucun ne figure dans les deux sources précitées. Enfin, Jean-Henry d'Anglebert, le collaborateur et ami de Lully, édite une œuvre qui a pour dessein l'exhaustivité esthétique du répertoire pour clavecin depuis son origine jusqu'à sa mutation inspirée par l'univers lulliste. Son œuvre est l'ultime représentation d'un style luthé d'une grande pureté, servi par une ornementation luxuriante : nous verrons un peu plus loin comment l'écriture de l'orchestre de Lully peut s'adapter à la technique « luthée » de l'auteur.

L'œuvre de Chambonnières, Louis Couperin, Lebègue, d'Anglebert et de Louis Marchand permet d'observer la permanence de trois caractéristiques qui peuvent définir l'esthétique du clavecin français dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Tout d'abord l'abondance d'ornements issue de la technique des anciens luthistes irrigue le répertoire : la légèreté et la précision de la mécanique du clavecin permet d'imiter cet art des luthistes à profusion.

En second lieu, il convient de définir le style des luthistes, « luthé », également nommé « style brisé ». Au regard des contraintes techniques et expressives du luth, les luthistes brisent de façon variée les accords notés dans les partitions afin de moduler l'expression et l'intensité du son. La superposition des lignes mélodiques provoque un phénomène d'enchevêtrement des voix donnant l'illusion de polyphonie : ce style est systématiquement utilisé par les clavecinistes français de Chambonnières à Marchand **(52)**.

Cette esthétique raffinée n'est pas spontanément accessible au nouveau public des amateurs qui apparaît au même moment que l'édition musicale. Le style luthé et la surabondance d'ornements ne sont pas des axiomes musicaux « faciles » pour des clavecinistes débutants ou peu avancés. Il est plus aisé de briller dans un menuet écrit à deux voix ou dans un passepied virevoltant que dans une grande chaconne luthée de Louis Couperin. Les arrangements pour clavier des œuvres théâtrales de Jean-Baptiste Lully se déclinent de multiples façons, à « l'ancienne » dans le style luthé comme le propose d'Anglebert pour les connaisseurs ou, davantage dans le goût du public, dans des versions simplifiées à trois parties comme le proposent, par exemple, les arrangements de **Ms. de Troyes** ou **Ms. de Bloren**. L'œuvre de Lully adaptée au clavier permet donc, et c'est là son grand intérêt, de s'adapter à tout public.

Pour conclure, il faut observer le phénomène de réappropriation du style lulliste dans le répertoire pour clavecin après sa mort en 1687. Dans la musique imprimée, d'Anglebert est le seul à doter le répertoire de trois ouvertures de Lully **(53)** : *Le Carnaval* (LWV 36/1), *Cadmus* (LWV 49/1) et *Proserpine* (LWV 58/1). Lebègue, qui aurait pourtant été en position de le faire, surtout à partir de son édition de 1687, n'en propose pas et préfère débuter ses suites de clavecin par un prélude non mesuré. Charles Dieupart, dans ses *Six Suittes de clavessin* publiées à Amsterdam par Roger en 1701, compose six ouvertures. Un peu plus tard, Nicolas Siret (1663-1754) dans ses *Pièces de clavecin*, *Premier livre* publié par Christophe Ballard en 1707-11 ouvre ses deux suites par une ouverture de style lulliste.

---

(52) Si l'on joue au clavecin à la manière du style brisé, le mouvement des mains est identique à celui du luth en raison de la fréquence des liaisons de prolongation et des arpèges. Il faut toujours pouvoir produire et prolonger un son pendant le jeu du clavecin afin d'enrichir le volume sonore qui continue de décroître comme au luth. L'imitation du jeu du luth fait que le mouvement des mains est limité à la portée que les doigts peuvent facilement atteindre. Les clavecinistes « brisent » les accords comme si les mains collaient au clavier : en conséquence, le clavecin « sonne » plus amplement.

(53) La quatrième ouverture, nous le savons, celle d'*Isis* (LWV 54/1) n'a pas été reprise par d'Anglebert dans l'édition de ses *Pièces de clavecin* en 1689.

Dans la première moitié du XVIIIe siècle, hormis quelques pièces en hommage au style français « ancien » de Lully et « italien » de Corelli composées par François Couperin ou Jean-François Dandrieu dans son *Second Livre de pièces de clavecin* édité par Boivin et Le Clerc en 1728 **(54)**, le répertoire français de clavecin compte peu d'ouvertures ou de grandes passacailles qui firent la gloire de Lully et de son esthétique si fastueuse. A contrario, les suites de danses rendues populaires par ses grands opéras et ballets se développent dans le répertoire désormais édité. Pour le vérifier, il suffit de consulter les Livres de clavecin publiés entre 1705 et 1780, c'est-à-dire de Jean-François Dandrieu à Gaspard Leroux. L'édition musicale contribue au rayonnement du répertoire tout en concédant, en contrepartie, sa simplification à l'exception notoire de François Couperin et Jean-Philippe Rameau.

L'étude du répertoire fait prendre conscience que l'idée répandue, à tort, de trouver des ouvertures lullistes à profusion dans toute la littérature pour clavier est inexacte. Une ouverture de Lully est composée d'un mouvement pointé, grave à modéré, suivi d'un mouvement fugué : or, ces deux caractéristiques précises ne sont pas aussi fréquentes que la rumeur le laisserait entendre, tant dans le répertoire du clavecin que celui de l'orgue. À l'étranger au XVIIIe siècle, en Angleterre et en Allemagne, nous trouvons trace d'ouvertures lullistes : parmi les plus significatives, citons l'*Ouverture* de la *Suite VII* en sol de Haendel parue en 1720 **(55)**, la *Suite en la* de Telemann rebaptisée chez les compositeurs allemands « Ouverture ». Dans le cas présent, l'*Ouverture* en la (TWV 32/12) est constituée d'une ouverture pointée suivie d'un mouvement fugué, une gavotte, une loure, une allemande, un menuet I & II, une bourrée et une gigue. Paradoxalement, les *Six Suites françaises* (BWV 812 à 817) de Johann-Sebastian Bach débutent toutes par une allemande et non par une ouverture pointée. Cependant l'*Overture nach Französischer Art* (BWV 831, 1735) est une synthèse entre un mouvement pointé français et un mouvement fugué à l'italienne, au même titre que l'*Ouverture* en Fa (BWV 820, 1705 ?) ou la *Partita IV* en Ré de la *Clavier-Übung I* (BWV 828, 1731) dont l'*Ouverture* répond au même schéma. Plus tard, Mozart rendra également hommage à l'esprit français dans sa *Suite en Ut* (KV 399, 1782) : *Ouverture-Allegro*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*. Ici point d'ambiguité, le mouvement pointé est nommé « Ouverture » et le mouvement fugué « Allegro ».

(54) La première pièce de la suite s'intitule *La Lully* et la seconde *La Corelli*.
(55) Édition originale de 1720 : « Suites de Pieces / pour le Clavecin / Composées / par / G.F. Handel. / Premier Volume / London printed for the Author », conservée à la British Library de Londres sous la cote K.1.k.9.
Par ailleurs, l'éditeur anglais John Walsh (ca 1666-1736) a publié dès 1726 onze volumes d'œuvres de Haendel adaptées au clavier, dont un recueil d'ouvertures. Au regard du succès de ces œuvres, plusieurs réimpressions ont été réalisées.

À la même époque en France, Jean-Philippe Rameau adopte une position autre en n'écrivant ses ouvertures que pour les opéras mais aucunement pour le clavecin : ceci, de son *Premier Livre* (1706) aux *Pièces de Clavecin en Concert* (1741). Par ailleurs, illustre organiste, nous ne connaissons aucune de ses œuvres : en a-t-il écrit ? L'exemple de Rameau est particulièrement intéressant dans la problématique de nos travaux car s'il n'écrit ni ouverture ni de grande chaconne pour le clavecin, l'adaptation de ses tragédies en musique à l'instrument à tuyaux est une conception musicale convaincante. Au moment où nous abordons le répertoire de l'orgue, après celui du clavecin, le concept de l'orgue de concert est une idée qui progresse dans la société. Dans le sillage du *Concert Spirituel*, institution musicale créée en 1725, Claude Balbastre, organiste de l'église Saint-Roch à Paris, livre au public un ouvrage manuscrit d'arrangements d'œuvres théâtrales de Dauvergne, Mondonville, Rameau, Rebel et Jean-Jacques Rousseau. Ce *Recueil d'airs choisis de plusieurs Operas accomodés pour le Clavecin par Mr. Balbastre* (ca 1750/70) semble être la résonance d'une pratique née avec l'orchestre de Lully. À l'aube du XVIIIe siècle, l'édition gravée des *Symphonies de l'opera d'Alcide composées par M. Marais ordinaire de la Chambre du Roy et mises en musique par un tres habile homme, le tout facile à executer* (1693) entre également en écho avec l'édition de 1689 des *Pièces de clavecin* de Jean-Henry d'Anglebert. D'un usage polymorphe, l'œuvre théâtrale de Lully enrichit, développe et influence considérablement le répertoire du clavecin et facilite l'accès à une pratique musicale aux nouveaux amateurs, sans négliger pour autant les professionnels.

L'orgue : instrument essentiellement lié au monde religieux ?

Préalablement, il convient de poser deux postulats concernant l'orgue : tout d'abord, instrument à vent et à tuyaux, la diffusion, l'élocution et la durée du son n'ont aucun point commun avec celles du clavecin. En second lieu, son usage n'étant que religieux, l'orgue de concert n'existe pas au XVIIe siècle et les femmes n'ont pas accès à sa pratique, hormis dans le cadre du couvent.

Les opéras de Lully influencent la facture et l'écriture de l'orgue

De prime abord, il semble difficile de comprendre les relations existantes entre les arrangements d'œuvres théâtrales de Lully qui figurent dans les manuscrits de clavecin et la musique d'orgue théorisée par Guillaume-Gabriel Nivers. Il n'est également pas possible de connaître les rapports entre Lully et l'orgue, étant donné que le Surintendant de la Musique du Roi n'a jamais laissé la moindre trace écrite d'une éventuelle composition pour le clavecin ou pour l'orgue. Par ailleurs, il n'existe pas dans les quarante sources étudiées d'arrangement écrit dans un style typiquement organistique, de pièces qui ne fonctionneraient qu'à l'orgue à l'exemple d'une tierce ou d'un cromorne en taille, et qui ne seraient donc pas praticables au clavecin. Au regard des sources, si toutes les pièces semblent effectivement pensées pour le clavecin, cela ne signifie pas pour autant qu'elles ne se pratiquaient pas à l'orgue.

Les pièces d'orgue, depuis le *Premier Livre d'orgue* de Guillaume-Gabriel Nivers de 1665, ont, pour la plupart d'entre elles, comme titre, le nom d'une registration qui correspond à un type de mélange sonore codifié et précisé par l'auteur dans sa préface. Contrairement aux pièces de clavecin qui portent essentiellement des noms de danses, le caractère des pièces d'orgue n'est pas spécifié dans leur titre. Ceci suppose que l'organiste connaisse la morphologie de chaque pièce et ses liens avec le répertoire de clavecin : à cette époque, cela va de soi. La parenté la plus perceptible qui existe entre le clavecin et l'orgue réside dans la brièveté des pièces : les danses possèdent de telles vertus.

Le second lien qui unit les deux instruments réside dans la cohérence de ton ou de mode : les manuscrits de clavecin groupent très souvent les pièces par tonalité avant de les organiser sous forme de « Suitte », comme le fait Nicolas Lebègue. Il en est de même pour l'orgue et tous les versets obéissent aux mêmes considérations. Le troisième lien, plus dissimulé, établit des rapprochements de caractère entre les danses stylisées pour clavecin et les versets d'orgue.

La genèse d'un répertoire commun à l'orgue et au clavecin au milieu du XVIIe siècle

Depuis Eustache Du Caurroy **(56)**, Jean Titelouze **(57)** et Charles Racquet **(58)**, c'est-à dire les années 1630-40, peu d'auteurs ont écrit ou publié du répertoire pour l'instrument. Il faut néanmoins rappeler l'existence des pièces mixtes d'Henry Dumont dès la parution de ses *Cantica Sacra* en 1652 ou de **59-Dumont-1657**, recueils édités à Paris par Robert Ballard. L'auteur en indiquant dans quelques cas « Allemande pour l'Orgue ou le Clavecin, & pour 3. Violes si l'on veut » **(59)** confère une polyvalence d'usage à son œuvre : l'orgue tout d'abord mais le clavecin convient aussi et même un trio de violes. Bien entendu, l'œuvre d'orgue manuscrite de Louis Couperin présente dans **32-Oldham** (Paris, Meudon, Toulouse ? ca 1650-1661) est l'un des phénomènes majeurs pour la musique de clavier : il s'agit d'un corpus de soixante-dix pièces d'orgue parmi les plus importants du XVIIe siècle. Dans ce cas, l'usage n'est pas mixte et les archétypes de son œuvre de clavecin ne se retrouvent pas dans son œuvre d'orgue, d'essence polyphonique. Ainsi, il se dessinerait une tendance au milieu du XVIIe siècle qui associerait l'orgue aux violes, à l'exemple de Dumont ou Louis Couperin, et le clavecin au luth comme le font surtout Louis Couperin et Jean-Henry d'Anglebert. Si l'œuvre d'orgue de Louis Couperin est d'une nature bien distincte des futurs Livres d'orgue du règne de Louis XIV, il établit une différence entre ce qui est de la nature du clavecin - le style luthé - et ce qui est du ressort de l'orgue : son œuvre est d'une grande clarté quant à sa destination. Alors, que penser des arguments développés dans la préface de **67-Gigault** par son auteur ? En 1682, les Livres d'orgue de Nivers et de Lebègue sont parus, Nicolas Gigault écrit dans sa préface que ses cantiques sacrés « peuvent estre touchez sur l'Orgue et sur le Clavessin : comme aussi sur le Luth, les Violles, Violons, Flutes & autres Instruments de Musique » **(60)**.

(56) Eustache Du Caurroy (1549-1609) : ses quarante-deux *Fantaisies* posthumes s'adressent « aux instruments ». Publiées en parties séparées, usage de l'époque, sans barres de mesure, neuf sont à trois voix, vingt-et-une à quatre voix, huit à cinq voix et quatre à six voix. Construites sur des motifs religieux et profanes, ses fantaisies portent le genre polyphonique à un très haut niveau d'inspiration et d'élaboration.
(57) Jean Titelouze (ca 1563-1633) : *Douze Hymnes*, Paris, Ballard, 1623 et *Huit Magnificat*, Paris, Ballard, 1626.
(58) Charles Racquet (ca 1598-1664) : communique à Marin Mersenne pour son *Harmonie Universelle*, Paris, 1636, une fantaisie particulièrement développée sur l'antienne mariale *Regina coeli*. Cette fantaisie est la seule composition connue de nos jours de Racquet, organiste de Notre-Dame de Paris.
(59) Dans **59-Dumont-1657** : deux allemandes en ré, pp. 31-34.
(60) Nicolas Gigault (ca 1627-1707), *Livre de Musique dédié à la Très Sainte-Vierge*, Paris, l'Auteur, 1682, p.1.

Ceci étant, cette publication ne compte pas des pièces typiquement organistiques à l'image des versets liturgiques en vogue depuis Nivers et Lebègue : le plein jeu, la tierce ou le cromorne en taille et la basse de trompette, par exemple. Trois années plus tard, en 1685, Gigault dans son *Livre de musique pour l'orgue* ne propose plus une telle polyvalence d'usage : « Livre de musique pour l'orgue contenant plus de 180 pièces de tous les caractères du touché qui est présentement en usage pour servir sur tous les jeux à 1, 2, 3 ou 4 claviers et pedalles et en taille sur des mouvements inusitéz à 2, 3, 4 et 5 parties, (…) » **(61)**. À la lecture de ces deux exemples, les préfaces des organistes méritent d'être étudiées scrupuleusement car des indices, de prime abord anodins, définissent ce qui est typiquement dévolu à l'orgue et ce qui peut être mixte : les arrangements pour clavier des œuvres théâtrales de Lully sont au centre de cette problématique que nous allons développer.

Livres d'orgue édités par des compositeurs français ou étrangers vivant en France, sous le règne de Louis XIV

1665 : Guillaume-Gabriel Nivers : *Premier Livre d'orgue*, Paris, l'Auteur, Ballard.

1667 : Guillaume-Gabriel Nivers : *Second Livre d'orgue*, Paris, l'Auteur, Ballard.

1675 : Guillaume-Gabriel Nivers : *Troisième Livre d'orgue*, Paris, l'Auteur, Ballard.

1676 : Nicolas Lebègue : *Premier Livre d'orgue*, Paris, Baillon.

1678 : Nicolas Lebègue : *Second Livre d'orgue*, Paris, Baillon.

1682 : Nicolas Gigault : *Livre de noëls variés pour l'orgue*, Paris, l'Auteur.

1685 : Nicolas Lebègue : *Troisième Livre d'orgue*, Paris, Henry de Baussens.

1685 : Nicolas Gigault : *Livre de musique pour l'orgue*, Paris, l'Auteur.

1688 : André Raison : *Premier Livre d'orgue*, Paris, l'Auteur.

1689 : Gilles Jullien : *Premier Livre d'orgue*, Paris, Lesclop.

1689 : Jacques Boyvin : *Premier Livre d'orgue*, Paris, Ballard.

1699 : Nicolas de Grigny : *Premier Livre d'orgue*, Paris, Le Mercier ; Reims, l'Auteur.

1700 : Jacques Boyvin : *Second Livre d'orgue*, Paris, Ballard.

1700 : Louis Marchand : *Livre d'orgue contenant une suite du 1er ton*, Paris, Ballard
(aucun exemplaire de l'édition originale n'a été conservé)

1703 : Gaspard Corrette : *Messe du VIIIe ton pour l'orgue à l'usage des Dames religieuses*, Paris, Foucault

1708 : Pierre Du Mage : *Premier Livre d'orgue*, Paris, Roussel, Richard.

1710 : Louis-Nicolas Clérambault : *Premier Livre d'orgue d'orgue*, l'Auteur, Foucault.

1712 : Pierre Du Mage : *Second Livre d'orgue* (Perdu)

1714 : André Raison : *Second Livre d'orgue*, Paris, l'Auteur.

(61) Nicolas Gigault, *Livre de musique pour l'orgue*, Paris, l'Auteur, 1685, page de garde.

Cette liste de dix-neuf Livres d'orgue témoigne d'une activité créatrice d'une rare intensité dans ce domaine, jusque-là inédite, durant tout le règne de Louis XIV. Les *deux Messes* de François Couperin ne figurent pas dans cette énumération car elles n'ont pas été imprimées **(62)**, l'œuvre d'orgue de Louis Marchand ne nous est connue que par sa réédition posthume **(63)** et le *Second Livre d'orgue* de Pierre Du Mage est considéré comme perdu. Enfin, il nous faut mentionner les *Pièces d'orgue pour le Magnificat sur les huit tons* de Jean-Adam Guilain, en 1706, dont il subsiste trois copies manuscrites à Berlin. Un Livre d'orgue est un ensemble de pièces groupées en une ou plusieurs suites ou versets liturgiques.

Pour saisir la spécificité de l'orgue, voire sa dichotomie par rapport au clavecin, interrogeons le répertoire. Tout d'abord, la musique d'orgue publiée avant le règne de Louis XIV est très restreinte mais il existe jusque dans les années 1650, nous l'avons évoqué, un cousinage esthétique entre les deux instruments et une polyvalence d'usage qui devient caduque avec l'édition des premiers Livres d'orgue. Si l'on se réfère à l'œuvre d'orgue de Louis Couperin, composée de 1650 à 1659, il apparaît de toute évidence que les pièces qui isolent une voix soliste sont rares, à l'exception des récits de basse influencés par l'écriture de la viole. Le dessein polyphonique de ses fantaisies pour orgue est à rapprocher des *Fugues et Caprices* publiées en 1660 par Roberday et des *Cinq fugues* et *un quatuor sur le Kyrie* de d'Anglebert publiées dans les *Pièces de clavecin* de 1689 mais écrites, de toute évidence, dans les années 1660. Contrairement au clavecin, l'orgue du règne de Louis XIV est assujetti à une esthétique qui ne laisse pas beaucoup de liberté à l'organiste **(64)**. Si le clavecin français est issu de l'univers du luth, il se développe dans cette logique et filiation originelle : à l'inverse, l'orgue dès le *Premier Livre* de 1665 de Guillaume-Gabriel Nivers subit des codifications inédites, voire contraignantes pour le musicien, en contradiction avec la liberté liée au répertoire de clavecin. L'édition diffuse la musique d'orgue en France d'une manière efficace car l'organiste tient un rôle social plus lisible que le claveciniste : il est le musicien de l'Église. Un poste dans une ou deux grandes paroisses parisiennes garantit de confortables revenus et il n'est pas toujours indispensable de donner des cours privés comme le font les clavecinistes.

(62) François Couperin, *Pièces d'orgue consistantes en deux Messes, l'une à l'usage ordinaire des Paroisses, pour les Festes solemnelles, l'autre propre pour les Couvents de religieux et religieuses, composées par F. Couperin Sr de Crouilly, organiste de Saint Gervais.* Ces messes, non imprimées mais uniquement copiées à la main en nombre restreint, sont actuellement connues par deux copies de référence du XVIIe siècle : une à la bibliothèque d'Inguimbert de Carpentras (Ms. 1038) et l'autre à la Bibliothèque municipale Versailles (Ms. 4).

(63) Louis Marchand, *Livre d'orgue contenant une suite du 1er ton*, Paris, Ballard, 1700 (dont il ne subsiste plus aucun exemplaire aujourd'hui), réédition dans *Livre I* (posthume) et ajouts des *Livres II, III, IV et V* (Versailles, Ms. 61/1 et 61/2), Paris, Boivin, 1740.

(64) Sous l'influence d'un milieu dévôt, particulièrement actif, l'abbé Martin Sonnet rédige un acte qui sera déterminant sur l'esthétique de l'orgue du règne de Louis XIV jusqu'à la Révolution de 1789 : il s'agit du *Caeremoniale Parisiense*, ou Cérémonial de Paris, à l'usage de toutes les églises collégiales paroissiales et autres de la ville de Paris, qui paraît en 1662. L'auteur s'émeut des licences prises par les organistes parisiens et tente d'endiguer la dérive vers un art mondain et brillant contraire à l'esprit religieux.

Les plus célèbres d'entre-eux peuvent cumuler un poste d'organiste par quartier à la Chapelle royale, une tribune à Paris et assurer quelques cours privés de clavecin bien rémunérés au regard de leur notoriété. Hormis de rares exceptions, les grands organistes sont également les grands clavecinistes de ce siècle, à la pointe de leur art, qui fréquentent tant les milieux mondains de la Cour que ceux des dévôts de l'Église. Jean-Baptiste Lully en investissant avec succès le domaine de l'opéra laisse la voie libre à la musique religieuse, dont l'orgue fait éminemment partie. Les organistes contemporains de l'ascension artistique et sociale de Lully ne peuvent que constater et admirer avec quelle maîtrise et quel degré de perfection ce dernier hisse le genre lyrique, de même que le niveau d'exigence de ses musiciens et chanteurs. La tentation de s'inspirer de la démarche est sous-jacente : l'homme qui incarne cette ambition est Guillaume-Gabriel Nivers (ca 1632-1714). Organiste de l'église Saint-Sulpice à seulement vingt-deux ans, en 1654, nommé pour le quartier de juillet à la Chapelle royale en 1678, organiste et maître de chant à la Maison Saint-Louis de Saint-Cyr en 1686, pédagogue, expert en facture d'orgue, compositeur, Nivers est surtout le théoricien de la musique de l'Église et de tout ce qui s'y rapporte. En tant que compositeur, il signe de nombreux petits motets et trois Livres d'orgue dans lesquels il distille ses principes sur la nouvelle esthétique de l'instrument, assortis d'une table des mélanges de l'orgue **(65)**. Nivers écrit tout ce que doivent savoir et faire le musicien et le chanteur au service de l'Église : d'une remarquable précision, la théorisation musicale de Nivers représente de nos jours une somme de connaissances sur la pratique musicale religieuse du règne de Louis XIV. La personnalité de Nivers, pieuse et dévote, semble bien être aux antipodes de celle de Lully : cela signifie-t-il pour autant que le répertoire d'orgue soit d'une nature austère du fait de ses préceptes de dévotion ? Pas nécessairement, mais l'organiste est invité à se plier au cadre défini par le *Caeremoniale Parisiense* de Martin Sonnet de 1662. La plainte du clergé de l'église Saint-Jacques-de-la-Boucherie envers Jacques-Denis Thomelin illustre explicitement les contraintes subies par les organistes : « Et comme la longueur affectée par le Sr Thomelin, organiste, dans le jeu de l'orgue pendant le service, lasse et fatigue tant le clergé que les paroissiens, qui en font des plaintes continuelles qu'il a esté prié diverses fois mais inutilement de faire cesser, nous avons aussi arresté que led. Sr Thomelin sera encore advertry de se mieux conformer au ceremonial de l'église de Paris qui veut en termes exprez que le jeu de l'orgue ne soit ny long ny précipité, sinon que nous serons obligez d'y pourvoir » **(66)**.

(65) *Table des 8 Tons de l'Eglise, au naturel et transposez. Remarques sur les huit Tons de l'Eglise. Observations sur le toucher et jeu d'orgue. Denombrement des Jeux ordinaires de l'Orgue*, dans *Livre d'orgue Contenant Cent Pièces de tous les Tons de l'Eglise*, Paris, l'Autheur et Robert Ballard, 1665.
(66) Marcelle Benoit, « Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV », *La vie musicale en France sous les rois Bourbons*, n°33, Paris, Picard, 2004, p. 195.

Cette invective à l'encontre du professeur de François II Couperin démontre à quel point un compositeur est contraint de s'exprimer dans un cadre formel d'une extrême concision : le répertoire édité en sera évidemment profondément marqué. Pourtant, l'ambivalence supposée entre le répertoire profane du clavecin et celui, religieux, de l'orgue n'est qu'un leurre : observons les caractéristiques de ces nouvelles pièces qui peuplent les Livres d'orgue.

La destination de quelques Livres d'orgue vers un public d'amateur

Si le caractère d'une pièce d'orgue n'est pas indiqué par son titre, les auteurs ne sont cependant pas économes dans leurs explications pour transmettre « le bon goût ». Nivers, dès sa première publication, en 1665 : *Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons* [les huit tons en usage] *de l'Église* propose dans sa préface une « Table des 8 Tons de l'Eglise », des « Remarques sur les 8 Tons de l'Eglise », « Observations sur le Touchez et Jeu d'orgue », « Des Cadences ou tremblemens », « Denombrement des Jeux ordinaires de l'Orgue ». En 1676, l'année d'*Atys*, son confrère Nicolas Lebègue se singularise dès la page de titre par une approche plus souple destinée à un public plus hétérogène et ouvre son édition par une table de registration : « Premier Livre d'orgue. Les pièces d'orgue composées par N. Le Bègue, organiste de St Médéric, avec les variétés, les agréments et la manière de toucher l'orgue à présent sur tous les jeux, et particulièrement ceux qui sont peu en usage dans les provinces comme la tierce et cromorne en taille, les trios à deux dessus et autres à trois claviers avec les pédalles, les Dialogues et les Récits ». La tierce en taille, émouvante signature de l'orgue français du Grand Siècle, apparaît pour la première fois en 1676 dans ce *Premier Livre d'orgue* de Lebègue, son concepteur.

En 1678, l'année de *Psyché*, paraît le *Second Livre d'orgue* de Lebègue assorti d'une page de titre explicite : « Second Livre d'orgue de M. Le Bègue, organiste du Roy et de Saint-Médéric, contenant des pièces courtes et faciles sur les huit tons de l'Église et la messe des fêtes solennelle. Il a travaillé particulièrement dans le premier pour les Sçavans, Et dans celuy cy, son dessein a esté de travailler principallement pour ceux qui n'ont qu'une Science médiocre. On n'y verra peut estre pas tant d'Erudition et de recherches que dans le premier, parce que Monsieur Lebègue a voulu se rendre Intelligible à tous ». Enfin en 1685, l'année de *Roland*, de l'*Idylle sur la Paix* et du *Temple de la Paix*, la page de titre de son *Troisième Livre d'orgue* « contenant des grandes offertoires et des Élévations ; et tous les Noëls les plus connus, des simphonies et les cloches que l'on peut jouer sur l'orgue et sur le clavecin » ne précise que le caractère mixte du recueil, pour les deux instruments, et vante la popularité des Noëls tout comme le fit Nicolas Gigault dans son *Livre de noëls variés pour l'orgue* de 1682.

Dans son *Premier Livre d'orgue* de 1688, André Raison s'adresse « Au lecteur » et résume la finalité et le caractère de ses pièces : « Il faut bien observer le Signe de la Pièce que vous touchez et considérer si il y a du rapport à une Sarabande, Gigue, Gavotte, Bourrée, Canaris, Passacaille et Chacone, mouvement de Forgeron & y donner le mesme Air que vous luy donneriez sur le Clavessin Excepté qu'il faut donner la cadence un peu plus lente à cause de la Sainteté du Lieu. J'ay fait des Messes pour faciliter le jeu de plusieurs Religieux et Religieuses qui ont des Chants propres et qui bien souvent sont en peine de trouver un nombre de pièces suffisantes pour achever leur Messe (…) » Quant à l'usage liturgique de ses pièces, l'auteur est particulièrement explicite : « J'ay laissé une page après chaque Messe, pour y mettre les premiers-plein Chants du Kirie, du Gloria, du Sanctus et de l'Agnus, Ceux qui me les voudront envoyer je les leur composeray et ecriray aussi proprément que si elles estoient Imprimées » Un peu plus loin, André Raison donne quelques exemples de « Demonstration des Cadences, et Agremens », propose une table de dix ornements notés avec leur nom et explication suivie d'une table de registration : « J'ay beaucoup varié les Jeux et les Claviers, il ne faut pas que cela vous embarasse d'autant que toutes mes Pièces ne sont pas fixées aux Jeux qui sont marquez ».

En 1689, Jacques Boyvin dans son « Avis au Public, Concernant le meslange des Jeux de l'Orgue, les mouvements, agréments et le toucher » de son *Premier Livre d'orgue* édité par Christophe Ballard s'exprime dans les mêmes termes que ses prédécesseurs. Dans son *Second Livre d'orgue* de 1700, il conclut l'ouvrage par un « Traité abregé de l'Accompagnement pour l'Orgue et pour le Clavessin, avec une Explication facile des principales Regles de la Composition, une Démonstration des Chiffres, & de toutes les maniéres dont on se sert ordinairement dans la Basse-Continue ». En 1703, Gaspard Corrette produit des remarques sur les agréments et le mélange des jeux de l'orgue, Pierre Du Mage reste silencieux hormis sa dette envers son maître Louis Marchand et Louis-Nicolas Clérambault fait de même à l'égard de son maître André Raison.

Plusieurs réflexions s'imposent à la lecture de ces diverses préfaces : tout d'abord, le pionnier Guillaume-Gabriel Nivers s'adresse au musicien en lui donnant des instructions précises, savantes, quelque peu dogmatiques parfois, à l'image de sa personnalité. Nicolas Lebègue, quant à lui, adopte un ton plus plaisant qui cible mieux la réalité de l'orgue au quotidien, ses contraintes, les possibilités réelles de ses utilisateurs érudits ou non, et adapte le répertoire au goût du public. Lebègue, contrairement à Nivers, publie beaucoup pour le clavecin et connaît sans doute mieux les attentes du public, mondain et/ou religieux. Dès son *Second Livre d'orgue*, Lebègue s'adresse aux musiciens « à la Science médiocre » et « a voulu se rendre Intelligible à tous ». Sa quête est d'écrire de la musique pour celles - les religieuses - et ceux qui n'improvisent pas et qui maîtrisent moyennement - ou pas du tout - la technique du pédalier de l'orgue.

Son Premier Livre d'orgue compte des pièces où la partie « en taille » devient soliste, tierce ou cromorne, des trios « à trois claviers avec les pédalles », son auteur « a travaillé particulièrement dans le premier [Livre] pour les Sçavans » : autant dire que ses nouvelles pièces nécessitent un certain métier pour être données en public. Le *Troisième Livre d'orgue* de Nicolas Lebègue poursuit et amplifie la démarche vers un public le plus large possible : « tous les Nöels les plus connus que l'on peut jouer sur l'orgue et le clavecin ». Le public du clavecin est fréquemment celui qui ne possède pas la formation « Sçavante » : les demoiselles de l'aristocratie, de la bourgeoisie qui sont susceptibles de rejoindre une institution religieuse et quelques organistes de province « particulièrement ceux qui sont peu en usage dans les provinces comme la tierce et cromorne en taille » nous écrit Lebègue dans la préface de son *Premier Livre* d'orgue.

Pour compléter notre connaissance de ces musiciens du culte, il faut nous souvenir de la préface déjà citée du *Premier Livre d'orgue* d'André Raison, la plus complète de toute **(67)**. C'est la première fois que le rapport entre les danses stylisées en vogue pour le clavecin et les versets d'orgue est explicitement évoqué, tout en prenant garde de préciser de jouer un peu plus lentement « à cause de la Sainteté du Lieu ». Les préfaces de Lebègue, de Gigault et de Raison s'affranchissent de la rigueur de conception de Nivers, sans pour autant en trahir l'esprit. André Raison complète son introduction en s'adressant aux membres du clergé régulier « J'ay fait des Messes pour faciliter le jeu de plusieurs Religieux et Religieuses qui ont des Chants propres et qui bien souvent sont en peine de trouver un nombre de pièces suffisantes pour achever leur Messe » et enfin « J'ay laissé une page après chaque Messe, pour y mettre les premiers-plein Chants du Kirie, du Gloria, du Sanctus et de l'Agnus (…) ».

L'auteur reprécise les usages et obligations liturgiques du temps : faire entendre au moins une fois le cantus firmus, en valeurs longues à la pédale, du premier et du dernier verset du Kyrie, du premier verset et de l'*Amen* du Gloria, du Sanctus et de l'Agnus. Un concours d'organiste en 1680 pour la place de l'église Saint-Jean à Rouen stipule au candidat : « Il vous plaira, Monsieur, toucher l'hymne *Veni Creator en e Si mi bémol tierce majeur*, plain-chant qui sera touché sur le plain jeu avec la pédale à quatre parties égales, à quatre temps note contre note » **(68)**.

Les Livres d'orgue du XVIIe siècle regroupent les pièces sous deux formes distinctes : les messes et les hymnes, composées de couplets destinés à alterner avec les chantres. Les obligations de faire entendre les mélodies du plain-chant dans la polyphonie demeurent peu nombreuses et de facto peu contraignantes. Cette dérive vers un art mondain dans les églises, condamnée par l'abbé Sonnet est-elle endiguée dans l'œuvre du pieux Nivers ?

(67) André Raison, *Premier livre d'orgue*, « Au lecteur », Paris, l'Auteur, 1688.
(68) Marcelle Benoit, « Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV », op.cit., p. 169.

Certes pas, le *Livre contenant cent Pièces de tous les tons de l'Église*, (Paris, Ballard, 1665), ne compte aucune citation de plain-chant. Les versets, classés par tons, sont les plus variés possible : ils offrent de multiples combinaisons sonores mais ne font aucunement référence à la moindre mélodie grégorienne, ce qui est étonnant pour le chantre du respect du protocole religieux. Nivers nuancera sérieusement cette attitude dès son *Second Livre d'orgue contenant la Messe et les Hymnes de l'Église*, mais réitèrera avec les versets sans aucune référence au modèle grégorien dans son *Troisième Livre d'orgue des huit tons de l'Église*, publication qui lui assure une notoriété constante et durable. L'étude du répertoire met en évidence que de nombreux Livres d'orgue ne respectent pas les recommandations de l'Église au sujet des mélodies grégoriennes, notamment dans les recueils pour organistes peu formés. La relative liberté d'inspiration du musicien comporte cependant trois dogmes non contournables : les versets d'orgue destinés à être alternés avec le chœur doivent scrupuleusement respecter les huit tons de l'Église, impérativement finir par la première note entonnée par les chantres et rester concis. Excepté l'offertoire, seule pièce développée et tolérée par le *Caeremoniale parisiense* de Martin Sonnet **(69)**, rédigé en latin mais retranscrit en français **(70)**, les organistes français ne disposent d'aucun moment pour faire entendre leur talent dans un temps musical suffisamment long.

La seconde moitié du XVIIe siècle cultive une évidente contradiction en sollicitant un retour au sacré par un art plus sobre tout en faisant édifier, au même moment, avec la complicité et les ressources du clergé de somptueux instruments aux sonorités éclatantes et colorées. Ces orgues qui affirment la position triomphante de l'Église gallicane ont pour vocation d'impressionner le public et les visiteurs étrangers : en quelque sorte, l'écho des opéras, de la danse et des décors magnifiés par Lully. En s'en tenant aux principes du Cérémonial de Paris de Martin Sonnet à l'usage de toutes les églises collégiales paroissiales et autres de la ville de Paris, il n'est pas utile d'agrandir les instruments existant depuis le début du siècle. Les innovations de la facture d'orgue ne répondent pas à un impératif religieux mais bien à une évolution du goût des musiciens et du public vers une expression spirituelle devenue grandiloquente, voire mondaine pour notre perception contemporaine.

(69) Martin Sonnet, *Caeremoniale parisiense* (…), Paris, chez Sébastien Cramoisy, 1662.
(70) C. Davy-Rigaux & B. Dompnier, « Éditions françaises de Cérémoniaux (1600-1846), in *Église, Liturgie et Société dans l'Europe Moderne, ELSEM 1*, D.-O. Hurel, Turnhout, Brepols, 2009.
Consultation en mars 2013 du site : www.irpfm.cnrs.fr/IMG/pdf/Editions_francaises_de_ceremoniaux.pdf.

En 1688, André Raison décrit bien le phénomène : « Comme depuis plusieurs Années les Maistres facteurs d'Orgues ont beaucoup multiplié les Jeux et les Claviers, Messieurs les Organistes se sont aussi appliquez à les toucher d'une manière plus Sçavante et plus agréable. Mais comme n'y les Religieux et Religieuses a cause de leur Cloture, n'y les Organistes de Provinces ne peuvent pas commodément entendre ceux qui y réüssissent mieux, J'ay cherché le moyen de leur procurer cet avantage en exprimant par des Cararcteres et en abregé tout ce qui concerne la variété des Jeux, des Claviers, et des plus beaux mouvemens qui sont en usage dans touttes les Musiques vocales, et instrumentales » **(71).** L'auteur décrit en quelques lignes l'allégeance faite par l'instrument à tuyaux au monde musical extérieur à l'Église : le théâtre lyrique ; mais en prenant soin de ne jamais le citer en tant que tel. Tout comme pour le clavecin, le répertoire d'orgue d'essence polyphonique se démode et se pare de nouvelles références esthétiques dès le début du règne de Louis XIV.

La fusion des répertoires du clavecin et de l'orgue : une synthèse du style Louis quatorzien

C'est précisément ce que nous qualifions de « fusion » qui peut caractériser l'esthétique pour clavier sous le règne de Louis XIV. Immédiatement avant le début du règne du monarque, Louis Couperin distingue sans ambiguïté ce qui est du ressort du clavecin et de celui de l'orgue : l'identité de ces deux répertoires est suffisamment pertinente pour pouvoir établir des caractéristiques esthétiques précises. Peu après avec Nicolas Lebègue, la distinction devient plus délicate lorsque l'auteur indique la double destination du répertoire dans son *Troisième Livre d'orgue* « tous les Noëls connus que l'on peut jouer sur l'orgue et le clavecin ». Cependant, il n'existe pas d'exemple réciproque où un auteur indique dans un Livre de clavecin un usage possible à l'orgue. L'analyse du répertoire semblerait démontrer que l'écriture de l'orgue influence celle du clavecin et réciproquement : le point d'ultime convergence pourrait se trouver dans l'œuvre de Louis Marchand. L'auteur publie dans un espace temporel restreint ses *Pièces de clavecin, Livre Premier* en 1699, ses *Pièces d'orgue, Livre Premier* en 1700 et d'autres *Pièces de clavecin, Livre Second* en 1702.

(71) André Raison, *Premier livre d'orgue*, « Au lecteur », op.cit.

D'emblée, la *Première Suite* de clavecin en ré mineur semble manifester l'influence de l'instrument à tuyaux. Par exemple, nous décelons un véritable « récit de basse » dans le troisième couplet de la *Chaconne* et des alternances proches des oppositions « basse et dessus » des dialogues d'orgue. Le *Prélude* qui ouvre cette *Suite en ré mineur* évoque la structure et la trame harmonique du plein jeu de l'orgue à deux chœurs. Il est particulièrement intéressant dans ce cas d'expérimenter les pièces de clavecin à l'orgue et de mélanger les pièces des deux instruments. En sélectionnant quelques pièces du *Livre d'orgue contenant une suite du 1er ton*, publiée par Ballard en 1700, et d'autres de son *Premier Livre de Pièces de clavecin* paru en 1699, il est possible de constituer une nouvelle *Suite en ré*, 1699/1700, pour l'orgue :

Plein jeu = *Allemande* en ré pour clavecin
Fugue = du *Premier Livre* en ré pour orgue
Récit = *Menuet* en ré pour clavecin
Tierce en taille = du *Premier Livre* en ré pour orgue
Basse de cromorne = du *Premier Livre* en ré pour orgue
Fond d'orgue = *Sarabande* en ré pour clavecin
Grand jeu en rondeau = *Gavotte Rondeau* en ré pour clavecin

Ainsi, sans modifier le texte de clavecin, l'adaptation à l'orgue est étonnante : le leurre est entier. Un peu plus tard, il sera également possible d'observer d'étranges similitudes de style entre, par exemple, le *Rigaudon* de la *Première suite de clavecin* de Daquin et certaines de ses pièces d'orgue comme le *Noël sur les flustes* ou celui en *Tierce en taille*. Une telle expérience est nettement moins convaincante avec les œuvres de clavecin de Louis Couperin, Nicolas Lebègue, Jean-Henry d'Anglebert ou de François II Couperin. Néanmoins, certaines chaconnes et passacailles de Louis Couperin et de Nicolas Lebègue peuvent s'adapter en l'état, sans trop de modification, à l'orgue à condition que leur écriture n'obéisse pas au style brisé. La grande proximité, voire la fusion, entre les pièces de clavecin et d'orgue est de nature à permettre aux clavecinistes de tenir l'orgue dans une institution religieuse : la demande est concrète car les couvents et monastères ont besoin d'organistes pour assurer les offices quotidiens. L'observation du répertoire imprimé d'orgue de Nivers et de Lebègue est particulièrement instructive à ce sujet.

Dans la *Suite du 1er Ton* de Nivers, un claveciniste peut jouer toutes ces pièces à l'orgue sans réelles difficultés car l'usage de la pédale n'est pas obligé : cependant le troisième verset *Diminition de basse* et le huitième *Echo* ne sont pas du meilleur effet au clavecin car l'écriture est uniquement basée sur une opposition de timbres, inexistante au clavecin.

En revanche, onze années plus tard, la *Suite du 1er Ton* de Lebègue sera nettement moins aisée pour un claveciniste car l'usage de la pédale est, cette fois, obligé : il faut donc être organiste pour pouvoir pratiquer ce répertoire qui n'est pas possible au clavecin. En effet, le *Cromhorne* et la *Tierce en taille*, le *Trio à trois claviers* ou la *Basse de Trompette* constituent la base du répertoire d'orgue Louis-quatorzien, impraticable sur l'instrument à cordes pincées.

Nivers/*Suite du 1er ton* (1665)

1/ *Prélude du Premier Ton*
2/ *Fugue*
3/ *Diminution de basse*
4/ *Récit de voix humaine du 1er Ton*
5/ *Duo du 1er Ton*
6/ *Récit de Cromhorne*
7/ *Fugue grave du 1er Ton*
8/ *Echo du 1er Ton*
9/ *Dialogue à 2 Chœurs du 1er Ton*
10/ *Plein jeu du 1er Ton*

Lebègue/*Suite du 1er ton* (1676)

1/ *Prélude du 1. Ton*
2/ *Duo*
3/ *Cromhorne en taille*
4/ *Basse de Trompette*
5/ *Trio à trois claviers*
6/ *Dessus de Cromhorne*
7/ *Tierce en taille*
8/ *Récits de Voix humaine*
9/ *Trio à 2 Dessus*
10/ *Dialogue*
11/ *Fugue Grave*
12/ *Plein jeu*

Une seconde comparaison peut se faire dans les œuvres ultérieures de Nivers et Lebègue.

Nivers/*Messe* (1667)

1/ *Kyrie*
2/ *Fugue*
3/ *Récit de Cromhorne*
4/ *Duo*
5/ [Dialogue] *À 2 Chœurs*
6/ [Gloria] *Et in terra pax*
7/ [Pièce sans titre]
8/ *Fugue*
9/ *Récit de Voix humaine*
10/ *Duo*
11/ *Fugue grave*
etc.

Lebègue/*Messe des Festes solemnelles* (1678)

1/ *1er Kyrie*
2/ *2e. Kyrie. Fugue*
3/ *Duo pour le Christe*
4/ *4e. Kyrie*
5/ *Dernier Kyrie*
6/ [Gloria] *Et in terra pax*
7/ *Benedicimus te*
8/ *Glorificamus te*
9/ *Domine Deus*
10/ *Domine Deus Agnus Dei*.
11/ *Qui tollis*
etc.

Ces messes de Nivers et de Lebègue ne posent aucun problème technique à un claveciniste, à l'exception des premiers versets du *Kyrie* et du *Gloria* qui nécessitent l'usage du jeu de trompette de pédale pour le cantus firmus en valeurs longues. Avec un peu d'expérience, cette pratique n'est pas hors d'atteinte pour un ou une novice de l'instrument à tuyaux. Le *Second Livre d'orgue* de Nicolas Lebègue, conformément à sa préface, s'adresse effectivement aux musiciens qui n'ont pas la « Science » des organistes parisiens : les *Neuf Suites de Magnificat dans les huit tons de l'Église* peuvent se jouer uniquement au clavier, sans l'usage de la pédale. Enfin, les dernières publications de ces deux fondateurs de l'esthétique de l'orgue parisien sous le règne de Louis XIV s'inscrivent dans la même logique. Toutes ces nouvelles pièces de Nivers ne requièrent pas l'usage de la pédale et celles du *Troisième Livre d'orgue* de Lebègue sont conçues tant pour l'orgue que pour le clavecin. Les exemples ci-dessous sont tout à fait à l'usage des clavecinistes : la réelle adaptation du musicien se fera surtout au contact de la variété des timbres de l'orgue.

Nivers/*Suite du Premier Ton* (1675)	**Lebègue**/*Offertoires*/*Simphonies*/*Noëls*/*Elévations* (1685)
1/ *Prélude du Premier Ton*	1/ *Offertoire en Ré*
2/ *Fugue*	2/ *Offertoire en Gb*
3/ *Récit*	3/ *Offertoire du 3e ton*
4/ *Duo*	4/ *Offertoire du 5e ton*
5/ *Basse de Trompette*	5/ *Autre Offertoire en C*
6/ *Écho*	6/ *Offertoire en G bécarre*
7/ *Dialogue à 2 Chœurs*	7/ *Offertoire en b fa*
8/ *Fugue grave*	8/ *Offertoire en C sol ut b*
9/ *Récit*	9/ *Offertoire en F ut fa sur le Stabat Mater*
10/ *Duo*	10/ *Offertoire sur le chant d'O filli et filiae*
Etc.	Etc.

En 1690, l'œuvre d'orgue de François II Couperin constituée de deux messes, l'une pour les paroisses et l'autre pour les couvents, apporte un éclairage complémentaire à cette problématique. La *Messe propre pour les Couvents de religieux et religieuses* débute par un *Plein jeu. Premier Couplet du Kyrie* qui ne fait référence à aucune mélodie grégorienne : il n'y a pas de cantus firmus sonnant sur la trompette de pédale contrairement à sa consoeur *Messe à l'usage ordinaire des Paroisses, pour les Festes solemnelles*. À l'exception du *Chromhorne sur la Taille, 5e Couplet* [du Gloria] et de la *Tierce en Taille* pour l'*Élévation*, tous les versets se jouent « manualiter » et ne nécessitent pas l'usage de la pédale.

François II Couperin écrit donc deux messes pour deux usages différents et pour deux catégories de claviéristes distincts : à cet égard, pédagogue recherché et réputé, Couperin cerne parfaitement l'avenir musical de ses nobles élèves. Les demoiselles, fussent-elles douées pour le clavecin, ne peuvent exercer leur art que dans un cadre familial privé ou dans une institution religieuse : le cas de Marie-Françoise Certain ou d'Élisabeth Jacquet de La Guerre étant une exception à cette époque. En 1703, Gaspard Corrette publie chez Foucault une *Messe du VIIIe ton pour l'orgue à l'usage des Dames religieuses* : hormis le *Cromhorne en Taille* [3e couplet du Kyrie], la *Tierce en Taille* [du Gloria] et le second *Cromhorne en Taille* [de l'Élévation], pièces nécessitant l'usage de la pédale, tous les autres versets se jouent « manualiter ». Dans cette messe, la partie de pédale constituée de rondes se mouvant par mouvement conjoint est d'une facilité déconcertante : en deux ou trois répétitions, une novice de l'orgue peut aborder ces pièces sans difficulté. François II Couperin et Gaspard Corrette sont les seuls auteurs à faire cette juste distinction au regard de la sociologie musicale de la fin du XVIIe siècle.

L'étude du répertoire de l'orgue depuis Guillaume-Gabriel Nivers et Nicolas Lebègue démontre ce double usage : celui des musiciens « Sçavans » qui touchent le pédalier de l'orgue et celles et ceux à la « Science médiocre », qui n'ont qu'une formation lacunaire de claveciniste. Le répertoire pratiqué par ces demoiselles clavecinistes de la noblesse et de la bourgeoisie nous est connu au travers des sources étudiées. Les nombreux arrangements pour clavier d'œuvres théâtrales de Jean-Baptiste Lully constituent une part importante de leur pratique quotidienne : les danses stylisées pour le clavecin servent de modèle aux versets d'orgue des paroisses et institutions religieuses. Sous le règne de Louis XIV, une partie non négligeable du répertoire d'orgue se confond avec celui du clavecin. À titre d'exemple, l'*Ouverture* d'*Isis* de la version **Ms. Houssu**, source à destination de la demoiselle Angélique Houssu, est parfaitement compatible avec un verset d'orgue type Récit de dessus. Il en est de même avec le menuet *Cœurs accablez* d'*Amadis* de **Ms. Troyes-I** ou avec l'*Air pour les trompettes* du prologue de *Proserpine* dans **Ms. Troyes-II** : un Récit de dessus étrangement intitulé « Basse ». Enfin, l'*Ouverture* de *La Grotte de Versailles* du **Ms. Augustines de Vitré** s'inscrit dans la même logique d'une utilisation polyvalente : les exemples sont, de facto, très nombreux.

Une première idée, communément répandue, indiquerait que les meilleurs organistes improvisent à leur tribune : malheureusement leur art, si grand fut-il, est définitivement perdu. Une seconde sous-entendrait que l'édition musicale serait destinée à ceux qui ne savent pas improviser : l'idée est à nuancer. Bien entendu, lorsqu'une demoiselle de l'aristocratie ou de la

bourgeoisie entre au couvent, elle est sollicitée pour tenir l'orgue et jouer le clavecin devant ses consoeurs. L'éducation musicale d'une jeune fille demeure volontairement sommaire : pour cette raison, une partie du répertoire d'orgue leur est destinée à des fins pratiques. En revanche, la production de Livres d'orgue à haute tenue artistique tels ceux de Louis Marchand, François II Couperin, Jacques Boyvin ou Nicolas de Grigny représente la contribution de ces auteurs à la quête de la connaissance, au même titre que les *Pièces de clavecin* de Jean-Henry d'Anglebert en 1689. À la lecture du répertoire, il n'est pas possible de défendre l'idée que les pièces conçues pour le clavecin ne se pratiquent pas à l'orgue : si des auteurs comme Gigault, Raison ou Lebègue établissent sans la moindre ambiguïté dans leur préface cette double appartenance, le musicien actuel ne peut l'ignorer. Aussi, si les arrangements pour le clavier des œuvres théâtrales de Lully apparaissent pensés pour le clavecin, rien ne permet d'affirmer qu'ils n'ont pas été joués à l'orgue. Dans ce cas, il semble plus vraisemblable que le contexte d'une institution religieuse ou d'une paroisse de campagne soit à envisager : les organistes urbains chevronnés savent improviser et n'ont pas besoin de ce type de répertoire pour accomplir leur tâche. L'argument plaidant pour un usage unique du clavecin doit donc être relativisé face à l'étude du répertoire d'orgue que nous venons de réaliser.

Dans ce qui va suivre, nous nous intéresserons aux manuscrits mixtes, c'est-à-dire aux sources de clavecin qui recensent du répertoire d'orgue et aux sources d'orgue qui comptent également des pièces de clavecin. Pour appréhender le plus précisément possible les liens factuels qui unissent les danses stylisées de clavecin aux nouveaux versets d'orgue parés de noms de mélanges sonores, il faut analyser la structure interne de ces pièces d'orgue. Les organistes ne restent pas enfermés à leur tribune, ils se côtoient, assistent aux représentations de la Cour et/ou à celles de l'Académie royale de musique, fréquentent les salons artistiques, donnent des cours privés et sont au centre de la vie musicale de leur époque. Ce qu'ils voient et entendent nourrit leurs œuvres des traits idiomatiques d'autres instruments telles les batteries distendues de la basse de viole que déjà Louis Couperin intègre dans ses fantaisies pour l'orgue : cette innovation majeure sera réinvestie par Nivers dans ses nombreuses diminutions de basse de tierce, de trompette ou de cromorne.

Le tableau n° VII ci-après établit les indispensables correspondances qui existent entre les versets d'orgue et les danses qui les sous-tendent. La danse est l'élément essentiel et fondateur de l'esthétique de l'orgue Louis-quatorzien : en ce sens, les arrangements pour clavier des œuvres théâtrales de Lully pourraient porter des noms de versets d'orgue sans que cela ne choque, bien au contraire, une oreille avertie de la fin du XVIIe siècle.

Tableau n° VII

Comparaison de la structure des versets d'orgue sous Louis XIV aux danses stylisées du répertoire instrumental

Versets d'orgue	Structure identifiable au clavecin ou à un autre instrument
1/ *Plein jeu* et *Grand plein-jeu*	**1/** Lent : une ***courante à la française*** (3/2) à deux temps (C barré, 2) ou lent à 3 temps (3/2). Elle ouvre souvent la suite et remplace l'ancienne pavane.
2/ *Duo*	**2/** Vif : une ***gigue*** (cas le plus fréquent) (3, 3/2 ou C3 = mesures à 6/4 ou 3/4) Modéré : une ***bourrée*** (cas plus rare) (C barré ou 2) L-N. Clérambault, *Suite du 2e Ton, duo,* ca 1710 (noté 2). J.B. Lully, *Bourrée, Xerxès,* 1660, LWV 12/2, (notée C barré). Modéré : une ***gavotte*** (2 ou C barré). Louis Marchand, *1er Livre d'orgue, duo,* Paris, 1700 (noté C barré).
3/ *Cromorne* et *Tierce en Taille*	**3/** Imite l'expression de la voix pour le jeu de cromorne et les traits de la viole pour le jeu de tierce : tempo lent, gravité et noblesse de l'expression. Proche du caractère d'une ***allemande*** Quatre ou deux temps graves (C ou C barré) « Cette manière de Verser est à mon advis la plus belle et la plus considerable de l'Orgue » (Nicolas Lebègue, *Premier Livre d'orgue, Petit Advis tant pour le mélange des Jeux que pour le mouvement du toucher sur chaque espèce de pièces,* Paris, 1676)
4/ *Trio à deux dessus*	**4/** Généralement vif : une ***gigue***
5/ *Trio à trois claviers*	**5/** Lent, modérément, sans lenteur
6/ *Basse de trompette de cromorne ou de tierce*	**6/** Pièces pour basse de viole ou de basson : caractère vif, enjoué. L'introduction est, le plus souvent, un mouvement fugué avant l'entrée de la voix soliste.
7/ *Concert de Flûtes ou Flûtes*	**7/** Très lent : ***courante à la française*** (3/2) (Voir Clérambault, *Suite du 2e ton, Flûtes,* ca 1710 ou Boyvin, *Premier Livre, Suite du 1er ton, Concert pour les fluttes,* Paris, 1689)

8/ *Dialogue de Voix humaine* ou *Voix humaine*	**8/** Lent à trois temps : une ***sarabande*** Lent à deux temps : proche d'une ***loure*** (Voir Lebègue, *Premier Livre d'orgue*, Paris, 1676)
9/ *Récit de cromorne, de nazard*	**9/** Assez lent : une ***allemande*** (C barré = deux temps lents) Se doit d'imiter la voix, à orner et à jouer avec tendresse et douceur.
10/ *Dialogue* ou *Grand jeu*	**10/** Tempo rapide : un ***menuet*** À trois temps (chiffré 3). (Voir Nivers, *Troisième Livre d'orgue*, Paris, 1675, ou Lebègue, *Deuxième Livre d'orgue*, *Dialogue du 4e ton*, Paris, 1678)

Ces exemples généralistes rappellent ce que les versets d'orgue doivent au répertoire de clavecin, précédé en cela par le luth. Guillaume-Gabriel Nivers est le premier à doter l'orgue d'une nouvelle esthétique mais Nicolas Lebègue amplifie la démarche de son confrère et ami. En développant le concept du timbre issu des tragédies en musique de Lully, Lebègue écrit l'un de ses chefs-d'oeuvre : la première *Tierce en taille* de l'histoire de la musique n'en porte-t-elle pas clairement l'empreinte ? Également, il n'est pas possible d'expliquer l'importation à l'orgue des cinq *Trios à deux dessus* (*Premier Livre d'orgue*, 1676) qu'il distingue des *Trios à trois claviers*, deux voix au manuel et une à la pédale, sans s'interroger sur la nature de l'orchestration de *Cadmus* (1673, LWV 49), *Alceste* (1674, LWV 50), *Thésée* (1675, LWV 51) et surtout *Atys* (1676, LWV 53).

Cette période est aussi celle où Lully prend la direction de l'Académie royale de musique et où le roi l'autorise à développer son activité lyrique. Davantage que Nivers, retenu en cela par sa profonde dévotion lorsqu'il est à l'orgue, Lebègue saisit immédiatement ce qui peut séduire le public et l'applique sans plus tarder à l'orgue. Les *Concerts de flustes avec le tremblant doux* de l'orgue ne sont-ils pas la conséquence immédiate des scènes de sommeil dont le fameux *Prelude, le Sommeil d'Atys* (1676, LWV 53/54) ? Cependant, il faudra attendre 1689, date du *Premier Livre d'orgue* de Jacques Boyvin pour voir ce nouveau mélange assimilé au répertoire édité.

Dans le « petit Avis pour le mélange des jeux » qui préface le *Premier Livre d'orgue* de Lebègue, la description d'une telle registration n'existe pas encore et il faudra attendre 1689 pour que Jacques Boyvin publie, à ses frais, son *Premier Livre d'orgue* gravé par Henry de Baussens **(72)**. Dans son « Avis au Public, Concernant, le meslange des Jeux de l'Orgue, les mouvements, agréments, et le toucher », Boyvin complète le travail de ses prédécesseurs en l'étoffant du *Concert de flûtes*. Cette nouveauté se fait probablement l'écho de l'introduction des flûtes d'Allemagne dans l'orchestre de Lully en alternance, ou en remplacement progressif, des flûtes à bec. Ainsi, à la fin de la vie de Lully, époque de *Roland* (1685), *Armide* et *Acis et Galatée* (1686), la facture instrumentale évolue et la flûte d'Allemagne, flûte traversière, fait progressivement son apparition au sein de l'orchestre de l'Académie royale de musique : cependant aucun témoignage ne l'atteste formellement. La transmission aux milieux organistiques, musiciens et facteurs d'orgue, ne se fait pas attendre : les mélanges de l'orgue suivent de très près ceux de l'orchestre. Enfin, les jeux d'anches qui sont les plus sonores et fastueux de l'orgue donnent naissance à une combinaison appelée *Grand dialogue* ou *Grand jeu* qui obéit à de multiples formes qui ne cessent d'évoluer et de se complexifier. L'apogée de cette forme sollicitant jusqu'à quatre claviers différents, où plans sonores, trouve son aboutissement dans le *Grand Dialogue à 4 chœurs* du quatrième ton du *Second Livre d'orgue* de Jacques Boyvin publié par Ballard en 1700. L'éclat et la promptitude des jeux d'anches de l'orgue français du règne de Louis XIV représentent de toute évidence la palette sonore qui restitue le mieux, avec toute la noblesse requise, les grandes ouvertures lullistes pointées et fuguées.

Dans les quarante sources étudiées, le répertoire semble majoritairement pensé pour le clavecin : il n'existe effectivement aucun arrangement écrit dans la nouvelle esthétique de l'orgue à l'image d'une tierce ou d'un cromorne en taille ou d'un trio à trois claviers. Cette absence de répertoire « spécifique » inciterait à penser que les arrangements pour clavier des œuvres théâtrales de Lully ne seraient conçus que pour le clavecin. Cela dit, n'oublions-pas que l'écriture « en taille » et les trios à trois claviers, formes nécessitant l'usage du pédalier de l'orgue, n'existent pas dans l'œuvre d'orgue de Guillaume-Gabriel Nivers. Nonobstant cette observation, nous pensons que l'absence effective d'arrangements relevant de l'esthétique de l'orgue Louis-quatorzien, dont la tierce et le cromorne en taille représentent l'un des archétypes, ne permet aucunement d'affirmer que les adaptations d'œuvres de Lully n'ont pas été jouées à l'orgue dans un cadre religieux.

(72) L'édition de Boyvin de 1689 et le retirage de Ballard en 1700 sont conservés à la Bibliothèque nationale, département de la musique, sous les cotes Vm7 1835 et Rés. 200.

Le répertoire précédement abordé complète et justifie notre argumentation. Ainsi, l'étude du *Troisième Livre d'orgue* de Nicolas Lebègue (1685), également conçu pour le clavecin, démontre que les pièces publiées, dix *Offertoires*, quatre *Simphonies*, dix *Noëls* et huit *Elevations* sont probablement celles qui se rapprochent le plus des arrangements pour clavier d'œuvres de Lully. L'esthétique de Nicolas Lebègue est celle qui s'inspire le plus de l'esprit de Lully dans une œuvre d'orgue de cette époque : la seconde *Simphonie en g ré sol bécarre* est d'une extrême proximité avec le style pointé de Lully mais il manque encore le mouvement fugué. En revanche, la troisième *Simphonie en C sol ut* préfigure déjà le mouvement fugué et la quatrième *en d la ré bécarre* fournit un remarquable exemple d'ouverture lulliste pointée suivie de son mouvement fugué. Le typique tétracorde ascendant lulliste des années 1668/1673 orthographié quart de soupir suivi de trois doubles croches est assimilé par Lebègue dans cette quatrième *Simphonie en d la ré*, de facture proche de l'*Ouverture de la Grotte de Versailles* (1668, LWV 39/1), de l'*Ouverture* du *Divertissement royal* (1670, LWV 42/1), ou de l'*Ouverture* de *Cadmus et Hermione* (1673, LWV 49/1).

Cette dernière publication de Lebègue est une celle de la pleine maturité de son auteur mais également celle des grandes tragédies en musique de Lully. Si déjà dans son *Premier Livre d'orgue* (1676) les influences des productions lyriques de la Cour et de l'Académie royale de musique se font sentir, le *Troisième Livre d'orgue* (1685) est un « livre ouvert » de cet art de la déclamation, de ces récits et dialogues vocaux d'un raffinement extrême, de ces chaconnes subjugant l'imagination et de ces ouvertures pointées et fuguées qui font la gloire du royaume dans toute l'Europe. Lebègue touche l'un des plus beaux instruments de Paris, celui de l'église Saint-Merry : sa contribution au répertoire de l'orgue est considérable au point que ses successeurs, jusqu'à la Révolution française, poursuivront dans cette esthétique.

Les années 1680-90 sont celles des grands manuscrits qui comptent de nombreux arrangements pour clavier d'œuvres de Lully, notamment **40-Rés-476** (après 1679), **36-Parville** (après 1686) et **46-Menetou** (après 1689). Nous savons que quelques mains anonymes ont copié ou arrangé des œuvres de Lully : celle de Nivers est suspectée par Bruce Gustafson pour la rédaction de **40-Rés-476** qui compte des pièces de clavecin de Louis Couperin, des pièces d'orgue liturgiques de Nivers et des arrangements d'œuvres de Lully. Cette source n'étant l'œuvre que d'un seul copiste, le même que celui du *Livre d'orgue de Marguerite Thiery*, Nivers aurait donc copié ou arrangé des œuvres de Lully comme probablement antérieurement dans **Ms.Bruxelles-27220**.

À ce titre, **40-Rés-476** est particulièrement singulier car il n'y a qu'un seul copiste et la graphie est celle d'une main professionnelle : nous y trouvons des Noëls pour orgue, également praticables au clavecin, des versets d'orgue parfois en rapport avec un support de plain-chant, une seule pièce de Louis Couperin et neuf arrangements d'œuvres de Lully. L'ordre d'apparition des pièces est instructif car le répertoire n'est ni classé par genre, ni par tonalité : serait-ce un ouvrage à caractère didactique copié par le maître, Nivers, à destination d'un ou d'une élève ? De toute évidence, il ne s'agit ni d'un Livre de clavecin, ni d'un Livre d'orgue : quel peut alors en être l'usage ? C'est bien le contenu de ces manuscrits mixtes qui nous intéresse au regard de la mitoyenneté des répertoires d'orgue et de clavecin : pourquoi les arrangements pour clavier d'œuvres théâtrales de Jean-Baptiste Lully jouxtent-ils le répertoire religieux d'orgue ? Par ailleurs, pourquoi trouve-t-on de la musique d'orgue dans ce type de source alors que l'essentiel du répertoire est déjà connu grâce à l'édition musicale ?

Les manuscrits mixtes : de l'orgue dans les sources de clavecin et du clavecin dans les sources d'orgue

Les manuscrits de clavecin

Dans les sources étrangères, l'orgue français contrairement au clavecin s'exporte mal et si Nicolas Lebègue est connu dans les milieux allemands et scandinaves, c'est par son œuvre de clavecin. Le premier manuscrit de clavecin incluant du répertoire français d'orgue est **32-Oldham** (ca 1650-1661) où se trouve l'œuvre d'orgue de Louis Couperin. Nous l'avons souvent mentionné, il n'existe pas de confusion entre ses fantaisies pour l'orgue et ses pièces de clavecin. Dans **28-Brussels-926** (après 1670), copié par trois ou quatre mains inconnues, se trouvent des intonations anonymes [sans titre], des pièces d'orgue anonymes ou connues de Lebègue, Nivers, Boyvin et Thomelin. Toutes ne sont pas concentrées à la fin du manuscrit et certaines sont éparpillées entre les pièces de clavecin, à l'exemple d'intonations pour orgue immédiatement suivies d'une *Gavotte des pois et des febvres*, elle-même suivie par des pièces d'orgue non attribuées dont une *Allemande du 3. ton* suivie de l'*Ouverture du Temple de la paix* (1685, LWV 69/1). Le manuscrit italien **30-Cecilia** (ca 1700 ?) recense des pièces d'orgue françaises anonymes groupées par ton aux titres évocateurs de *Recit de Chromhorne* **(73)** ou de trois pièces *Jeu de Cornet* intercalées entre divers menuets et la célèbre *Dessente dopolon* (1681, LWV 59/58). Ces versets sont certes restituables sur un orgue de facture italienne à un seul clavier, mais sans les couleurs et les plans sonores de l'orgue français :

(73) Bruce Lester Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music*, op.cit., p 548.

il s'agirait de toute évidence de pièces importées par un auteur français venu en Italie. Dans **37-Geoffroy** (après 1694), nous trouvons un *Dialogue En Esimi pour le clavessin et des violes. Tiré de Son opera de pieces de clavessin / clavessin ou pour l'orgue* (…) *point d'orgue / pedales* / (…) **(74)** ou encore un *Dialogue En greSolbquar qui estoit En Amilabquar* / (…) *ClaveSSin ou pour l'orgue* (…). **38-Gen-2348/53** (ca 1658 ?) répertorie des versets sur l'*Ave Maris Stella*, douze intonations sur le *Pange lingua* et divers versets isolés de Jacques-Denis Thomelin : ce dernier, organiste de la Chapelle royale pour le quartier de janvier, n'a rien édité de son oeuvre, d'où l'importance de cette source. Nous n'insisterons pas sur **40-Rés-476** connue pour sa proximité avec Guillaume-Gabriel Nivers : noëls, versets pour orgue de Nivers et une allemande de Louis Couperin précèdent neuf arrangements d'œuvres de Lully. Ici, tout est pensé pour l'orgue sans pédale, donc à destination d'un public de clavecinistes qui peut fréquenter ces trois répertoires complémentaires. Mais alors, pourquoi n'y-a-t-il que des versets de Nivers et aucun de Lebègue alors qu'une grande partie du corpus de l'organiste de Saint-Merry est déjà parue ? Ceci plaiderait en faveur de l'identification de Nivers comme copiste probable de ce manuscrit qui n'inclut que des versets de son « cru » et non ceux d'autres auteurs contemporains, dont Lebègue.

Dans **47-Gen-2356** (ca 1690 ?) nous trouvons, intercalées entre des pièces de clavecin, diverses mélodies de plain-chant sur l'*Ave Maris Stella*, le *Veni Creator* et des séquences de l'ordinaire de la messe : le manuscrit s'achève par des pièces d'orgue [sans titre] qui suivent la *Gavotte La beauté la plus sévère* d'*Atys* (1676, LWV 53/75). Enfin, **59-Dumont-1657** et **68-d'Anglebert** sont les deux seules sources imprimées où cohabitent pièces d'orgue ou de clavecin, dans le premier cas, et pièces de clavecin et pièces d'orgue dans le second.

Le **Ms. Humeau** (pas avant 1697) n'est pas pour ainsi dire une source mixte mais quelques détails sont troublants. Le manuscrit débute par une « Partition pour accorder le Clavecin », suivie de quelques exemples d'agréments et deux courts préludes d'orgue : *Prélude du* [illisible] *Plein jeu ou Grand jeu* et *un petit plein jeu Gravement*. L'écriture de ces deux pièces, ou plus exactement fragments particulièrement insignifiants, n'augure rien de bien engageant. Un peu plus loin, se trouvent un prélude non mesuré, un *menuet de Mr. Lanes* **(75)**, une *gigue de Mr. Lanes*, *Mr. Lebègue gavotte*, deux préludes non mesurés, l'*Entrée Dapollon du Triomphe de l'amour* (1681, LWV 59/58) et d'autres pièces de clavecin et arrangements d'œuvres de Lully. Le répertoire est sans conteste pensé pour le clavecin à l'exception des deux fragments du début qui semblent être d'une autre main, postérieure ?

(74) Bruce Lester Gustafson, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music*, op.cit., p. 848.
(75) Matthieu Lanes (1660-1725) est organiste, compositeur et maître de chapelle de la cathédrale Saint-Etienne de Toulouse.

Les manuscrits d'orgue

Les manuscrits d'orgue, **Ms. des Augustines de Vitré**, **Ms. Clermont d'Entrevaux** et **Ms. de Troyes-I-II** ont une configuration particulière qui est la conséquence de leur usage liturgique. Leur conception semble adaptée aux possibilités de leur(s) utilisateur(s) : ces trois sources placent l'orgue au centre de la problématique étant entendu que l'activité principale de ces claviéristes est le service à l'Église, qu'il s'agisse d'une activité séculière ou régulière. Le **Ms. des Augustines de Vitré** est une source conséquente rédigée par les Augustines de la Miséricorde de Jésus qui fondèrent leur monastère Saint-Nicolas de Vitré en 1655 **(76)**. Un détail important attire notre attention sur l'origine sociale de ces moniales : il est imposé aux Augustines de n'avoir aucun droit sur la direction ou les revenus de l'hôpital, clause impliquant de facto une aisance financière pour chaque religieuse. Aussi, grâce au versement d'une dot pour chaque nouvelle sœur, la communauté peut assurer la subsistance de ses membres : ce moyen favorise naturellement le recrutement dans les classes sociales plus fortunées, plus cultivées également. Au milieu du XVIIIe siècle, la communauté abrite une cinquantaine de religieuses s'adonnant à une pratique musicale relativement conséquente et leurs archives indiquent qu'il s'est toujours trouvé plusieurs religieuses sachant tenir l'orgue, chanter ou « jouer des instruments ». Les livres I et III sont les plus intéressants pour ce qui concerne nos travaux : dans le premier livre, copié entre 1730 et 1750, il y a 254 pièces et fragments instrumentaux destinés avant tout à l'orgue. De nombreux versets pour les différentes parties de l'ordinaire de la messe jouxtent quarante-trois mouvements de sonates pour violon et basse, réinstrumentés pour orgue et rebaptisés « Offerte » ou « Offertoire », neuf pièces de clavecin et une allemande pour viole et basse. Les compositeurs authentifiés sont Guillaume-Gabriel Nivers, Nicolas Lebègue et Louis-Nicolas Clérambault pour l'orgue, François Couperin et Jean-Philippe Rameau pour le clavecin et Louis de Caix d'Hervelois pour la viole, Arcangelo Corelli, Jean-Baptiste Senaillé, Michel Mascitti et Jean-Baptiste Lully pour les arrangements pour clavier.

Le **Ms. des Augustines de Vitré** est une source qui nourrit notre problématique : tout d'abord, nous sommes en présence d'un répertoire de salon, de sonates pour violon et basse, repensé pour l'orgue dans un cadre religieux. Dans un second temps, le répertoire typiquement organistique ne compte aucune pièce « en taille », tierce ou cromorne, ou de pièce demandant l'usage de la pédale.

(76) *Pièces d'orgue des Augustines de Vitré*, préface de Pierre-Michel Bédard, le pupitre, collection de musique ancienne, Paris, Heugel, 1996, pp. III-VII.

Dans un troisième temps, la présence dans ce corpus de deux noëls et d'offertoires nous fait irrésistiblement penser à la conception du *Troisième Livre d'orgue* de Nicolas Lebègue conçu pour « l'orgue ou le clavecin ». Enfin, dans le livre III, le « diptyque » du même ton composé de l'*Ouverture de la Grotte de Versailles* (1668, LWV 39/1) et du *Caprice sur les Grands jeux* de la *Suite du second ton* de Louis-Nicolas Clérambault semble bien démontrer un usage liturgique sans recourir pour autant à l'usage du pédalier de l'orgue. À l'image de cet exemple, il est permis de penser que ce cas n'est pas unique et que de nombreuses congrégations religieuses firent de même. La conception évolutive des Livres d'orgue de Nivers, mais surtout ceux de Gigault et Lebègue en est une démonstration pertinente.

Le cas du **Ms. de Troyes-I** et **II** (Ms. 2682 et Ms. S. 11. 2454) retient toute notre attention, s'agissant d'une source copiée par un personnage particulièrement érudit : le chanoine Claude Herluison (1658-1736) **(77)**. À l'exception d'une fugue pour orgue de Nicolas Siret, aucune des pièces inédites qui figurent dans ces deux sources copiées de la main de cet ecclésiastique n'a été publiée. Les pièces d'orgue, plus nombreuses que celles pour clavecin, sont de premier ordre : il s'agit de versets de Nicolas Lebègue et de Jacques Boyvin. Notre copiste, le chanoine Herluison baptisé le 14 juillet 1658 dans la paroisse Saint-Jean de Troyes, est fils de menuisier. Tonsuré en 1672, il est l'un des vicaires de l'église Saint-Jean de Troyes de 1684 à 1687 : l'organiste du lieu est alors Louis Siret **(78)** qui touche l'instrument construit et entretenu par les Heman et les Lebé **(79)**. Vers 1700, il est en relation avec les érudits bénédictins Thierry Ruinart et Jean Mabillon, à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, où l'un de ses oncles est religieux. Le premier manuscrit **Ms. 2682** est essentiellement consacré à l'orgue et au plain-chant, soit plus de cent-dix pièces d'orgue dont plus de soixante-dix inédites : les copies ont été effectuées à partir des volumes imprimés des trois Livres d'orgue de Nivers (1665, 1667, 1675), du premier Livre de Lebègue (1676), du premier Livre de Raison (1688), du premier Livre de Boyvin (1689) et de pièces publiées par d'Anglebert (1689). Les autres sont anonymes, sauf une pièce attribuée à Siret, deux à Lebègue et six à Boyvin. Les pièces de clavecin sont au nombre de six parmi lesquelles figurent deux arrangements d'œuvres de Lully : la *Chaconne* de *Phaéton* (1683, LWV 61/40) et l'air *Cœurs accablez* d'*Amadis* (1684, LWV 63/58). Dans ce dernier arrangement, les paroles sont notées entre les deux portées et la version transposée un ton plus bas, en Sol. Le second manuscrit **Ms. S. 11.2454** reproduit les huit suites du premier Livre d'orgue de Nivers, suivies d'une *Basse de trompette de Buisson* inédite, vingt-quatre pages blanches non paginées suivies de pièces de clavecin.

(77) Damien Vaisse, « Les manuscrits musicaux de Claude Herluison, Pièces inédites d'orgue et de clavecin du XVIIe siècle », *Cahiers rémois de musicologie*, 3, 2005, pp. 29-50.
(78) Louis Siret est le père de Nicolas, élève de François II Couperin, auteur de deux Livres de clavecin et organiste depuis 1704 de la cathédrale de Troyes.
(79) Edmond Martinot, *Orgues et organistes des églises du diocèse de Troyes*, Troyes, l'auteur, 1939, pp. 63-91.

Sept sont extraites du *Premier livre de clavecin* de Lebègue (1677) et mêlées à deux arrangements de Lully : *Air pour les trompettes* de *Proserpine* (1680, LWV 58/5) et la fameuse *Entrée d'Apollon* du *Triomphe de l'Amour* (1681, LWV 59/58). Enfin, dix pièces sont tirées du *Second livre de clavecin* de Chambonnières (1670). Au total, les deux manuscrits compilent trois pièces de clavecin inédites : une chaconne de Verdier, une sarabande de d'Anglebert et un menuet anonyme. En revanche, les quatre arrangements d'œuvres de Lully ne sont pas des unicas car nous les trouvons dans d'autres sources étudiées précédemment.

L'arrangement de l'air *Cœurs accablez* d'*Amadis* porte les paroles de l'air original mais sur celui de la *Chaconne* de *Phaéton* sont plaquées les paroles d'une chanson à boire qui se trouve, avec quelques différences, dans les *Parodies bachiques* de Ribon **(80)** et dans le *Recueil de chansons choisies* de Philippe-Emmanuel de Coulanges **(81)**. L'*air pour les Trompettes* de *Proserpine*, intitulé « Basse » dans le manuscrit, semble davantage être destiné à l'orgue qu'au clavecin. Enfin, l'*Entrée d'Apollon* du *Triomphe de l'amour* comporte de nombreuses modifications par rapport à l'arrangement primitif. Ces « transformations » semblent avoir pour conséquence d'en donner une écriture plus verticale et d'effacer les anciennes traces du style luthé plus adaptées au clavecin. Ces modifications visent-elles à adapter l'arrangement à l'orgue ? Nous soutenons cet argument en référence au répertoire étudié dans les Livres d'orgue, également utilisable au clavecin. Dans ce cas, le style luthé cher à Chambonnières, Louis Couperin ou d'Anglebert mute vers un style plus proche de l'écriture originale de l'orchestre : la verticalité. Ces deux manuscrits copiés par le chanoine Claude Herluison démontrent que les modifications opérées dans une même source sont dictées par le profil de l'utilisateur : d'un style initial luthé de clavecin vers davantage de verticalité de l'écriture destinée à l'orgue. Le cas de ces deux arrangements dans **Ms. de Troyes** est essentiel dans l'avancement de nos recherches.

Deux autres aspects appuient notre argumentation quant à l'utilisation des arrangements d'œuvres de Lully à l'orgue : tout d'abord, dans le premier manuscrit **Ms. 2682**, la *Chaconne* de *Phaéton* et l'air *Cœurs accablez* d'*Amadis* ne sont pas groupés avec les autres pièces de clavecin en fin d'ouvrage, à savoir la *chaconne* de d'Anglebert, celle de Verdier, la *sarabande* de d'Anglebert et le *menuet* anonyme. Les deux arrangements d'œuvres de Lully sont placés au milieu des versets d'orgue (folio 67 v et 64 v), c'est-à-dire entre le *Petit dialogue en fugue sans tremblant* de Jacques Boyvin (folio 63 v) et le *Trio à deux dessus* du même auteur (folio 68 r).

(80) Ribon, *Parodies bachiques sur les airs et symphonies des opéra*…, Paris, Ballard, 1695, p. 126 ; 2e édition, 1696, pp. 165-168.
(81) Philippe-Emmanuel de Coulanges, *Recueil de Chansons choisies*…, Paris, Simon Bernard, 1694, p. 240 ; 2e édition, 1698, 2 vol., t 2, p. 239.

En second lieu, les formes avec pédale obligée ou facultative, sont exclues des compositions anonymes soit parce que l'orgue auquel les destinait le compositeur en était dépourvu, soit, et cela semble plus vraisemblable parce que l'organiste n'en maîtrisait ni l'écriture ni l'exécution. Par ailleurs, la faiblesse technique supposée de l'organiste se trouve confirmée par le fait que la majorité des versets anonymes sont écrits à deux ou trois voix, tout comme le sont les deux arrangements précités de Lully. La ville de Troyes possède à cette époque au moins deux instruments remarquables et tout d'abord celui de la cathédrale Saint-Pierre et Saint-Paul édifié et successivement agrandi par Louis, François et Jean de Héman en 1644, Hippolyte Ducastel en 1693 et Pierre-François Deslandes en 1705.

Le second instrument est celui de l'église Saint-Jean édifié et successivement agrandi par Vallerand de Héman, facteur d'orgue à Rouen en 1615, repris par lui-même en 1637 mais installé depuis à Paris, puis par François de Héman en 1642 et Louis Le Bé, facteur d'orgue à Troyes en 1687. Ces deux instruments remarquables de trois claviers et pédale, vingt-neuf jeux pour le premier et trente pour le second, ont eu pour titulaires la dynastie des Siret de 1615 à 1765. Le talent et la science de ces musiciens ne peuvent les confondre avec l'auteur des pièces anonymes de notre manuscrit. L'usage de ces versets pour un organiste de niveau très moyen ne fait aucun doute : comme nous l'avons indiqué précédemment, la pédale n'est pas un plan sonore développé par beaucoup de musiciens. Les Livres d'orgue de Nivers et de Lebègue reflètent cette tendance et le **Ms. de Troyes-I-II** la confirme de manière évidente. Les duos et les récits sont les pièces le plus en vogue et leur jeu ne nécessite pas de culture polyphonique particulière : leur accès, de prime abord, est aisé. Les versets sur le plain-chant sont totalement absents, de même que les pièces en taille et les trios à trois claviers, à une exception près.

Les travaux de restitution de cette source entrepris par Jean-Marie Meignien **(82)** indiquent que son propriétaire a bien été Claude Herluison, que son attrait pour la musique est attesté à de nombreuses reprises à travers sa collection personnelle de traités de composition **(83)** et de méthodes de plain-chant **(84)**. Sa bibliothèque musicale comprend, entre autres, l'édition du *Second* et du *Troisième Livre d'orgue* de Lebègue (1678 et 1685), ainsi que les *Pièces de clavecin* de Jean-Henry d'Anglebert (1689). Le *Premier Livre d'orgue* de Lebègue (1676) est entièrement recopié de sa main.

---

(82) *Livre d'orgue du chanoine Herluyson (XVIIe siècle)*, édition et révision par Jean-Marie Meignien, Troyes, 2009 (tirage limité à vingt exemplaires hors commerce aimablement communiqué par monsieur Laurent Plet, facteur d'orgues à Troyes). Un exemplaire est conservé à la Bnf, département de la musique, cote 42161551, n° DL ME 20100356-280.

(83) Père Antoine Parran (1587-1650), *Traité de la musique théorique et pratique, contenant les préceptes de la composition*, Paris, 1646.

Guillaume-Gabriel Nivers, *Traité de la composition de musique*, Paris, l'Autheur, Robert Ballard, 1667.

(84) Révérend Père François Bouillon, *Instruction ou méthode, pour apprendre le Plain-Chant*, Paris, 1651.

Drouaux, *Nouvelle méthode pour apprendre le Plain-Chant*, Paris, chez Gilles Blaizot, 1674.

Dès à présent, observons le cadre formel des versets d'orgue du **Ms. 2682 de Troyes**.

Genre	Versets signés	Versets anonymes
Plein jeu à 3 chœurs	1	0
Plein jeu à 2 chœurs	1	0
Plain chant	0	0
Quatuor	1	0
Trio à 3 claviers	1	0
Cromorne en taille	0	0
Tierce en taille	0	0
Prélude	0	4
Fugue	10	4
Fond d'orgue	0	1
Duo	7	12
Trio à 2 dessus	4	5
Récit	11	14
Basse	11	10
Dialogue de Voix humaine	1	1
Basse et dessus en dialogue	3	2
Dialogue sur les grands jeux	1	1

Le répertoire « développé » est presque totalement absent de l'ouvrage : la configuration des pièces est bien destinée à un musicien amateur, de surcroît peu avancé techniquement. Le chanoine, serait-il l'auteur des quatre-vingts pièces anonymes de cette source ? Son profil et les différentes étapes de sa vie nourrissent ses compétences de collectionneur de musique, de copiste, d'éditeur de bréviaires et d'antiphonaires, de grand connaisseur du plain-chant, d'expert en facture d'orgue et enfin de compositeur. Selon Jean-Marie Meignien, l'hypothèse est plus que probable : le chanoine en refusant de signer son Antiphonaire de 1720, par humilité pense-t-on, pourquoi n'aurait-il pas agi de la sorte trente ans auparavant pour son Livre d'orgue à usage privé **(85)** ? Également, si ce fonds non signé était l'œuvre d'un auteur autre que lui, pourquoi aurait-il négligé d'en indiquer le nom alors qu'il le fait partout ailleurs avec diligence dans son recueil, tant pour les pièces publiées que celles inédites ?

(85) *Livre d'orgue du chanoine Herluyson (XVIIe siècle)*, édition et révision par Jean-Marie Meignien, 2009, op. cit, p. XVI.

L'intérêt mitigé des pièces anonymes relativise la portée musicale du manuscrit : cependant, il contribue activement à la mise en évidence de la perméabilité entre le répertoire du clavecin et de celui de l'orgue, de même que les usages privés du clavecin et/ou religieux de l'orgue.

Une troisième source contribue à l'argumentation de nos recherches : il s'agit du, ou plus exactement, des deux **Ms. d'Entrevaux** conservés dans le trésor de la cathédrale de la petite cité d'Entrevaux dans les Alpes-de-Haute-Provence, aux portes des Alpes-Maritimes. Ces deux sources sont respectivement *Un livre d'orgue d'Entrevaux* et le *Manuscrit Clermont d'Entrevaux*. Le premier manuscrit « Un livre d'orgue d'Entrevaux, manuscrit ayant appartenu à Félix Delmotte garçon organiste à l'abbaye d'Eaucourt » **(86)** complète notre connaissance sur les manuscrits qui peuplent les églises et abbayes de province. Cette source partiellement reproduite en fac-similé compile quelques pièces de clavecin, quelques danses et une messe : sa datation tardive la situe hors du cadre de nos recherches mais il est opportun de connaître son existence et son contenu de quatre-vingt-dix-huit folios en format à l'italienne.

<u>Voici la composition de ce manuscrit</u> :

Te Deum
La Royale / pièce d'orgue
Sonate / pièce d'orgue
La sauterelle
Les plaisirs
Gigue
Autre pièce
Messe pour les jours des grands doubles (extraits)

. *Kyrie*
. *Pièce d'orgue (offertoire)*
. *Elévation*
. *Agnus Dei*
. *Post communion*
. *Ite missa est*

(86) *Un livre d'orgue d'Entrevaux, manuscrit ayant appartenu à Félix Delmotte garçon organiste à l'abbaye d'Eaucourt*, extraits, fac-similé publié par le Conseil Général des Alpes-Maritimes avec la concours du Comité Doyen Jean Lépine de la Ville de Nice, Nice, 1984.

Danses

. *Musette*

. *Tambourin*

. *Autre musette*

. *Autre musette*

Les inscriptions trouvées dans le manuscrit nous renseignent sur l'existence de son propriétaire, des deux auteurs et/ou copistes et d'un héritier probable. Le propriétaire serait Félix Delmotte, garçon organiste de l'abbaye d'Eaucourt en 1774, province d'Artois à la limite de la Picardie. Ce manuscrit des Delmotte comporte des œuvres de cette famille mais emprunte, par exemple, pour son *Offertoire de la Messe du 5e ton* la pièce de clavecin *Le Moucheron*, *Second Livre*, *Sixième Ordre* (1716-1717) de François II Couperin et pour son *Élévation de la Messe pour les jours des grands doubles*, l'*Aria* de la *Sonata I* de l'opus III de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville. Selon les éditeurs du fac-similé, la datation du manuscrit se situerait dans les années 1735-1740 : son contenu et l'utilisation de clés modernes Fa4 et Sol2 sembleraient conforter cette hypothèse. Le Livre d'orgue des Delmotte confirme, une fois encore, le degré moyen de formation d'un organiste de paroisse en province : le style est assurément celui du clavecin et de ses danses profanes qui peuvent être données à un public de paroissiens, pourvu qu'elles ne les scandalisent pas. Les arrangements d'œuvres théâtrales de Lully s'inscrivent dans une telle problématique mais cette source n'en contient pas.

Le second manuscrit qui est aussi le plus ancien suscite, en revanche, toute notre attention : il s'agit du **Ms. Clermont d'Entrevaux (87)** fréquemment cité au cours de nos travaux. Le manuscrit compte quarante-trois pièces de Lully copiées à deux voix, des sonates italiennes de Corelli pour un violon et basse, des sonates en trio et des Noëls : est-il, à proprement parler, un Livre d'orgue ? Nous répondons par la négative car rien dans cet ouvrage ne ressemble à priori à un Livre d'orgue composé de versets portant le nom de mélanges sonores, de parties d'une messe, de plain-chant, de quelques pièces de clavecin, etc. Il pourrait peut-être s'agir, comme le pense le concepteur de l'édition moderne des pièces de Lully, René Delosme, d'un livre de musique. Cependant, ce manuscrit pose de nombreuses interrogations : la graphie, d'excellente qualité, pourrait faire penser à un ouvrage copié par un professionnel ou par un atelier de copistes tel celui de Philidor. La notation à deux voix des pièces de Lully pourrait nous guider vers les partitions réduites gravées par de Baussens mais il n'y a ni paroles, ni illustrations contrairement à ses éditions conçues pour être chantées avec

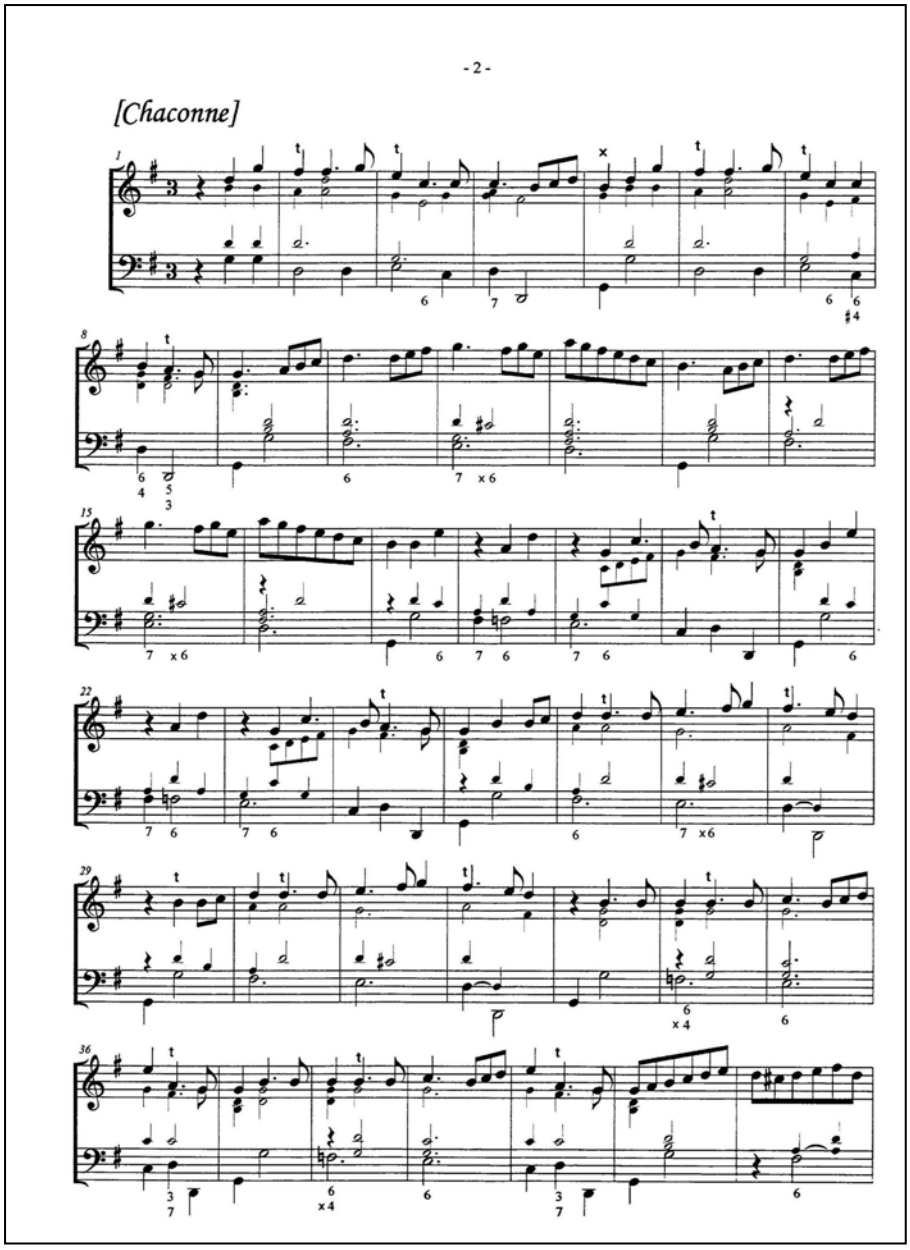
(87) *Le Manuscrit Clermont d'Entrevaux* (1ère partie), *Pièces de Lully*, préface de René Delosme, Chatenay-Malabry, Ars Musicae, 1998, pp. V-VIII.

l'accompagnement d'un clavecin. Est-ce pensé pour un instrument de dessus accompagné d'un instrument harmonique ? Est-ce imaginé pour deux instruments jouant simplement le texte en duo ? Toutes ces interrogations ne trouvant point de réponse, il est légitime de se demander pourquoi nous être intéressé à cette source qui, en l'état, ne peut être considérée comme utilisable ? Notre intérêt trouve sa justification dans l'histoire et l'usage postérieur de cette source : le **Ms. Clermont d'Entrevaux** appartint à des organistes de la cathédrale d'Entrevaux et une table de mélange des jeux de l'orgue figure à la fin du volume. René Delosme pense, à juste titre, que ce répertoire servait aussi à l'église au même titre que les noëls à variations, très populaires. Ceci étant, comment l'organiste du lieu utilisait-il son recueil ? À deux voix, l'essentiel des pièces de Lully n'est musicalement pas acceptable même si le répertoire présent dans certains Livres d'orgue n'excède pas trois voix. Si le *Passepied* de *Phaéton* (1683, LWV 61/41), la *Gige* du *Temple de la Paix* (1685, LWV 69/13), les deux *Cannaries* du *Temple de la Paix* (1685, LWV 69/26 et 69/27) sont restituables tel que en duo, les autres pièces, notamment les ouvertures, passacailles et chaconnes ne sont pas satisfaisantes à deux voix. Les différents organistes de la cathédrale d'Entrevaux, notamment ceux de la famille Lambert qui furent propriétaires du manuscrit de 1726 à la Révolution **(88)**, Jacques Lambert (mort en 1779) et son neveu Eustache, avaient-ils la formation musicale nécessaire pour compléter les parties intermédiares lors d'une prestation en public ? Le doute, voire le scepticisme, est permis lorsque que l'on connaît la faiblesse de certains recueils de musique publiés à destination des « amateurs » : de nombreuses pièces écrites sur un caneva à deux voix requièrent un remplissage harmonique supplémentaire.

Daté selon René Delosme entre les années 1685 et 1689, le **Ms. Clermont d'Entrevaux** serait contemporain de la pleine maturité de Lully et de la création de l'Académie royale de Marseille qui serait peut-être son point de départ. Quelle démarche adopter pour restituer les quarante-trois pièces de Lully ? Le concepteur et réalisateur de l'édition moderne, René Delosme propose un remplissage harmonique de deux à quatre parties mais non à cinq comme dans l'écriture originale de l'orchestre. Effectivement la restitution des cinq parties de la texture orchestrale de Lully n'est pas toujours aisée au clavier : cette problématique de l'art de l'arrangement sera abordée un peu plus loin dans nos travaux. En conservant l'usage de cette source à l'orgue, René Delosme entreprend une démarche qui permet d'entendre la musique de Lully dans toute sa somptuosité : point ici de pièces en taille ou de trios à trois claviers, mais une restitution possible tant à l'orgue qu'au clavecin à l'image des Livres d'orgue qui proposent cette double utilisation à la fin du XVIIe siècle.

(88) *Le Manuscrit Clermont d'Entrevaux* (1ère partie), *Pièces de Lully*, op.cit., préface de Roger Greaves, pp. IV-V.

L'auteur part de l'édition originale de Ballard, c'est-à-dire de la partition générale imprimée avec la technique des caractères mobiles en usage dans la première édition : cette démarche semble convaincante pour résoudre le problème lié à l'absence de chiffrage de la basse continue. René Delosme poursuit son dessein en proposant un remplissage harmonique en petites notes, variable de deux, trois ou quatre parties selon le contexte de la pièce et suivant la commodité des mains qui laisse chanter le dessus seul à la main droite pour faciliter le jeu des agréments. Ainsi complété, le **Ms. d'Entrevaux** peut-être considéré comme un Livre d'orgue d'une exceptionnelle tenue artistique, jouable à un seul clavier tant à l'orgue qu'au clavecin, tant au salon qu'à l'église.



Ms. Entrevaux, *Chaconne de Phaéton*, réalisation de René Delosme, Chatenay-Malabry, Ars Musicae, 1998, p. 2

Nous poursuivons notre étude des sources manuscrites pour orgue par une récente publication : il s'agirait d'une possible, voire problable, attribution de *Cinq Hymnes* **(89)** à Jacques Boyvin, le célèbre organiste de la cathédrale de Rouen. L'auteur de la publication, Nicolas Gorenstein, explique que le **Ms. 776** de la bibliothèque musicale de l'Université de Berkeley en Californie, recueil acheté en 1968 par Everett Helm **(90)**, possède une copie très fidèle du *Troisième Livre d'orgue* de Lebègue suivie de vingt versets pour les hymnes de l'Église, sans indication particulière du compositeur. Jusqu'à présent, en raison de leur présence à côté du Livre de Lebègue, ces versets ont toujours été attribués à l'organiste de l'église Saint-Merry à Paris. Selon Nicolas Gorenstein et après un examen attentif de ces versets, leur style plaiderait pour une attribution plus vraisemblable à Jacques Boyvin. Ainsi, la littérature d'orgue de la fin du XVIIe siècle s'étofferait de vingt « nouveaux » versets d'hymnes en usage dans l'Église du royaume de France sous le règne de Louis XIV. Pourquoi cette oeuvre, restée en version de basse chiffrée comme pour le premier verset du *Victimae Paschali*, n'a-t-elle jamais été publiée ? Hormis la citation du plain-chant à la pédale en valeurs longues du premier verset de chaque hymne, les seize autres ne requièrent pas l'usage de la pédale contrairement au reste du corpus de Boyvin. Par ailleurs, ces versets sont bien plus accessibles à un musicien peu formé que les pièces particulièrement développées et élaborées des deux Livres d'orgue de Jacques Boyvin. Leur usage était-il dévolu à une institution religieuse dotée d'un instrument restreint ?

Enfin, il est indispensable de nous arrêter sur le **Manuscrit de Limoges** **(91)**, anonyme, composé de cinquante-et-une pièces classées par ton d'église : seules quatorze ont pu être attribuées à ce jour. Il s'agit de quatre pièces d'André Raison **(92)**, deux de Gilles Jullien **(93)** et huit de Gaspard Corrette **(94)**.

---

(89) Jacques Boyvin, *Cinq Hymnes*, préface de Nicolas Gorenstein, Paris, Chanvrelin, 2011.
Il s'agit des hymnes *Ave Maris Stella*, *Ave Verum*, *Victimae Paschali*, *Pange Lingua* et *Veni Creator*.

(90) Everett Helm (1913-1999), compositeur, musicologue, critique et chroniqueur américain a enseigné aux U.S.A. et en Europe jusqu'en 1968. Ayant quitté l'Amérique en 1950, vivant en Allemagne, Autriche et Italie, il mourut à Berlin en 1999. Il possèdait notamment une collection de partitions et manuscrits du XVIIe au XIXe siècles, dont **36-Parville** (Ms.778) et **46-Menetou** (Ms.777) actuellement conservés dans la prestigieuse bibliothèque musicale de l'Université de Berkeley.

(91) Le **Ms. de Limoges** (ca 1720-1725 ?), don du collectionneur limougeaud Christian Gaumy, est désormais conservé à la bibliothèque municipale francophone multimédia de Limoges. Il a été numérisé en 2011 sous la cote Ms. 255.

(92) Un *Plein jeu* pour le Kyrie de la *Messe du 1er ton*, un *Duo* pour l'*Agnus* de la même messe, un *Trio en passacaille* pour le *Christe* de la *Messe du 2e ton* et une *Fugue grave* pour le *Kyrie* de la même messe.

(93) Une *Fantaisie cromatique* du 1er ton et une *Fugue renversée* du 8e ton.

(94) Un *Cromorne en taille* du 1er ton inclus dans la *Messe du 8e ton*, une *Tierce en taille* pour le huitième verset du *Gloria*, un *Récit tendre* pour le quatrième verset du *Gloria*, un *Cromorne en taille* pour le troisième verset du *Gloria*, une *Fugue* pour le second verset du *Kyrie*, un *Dialogue de voix humaines* pour le cinquième verset du *Gloria*, un *Trio* pour le Graduel et un *Dialogue à deux chœurs* pour le dernier verset du *Gloria*.

Contrairement aux pièces publiées à cette époque, la musique copiée dans le **Ms. de Limoges** comporte peu d'indications de registration et les inscriptions relatives aux divers plans sonores laissent supposer un grand instrument de trois, voire quatre claviers. La découverte de ce manuscrit a permis de mettre à jour des pièces rares dont l'unique *Tierce en taille* sur l'hymne *Ave Maris Stella*, jusque-là inconnue dans le répertoire d'orgue du siècle de Louis XIV, et une *Tierce en bas-dessus* du quatrième ton. Le degré d'exigence de ce recueil, à l'exemple des deux *Trios à trois claviers* ou du *Quatuor* permet d'imaginer un musicien de haut niveau.

Notre étude consacrée au répertoire de l'orgue sous le règne de Louis XIV s'achève par le constat que les œuvres manuscrites sont moins fréquentes qu'au clavecin : le développement de l'édition musicale et la fonction essentielle tenue par l'orgue au sein de l'Église favorisent l'édition de versets pour les hymnes ou pour les messes. Depuis le *Premier Livre d'orgue* de Guillaume-Gabriel Nivers (1665) s'installe l'usage d'une publication régulière de Livres d'orgue par les auteurs les plus célèbres du royaume. Tous les organistes ne sont pas des musiciens aguerris à l'usage du pédalier d'un orgue, au métier d'improvisateur, d'arrangeur et de compositeur : il leur faut des versets d'un accès immédiat, concis et plaisants. L'influence des danses stylisées et des formes développées par Lully trouve un écho évident dans l'œuvre des organistes compositeurs du règne de Louis XIV. Lully écrit à cinq parties pour son orchestre mais très rares sont les organistes qui adoptent cette attitude à l'orgue : seuls Nicolas Gigault **(95)** mais surtout Nicolas de Grigny font sonner l'orgue à cinq parties.

Indépendamment des problèmes techniques de jeu liés à une écriture de la sorte, il semble évident que la texture des cordes ou des bois du modèle lulliste inspire les auteurs : bien davantage qu'au clavecin, l'éclat de la polyphonie « à 5 » de l'orgue s'impose comme la seule qui puisse rivaliser avec l'orchestre. Les arrangements pour clavier d'œuvres théâtrales de Lully sont essentiellement pensés pour le clavecin, cela ne fait aucun doute, mais ils sont également assimilables à l'orgue. Les préfaces des Livres d'orgue lèvent le doute sur ce qui relèverait typiquement de l'écriture du clavecin et celle de l'orgue. S'il est courant de rapprocher l'air de dessus lulliste au récit de dessus de l'orgue, en revanche, ceux en taille, basse-taille et basse n'existent pas dans les arrangements. Ces derniers ne figurent pas au répertoire mixte commun aux deux instruments et nécessitent donc une bonne connaissance de la pratique de l'orgue, donc peu intéressants pour les amateurs ou les demoiselles.

(95) Nicolas Gigault, en 1685, dans son *Livre de musique pour l'orgue* écrit ses Grands pleins jeux à cinq parties : *Kyrie des Doubles A 5 parties, Dernier Kyrie A 5 parties, Et in Terra Pax A 5 parties, Le même Qui tollis A 5 parties, disposé autrement*, etc.

En premier lieu, les organistes « sçavants » comme le dit Nicolas Lebègue ont la « science » nécessaire pour arranger sur l'instant et pour leur usage personnel un air de dessus, de bas-dessus, de taille, de basse-taille à l'orgue sans avoir besoin de le noter d'une manière définitive **(96)**. En second lieu, si ces musiciens avaient pris le temps de faire éditer de tels arrangements qui sonnent si bien à l'orgue, beaucoup d'organistes de couvents, d'abbayes ou d'églises de province n'auraient probablement pas été en mesure de les jouer : Lebègue ne dit pas autrement dans la préface de son *Second Livre d'orgue* (1678). Enfin, si les organistes parisiens et versaillais de haut niveau s'inspirent naturellement de l'esthétique lulliste dans leurs propres œuvres éditées, il est certain que s'ils avaient choisi de livrer au grand public des arrangements d'œuvres de Lully, sans doute auraient-ils été contraints de reverser une partie de leurs bénéfices à Lully ou à ses fils. Beaucoup de menuets, gavottes, passepieds, rigaudons, chaconnes, passacailles et ouvertures présents dans les quarante sources étudiées peuvent se restituer tel que à l'orgue : pourvu que l'on adapte ses tempi « à cause de la Sainteté du Lieu » nous dit André Raison dans la préface de son *Premier Livre d'orgue* (1688).

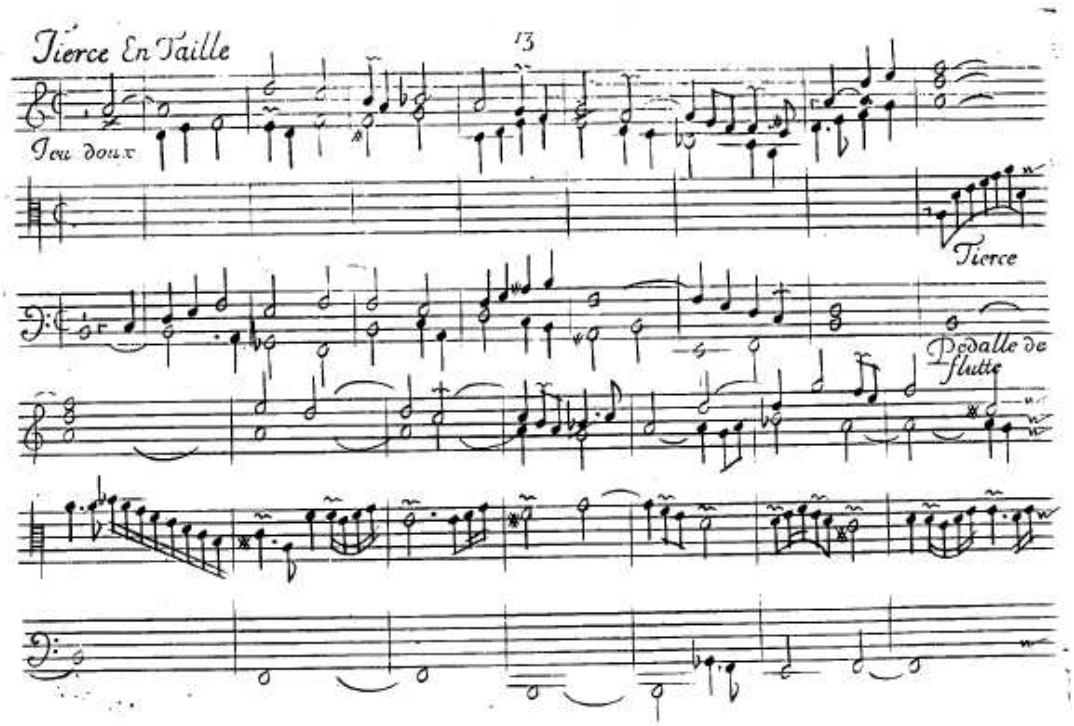
Il est intéressant, au regard du répertoire d'orgue abordé, d'établir des parallèles esthétiques entre l'orchestre de Lully et l'orgue du règne de Louis XIV. Ce que nous nommons le « tutti d'orchestre », c'est-à-dire les cordes à cinq parties, les hautbois, bassons, flûtes, trompettes, percussions et basse continue trouve un écho à l'orgue dans le mélange du *Grand jeu* ou *Grand dialogue* : les jeux d'anches et le jeu de tierce sont convoqués pour donner le plus d'éclat possible. Ainsi, les marches, parades ou fanfares sont un excellent modèle pour les pièces d'orgue de l'Église fastueuse et militante sur terre, triomphante au ciel. Le mélange composé des jeux d'anches de l'orgue est parfaitement adapté aux ouvertures, chaconnes et passacailles lullistes et la forme rondeau idéale pour faire entendre les différents plans sonores de l'instrument à tuyaux : grand clavier (refrain), positif (couplet), récit (redite d'une partie du couplet), écho (sommaire évocation de la redite précédente) puis retour du refrain au grand clavier. Lully fait doubler dans son orchestre les parties de violon I et violon II par deux hautbois selon la technique du colla parte : cette contribution des deux instruments à anches donne une couleur particulière aux cordes, marqueur sonore de l'orchestre du Roi Soleil dans toute l'Europe.

(96) Exemples non exhaustifs : 1er verset du *Victimae Paschali laudes* du **Ms. 776** de la bibliothèque Jean Gray Hargrove de l'Université de Berkeley. Ce verset, destiné au Grand plein jeu de l'orgue, ne comprend qu'une basse avec son chiffrage : l'auteur serait Jacques Boyvin. Nous trouvons également traces de ce mode hâtif de notation dans quelques fragments F°26 et F°36 du **Ms. 61/2** de Louis Marchand conservé à la bibliothèque municipale de Versailles.

Pour ce qui concerne les scènes de sommeil, airs tendres ou menuets, le mélange du *Concert de flutes* initié par Jacques Boyvin dans son *Premier Livre d'orgue* (1689) est une remarquable adaptation à l'orgue des tendres sonorités de l'orchestre de Lully : le tremblant doux à vent perdu de l'orgue associé aux flûtes et bourdons imite la douceur des flûtes à bec et flûtes d'Allemagne. Les cordes sans les bois utilisées pour les airs dramatiques et mélancoliques donnent modèle au *Fond d'orgue*, mélange également initié par Jacques Boyvin dans le même Livre d'orgue. Les *Trios à deux dessus* sont l'un des apports essentiels de Lully : à l'orgue ce type d'écriture, deux parties de dessus sur le cromorne du positif et la basse sur le jeu de tierce du grand clavier, est l'une des signatures du règne de Louis XIV. Tous les airs, quelle que soit leur tessiture, trouvent leur modèle dans le répertoire de l'orgue : les récits de dessus, en taille ou de basse illustrent les nouvelles combinaisons sonores de l'orgue initiées par Nivers et Lebègue. Les jeux de fonds qui accompagnent la partie soliste se développent dans la nef de l'église avec toute la rondeur requise à l'imitation de l'orchestre. Enfin, les effets haletants produits par le tremblant fort à vent perdu de l'orgue sont probablement une réminiscence des scènes de froid et de glace que l'on trouve, par exemple, dans *Des Peuples paroissent transis de froid* d'*Isis* (1677, LWV 54/51) ou dans quelques scènes d'opéras de Purcell.

Tous les arrangements d'œuvres de Lully pour clavier peuvent être servis par les multiples ressources de l'orgue : il n'existe malheureusement aucune tierce ou cromorne en taille, aucun récit de dessus pour illustrer les grands airs qui firent la gloire des solistes de l'Académie royale de Musique. Rien dans les quarante sources abordées n'est pensé en ce sens : l'écriture demeure pour un clavier unique, sur un même plan sonore qui n'isole aucune partie soliste. Les ouvertures, des plus ténues telle la *Grotte de Versailles* (1668, LWV 39/1) aux plus développées comme celle de *Persée* (1682, LWV 60/1) que l'on trouve dans l'excellente version de **46-Menetou**, peuvent toutes se jouer sur un clavier unique doté de jeux d'anches : l'effet est tout à fait probant. L'extrême proximité esthétique entre le répertoire chorégraphique et lyrique de Lully et celui de ses contemporains organistes n'a pourtant laissé trace d'aucune collaboration connue : les rapports entre le Surintendant de la Musique du Roi et ses professeurs supposés - Roberday, Gigault et Métru - ou les organistes de son temps demeurent toujours une énigme.

Plus tard, au XVIIIe siècle sous le règne de Louis XV, le Concert Spirituel donnera naissance à l'orgue de concert : concept qui n'existe pas encore sous Lully mais il est certain que les liens entre l'opéra et l'orgue ont existé sous le règne de Louis XIV. La conception nouvelle de la facture d'orgue et le répertoire étudié le démontrent sans conteste : comment expliquer l'œuvre de Nivers et plus encore celle de Lebègue ? Nivers et Lebègue ne disent-ils pas dans leurs « avis au public» que le jeu de l'orgue doit se faire à l'imitation de la voix : l'écriture par Lebègue de la toute première *Tierce en taille* de l'histoire de la musique n'est-elle pas l'une des illustrations de l'omniprésence du fait opératique dans l'œuvre des organistes du Roi Soleil ?



Nicolas Lebègue, *Premier Livre d'orgue*, *Tierce en taille*, Paris, Baillon, 1676
Bibliothèque nationale de France, département Musique, Vm7 1820

PARTIE III

L'ART DE L'ARRANGEMENT ET SES INFLUENCES

CHAPITRE VII : L'ART ET LES TECHNIQUES DE L'ARRANGEMENT

L'art et les techniques de l'arrangement

Dans ce dernier chapitre, nous comparons les trois supports de diffusion des opéras de Lully : partitions imprimées, gravées ou copiées et les versions arrangées pour le clavier. Pour ce qui concerne les sources manuscrites, il existe deux traditions : la première, des copistes de l'atelier Philidor destine ses manuscrits au Roi, à sa bibliothèque et à ses proches parents. La seconde, de l'atelier Foucault fournit des copies commerciales réalisées en grand nombre en fonction de la demande de la noblesse et des riches bourgeois.

La diffusion graphique de l'œuvre de Jean-Baptiste Lully, partition générale et/ou partition réduite : source de départ de l'arrangement pour les claviers (97)

Grâce au roi et à Colbert, Lully bénéficie de l'unique et exceptionnel privilège d'être la seule personne autorisée à donner des représentations d'opéras dans tout le royaume : cette faveur royale lui attire d'ailleurs beaucoup d'inimitiés. Lully est un homme exigeant, veillant avec beaucoup de soin et d'attention à la manière dont ses œuvres sont diffusées. Rapidement la première édition devient rare et après la disparition du compositeur, l'abbé Jean-Baptiste Lully, l'un de ses fils, en lance une seconde dès 1707 sous une forme plus économique en partitions réduites gravées. Face au succès européen de son œuvre, plusieurs ateliers de copie de musique se développent pour répondre à une demande croissante. Ces ateliers sont à l'origine de nombreuses partitions manuscrites générales ou réduites. Sur quels supports s'appuient les musiciens pour réaliser les futurs arrangements pour clavier d'œuvres théâtrales de Lully ? À notre connaissance, Lully n'a laissé aucune pièce pour clavecin et n'a réalisé aucun arrangement pour clavier de son œuvre théâtrale. Il existe trois types de supports pour la diffusion des œuvres de Lully : les partitions imprimées, gravées ou manuscrites.

(97) D'après l'article de Pascal Denécheau : « Autour des partitions d'opéras de J.-B. Lully conservées à la Bibliothèque musicale François-Lang », Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France (I.R.P.M.F.), C.N.R.S. (U.M.R. 200), B.N.F. et Ministère de la Culture, Paris, 2010, 18 pages (Site : halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00520182, consulté le 25 mars 2013).

Si le texte original ne laisse que peu d'informations interprétatives écrites, il est indispensable que le musicien arrangeur connaisse les codes et usages de Lully. Dans le cas de d'Anglebert, il n'y a pas le moindre doute car le musicien est le témoin immédiat de la création des œuvres du compositeur : son approche est d'un grand intérêt quant à la problématique du tempo, de l'ornementation, du caractère, de l'articulation. Cependant, il est utile de nous interroger sur la finalité d'un arrangement d'une œuvre conçue à l'origine pour l'orchestre puis adaptée au clavier, dans un second temps. Le musicien arrangeur respecte-t-il scrupuleusement les tempi originaux de l'orchestre, l'ornementation originale et tous les codes sous-entendus dans la partition ou alors adapte-t-il ses arrangements aux contraintes techniques et ergonomiques d'un clavier ? Nous supposons que Lully compose au clavecin : le fait-il immédiatement à cinq parties comme le réclame son orchestre ? Ceci est peu vraisemblable et un canevas à deux parties - basse et dessus - semble être l'hypothèse la plus plausible. Les parties intermédiaires seront complétées plus tardivement, le plus souvent par un secrétaire de Lully, en l'occurrence Collasse et Lalouette. Cet aspect est fondamental au sein de notre problématique car sommes-nous en mesure d'affirmer que le musicien arrangeur respecte l'harmonie originale voulue par Lully, complétée par ses collaborateurs et imprimée dans les partitions générales ? S'il utilise les partitions réduites, à deux voix, alors rien ne garantit que l'harmonie de Lully soit intégralement respectée : le choix de la source est donc essentiel.

Lully est un homme d'affaire au sens moderne du terme : son investissement, son pragmatisme, son exigence et parfois son intransigeance sont des atouts pour la réussite de son entreprise d'opéras. Rappelons-nous que l'Académie royale de Musique, contrairement à ses consoeurs que sont l'Académie royale de Danse, l'Académie royale de Peinture ou encore l'Académie Française, est une institution entièrement privée qui fonctionne sans aucun subside de l'État royal. Lully ne peut pas seulement se contenter des recettes des entrées et des locations de loges : il doit donc proposer « deux produits dérivés », les livrets et les partitions destinés aux spectateurs désormais vendus à l'entrée de l'Opéra. Ces « livres de paroles », aujourd'hui appelés livrets, constituent des programmes avant la lettre : ils mentionnent le nom des personnages de l'ouvrage ainsi que le texte de l'opéra. Vendus à la porte de l'institution 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 chantées.

En 1677, l'opéra *Isis* est imprimé en parties séparées, c'est-à-dire en matériel d'orchestre, parties plutôt réservées à l'usage des musiciens de l'orchestre. Que peuvent donc en faire les éventuels acquéreurs en l'état ? Rien, hormis le fait de conserver ce précieux document dans leur bibliothèque personnelle. Cependant, à partir de 1679 année de *Bellérophon*, les ouvrages lyriques de Lully sont publiés en partition générale : présentation beaucoup plus adaptée pour la lecture synthétique de l'oeuvre. En sortant de la salle, les spectateurs aisés peuvent acheter la partition de l'œuvre entendue et, une fois chez eux, jouer la musique sur leur clavecin. Beaucoup de nobles vont acquérir ces éditions de prestige pour leur bibliothèque : les partitions deviennent alors un objet de collection et la reliure est ornée de leurs armoiries **(98)**. Acquérir une partition générale est une chose, pouvoir la restituer chez soi sur son clavecin en est une autre : outre le fait de collectionner un bel ouvrage, il est peu concevable que l'acquéreur puisse immédiatement, en lecture à vue, réduire la version d'orchestre à cinq parties en une version compatible au clavier.

Les partitions générales imprimées représentent un monopole considérable tant pour Lully que pour son éditeur Christophe Ballard **(99)**. Les techniques d'édition des partitions de Ballard, à la périphérie de nos travaux, nécessitent cependant d'être évoquées. Les partitions se composent d'une multitude de caractères mobiles en plomb mis bout à bout : ce travail, appelé « composition » est effectué par un, voire plusieurs ouvriers spécialisés. Avant de commencer le travail d'édition, Lully remet à Ballard un manuscrit de l'œuvre à imprimer mais la tâche reste longue et fastidieuse : il ne faut pas moins de trente-neuf caractères, sans compter les espaces blancs, pour réaliser une seule mesure. Le travail de composition se fait à l'envers et les partitions obéissent au format dit « in folio », c'est-à-dire qu'une même feuille, imprimée des deux côtés et pliée en deux, donne quatre pages. Cette phase achevée, les feuilles sont séchées puis pliées et cousues par le relieur. Elles sont ensuite mises en vente dans la librairie Ballard et à l'entrée de l'Opéra, soit brochées **(100)** soit avec une somptueuse reliure en veau. Cependant, l'emploi des caractères mobiles en plomb pour l'édition de partitions impose un certain nombre de contraintes : par exemple, les rythmes trop complexes ne peuvent être reproduits avec cette technique. La problématique de notation des valeurs de notes est un point essentiel à observer : au XVIIe siècle, les méthodes et traités théoriques conservent encore une notation inspirée de la notation blanche mesurée.

(98) L'exemplaire imprimé d'*Acis et Galatée* aux armoiries du Grand Dauphin, fils aîné de Louis XIV, destinataire de l'œuvre créée au château d'Anet le 6 septembre 1686 est conservé de nos jours à Royaumont sous la cote Rés. 53 : une indication au crayon de papier à la page 5 de cette source le précise. La collection Lang de Royaumont est un fonds musical réuni par le pianiste François Lang (1908-1944) qui comprend, entre autres, des œuvres de Lully : douze partitions imprimées, sept éditions gravées et trois manuscrits.
(99) Issu d'une famille d'imprimeurs installés à Paris depuis le XVIe siècle, Christophe Ballard est alors détenteur du privilège royal pour l'impression musicale.
(100) Une reliure brochée est une reliure dite « en blanc ».

Il faut attendre 1695, c'est-à-dire après la mort de Lully, pour que Pierre Berthet supprime l'antique « maxime » médiévale pour donner naissance à une hiérarchie de valeurs rythmiques plus dans l'usage du temps allant jusqu'à la double croche où semi-minime **(101)**. À cela, en 1696, Etienne Loulié ajoute la triple-croche tout en précisant : « La triple-croche n'est guère en usage que dans les musiques pour les instruments. » **(102)** Ceci dit, l'auteur ne peut que déplorer l'inertie de l'imprimeur Ballard n'ayant pas le caractère d'imprimerie correspondant à cette nouvelle valeur rythmique. La vétusté du fonds Ballard, seul imprimeur de musique, est un réel souci au regard de l'évolution de la notation musicale. À la lumière de cet exemple, les partitions générales de Lully n'incluent pas encore la triple-croche et restent de facto imprécises : le surpointage des ouvertures ou l'écriture de notes d'agréments ne sous-entendent-ils pas l'usage de la triple-croche ? Le problème du manque de précision dans la notation est récurrent : dans les premières éditions, les mentions d'instrumentation sont plus nombreuses que dans les éditions plus tardives **(103)**. Dans *Proserpine*, l'alternance des violons avec les hautbois (LWV 58/44) **(104)** est clairement marquée et dans *Acis et Galatée* (LWV 73/41) **(105)** la mention « Les violons joüent doucement » peut donner lieu à diverses interprétations : les violons doublent-ils toutes les voix du chœur ou seulement certaines d'entre elles ? Ces deux extraits d'opéras n'ont donné lieu à aucun arrangement pour le clavier. Aussi, si ces imprécisions dans la manière de noter l'orchestration ont peu d'incidences sur l'écriture du clavecin, elles peuvent en avoir sur celle de l'orgue tant au niveau des plans sonores requis que des mélanges à envisager pour être le plus proche possible de l'esprit d'origine.

Une nouvelle technique beaucoup plus souple apparaît dès les années 1660 : la gravure musicale sur plaques de cuivre. Cette nouveauté s'accompagne d'une entière liberté d'entreprendre car il n'y a pas de privilège royal pour cette technique d'édition : ainsi, chacun peut exercer cette profession et publier de la musique. La gravure musicale est réalisée à l'aide de poinçons correspondants aux différents symboles de l'écriture musicale. 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 et l'écriture de rythmes complexes devient désormais possible : la pensée du compositeur s'éclaircit et l'intérêt musical devient de plus en plus évident.

---

(101) Pierre Berthet (ca 1646, ca 1711), *Leçons de musique ou expositions des traits les plus nécessaires pour apprendre à chanter sa partie à livre ouvert*, Paris, Ballard, 1695.
(102) Etienne Loulié, *Eléments ou principes de musique*, Paris, Christophe Ballard, l'Auteur, 1696.
(103) Consultation du fonds musical historique de la bibliothèque du Conservatoire de Dijon : fonds « Lully ».
(104) *Proserpine, Premier Air* (LWV 58/44), p. 121. Par ailleurs, la basse de hautbois correspond au basson.
(105) *Acis et Galatée, Chœur, Puissent-ils près de nous trouver un sûr asile* (LWV 73/41), p. 107.

De Baussen, le graveur, travaille essentiellement pour Christophe Ballard et Henri Foucault, mais aussi à son propre compte au gré des commandes : le premier travail signé de son nom est le *3ème Livre d'orgue* de Nicolas Lebègue en 1685. Son apport à l'édition musicale est considérable : il grave toute la seconde édition des opéras de Lully, de 1708 à 1711, des cantates de Bernier, de Jacquet de La Guerre, de Clérambault, de Corrette ou de Delalande. L'introduction de l'usage du poinçon, ustensile que l'on frappe sur la plaque de cuivre à l'aide d'un marteau, permet désormais à l'écriture musicale d'évoluer vers une notation plus élégante, sobre et claire s'éloignant de l'écriture manuscrite : Henry de Baussen peut être considéré à ce titre comme le premier professionnel de la gravure musicale.

En 1708, De Baussen grave deux ouvrages pour l'abbé Lully : *Alceste* en première édition et *Atys* en seconde. Contrairement aux éditions en « partitions générales » de Ballard, les siennes 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 essentiellement un public d'amateur. Ces partitions réduites nécessitent de la part du musicien une bonne connaissance de la pratique de l'accompagnement et de la basse continue s'il veut en restituer toute la plénitude. Du reste, la situation se complique : si les premières partitions « générales » de Ballard regroupent trop d'informations pour un claviériste amateur non formé à la réduction à vue des cinq parties de l'orchestre, a contrario les publications gravées « réduites » de De Baussen n'en contiennent pas assez. Les deux voix, basse et dessus, ne suffisent pas à reproduire la somptuosité de cette musique : d'une certaine manière la problématique de restitution est identique à celle du **Ms. Clermont d'Entrevaux** où les œuvres de Lully ne sont copiées qu'à deux voix, basse et dessus. À la fin de l'année 1708, le fils de Lully abandonne son projet de réédition des œuvres de son père et c'est le nouveau régisseur de l'Académie royale de Musique, Pierre Guyenet, qui poursuit cette passionnante quête éditoriale. Obtenant le privilège royal en 1709, il complète ce que le fils de Lully avait commencé mais propose une édition plus luxueuse, illustrée de gravures en taille douce représentant chacune une scène marquante du prologue et des cinq actes de la tragédie en musique. Guyenet continue la publication au rythme convenu de deux ouvrages par an, ce jusqu'en 1711 date de son décès. C'est ensuite Christophe Ballard qui devient propriétaire des plaques de cuivre : cependant, contrairement aux éditions de 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. Les partitions gravées ont toutes été réalisées à partir des premières éditions en partition générale : seule la partition d'*Alceste*, jamais imprimée en partition générale, échappe à ce principe.

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. 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 **(106)**, qui avec l'aide de son fils réalise des copies des œuvres de Lully pour les grands personnages du royaume et les princes des cours étrangères. L'atelier de Philidor compterait plus de treize copistes mais nous en ignorons le nombre exact : de cette contribution est née la « collection Philidor » actuellement conservée à la Bibliothèque nationale. À Paris, Henry Foucault **(107)** ouvre un magasin de musique, rue Saint-Honoré, à l'enseigne « À la règle d'or » où il réalise de nombreuses et élégantes versions qu'il vend à côté des partitions imprimées ou gravées.

L'oeuvre de Lully est donc confrontée au problème du choix de la multitude des sources. Quelle est la partition la plus proche de la volonté de Lully ? Cette question reste aussi complexe que celle de l'orchestration précise du compositeur. Les arrangements pour clavier d'œuvres théâtrales de Lully peuvent-ils éclairer notre connaissance sur ces pratiques interprétatives très sommaires ou perdues ? De prime abord, nous serions tentés de répondre par la négative car les arrangements pour clavier n'ont pas pour dessein de suivre l'action dramatique de l'ouvrage. Pour ce qui concerne la manière de réaliser les ornements, les claviéristes sont bien aguerris à cette pratique et les subtilités de l'orchestration les concernent peu. Sur quelle(s) source(s), imprimée(s) ou manuscrite(s), complète(s) ou non, les musiciens arrangeurs se basent-ils pour réaliser leur travail ?

La question mérite d'être posée et il s'agit précisément de l'un des aspects essentiels de notre problématique, au même titre qu'elle se pose au musicien actuel désireux de réaliser lui-même ses propres arrangements. La chronologie des événements liés à la composition et à la diffusion des œuvres lyriques de Lully permet de recentrer notre questionnement.

---

(106) André Danican dit Philidor l'aîné (ca 1652-1730) entre à l'Écurie royale en 1659 puis devient hautbois des Mousquetaires avant 1667 et basson de la Chapelle de la reine en 1672. Après de multiples nominations et charges en tant que fifre et tambour, haute-contre de hautbois et dessus de violon, flûte, cromorne et basson du corps des symphonistes de la Chapelle royale, il obtient en 1694 avec le violoniste François Fossard la charge de garde de la Bibliothèque de la Musique du Roi. Il l'exercera seul à partir de 1702 à la mort de ce dernier.

(107) Henry Foucault (mort à Paris fin 1719-début 1720) est marchand papetier et marchand de musique à partir de 1690. Son officine peut être considérée comme le premier magasin de musique professionnel créé en France et qui assure également la vente d'ouvrages musicaux reproduits par copie manuscrite. Un catalogue partiel daté de 1706 recense la liste des « Livres imprimés et gravés » qui se vendent chez Foucault : on y relève les noms de Campra, Chambonnières, Corelli, Corrette, L'Affilard, Lambert, Lully, etc. Les éditeurs étrangers, Le Cène d'Amsterdam et Walsh de Londres lui confient également le dépôt de leurs éditions.

Lorsque Lully compose un opéra, il le fait vraisemblablement au clavecin. En l'état actuel de nos connaissances, il ne subsiste aucune trace de ses manuscrits initiaux réalisés, nous le supposons, à deux parties avec un improbable chiffrage de la basse continue. Cependant le **Manuscrit musical 165** **(108)** que nous citons dans la conclusion générale pose de nombreuses questions, précisément à ce sujet. David Chung **(109)** et Herbert Schneider en connaissent l'existence mais ne le mentionnent pas dans leurs travaux. La présence d'agréments dans la partie de dessus et de quelques chiffrages de basse peuvent pourtant être des indices d'une destination possible vers un clavier.

Les trois présentations de l'œuvre théâtrale de Jean-Baptiste Lully n'offrent pas de situation claire à tout musicien qui souhaiterait recréer un ouvrage lyrique de Lully : cependant, la confrontation permanente de ces trois états est primordiale. Aussi, à l'initiative de Jérôme de La Gorce et d'Herbert Schneider a été lancé depuis plus d'une décennie un travail éditorial sans précédent visant à restituer l'œuvre de Lully dans sa globalité, par le biais d'une édition critique et scientifique solutionnant la problématique du choix des sources et des corrections apportées au texte musical.

Le témoignage musical et éditorial des *Pièces de clavecin* (1689) de Jean-Henry d'Anglebert reste un événement sans précédent du regard contemporain d'un musicien ayant côtoyé de très près l'univers lyrique de Lully et connu les intentions précises du compositeur. Nous regretterons néanmoins l'absence d'écrits concernant les habitudes musicales de Lully mais les musiciens n'ont pas pour principe, à cette époque, de s'exprimer. Nos quarante sources ont été partiellement copiées par des auteurs contemporains de Lully et certains d'entre eux ont probablement participé aux représentations lyriques versaillaises et/ou parisiennes. Lorsque nous étudierons et comparerons, un peu plus loin, les diverses manières d'arranger une œuvre orchestrale pour le clavier, nous pourrons cerner le degré de professionnalisme du ou des arrangeurs. D'Anglebert est le seul grand auteur identifié à avoir adapté des pièces orchestrales au clavecin : d'autres de ses talentueux confrères ont sans doute pu entreprendre la même démarche à l'exemple supposé de Nivers dans **Ms.Bruxelles-27220** ou **40-Rés-476** et Marc-Roger Couperin, le « Couperin de Turin », dans **Ms.Normand/Couperin**.

---

(108) Denis Herlin, *Catalogue du fonds musical de la bibliothèque de Versailles*, Publications de la Société Française de Musicologie, Paris, Éditions Klincksieck, 1995.
Le **Manuscrit musical 165** (Bibliothèque municipale de Versailles) : 139 pièces de Lully notées à deux voix, avec parfois quelques chiffrages de basse, suivies de 7 pièces d'orgue anonymes. Observé en 1978 par James R. Anthony et répertorié par Denis Herlin, il est possible que ce manuscrit soit de la main de Lully ou de Collasse.
(109) David Y. Chung, *Keyboard Arrangements of Lully's Music and their Signifiance for French Harpsichord Music*, Thèse de Doctorat, Université de Cambridge, 1996.

La comparaison entre les pièces arrangées par d'Anglebert dans **33-Rés-89ter** et **68-d'Anglebert** et leur modèle d'origine peut éventuellement apporter des informations en cas de doute sur quelques imprécisions liées aux éditions orchestrales de l'œuvre de Lully : il semble évident que d'Anglebert n'adapte pas au clavier un texte orchestral douteux, mais la quantité de pièces traitées par ce dernier est négligeable par rapport à l'impressionnant corpus lulliste.

Lully utiliserait le clavecin dans le cadre de ses activités de compositeur, aurait sans doute été initié à l'orgue, mais n'est pas un auteur de clavier : cette observation peut justifier cette absence d'intérêt, ou de temps, pour l'adaptation de son œuvre lyrique à l'univers du clavier. Telle ne sera pas l'attitude plus tard, au XVIIIe siècle, de Jean-Philippe Rameau qui donnera de précieux exemples de quelques-unes de ses œuvres lyriques au clavecin. À son époque et ayant toujours présent à l'esprit la popularité des œuvres lyriques de Lully, Rameau comprend l'intérêt et l'interaction existant entre l'orchestre et le clavecin : démarche entreprise bien avant lui par Jean-Henry d'Anglebert. Lully, par l'entremise de son ami d'Anglebert et d'autres musiciens arrangeurs de ses pièces, est le pionnier du rapprochement de l'orchestre et du clavier, le clavecin et l'orgue. Il persiste néanmoins une contradiction entre l'engouement pour l'édition musicale, la diffusion des opéras de Lully et celui de la persistance à l'état de manuscrits des arrangements pour clavier des œuvres de Lully.

L'arrangement pour clavier est-il une quête d'authenticité ?

Quel est le point de départ de l'arrangement pour clavier ? La partition générale de Ballard, la partition réduite de De Baussens, la copie de Foucault, la copie d'une version déjà arrangée par un auteur « savant » ou la simplification d'une version arrangée préexistante destinée à un utilisateur peu avancé ? En l'état, il n'est pas possible de répondre à ces questions : toutes les hypothèses sont possibles mais aucune n'est attestée. Le problème s'intensifie car la majorité des sources pour clavier est l'œuvre de copistes anonymes, de surcroît à diverses périodes jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Si l'on considère Jean-Henry d'Anglebert comme l'arrangeur de référence de l'œuvre de Lully, par sa connaissance approfondie de l'orchestre de la Cour, de l'Académie royale de Musique et des habitudes non notées sur les partitions, par ses liens privilégiés avec Lully, alors ses arrangements peuvent être considérés comme les plus fidèles par rapport au modèle d'origine.

Pour un arrangeur, les questions liées à l'absence de chiffrage, ou à son absence de précision, peuvent être en partie résolues par la lecture des cinq parties de la partition générale d'orchestre de Ballard. Si nous n'avons aucune information concernant le matériau musical d'origine utilisé par les arrangeurs de la fin du XVIIe siècle, en revanche, la multiplicité des sources Ballard, de Baussens ou Foucault et leurs variantes sont de précieux outils pour le musicien actuel qui tenterait une démarche analogue. Les questions sont néanmoins nombreuses et complexes : est-il possible, et souhaitable, de restituer exactement les cinq parties de l'orchestre au clavier, avec le même positionnement harmonique et les mêmes doublures ? Ce qui sonne bien aux cordes frottées, sonne-t-il aussi bien au clavecin et/ou à l'orgue ? Existe-t-il une démarche « d'authenticité » partielle ou absolue au regard d'un texte défini ? D'ailleurs, est-ce la préoccupation essentielle d'un contemporain de Lully, d'un homme de la fin du XVIIe siècle ?

Le terme « authentique » n'existe pas pour le domaine musical au XVIIe et XVIIIe siècle et ne concerne que les actes administratifs : « Il ne se dit que des preuves & actes publics » **(110)**. Il signifie aussi « Célèbre, notable ». L'étude des différents textes musicaux permettra de répondre à la question d'authenticité et de respect du modèle lulliste. Parallèlement à la généralisation progressive de l'édition musicale se développe un engouement pour les traités musicaux en tous genres : leur nombre et leur portée est encore très restreint à l'époque de Lully, dans les années 1660 à 1680. Le fait d'adapter au clavier une partition d'opéra de Lully nécessite d'évidentes compétences de compositeur et de claviériste. Dans la longue liste de traités et méthodes publiés entre les années 1670 et 1789, abordant le plain-chant, la voix, l'accompagnement et la composition, la théorie musicale, l'harmonie, le contrepoint, l'acoustique, l'organologie et la technique des instruments, il n'en existe aucun destiné à l'art de l'arrangement d'une pièce d'orchestre vers le clavier. D'Anglebert, pourtant si complet dans sa quête éditoriale, n'a jamais théorisé sa manière d'adapter au clavecin les cinq parties de l'orchestre de Lully. C'est donc au contact du répertoire manuscrit et de la comparaison des sources que nous pourrons tenter de définir des principes communs à tous les arrangeurs.

Lorsque nous lisons une partition générale de Ballard ou un manuscrit pour clavier à l'image de **Bruxelles-27220** (1666), **28-Brussels-926** (après 1670) ou **33-Rés-89ter** (après 1677) pour les plus anciens, il faut bien admettre que le système de notation n'est pas toujours à la portée des amateurs.

---

(110) Dictionnaire de l'Académie française, « Authentique », première édition, Paris, Chez la Veuve de Jean-Baptiste Coignard, 1694.

Les méthodes d'apprentissage pour ce nouveau public s'emploient à simplifier progressivement la théorie de la musique pour devenir le plus accessible possible à ces nouveaux claviéristes au tournant du XVIIe et du XVIIIe siècle. Les clés sont les premières à connaître une évolution dans la notation : en France, au XVIIe et au XVIIIe siècle, une clé est chargée de plusieurs significations. Elle donne le nom aux notes et surtout permet de savoir pour quel instrument ou quel type de voix la pièce est écrite. Cette mutation vers une normalisation du nombre de clés ne se vérifie pas de manière irréfutable dans nos sources : ainsi, dans **28-Brussels-926** (après 1670), trois clés sont en usage Sol2, Sol3 et Fa4. Jean-Henry d'Anglebert dans **33-Rés89ter** (après 1677) use de quatre clés, Ut1, Sol1, Sol2 pour la main droite et Fa3 pour la main gauche. Le manuscrit **14-Schwerin-619** (ca 1720 ?) est plus moderne dans son système de notation : Ut1, Sol2 pour la main droite et Fa4 pour la main gauche. **24-Babell** (1702), source britannique, use surtout des clés Sol2 et Fa4, ce qui est moderne pour l'époque. Rien n'est encore figé et **68-d'Anglebert** (1689), source imprimée une décennie plus tôt, utilise encore le système ancien : Ut1, Sol2 et Sol1 pour la main droite et Fa3 pour la main gauche. Il en est de même pour **51-LaBarre-11** (après 1724 et après 1753) qui adopte encore un système ancien avec la persistance de la clé de Fa3 à la main gauche. La source **Ms. Clermont d'Entrevaux** (ca 1685/1690) note toujours la partie de dessus, où main droite, en Sol1 y compris pour la musique italienne de Corelli et Fa4 pour la basse, où main gauche. Dans **30-Cecilia** (ca 1700 ?), source italienne, les clés les plus courantes sont Sol1 et Fa4 et dans **31-Madrid-1360** (1709), source ibérique, les clés utilisées sont Sol1 et Fa4 : le choix de la clé devait également avoir pour but d'éviter les lignes supplémentaires.

La normalisation progressive ne sera totalement effective qu'à partir des années 1760 : Pierre-Hyacinte Azais décrit le phénomène dans sa méthode de 1776 : « J'ai choisi la clef de sol sur la seconde ligne, comme étant celle des voix de femme et d'enfants, puisque c'est là la voix du plus grand nombre de ceux qui apprennent la musique » **(111)**. Son aîné, Jean-Jacques Dubreuil annonce un peu avant Azais cet usage : « Tous les airs sont disposés sur la clé de G ré sol, sur la seconde ligne et sur la clé de F ut fa, sur la quatrième ligne, comme les plus généralement connues » **(112)**. C'est donc la pression du plus grand nombre qui fera prévaloir ces deux clés, tout autant que l'influence italienne aidera à cette transformation : en Italie, le violon est noté en clé de Sol2 tandis qu'en France, il l'est dans la clé de Sol1.

(111) Pierre-Hyacinte Azais (1741-1795), *Méthode de Musique sur un nouveau plan*, Marseille, 1776, p. 2.
(112) Jean-Jacques Dubreuil (1710-1775), *Dictionnaire lyrique portatif*, Paris, Lacombe, 1766, p. V.

Les extraits que nous avons choisis pour établir la comparaison entre l'une des versions publiées d'un opéra de Lully et quelques pièces arrangées pour clavier font partie des productions les plus en vogue et/ou musicalement les plus pertinentes. Avant de débuter ces études comparatives, il convient de rappeler qu'il n'existe pas de point de départ établi et définitivement fiable en terme de modèle initial. Cependant, les partitions imprimées de Ballard, les éditions réduites gravées de De Baussens et les copies de Foucault sont des sources qui se complètent en terme d'information pour le musicien d'aujourd'hui, soucieux de reconstituer une version convaincante de l'œuvre théâtrale de Lully. Néanmoins, cette connaissance des sources fondatrices ne garantit nullement que les auteurs d'arrangements pour clavier d'œuvres théâtrales de Lully s'en soient systématiquement inspirés. S'il est d'une extrême complexité d'établir une version « standard » d'un opéra de Lully au regard de la multitude de sources, le phénomène est analogue pour ce qui concerne les arrangements pour clavier de ses œuvres théâtrales.

Quant au choix de l'instrument, le clavecin et/ou l'orgue, tous les arrangements sont conçus pour être joués à un seul clavier et il n'existe pas de version isolant une partie soliste, comme à l'orchestre. Ceci ne veut pas dire pour autant que les arrangements notés de la sorte ne se pratiquent pas à l'orgue, bien au contraire. Par ailleurs, les sources spécifiquement pensées pour le clavecin, comme **14-Schwerin-619**, **24-Babell**, **33-Rés-89ter**, **36-Parville**, **46-Menetou** ou **68-d'Anglebert**, pour ne citer que les plus célèbres, sont-elles praticables à l'orgue en l'état ?

Les arrangements d'œuvres de Lully : véritables pièces de clavier ou partitions réduites d'orchestre ?

David Fuller **(113)** résume l'écriture du clavecin français au style luthé hérité de Chambonnières. Ainsi, une basse résolument mélodique, qui pourrait éventuellement fonctionner comme basse continue, ne correspondrait pas aux idiômes esthétiques du clavecin de cette époque. La basse employée dans le style français résulte davantage de combinaisons verticales et s'adapte toujours aux besoins sonores de l'instrument. La main droite ne peut donc contribuer au remplissage harmonique puisqu'elle est chargée de la mélodie principale et des agréments qui s'y rattachent.

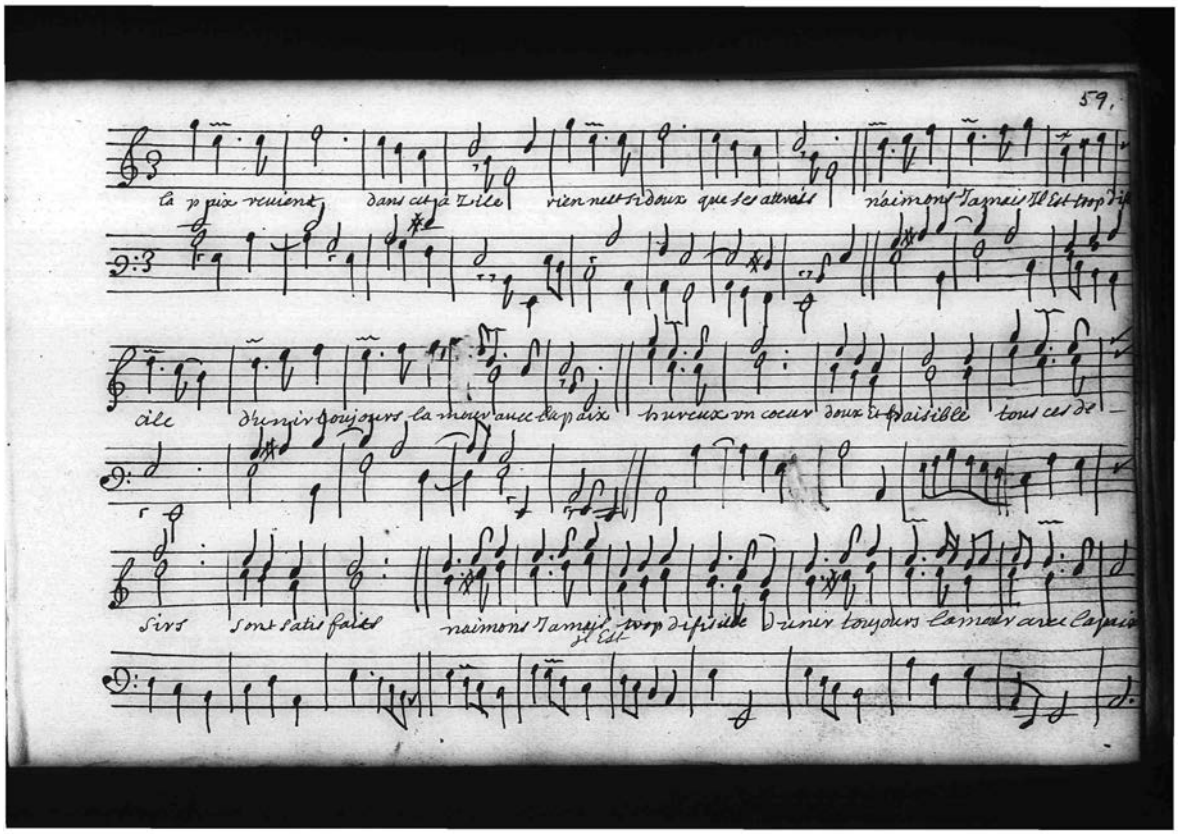
(113) David Fuller, « Les arrangements pour clavier des œuvres de Lully », in *Jean-Baptiste Lully*, Actes de colloque, édités par Herbert Schneider et Jérôme de La Gorce, Saint-Germain-en-Laye et Heidelberg, Laaber, Laaber Verlag, 1987, pp. 471-482.

L'auteur nourrit sa réflexion en évoquant le cas des *Indes Galantes* de Rameau : le compositeur ne les publia pas en partition d'orchestre, mais sous la forme « plus ou moins de pièces de clavecin » **(114)**. David Fuller ne les considère pas comme de réelles pièces de clavecin, mais davantage comme une approche plus généraliste de clavier. Aussi, l'auteur fait donc la distinction entre une écriture pour le « clavecin » et une autre pour le « clavier » et se demande dans quelle catégorie classer les pièces de Lully.

Cette problématique en soulève une seconde : comment considérer les arrangements sur lesquels sont écrites des paroles ? Ce cas de figure se rencontre dans **46-Menetou** et dans **Ms. de Troyes** : dans cette dernière source, les paroles de l'air *Cœurs accablez de rigueurs inhumaines* (*Amadis*, 1684, LWV 63/58) sont notées entre les deux portées. Ici, point d'ambiguïté car la main droite joue la mélodie : il ne s'agit donc pas d'une réalisation de basse chiffrée destinée à acccompagner une partie vocale indépendante et chantée. Pour qu'un arrangement puisse être considéré comme tel, il faut qu'il soit autonome et que la ligne mélodique d'origine soit intégrée dans la texture instrumentale. Dans ce cas, quelle est l'utilité des paroles ? Au claveciniste qui chanterait en jouant ? À un(e) autre qui chanterait pendant que le claveciniste l'accompagne en doublant sa partie ? Existent-elles pour rappeler au musicien chaque mot afin d'en relever toutes les subtilités expressives ? David Fuller ne trouve pas d'explication et laisse la question en suspens. Nous savons que **46-Menetou** est une source fondamentale, de par le nombre élevé d'arrangements et par le profil de son possesseur, claveciniste précoce et très douée. Françoise-Charlotte de Senneterre, demoiselle de Menetou, est également une compositrice qui publie ses œuvres chez Christophe Ballard.

(114) David Fuller, « Les arrangements pour clavier des œuvres de Lully », op.cit., p.471.

David Fuller relève un autre exemple particulièrement intéressant à étudier, toujours dans **46-Menetou**. Dans la sarabande, *La paix revient dans cet azile* (*Le Temple de la Paix*, 1685, LWV 69/33), la mélodie des deux strophes est rigoureusement identique mais l'écriture du clavecin n'est pas du tout la même d'une strophe à l'autre. Les paroles sont écrites entre les deux portées : dans la première strophe, la main droite à une voix joue la mélodie et la main gauche l'accompagne en style luthé. En revanche, dans la seconde, l'écriture de la main droite procède désormais en tierces parallèles et celle de la basse se comporte désormais en basse continue, une note à la fois, sans chiffrage.



46-Menetou : *La paix revient dans cet azile* (*Le Temple de la Paix*, 1685, LWV 69/33)
(Reproduction avec la permission de la Music Library, Université de Californie, Berkeley)

Que comprendre de cette mutation de l'écriture ? Même si les tierces ne sont pas habituelles dans la littérature française de clavecin à cette époque, elles ne sont pas impraticables, loin de là. Cet exemple décrit deux façons différentes de penser le clavecin : la première serait à « l'ancienne » façon Chambonnières, l'autre « moderne » se rapprocherait des usages mixtes des Livres d'orgue de Lebègue ou de Raison. Les tierces parallèles soutenues par une basse mélodique sont la réplique des *trios à deux dessus* que l'on rencontre dans les opéras : deux violons, viole et basse continue ou deux hautbois et basson sans basse continue.

La rédaction de **46-Menetou** est datée par Bruce Gustafson « après 1689 » : à cette époque, les Livres d'orgue intègrent déjà cette façon d'écrire dans les pièces intitulées *Trios à deux dessus*, généralement registrées à deux dessus de cromorne pour la main droite et basse de tierce pour la gauche. Les auteurs des Livres d'orgue de l'époque en indiquant dans leur préface la mixité d'usage, orgue et clavecin, soulignent déjà cette nouvelle manière d'écrire pour le clavecin. Cependant, le style luthé propre à l'instrument à cordes pincées perdure encore chez les compositeurs. Ce rapprochement de l'écriture du clavecin vers un style que David Fuller qualifie de « plus neutre, caractérisé par une conduite des parties plus suivies, et une écriture plus uniforme, qui s'adapte volontiers à n'importe quel instrument à clavier sans distinction particulière » **(115)** est un phénomène lié au développement de la pratique du clavecin par les amateurs. Est-ce pour autant penser que cette nouvelle façon de concevoir le clavier à destination d'un public ciblé se résumerait à des réductions d'orchestre ? Nous répondons négativement car si l'on souhaitait scrupuleusement « réduire » toute la texture à cinq voix de l'orchestre vers un clavier, le niveau technique requis pour sa restitution serait rarement celui d'un amateur.

Effectivement, si l'écriture de l'orgue n'est pas celle du clavecin de Chambonnières, de Louis Couperin ou de d'Anglebert, cela ne signifie pas pour autant qu'elle soit frappée de « neutralité ». La verticalité de son écriture et la plus grande rigueur dans le suivi des différentes parties sont des constantes de l'instrument à tuyaux. Il sera particulièrement intéressant d'étudier, dans ce qui va suivre, comment il est possible de compléter un canevas à deux parties en des versions praticables à l'orgue grâce au **Ms. Clermont-d'Entevaux**. Ainsi, le lecteur pourra comparer diverses manières d'adapter au clavier, tant au clavecin qu'à l'orgue, une pièce d'orchestre de Lully et d'en tirer quelques enseignements. David Fuller poursuit sa communication en abordant la question - délicate - du choix de la source à partir de laquelle est réalisé un arrangement pour clavier : initiative indépendante ou recopiage d'un arrangement préexistant ? « D'ailleurs, en dépit de liens évidents entre certaines versions d'une même pièce, il semble qu'il y ait très peu d'identiques, c'est-à-dire qui aient été copiées rigoureusement, quelle que soit la source à laquelle on s'est référé. Aussi, les multiples apparitions de même extrait ne sont-elles pas de simples reproductions du même arrangement, mais représentent bien des initiatives indépendantes de transcription, du moins souvent de libres remaniements d'un modèle transmis peut-être d'après une exécution, et d'oreille par celui qui note. C'est ce qu'on nomme dans la musique vocale, la "transmission orale" **(116)**. Nous avouons notre prudence sur ce sujet que nous avons déjà abordé : la mise en regard de différentes versions pourra peut-être lever quelques incertitudes sans pour autant en connaître le modèle d'origine.

(115) David Fuller, « Les arrangements pour clavier des œuvres de Lully », op.cit. p.474.
(116) Idem.

L'auteur développe son argumentaire en indiquant qu'une source arrangée peut-être à l'origine d'autres par le biais d'un simple recopiage, ce que nous avons également déjà abordé. « On sait que les réalisations orchestrales de Lully se composent d'éléments de deux ordres, l'essentiel qui est le dessus et la basse imaginés par le compositeur lui-même et le moins essentiel qui est les " parties de remplissage ", c'est-à-dire les trois parties du milieu qui faisaient fonction plus ou moins d'accompagnement de basse continue et furent ajoutées après-coup par ses secrétaires, au dire de Le Cerf de La Vieville » **(117)**. Dans nos quarante sources, une seule n'est pas arrangée mais nous la considérons comme importante au regard de la table de registration - postérieure - qui figure au dos du manuscrit : il s'agit du **Ms. Clermont-d'Entrevaux**. Dans cette source, les trois parties intermédiaires ou « de remplissage » de l'orchestre que sont la haute-contre, la taille et la quinte de violon sont absentes : seuls le dessus et la basse sont notés. Ce manuscrit offre néanmoins la possibilité au musicien actuel d'entreprendre une démarche historique de reconstitution d'une version arrangée pour un orgue à clavier unique, compte-tenu de la destination finale de la source : à la tribune d'un orgue. David Fuller considère « qu'il est peu probable de toute façon qu'on ait travaillé d'après la partition générale : si les transcripteurs avaient un original sous les yeux, ce devait être certainement une partition réduite » **(118)**. Une fois encore, la prudence reste de mise : les claviéristes de la Cour ou de la Chapelle royale que furent d'Anglebert, Lebègue ou Nivers ont probablement pu avoir accès à diverses sources. Pour d'Anglebert, le claveciniste célèbre de l'orchestre, la réponse semble évidente : dans le cas de Nivers dont la fonction d'arrangeur est suspectée dans **40-Rés-476** et **Ms-Bruxelles-27220** et dans celui de Lebègue pour **45-Dart**, l'hypothèse n'est pas invraisemblable. En revanche, pour ce qui concerne les manuscrits amateurs tels que **Ms. de Bloren**, **Ms. de Troyes**, **Ms. Houssu**, **39-Vm7-6307-1**, **44-LaPierre** ou **50-Paignon**, le doute est permis. Cela dit, aucune hypothèse ne peut se vérifier, à notre connaissance, et au regard de la multitude de sources et de versions.

Dans les neuf extraits musicaux qui vont suivre, nous nous sommes souvent demandé s'il fallait inclure le **Ms. Clermont-d'Entrevaux** ? Présenter une version avec la basse et le dessus ne présente pas d'intérêt de comparaison avec les autres sources. En revanche, à titre indicatif, nous avons choisi de citer quelques exemples de cette source en y incluant - en petites notes - les parties intermédiaires « complétées » par René Delosme **(119)**. La démarche est absolument conforme aux usages des autres sources : écrire pour un clavier unique comme pour le petit orgue de la cathédrale d'Entrevaux. Rappelons que dans **30-Cecilia** (Italie, ca 1700), les pièces sont également notées pour un orgue à un clavier.

---

(117) David Fuller, « Les arrangements pour clavier des œuvres de Lully », op.cit. p.477.
(118) Idem.
(119) René Delosme, *Manuscrit d'Entrevaux* ; *Pièces de Lully*, Chatenay Malabry, Ars Musicae, 1998.

Quelle que soit la version arrangée, clavecin ou orgue, la configuration de chaque instrument ne s'accommode pas de n'importe quel type d'écriture. Ainsi, il faut parler de véritable acte de compositeur lorsque Jean-Henry d'Anglebert entreprend sa quête lulliste avec la réussite que l'on connaît. Cherche-t-il à donner « l'illusion » de l'orchestre ou plutôt à « l'imiter » ? Donner l'illusion, peut-être, l'imiter n'est pas possible avec le clavecin, ne serait-ce que par le simple phénomène de la tenue des sons et de la faiblesse de sa dynamique par rapport à son modèle qu'est l'orchestre. À l'inverse, l'orgue peut davantage que le clavecin « imiter » l'orchestre grâce à sa dynamique, ses quatre plans sonores et sa grande palette de timbres : par exemple, son inimitable et légendaire mélange de Grand plein-jeu, la douceur de ses Concerts de flustes qui imitent si bien les scènes de sommeil des tragédies en musique ou la promptitude du *Grand jeu* qui donne tant d'éclat et de verve aux ouvertures pointées et fuguées. Toutefois, il ne faut pas oublier que les moyens d'expression et de dynamique de l'instrument à tuyaux sont moins souples que ceux de l'orchestre : l'acoustique d'une église, d'une cathédrale, la dureté, voire l'inertie, des claviers accouplés d'un grand instrument sont des contraintes inconnues à l'orchestre.

L'art de l'arrangement peut se résumer de deux manières. La première, fidèle à une littérature luthée, spécifique au clavecin français de la seconde moitié du XVIIe siècle, est magnifiée par Jean-Henry d'Anglebert. La seconde, plus polyvalente car renonçant au style luthé, s'adapte mieux aux caractéristiques de l'orgue sans renier pour autant un usage au clavecin. Ce seconde « façon » s'adresse à un public plus large : probablement celui des demoiselles de l'aristocratie et de la bourgeoisie qui font partager leur talent et leur culture mondaine au clavecin et à l'orgue dans le cadre d'une institution religieuse. Nous ne proposerons pas de version arrangée sous la forme de tierce ou de cromorne en taille : cela n'a jamais existé dans les sources étudiées. Néanmoins, nous signalerons à titre indicatif, une possible seconde étape de transformation plus spécifiquement organistique : tierce ou cromorne en taille, récit de basse ou de dessus, trio à trois claviers.

En terme de méthode nous proposons la version orchestrale à cinq parties, c'est-à-dire la partition générale de Ballard, suivie de celles pour le clavier dans les clés modernes : Sol2 pour la main droite et Fa4 pour la main gauche. Pour la partition générale de Ballard, nous avons renoncé aux clés d'origine (Sol1, Ut1, Ut2, Ut3, Fa4) au profit de l'usage actuel des éditions scientifiques (Sol2, Ut3, Ut3, Ut3, Fa4). Les différentes pièces, issues des sources manuscrites et de l'édition de 1689 des *Pièces de clavecin* de Jean-Henry d'Anglebert, sont présentées de manière chronologique à l'exception du **Ms. Clermont d'Entrevaux**. Enfin, hormis les clés d'origine, tout le matériau musical a été reproduit sans aucune modification.

Liste des neuf extraits d'œuvres de Lully arrangées pour le clavier

1/ *La Grotte de Versailles, Ouverture* (1668, LWV 39/1) :
Partition générale, **36-Parville**, **46-Menetou**, **Ms. Houssu** et **Ms. Clermont d'Entrevaux**.

2/ *Isis, Ouverture* (1677, LWV 54/1) :
Partition générale, **33-Rés-89-ter**, **36-Parville**, **46-Menetou, Ms. Humeau** et **24-Babell**.

3/ *Persée, Ouverture* (1682, LWV 60/1)
Partition générale, **46-Menetou**, **24-Babell**, **14-Schwerin-619** et **Ms. Clermont d'Entrevaux**.

4/ *Armide, Ouverture* (1686, LWV 71/1)
Partition générale, **46-Menetou**.

5/ *Atys, Les Songes Agréables* (1676, LWV 53/1)
Partition générale, **36-Parville**, **68-d'Anglebert**, **24-Babell** et **Ms. Clermont d'Entrevaux**.

6/ *Phaéton, Chaconne* (1683, LWV 61/1)
Partition générale, **44-LaPierre**, **68-d'Anglebert**, **Ms-Troyes I**, **24-Babell** et **Ms.Clermont d'Entrevaux**.

7/ *Acis et Galatée, Chaconne* (1686, LWV73/32)
Partition générale, **36-Parville**, **68-d'Anglebert**, **Ms. Normand/Couperin** et **Ms. de Bloren**.

8/ *Isis, Premier Air pour les Muses* (1677, LWV 54/10)
Partition réduite (Ballard 1719), **46-Menetou** et **24-Babell**.

9/ *Armide, Passacaille* (1686, LWV 71/61)
Partition générale, **68-d'Anglebert** et **49-RésF-933**.

La Grotte de Versailles,

Ouverture

1668, LWV 39/1

Versions :

Ballard, partition générale

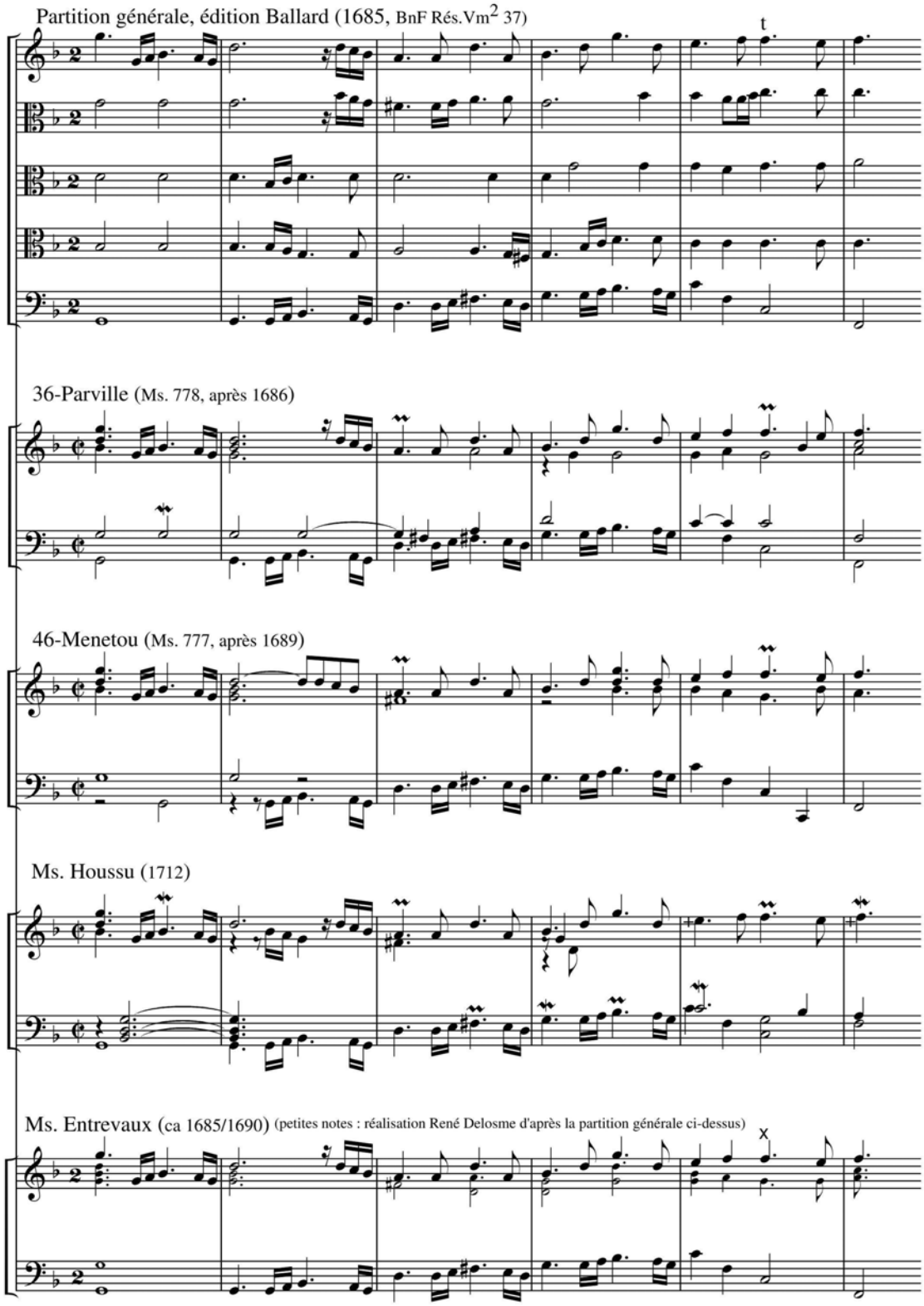
36-Parville

46-Menetou

Ms. Houssu

Ms. Clermont d'Entrevaux

La Grotte de Versailles, Ouverture (1668, LWV 39/1)



La Grotte de Versailles, éclogue en musique, Paris, Ballard, 1668

Ouverture LWV 39/1

Aucune des versions arrangées pour le clavier ne reproduit les cinq parties de l'orchestre, ce qui peut aisément se comprendre au regard des contorsions digitales que cela engendrerait. Toutes respectent les parties extrêmes - basse et dessus - de la partition générale imprimée de Ballard et l'harmonie d'origine : d'une manière constante, elles ne sont pas très différentes les unes des autres. Les quelques exceptions observées se trouvent dans **46-Menetou** qui introduit une très légère modification rythmique (mesure 2, partie de dessus) en proposant quatre croches dont la première est liée à la blanche qui précède, au lieu du quart de soupir suivi de trois doubles croches. Toutes les versions renoncent, à juste titre, aux doubles croches descendantes en tierces parallèles du dessus et de la haute-contre (mesure 2, dernier temps) : leur réalisation au clavier ne serait pas du meilleur goût. Il y a peu de différences notoires entre ces versions et la répartition entre les mains s'équilibre assez bien : **36-Parville** nous semble être la meilleure car la mobilité des diverses parties se fait naturellement et rappelle assez fidèlement l'élan rythmique original. Le retard de la tierce (ténor, mesure 3, second temps) « accompagne » avec élégance le tremblement Sib-la de la partie de dessus, inexistant à l'orchestre mais audacieux au clavier. Cependant, soyons souples avec les règles de l'écriture musicale. Par exemple, les octaves directes do-do/fa-fa sur la cadence en fa majeur (mesure 6) sont faites pour faire sonner la basse de l'instrument : n'y voyons aucune maladresse de réalisation.

En revanche, **46-Menetou** nous semble être l'arrangement le plus faible car squelettique dans les parties intermédiaires : il ne subsiste que le dessus et la basse (mesure 4, premier temps) et l'ensemble semble imaginé à deux voix, parfois à trois, mais sans réel souci de conduite des différentes parties. Ainsi, que penser de « l'égarement » de la ligne de basse (mesure 5) lorsque l'ut sonne dans le grave extrême ? Il y a un vide entre la basse et les deux parties de dessus : cette réalisation à trois voix, assez maladroite, laisse transparaître la main d'un arrangeur jeune et/ou peu confirmé. Le **Ms. Houssu** semble tout aussi malhabile et pensé à deux voix : l'agrémentation de la basse n'est pas un élément musical pertinent dans ce cas précis. Par ailleurs, l'accord de sol mineur lourdement plaqué à la main gauche (mesure 1, second temps) laisse présager d'une réalisation pour claviériste peu avancé.

Enfin, toutes les versions présentées introduisent une septième de dominante sur la cadence de fa majeur (mesures 5-6) qui n'existe pas dans la version d'orchestre. Sans doute l'évolution du goût, déjà perceptible dans les versions pour clavier postérieures de vingt années à la création de la *Grotte de Versailles*, témoigne-t-elle de la généralisation de l'accord de septième de dominante qui devient un réflexe usuel dès le début du XVIIIe siècle.

L'*Ouverture* de *la Grotte de Versailles*, œuvre de jeunesse marquant néanmoins la célébrité grandissante de son auteur, n'offre pas de version réellement convaincante à l'exception de **36-Parville**. Cette célèbre ouverture n'a pas suscité l'intérêt de Jean-Henry d'Anglebert, ce qui aurait permis d'offrir une version de référence en terme de comparaison avec d'autres versions. Celles de **46-Menetou** et **Ms. Houssu** sont élaborées pour un usage personnel, plus précisément à l'image d'un livre de clavecin pour l'éducation des demoiselles. Aussi, n'est-il guère étonnant que cette ouverture soit l'unique pièce de Lully conservée dans une source tardive telle que **Ms. des Augustines de Vitré**, institution religieuse pour jeunes filles. Ici, point de style luthé et les divers arrangements s'inscrivent dans une configuration verticale pour clavier, sans attribution particulière. Tous peuvent sonner aussi bien au clavecin qu'à l'orgue : les ouvertures sont parfaitement bien adaptées aux jeux d'anches de l'instrument à tuyaux, où Grand jeu, à condition de ne pas trop « charger » la main gauche et surtout ne pas écrire les accords en position trop serrée dans la basse. En effet, le grave des jeux d'anches devient rapidement envahissant et couvre les dessus : aussi, l'accord de sol mineur plaqué à la main gauche (mesure 1, premier temps) de **Ms**. **Houssu** est orthographié dans une position trop compacte pour le grave des jeux d'anches. En revanche, **36-Parville** et **Ms. Entrevaux** nous semblent être les versions les plus équilibrées et les plus lisibles pour ce type de mélange à l'orgue. Quant à l'arrangement actuel de René Delosme de **Ms. Entrevaux**, il reste fidèle au texte de Ballard, renonce à l'accord de septième de dominante précité et ne confie la basse qu'à la main gauche. La main droite se charge alors des trois autres parties concentrées dans les dessus : ce positionnement est idéal sur le Grand jeu de l'orgue car le grave des jeux d'anches, tout en demeurant puissant, n'écrase pas les autres parties. Pour conclure, qu'en est-il de l'agrémentation ? L'édition de Ballard ne résume probablement pas les usages du temps : par exemple, il est très vraisemblable qu'un tremblement fut entendu dans les parties de dessus sur l'accord de dominante (mesure 3). Toutefois, il n'est pas inhabituel que les claviéristes ajoutent des agréments dans leur propre version et la prudence demeure de mise.

L'*Ouverture* de *la Grotte de Versailles* est une œuvre qui produit un effet saisissant sur le chœur d'anches de l'orgue : pour donner davantage de profondeur, l'organiste peut ponctuer les cadences avec l'usage de la pédale.

Isis,

Ouverture

1677, LWV 54/1

Versions :

Ballard, partition générale

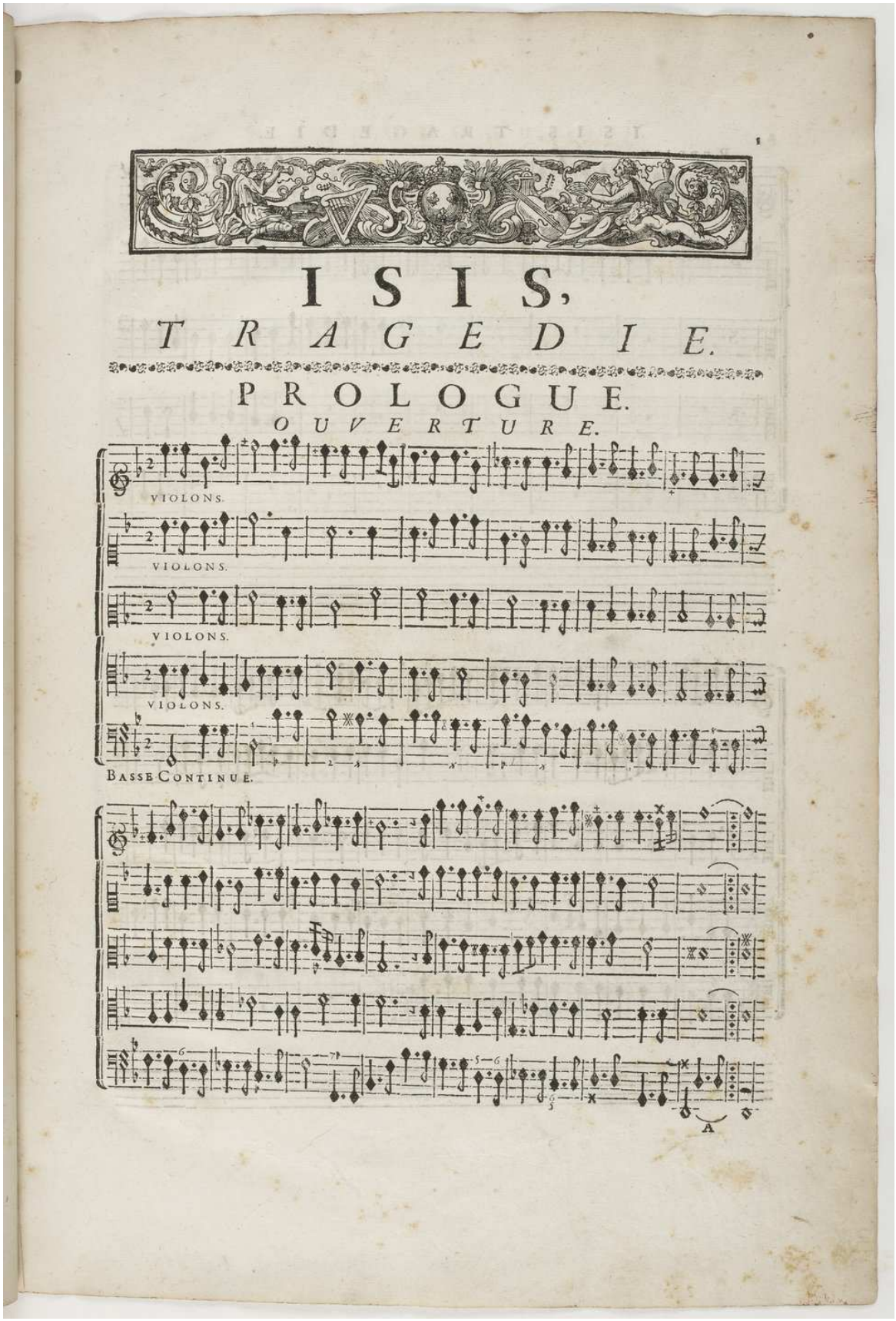
33-Rés-89-ter

36-Parville

46-Menetou

Ms. Humeau

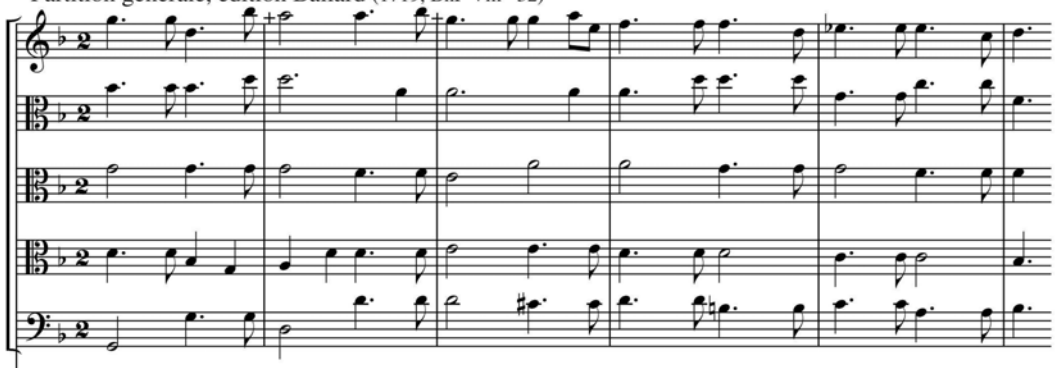
24-Babell



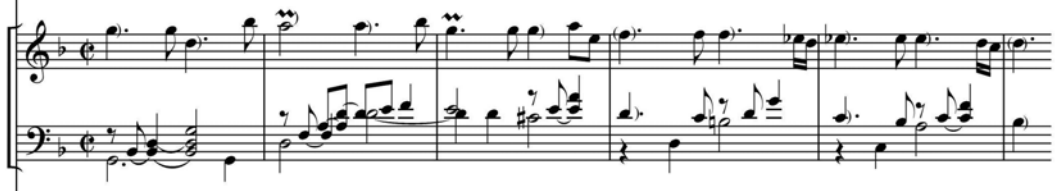
Ouverture d'***Isis*** : Bibliothèque nationale de France, département musique, Paris, Ballard, 1719, Vm2 32.

Isis, Ouverture (1677, LWV 54/1)

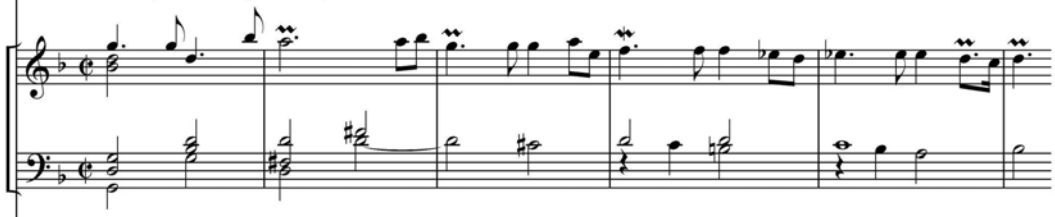
Partition générale, édition Ballard (1719, BnF Vm^2 32)



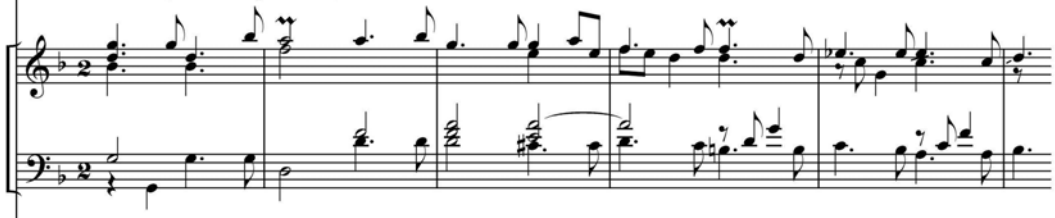
33-Rés-89ter, Jean-Henry d'Anglebert (après 1677), BnF



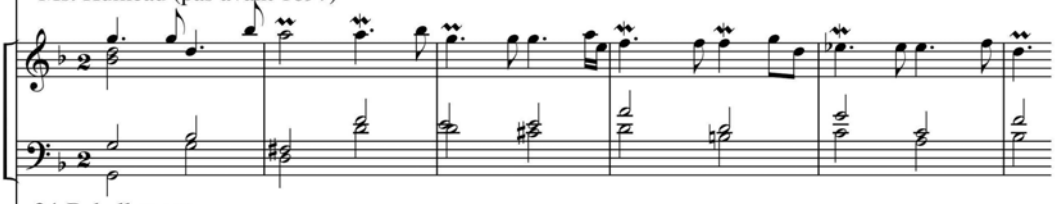
36-Parville (Ms. 778, après 1686)



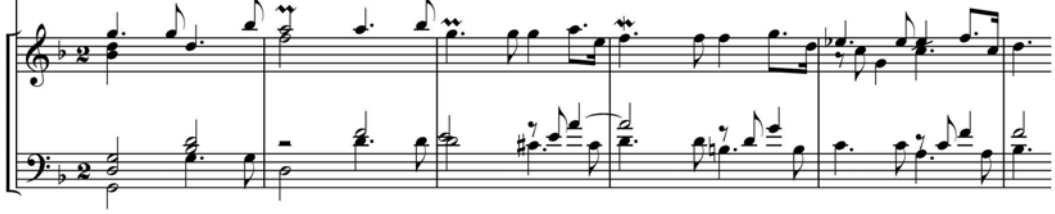
46-Menetou (Ms. 777, après 1689)



Ms. Humeau (pas avant 1697)



24-Babell (1702)



Isis, Tragédie en musique ornée d'Entrées de Ballet,
de machines & de changements de Théâtre,
Représentée devant sa Majesté à Saint-Germain-en-Laye,
le cinquième jour de Janvier 1677,
Paris, Ballard, 1677.

Ouverture LWV 54/1.

Cette ouverture est l'une des grandes pièces du genre qui assoit la notoriété de Lully : l'écriture des cinq parties de l'orchestre, verticale, est d'une rare efficacité grâce à une assise rythmique régulière à la basse : blanche - noire pointée - croche - qui se répète inlassablement. Les cinq versions présentées **33-Rés-89ter**, **36-Parville**, **46-Menetou**, **Ms-Humeau** et **24-Babell** offrent des différences notoires dans leur conception.

Deux versions conservent le rythme original de la basse : **46-Menetou** et **24-Babell**. Elles reproduisent également les sauts d'octave ascendants originaux : sol-sol/ré-ré (mesures 1 et 2). **36-Parville** et **Ms. Humeau** sont les plus verticales et statiques : la basse et la basse-taille réalisent les accords en blanches, à deux parties dans **Ms.Humeau** et parfois à trois dans **36-Parville**. Cette manière d'écrire, assez simpliste, libère la main droite qui peut se consacrer à l'agrémentation du dessus. La notation des altérations peut être relativement aléatoire dans **Ms. Humeau** : ainsi (mesure 2, second temps), le copiste n'indique pas si le fa du ténor (pour mémoire, dièse sur le premier temps) le demeure sur le second : en revanche, le scripte de **36-Parville** le précise à ce même endroit. C'est précisément le dessus qui est privilégié dans ces deux versions : à l'orgue, comme cela pourrait bien être le cas de **Ms. Humeau**, l'œuvre de Lully ainsi arrangée serait susceptible de servir de récit de dessus, de cromorne, de nasard ou de petite tierce. La main droite ne faisant que le dessus peut réaliser à sa guise toute l'agrémentation souhaitée tandis que la gauche plaque l'harmonie à seulement deux parties sur un jeu de huit pieds, par exemple. Cet usage est aussi possible avec **36-Parville**. Malgré la séduction immédiate de ces deux versions, colorées de surcroît par les timbres de l'orgue, elles ne restituent pas idéalement le caractère pointé de l'ouverture : seule la partie de dessus conserve l'assise rythmique originale, ce qui est peu. Par ailleurs, les accords en blanches qui soutiennent le dessus atténuent considérablement le caractère rythmique et magistral de l'ouverture : même si les arrangeurs de ces deux versions privilégient le chant agrémenté du dessus, le caractère de l'ouverture s'estompe considérablement.

46-Menetou et **24-Babell** proposent des solutions plus convaincantes : l'assise rythmique et mélodique de la basse est conservée et la répartition des voix plus équilibrée. La main droite ne se contente plus de réaliser une agrémentation à une seule voix, mais contribue aussi au remplissage harmonique de l'ensemble. Ces deux versions introduisent également quelques passages en style luthé, ce qui en précise la destination instrumentale : **46-Menetou** (mesures 4 et 5) et **24-Babell** (mesures 3/second temps, mesures 4 et 5). Techniquement, elles sont plus exigeantes que **36-Parville** et **Ms. Humeau** et offrent un intérêt instrumental plus conséquent sur le plan rythmique notamment.

L'*Ouverture d'Isis* dans **33-Rés-89ter** de d'Anglebert n'est pas reprise dans son édition des *Pièces de clavecin* de 1689 : cette version est sans doute celle qui s'éloigne le plus du modèle original mais qui demeure néanmoins la plus « clavecinistique » de toute. L'abondance de l'ornementation du dessus et le style luthé des autres parties en font une version inédite. Si l'élan rythmique de l'orchestre est abandonné, d'Anglebert propose une adaptation autre qui n'est jamais statique. Il conserve effectivement le schéma rythmique de la partie de dessus : noire pointée - croche - noire pointée - croche blanche - etc., qu'il embellit d'une agrémentation luxuriante en introduisant quelques valeurs en doubles croches qui n'existent pas dans l'édition de Ballard. Les autres parties sont réalisées à partir d'une basse qui accumule progressivement les notes de l'accord, selon la technique du luth. Ainsi, les sauts d'octave de la basse sont remplacés par un flux continu de notes qui s'agglomèrent les unes aux autres pour constituer des accords plus ou moins fournis selon le contexte harmonique. Un tel procédé rompt promptement avec la verticalité de l'orchestre. Contrairement à toutes les autres versions, d'Anglebert recompose littéralement l'ouverture pour en donner une version pensée sans la moindre ambiguïté pour le clavecin. Écrite de la sorte, l'*Ouverture* d'*Isis* de Lully sonne davantage comme une pièce de d'Anglebert et c'est précisément en cela que réside l'exceptionnel talent du claveciniste. Chronologiquement, cet arrangement est le plus ancien mais personne n'a cherché à le recopier dans une autre source. Cependant, les épisodes luthés de **46-Menetou** et **24-Babell** s'inspirent du travail de d'Anglebert (voir les mesures 3, 4 et 5 de ces trois versions). S'agit-il d'une coïncidence ou alors les arrangeurs se sont-ils servis du modèle de d'Anglebert ?

En résumé, **36-Parville** et **Ms. Humeau** proposent une adaptation verticale, praticable tant au clavecin qu'à l'orgue, d'un accès technique aisé à destination d'un public amateur peu formé. **46-Menetou** et **24-Babell** adoptent une position médiane entre une réalisation verticale et luthée qui sied davantage au clavecin : situation non étonnante car les deux protagonistes sont connus comme clavecinistes et non comme organistes. Si le copiste de **36-Parville** demeure anonyme, en revanche la présence de Mathieu Lanes est fortement suspectée dans la rédaction de **Ms. Humeau** : la version de cette source ressemble étrangement à un verset d'orgue. Enfin, **33-Rés-89ter** est une adaptation pensée sans la moindre compromission : l'auteur ne cherche pas à « imiter » la verticalité de l'orchestre mais plutôt à en donner l'illusion par une technique d'écriture ornée et luthée qui relance sans cesse le discours.

Le respect de l'harmonie de l'édition de Ballard n'est pas entier : en effet le retard de la tierce sol blanche→fa noire pointée de la partie de taille de violon (mesure 2, premier temps) n'est conservé dans aucune version arrangée. Même d'Anglebert ne l'a pas intégré dans sa réalisation, pourquoi ? Une seconde observation concerne toujours cette seconde mesure et ce premier temps : **36-Parville** et **Ms. Humeau** proposent un fa dièse sur l'accord de ré, altération reprécisée sur le second temps de cette mesure dans **36-Parville**. Pourtant, rien dans l'édition de Ballard ne donne la moindre indication concernant l'altération du fa naturel en fa dièse. Enfin, **36-Parville** et **46-Menetou** proposent un si bémol de passage à la basse entre do et la (mesure 5) qui n'existe pas dans l'édition générale de Ballard. D'Anglebert fait entendre cette même note de passage, non pas à la basse mais au ténor : qu'en déduire ? Tout d'abord, il n'est pas certain que la partition générale soit le point de départ des arrangeurs : serait-ce alors les copies en parties séparées destinée aux musiciens de l'orchestre ?

En second lieu, d'Anglebert qui a participé à la création de cet opéra connaît les habitudes de l'orchestre et de Lully mais tout porte à croire qu'il se permet d'en enrichir la texture harmonique et que les copistes de **36-Parville** et **46-Menetou** s'inspirent, une fois encore, de la plume de d'Anglebert. Cela dit, introduire un si bémol de passage entre do et la est un geste digital naturel que tout claviériste pratique spontanément.

Persée,

Ouverture

1682, LWV 60/1

Versions :

Ballard, partition générale

46-Menetou

24-Babell

14-Schwerin-619

Ms. Clermont d'Entrevaux

Persée, Ouverture (1682, LWV 60/1)

Partition générale, édition Ballard (1682, BnF Vm^2 60)

46-Menetou (Ms. 777, après 1689)

24-Babell (1702)

14-Schwerin-619 (ca 1720 ?)

Ms. Entrevaux (ca 1685/1690) petites notes : réalisation René Delosme d'après la partition générale ci-dessus)

Persée, Tragédie représentée
Par l'Académie Royale de Musique,
Le dix-septième Avril 1682
Paris, Ballard, 1682.
Ouverture LWV 60/1.

Avec l'*Ouverture* de *Persée*, l'écriture de l'orchestre présente un aspect plus élaboré que dans les deux exemples précédents. Le motif générateur sur le tétracorde descendant la-sol-fa-mi,→la orthographié noire liée à quatre doubles croches et ses réminiscences transposées, irrigue toute la texture de l'orchestre. Les quatre versions pour clavier présentées sont les seules existantes : **46-Menetou**, **24-Babell**, **14-Schwerin-619** et **Ms. d'Entrevaux**. Au regard de la densité de l'écriture, il n'est peut-être pas étonnant que les sources destinées aux amateurs ne soient pas concernées par cette ouverture. Les copistes font preuve d'ingéniosité dans l'écriture car il n'est pas aisé de « réduire » les cinq parties de l'orchestre. Deux d'entres-elles s'émancipent dans la notation rythmique de la basse, **14-Schwerin-619** et **Ms. d'Entrevaux**, en introduisant des éléments de nature interprétative. Également, **46-Menetou** est la seule source qui agrémente la basse et qui incère des éléments de composition qui n'existent ni dans la partition générale de Ballard, ni dans les partitions réduites de De Baussens. Ces quelques exemples semblent démontrer que soit les sources imprimées ou gravées ne servent pas de modèle aux arrangeurs, soit que ces derniers ne respectent pas scrupuleusement le texte d'origine : était-ce d'ailleurs leur préoccupation première ?

L'*Ouverture* de *Persée* présente d'intéressantes perspectives pour ce qui concerne l'écriture pointée de Lully : en effet, **14-Schwerin-619**, source probablement la plus récente, orthographie le tétracorde descendant la-sol-fa-mi (mesure 1, premier temps) noire pointée suivie de trois triples croches. Ce schéma sera repris, par déduction, à la basse. Cet exemple est unique car la triple croche n'apparaît pas dans les éditions imprimées ou gravées même tardives en 1710 : pourtant Etienne Loulié mentionne déjà son usage à partir de 1696 **(120)**. Dans le cas de **14-Schwerin-619**, s'agissant d'une source manuscrite, le copiste n'a aucune contrainte d'ordre typographique dans sa manière de noter le rythme : l'apparition des triples croches serait-elle davantage liée à une transcription « auditive » des habitudes de l'orchestre ? Le **Ms. Clermont d'Entrevaux** présente une analogie avec ce qui vient d'être observé : l'habituel tétracorde descendant de la basse est orthographié : noire suivie d'un quart de soupir et de trois doubles croches. Ce quart de soupir ne serait en fait que la notation exacte de la respiration, du silence d'articulation, en usage dans toute la musique de cette époque.

(120) Etienne Loulié, *Eléments ou principes de musique*, op.cit. p. 339.

Qu'il s'agisse de la noire pointée suivie de trois triples croches de **14-Schwerin-619** ou de la noire suivie d'un quart de soupir et de trois doubles croches de **Ms. Clermont d'Entrevaux**, il est permis de penser que les arrangeurs transcrivent des habitudes entendues à l'orchestre. Est-ce une constante depuis Lully ou est-ce une évolution des habitudes depuis le début du XVIIIe siècle ?

Pour ce qui concerne l'agrémentation, les versions divergent : **Ms. d'Entrevaux**, sobre, est fidèle aux habitudes de l'orchestre et **46-Menetou** prolixe : il est certain que le caractère particulièrement mobile et mélodique de la basse peut expliquer la volonté d'agrémentation de la basse dans **46-Menetou**, ne serait-ce que par cohérence avec les autres parties également agrémentées. Le fait d'indiquer une agrémentation affectant simultanément la basse et le dessus (mesures 3, 4 et 5) est un signe qui ne trompe pas sur l'aisance digitale de la claveciniste. La notation de l'agrémentation n'est pas fixée ou exhaustive dans les éditions de Ballard et les habitudes peuvent être différentes. Lorsque nous avons abordé la question des partitions de Lully, imprimées par Ballard, gravées par De Baussens ou copiées par les ateliers de Foucault ou de Philidor, il a été observé que les signes d'agrémentation pouvaient être omis et/ou ajoutés d'une source à l'autre **(121)**. L'ingéniosité de l'écriture est singulière dans **46-Menetou** qui introduit un motif de remplissage qui n'existe pas à l'orchestre (mesures 3, 4 et 5, premiers temps) : ré-la-si (mesure 3, premier temps) se transpose en do-sol-la (mesure 4, premier temps) et devient la-mi-fa (mesure 5, premier temps). Cette figure mélodique, particulièrement expressive, est un authentique élément de composition qui témoigne de l'habileté de l'arrangeur de **46-Menetou**. Un autre élément de composition se distingue également dès la première mesure : plutôt que de respecter le schéma original des tétracordes descendant entre le dessus et la basse, **46-Menetou** introduit immédiatement sur le premier temps un tétracorde ascendant inexistant à l'orchestre. Cette cinquième voix « virtuelle » : quart de soupir suivi de mi-fa-sol-la en doubles croches disparaît dès le second temps de la mesure. Cet arrangement propose un réel travail de réécriture avec un souci de rigueur dans le suivi et la conduite des différentes parties, assorti d'un remplissage qui permet d'entretenir la continuité du son au clavecin. Nous trouvons aussi une volonté de liberté dans l'écriture de la basse de **14-Schwerin-619** (mesure 2, premier temps) où le saut d'octave mi-mi introduit un intervalle de neuvième particulièrement expressif, mi-fa. Ce procédé se reproduit par récurrence deux autres fois (mesures 4 et 5) et témoigne probablement d'une mutation dans la manière d'écrire une ligne de basse au clavier. Ces sauts d'octaves sont des constantes d'écriture au violoncelle et l'influence de l'Italie n'est sans doute pas à négliger dans le cas de cette source tardive.

(121) Cf. supra pp. 342-343.

Quant à la persistance du style luthé, il en subsiste encore quelques réminiscences : **46-Menetou** arpège les accords (mesure 2, premier et second temps) et introduit un court motif mélodique à l'alto (mesures 3, 4 et 5). **24-Babell** égrène les notes de l'accord à partir de la basse do dièse (mesure 2, second temps), puis de sol dièse (mesure 4, second temps). **14-Schwerin-619** adopte une attitude similaire lorsque la ligne de basse le permet (mesure 2/second temps, mesure 3/second temps, mesure 4/second temps, mesure 5/second temps). L'arrangeur de **14-Schwerin-619**, vraisemblablement claviériste expérimenté, ne laisse aucune possibilité de verticalité harmonique et préfère recourir au flux continu du style luthé lorsque la basse s'installe sur une valeur rythmique longue telle une blanche. Toutefois, la volonté de recourir au style luthé au début du XVIIIe siècle trahit parfois des faiblesses : ainsi, dans **24-Babell**, il y aurait eu possibilité de ne pas plaquer les deux accords la-do et si-ré (mesure 3, second temps), mais cette culture spécifique à la France de la seconde moitié du XVIIe siècle n'est sans doute pas totalement familière à un arrangeur britannique.

Quant à l'harmonie ou au respect de son chiffrage, les quatre versions ne divergent pas du modèle original ou, si elles le font, ne proposent que de sommaires « aménagements » liés à une solide habitude du clavier. Par exemple, **46-Menetou** ne donne l'accord de mi chiffré 5 que sur la seconde partie du temps (mesure 2, premier temps). La mesure débute donc par un accord de sixte mi-do-mi-sol qui se fond immédiatement sur l'accord de quinte de mi mineur : cet appui du do, sixte de l'accord, se résolvant sur la quinte Si, est particulièrement expressif et bienvenu.

Des quatre versions de l'*Ouverture* de *Persée*, la réalisation verticale de **Ms. d'Entrevaux** est celle qui s'adapte le mieux à l'orgue. Cependant, n'oublions pas que ce travail de remplissage à quatre parties, aussi scrupuleux soit-il et inspiré de l'écriture des Grands dialogues pour orgue n'est pas un fait historique car le manuscrit n'est écrit qu'à deux voix. Cela dit, la démarche contemporaine entreprise pour le **Ms. d'Entrevaux** ne propose pas de travail d'écriture : sa fidélité à l'orchestre sied bien à l'orgue mais les autres versions, éminemment plus clavecinistiques, sont de remarquables témoignages de réappropriation du style de l'orchestre vers celui du clavecin.

Enfin, il est particulièrement intéressant d'observer un exemple de notation rythmique, rare à l'époque, - noire doublement pointée - de la partie de dessus dans **46-Menetou** **(122)**. L'écriture de cette ouverture dans les manuscrits observés est instructive quant à l'idée que l'on peut se faire du surpointage en France à l'époque de Lully.

(122) Cf .supra **46-Menetou**, reproduction de la première page de l'*Ouverture*, p. 477.

Armide,

Ouverture

1686, LWV 71/1

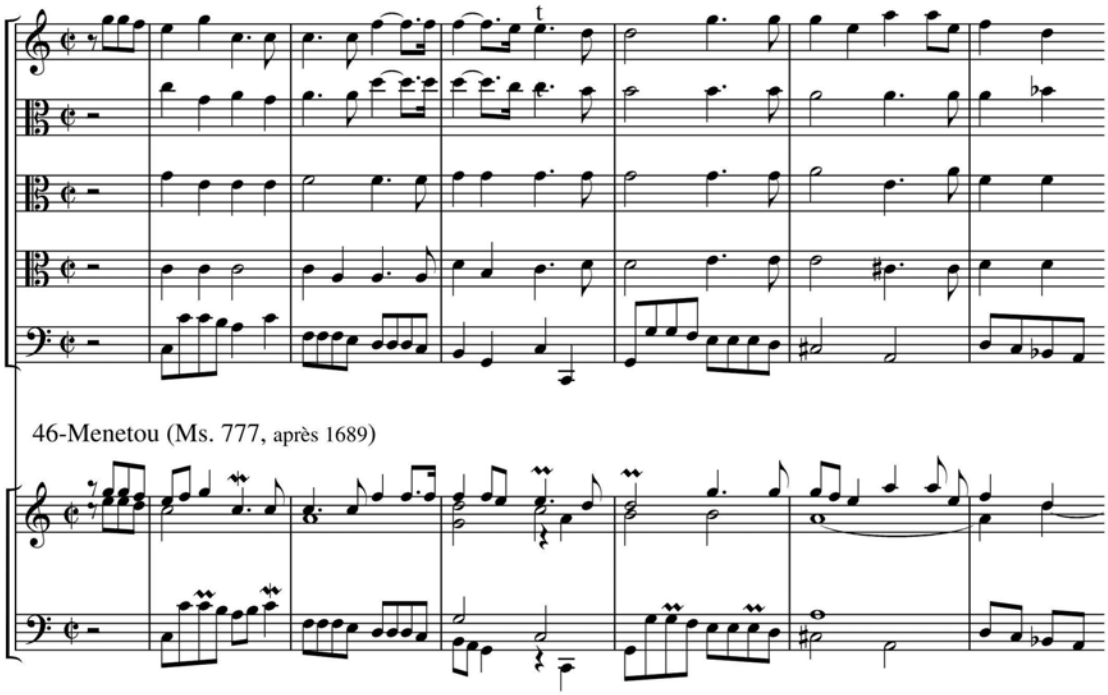
Versions :

Ballard, partition générale

46-Menetou

Armide, Ouverture (1686, LWV 71/1)

Partition générale, édition Ballard (1686, BnF Rés. Vm^2 40)



46-Menetou (Ms. 777, après 1689)

Armide, Tragédie en Musique
représentée
Par l'Académie Royale de Musique,
Paris, Ballard, 1686

Ouverture LWV 71/1

L'*Ouverture* d'*Armide* est l'une des trois dernières de Lully avec celle d'*Acis et Galatée* et d'*Achille et Polyxène*. Étrangement, cette somptueuse ouverture n'est arrangée qu'une seule fois : dans **46-Menetou**. D'emblée, la configuration de la ligne de basse en notes répétées est un élément marquant : ce procédé sera amplement repris par Jean-Philippe Rameau dans l'*Ouverture* d'*Hippolyte et Aricie* ou dans celle de *Dardanus*, par exemple. Le dynamisme de cette basse disjointe procédant par de nombreux sauts d'octaves en croches régulières sollicite amplement la main gauche du claviériste, ce qui démontre l'aisance technique certaine que possèdait Mademoiselle de Menetou.

Le caractère « italianisant » de la ligne de basse de cette ouverture sous-tend également un tempo allant, un peu vif. Aussi, un arrangement en style luthé semble difficilement concevable car l'écriture de Lully, dans ce cas précis, s'accomode assez mal avec l'esthétique des « anciens » tels Chambonnières, Louis Couperin ou d'Anglebert. L'arrangement de **46-Menetou** témoigne déja de l'évolution du goût des clavecinistes des années 1690/1700. Cette basse, semblable à l'écriture d'une ligne de basse continue, est donc très différente de l'esthétique française de la seconde moitié du XVIIe initiée par Chambonnières. L'arrangement de **46-Menetou**, à quatre parties, agrémente la basse de pincés et de tremblements. Le caractère disjoint de la basse sollicite la main gauche qui ne peut alors se consacrer qu'à cette partie : lorsque le contexte le permet, elle peut suppléer la main droite en intégrant la partie de ténor. Comme dans la pratique de la basse continue, les trois autres parties sont le plus souvent réalisées par la main droite. Pour ce qui concerne l'écriture et le respect de la partition d'orchestre, la version de clavecin s'enrichit d'une seconde voix dès l'anacrouse initiale, alors que l'orchestre ne débute qu'à une seule partie de dessus. **46-Menetou** complète les intervalles disjoints de la basse et du dessus (mesures 1, 3) par des notes de passage en croches régulières. Ce remarquable arrangement est bien l'œuvre d'un (e) musicien (ne) exigeant (e) aux capacités digitales certaines, soucieux de la conduite des différentes parties. Enfin, cette version est également praticable à l'orgue, du fait de la verticalité de sa conception et réalisation.

Atys,

Les Songes Agréables

1676, LWV 53/58

Versions :

Ballard, partition générale

36-Parville

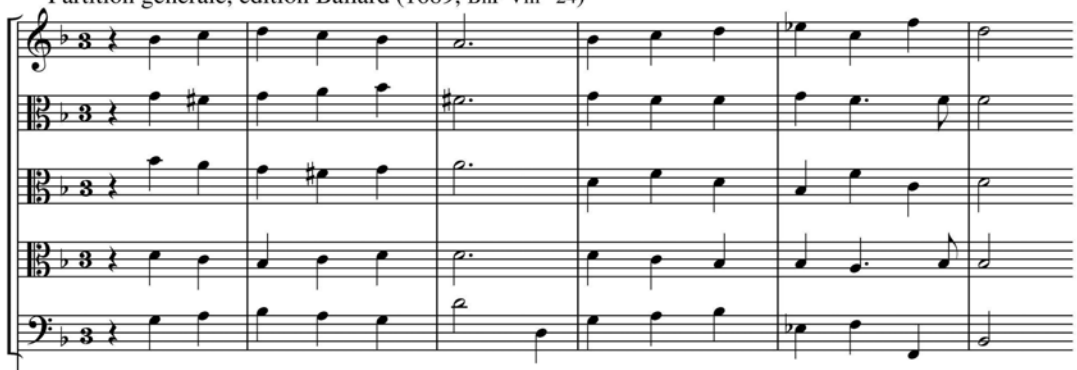
68-d'Anglebert

24-Babell

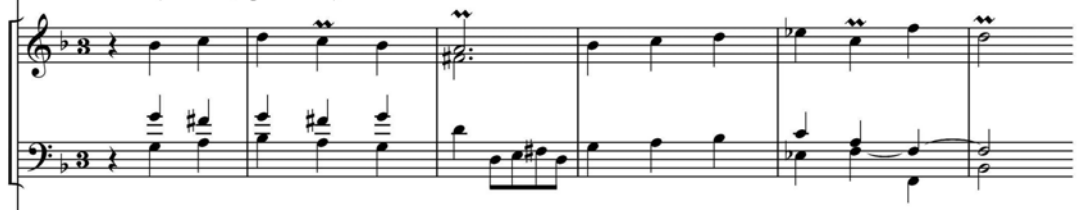
Ms. Clermont d'Entrevaux

Atys, Les Songes Agreables (1676, LWV 53/58)

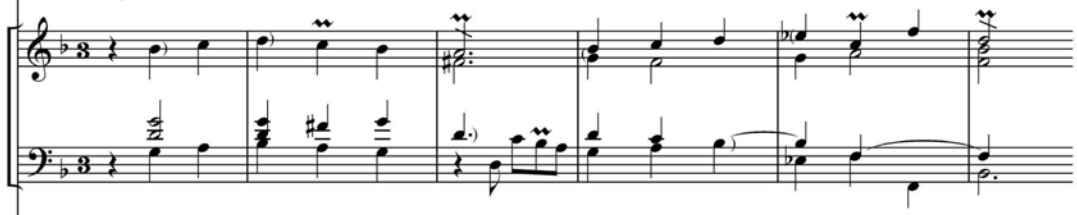
Partition générale, édition Ballard (1689, BnF Vm^2 24)



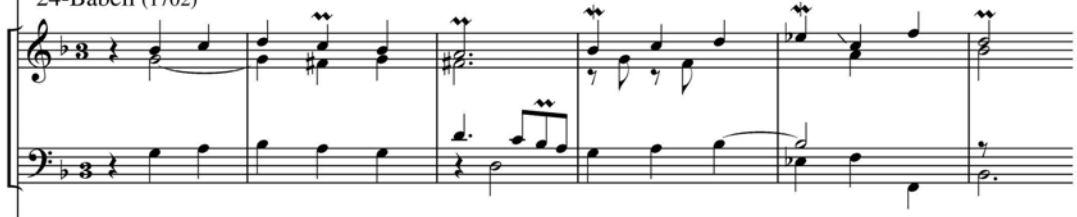
36-Parville (Ms. 778, après 1686)



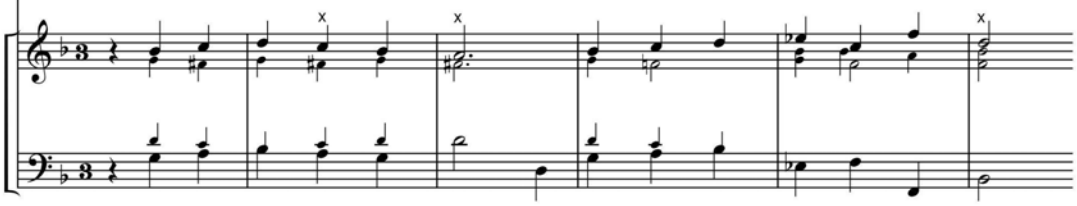
68-d'Anglebert (*Pieces de Clavecin*, 1689)



24-Babell (1702)



Ms. Entrevaux (ca 1685/1690) (petites notes : réalisation René Delosme d'après la partition générale ci-dessus)



Atys, Tragédie en musique ornée d'Entrées de Ballet,
de machines & de changements de Théâtre,
Représentée devant sa Majesté à Saint-Germain-en-Laye,
le dixième jour de Janvier 1676,
Paris, Ballard, 1676

Les Songes Agréables LWV 53/58

Séquence très populaire dans l'œuvre de Lully, *Les Songes Agréables* offrent un grand moment de bonheur musical et un accès ludique pour tout claviériste. La partition d'orchestre, homophonique et d'écriture verticale se réduit aisément au clavier. Quatre versions sont proposées : **36-Parville**, **68-d'Anglebert**, **24-Babell** et **Ms. d'Entrevaux**. Compte-tenu de la verticalité de l'écriture d'origine, il y a peu de différences entre ces quatre versions : il est néanmoins possible de distinguer deux façons de procéder distinctes. La première, **36-Parville** et **68-d'Anglebert**, confie la seule mélodie agrémentée à la main droite tandis que **24-Babell** et **Ms. d'Entrevaux** répartissent mieux les voix entre les deux mains.

Toutes, à l'exception de **Ms. d'Entrevaux**, animent la ligne de basse sur la demi-cadence à la dominante (mesure 3). Au clavier comme à l'orchestre, le style reste vertical et même d'Anglebert n'use pas du style luthé dans cet exemple bien précis. C'est au niveau harmonique que *Les Songes Agréables* sont intéressants : observons les deux premières mesures et les problèmes de réalisation que cela peut poser au claviériste arrangeur. Le fa dièse (mesure 1, 3e temps) de la partie de haute-contre n'est cité que dans le manuscrit **36-Parville**. Les auteurs se méfieraient-ils des trois quintes consécutives fa dièse-do/sol-ré et fa dièse-do ? Dans la partition de Ballard, le premier fa dièse est à la haute-contre mais le second est donné cette fois à la taille de violon. Cette préférence est probablement consentie par le souci du mouvement mélodique de chaque partie à l'orchestre : au clavier l'enchaînement de ces quintes se fait dans les mêmes voix pour le manuscrit **36-Parville** et pour la réalisation actuelle de **Ms. d'Entrevaux**. Pourtant, ces enchaînements de trois quintes consécutives entre la partie d'alto et de dessus ne sont pas proscrits par les textes : s'agissant de trois quintes dont la seconde est diminuée. **68-d'Anglebert** et **24-Babell**, en revanche, ne font pas entendre le premier fa dièse, ce qui est une légère licence - peu audible - par rapport à la version d'orchestre.

La quatrième mesure, très similaire à la première, se dirige vers le ton relatif majeur de si bémol : deux arrangeurs proposent des solutions différentes pour ne pas les reproduire strictement à l'identique. **36-Parville** passe subitement de trois à deux voix (mesure 4) : l'arrangeur veut-il signifier qu'il suffit de reprendre la réalisation de la première mesure ou alors cet étrange allègement est-il un choix esthétique ? **24-Babell** tente un très éphémère style luthé à la quatrième mesure pour rompre avec la verticalité de la pièce. Enfin **68-d'Anglebert** et **Ms. d'Entrevaux** adoptent une position cohérente en reproduisant le schéma de la première mesure presque à l'identique.

68-d'Anglebert est sans doute la version qui estompe le mieux le sentiment de verticalité de cette scène de sommeil grâce à l'abondante agrémentation de la main droite. Toutes les versions ainsi arrangées fonctionnent aussi bien au clavecin qu'à l'orgue : cependant, le mélange du Concert de Flustes évoque merveilleusement la douceur des flûtes de l'orchestre.

Phaéton,

Chaconne

1683, LWV 61/40

Versions :

Ballard, partition générale

44-LaPierre

68-d'Anglebert

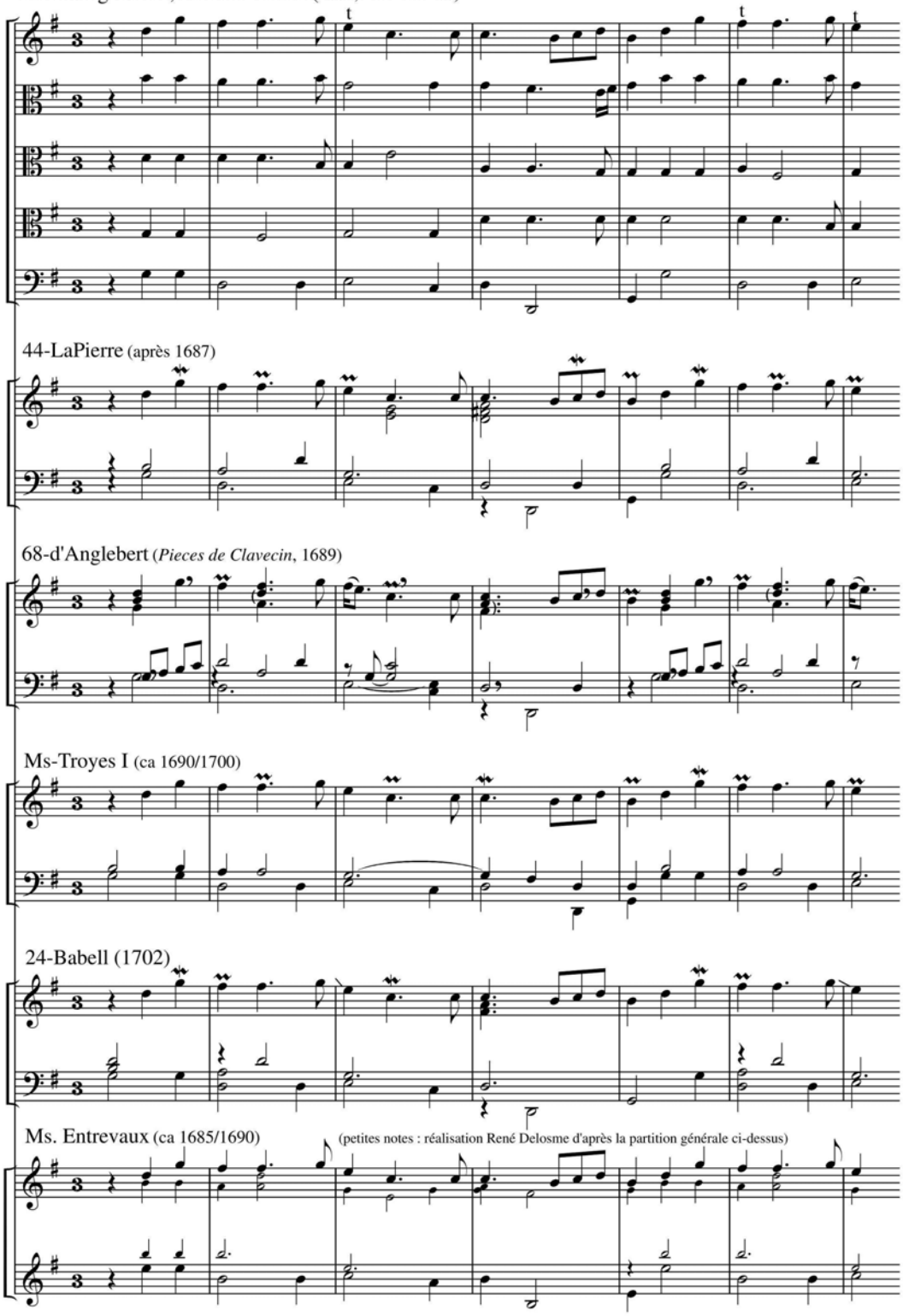
Ms.Troyes I

24-Babell

Ms. Clermont d'Entrevaux

Phaéton, Chaconne (1683, LWV 61/40)

Partition générale, édition Ballard (1683, BnF Vm^2 68)



Phaéton, Tragédie en musique,
Représentée par l'Académie Royale de Musique
devant Sa Majesté à Versailles,
le sixiéme jour de Janvier mil six cens quatre-vingts-trois,
Paris, Ballard, 1683

Chaconne LWV 61/40

Tout comme les ouvertures, les chaconnes et passacailles sont les œuvres qui font grand effet au clavier : celle de *Phaéton* est la pièce en vogue par excellence de la fin du XVIIe siècle. La *Chaconne* de *Phaéton* nous donne la possibilité de mettre en regard deux sources très « écrites » **68-d'Anglebert** et **24-Babell** face à deux réalisations moins élaborées : **44-LaPierre** et **Ms. Troyes I**. Enfin, comme nous le savons, **Ms. Clermont-d'Entrevaux** sera traité à part.

Son caractère dansé à trois temps, le perpétuel retour de la basse et les variations venant subtilement rompre toute monotonie sont les atouts de cette pièce séduisante et populaire. Cette danse bâtie sur une basse obstinée se prête merveilleusement au clavier, tant au clavecin qu'à l'orgue. Elle évoque l'esprit des vastes chaconnes de Louis Couperin, époque des jeunes années de Lully. Toutes les versions, à l'exception de **68-d'Anglebert** et **44-LaPierre**, conservent le canevas rythmique original de la basse : soupir-noire-noire-blanche-noire-blanche-noire-noire-blanche-noire, etc. **68-d'Anglebert** renonce à reproduire exactement ce schéma et l'auteur préfère, selon son habitude, insuffler l'élan rythmique à toutes les parties dans le style luthé qui lui est propre. **44-LaPierre**, version la plus archaïque, propose un arrangement à trois voix simple mais efficace : si le schéma rythmique de basse n'est pas exactement respecté, le balancement rebondissant blanche-noire-blanche-noire est perçu par un subtil échange entre la basse et le ténor (mesures 2 et 4). Ainsi, la noire du troisième temps, levée du premier temps qui va suivre, est entendue au ténor alors que dans la version d'orchestre, elle l'est à la basse. **24-Babell**, très semblable à **44-LaPierre**, respecte le schéma rythmique de la basse comme dans l'original. **Ms. Troyes I**, également très proche de **44-LaPierre**, adopte un style plus vertical, celui d'un organiste. La simplicité de l'arrangement offre plusieurs possibilités au musicien : à deux claviers en récit de dessus, en alterance entre soli et tutti ou encore l'ensemble sur le même plan sonore.

Le groupe **44-LaPierre**, **Ms. Troyes I** et **24-Babell** présente de nombreuses similitudes de conception. Les réalisations sont écrites à trois voix, isolent la partie de dessus en charge de l'agrémentation, et confient de rudimentaires accords de deux sons, en tierce ou en quinte, à la main gauche.

À l'opposé, **68-d'Anglebert** choisit une toute autre voie : le sentiment de verticalité est ici repoussé dans ses limites. Jean-Henry d'Anglebert nourrit son arrangement d'un flot perpétuel de croches qui n'existe pas dans les autres versions. L'abondante agrémentation - dans toutes les parties -, l'arpègement ou l'égrènement d'accords transforme cette chaconne de Lully en une somptueuse pièce de clavecin en style luthé dans la noble tradition de celles de l'auteur, de Chambonnières ou de Louis Couperin. La main droite ne se contente plus de tenir le rôle principal : l'écriture à quatre parties contribue à créer une texture dense qui donne l'illusion de la plénitude de l'orchestre. Pour ce qui concerne le cas bien particulier du **Ms. d'Entrevaux**, à deux voix, le remplissage contemporain de René Delosme adopte la position la plus verticale de toutes, la plus conforme à l'écriture de l'orchestre mais également la plus neutre. Écrite à quatre parties, deux voix supérieures à la main droite et les deux graves à la main gauche, cette version est avec **68-d'Anglebert**, pour des raisons différentes, la plus délicate d'exécution. L'arrangement actuel de **Ms. Entrevaux** convient bien à un orgue à un clavier : ainsi réalisée, cette version de la *Chaconne* de *Phaéton* enrichit le répertoire de l'instrument à tuyaux. Une observation similaire peut se faire dans le cas de **68-d'Anglebert** qui élargit le répertoire du clavecin d'une remarquable chaconne en style luthé.

Concernant le respect de l'harmonie, le manuscrit **Troyes I** est le seul à faire entendre un sol, retard de la tierce fa dièse, dans la partie de haute-contre (mesure 4, premier temps). L'absence de cette note essentielle dans **44-LaPierre** et **24-Babell** en affaiblit l'expression harmonique. Il est de surcroît étonnant qu'une source professionnelle telle que **24-Babell** présente une telle omission : cela semble bien confirmer que le copiste de ce manuscrit n'a pas étudié la partition générale de Ballard et/ou se serait contenté de recopier un arrangement antérieur de qualité moindre. L'hypothèse d'une réécriture sommaire de **44-LaPierre** par le copiste de **24-Babell** n'est pas à exclure au regard de la similitude de ces deux versions. Ces exemples démontrent, une fois encore, que la quête de l'authenticité n'est pas le dessein des copistes de l'époque.

Acis et Galatée,

Chaconne

1686, LWV 73/32

Versions :

Ballard, partition générale

36-Parville

68-d'Anglebert

Ms. Normand-Couperin

Ms. de Bloren

Acis et Galatée, Chaconne (1686, LWV 73/32)

Partition générale, édition Ballard (1686, BnF Vm^2 99)

36-Parville (Ms. 778, après 1686)

68-d'Anglebert (*Pieces de Clavecin*, 1689)

Lentement

Ms. Normand/Couperin (1695) [en ut dans le Ms.]

Lentement.

Ms. de Bloren (après 1699) [en ut dans le Ms.]

Acis et Galatée, Pastoral héroique en musique,
représenté pour la première fois dans le Château d'Anet
devant Monseigneur le Dauphin,
par l'Académie royale de Musique,
Paris, Ballard, 1686

Chaconne LWV 73/32

La *Chaconne* d'*Acis* et *Galatée* est l'une des dernières œuvres de Lully : somptueuse, d'une grande douceur, elle impressionne. Quatre versions sont mises en regard : **36-Parville**, **68-d'Anglebert**, **Ms. Normand/Couperin** et **Ms. de Bloren**. D'emblée, ces comparaisons sont particulièrement instructives car les arrangeurs sont, au moins pour deux d'entre eux, authentifiés : Jean-Henry d'Anglebert et Marc-Roger Couperin, dit le « Couperin de Turin », cousin de François II Couperin. Quant au **Ms. de Bloren**, il est probable que la demoiselle du même nom ait été la copiste de cette source amateure : cependant, rien ne nous permet de l'affirmer en l'état actuel de nos connaissances. Enfin, **Ms. Normand/Couperin** et **Ms. de Bloren** sont toutes deux écrites un ton plus bas (ut majeur), que la version originale de Lully. Par souci de cohérence et de lecture, nous avons remis ces deux versions dans le ton d'origine de Lully (ré majeur).

À l'orchestre, la basse sonne en valeurs longues - blanches pointées - parée d'un dessin mélodique conjoint descendant : ce type d'écriture donne de l'assise et de la profondeur à l'ensemble. En tout premier lieu, une sommaire observation peut conclure que toutes les versions sont conçues pour le clavecin et non pour l'orgue : le style est trop arpégé. **36-Parville**, le plus souvent à deux voix, déçoit par l'extrême archaïsme de l'arrangement qui semble hésiter entre un style vertical hybride à deux voix et une tentative de style luthé non abouti. En revanche, **Ms. de Bloren**, outre son extrême simplicité, est plus homogène et convaincante dans sa conception à trois voix. En dernier lieu, **68-d'Anglebert** et **Ms. Normand/Couperin** étonnent par leur grande proximité, à un point tel que l'on peut légitimement se demander si cette dernière source n'est pas une copie - sommairement « rafraîchie » - de la version de d'Anglebert.

En nous concentrant sur les similitudes qui existent entre toutes ces versions, nous constatons qu'à la première reprise du thème (mesure 4), **36-Parville** - version la plus ancienne de toutes - fait entendre au ténor sur la dominante un tétracorde descendant : sol-fa dièse-mi-ré. Est-ce une coïncidence, mais l'écriture de cette quatrième mesure est exactement la même que dans **68-d'Anglebert** puis **Ms. Normand/Couperin**. Les versions s'inspirent-elles les unes des autres ? Le traitement « facile » du contrepoint (mesure 4) entre le dessus et le ténor semble être une constante entre toutes ces versions, à l'exception de **Ms. de Bloren**. Également, la tessiture de la ligne de basse descendante est respectée dans toutes les versions sauf dans **36-Parville**. Aussi, pourquoi provoquer un saut ascendant de septième majeure ré-do dièse (mesure 1, premier temps), alors qu'il aurait été plus astucieux de faire débuter le Ré de la basse une octave plus haut pour conserver l'authenticité de la ligne de basse descendante ? En ce sens, **Ms. de Bloren** propose une solution plus cohérente : la tessiture de la basse est conservée et l'arrangeur recourt à une troisième voix de remplissage composée de noires qui accompagnent la partie de dessus. Cette partie intermédiaire donne un agréable et souple balancement de noires qui contrarie ainsi le sentiment de verticalité.

Les versions les plus abouties sont incontestablement **68-d'Anglebert** et **Ms. Normand/Couperin** : toutes deux écrites à quatre parties, elles sont abondamment agrémentées, ce qui nécessite un bon niveau de clavier. Selon son habitude, Jean-Henry d'Anglebert combine agrémentation luxuriante et arpègement d'accords : la main droite réalise seule la partie de dessus et les trois autres sont confiées à la main gauche. La version légèrement postérieure de Marc-Roger Couperin (1695) est la copie quasi-conforme de celle de d'Anglebert. Hormis quelques sommaires variantes dans **Ms. Normand/Couperin**, soupir à la basse (mesure 1, premier temps), arrivée du La d'alto sur le second temps (mesure 2, second temps) au lieu du premier temps dans **68-d'Anglebert**, arpègements différents (mesure 1, premier temps), tout le reste est identique. Marc-Roger Couperin quitte Paris en 1688 **(123)** pour s'installer à Turin au service de Victor Amédée II. Il est vraisemblable qu'il ait été en relation avec Jean-Henry d'Anglebert mais aucun document ne l'atteste, ce qui est très fréquent à cette époque. Il est également tout aussi possible qu'il ait pu avoir accès à l'édition des *Pièces de Clavecin* de d'Anglebert de 1689.

(123) Marcelle Benoit, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV*, op.cit., p. 218.

Pour ce qui concerne le respect de l'harmonie d'origine, seule **36-Parville** la « simplifie » : il est dommage que le sol dièse de la partie de haute-contre (mesure 3, second temps) soit omis. L'expressivité de cet accord de quinte diminuée est pourtant essentiel : le copiste de **36-Parville** en a-t-il eu connaissance ? Faire entendre cette note ne pose aucun problème de réalisation au clavier : même **Ms. de Bloren** la fait sonner de façon légèrement décalée, un temps plus tard (mesure 3, quatrième temps). Ce sol dièse a un grand pouvoir tonal : il est la sensible du ton de la dominante, La. **36-Parville** est daté « après 1686 » selon Bruce Gustafson : l'époque est donc contemporaine de la création d'*Acis et Galatée*. La diffusion de l'œuvre est assurée par de nombreuses éditions imprimées depuis le premier tirage de Ballard : elles sont vendues à Paris, Anvers, Amsterdam et Hambourg. Les partitions réduites chiffrent rarement l'harmonie, mais un bon claviériste peut aisément supposer ce Sol dièse dans la réalisation de l'accord au regard du contexte tonal. Cet exemple démontre « l'amateurisme » du copiste de cet arrangement de la *Chaconne* d'*Acis et Galatée*.

Quant à l'agrémentation de la pièce, **68-d'Anglebert** la plus prolixe est suivie de **Ms. Normand/Couperin**, **Ms. de Bloren** et enfin **36-Parville**. La partition générale de Ballard ne comporte aucun signe d'agrémentation : ceci ne veut pas dire pour autant que les musiciens se privaient de toute ornementation de la ligne mélodique. A minima, l'on peut supposer que les rares tremblements de **36-Parville** (mesures 2, 4, 6 et 7) sont ceux qui étaient joués par les dessus de violons. **Ms. de Bloren** ose un pincé supplémentaire (mesure 3, second temps) en plus des quelques tremblements que l'on trouve déjà dans **36-Parville**. Les signes notés, à l'usage exclusif de la main droite, dans ces deux sources laissent supposer du niveau peu avancé des propriétaires de ces manuscrits. Un autre détail ne trompe pas : le copiste de **36-Parville** orthographie les deux arpèges de l'accord de ré majeur (mesure 1, premier temps et mesure 5, premier temps) en doubles croches : pourquoi n'utilise-t-il pas le signe approprié comme le font Couperin ou d'Anglebert ? En revanche, l'excellence de l'agrémentation de **68-d'Anglebert** et de **Ms. Normand/Couperin** est manifeste. Parfois les deux mains sont simultanément sollicitées dans **Ms. Normand/Couperin** (mesure 1, premier temps) ou dans **68-d'Anglebert** (mesure 4, premier temps) : agrémenter avec le plus de naturel possible - et de souplesse - un pincé à la main gauche en même temps qu'un arpègement partiel entre La et Ré à la main droite n'est pas un geste musical immédiat pour un claviériste peu avancé. La lecture et la connaissance des signes d'agrémentation de d'Anglebert n'est également pas aisée : dans le début de l'arrangement de la chaconnne se trouvent à la main droite quatre tremblements appuyés (mesures 1, 2, 4 et 6), deux pincés (mesures 3 et 6), un tremblement et pincé affectant la même note Ré (mesure 3, second temps), un « cheute » ou port de voix ascendant sur le La (mesure 6, premier temps).

Dans **Ms. Normand/Couperin**, la réalisation simultanée du « cheute » ou port de voix descendant du dessus Si-Si-La (mesure 4, levée du troisième et troisième temps) en même temps que le tremblement de la basse sur le Fa dièse (mesure 4, troisième temps) n'est pas un geste naturel. De semblables exemples existent dans l'œuvre d'orgue de Nicolas de Grigny. C'est à la lecture de ce travail ornemental que l'on se rend compte de l'incroyable talent d'écriture de d'Anglebert : rien n'est jamais statique et l'oreille est toujours stimulée par un flux continu qui donne l'illusion de l'orchestre.

Isis,

Premier Air pour les Muses

1677, LWV 54/10

Versions :

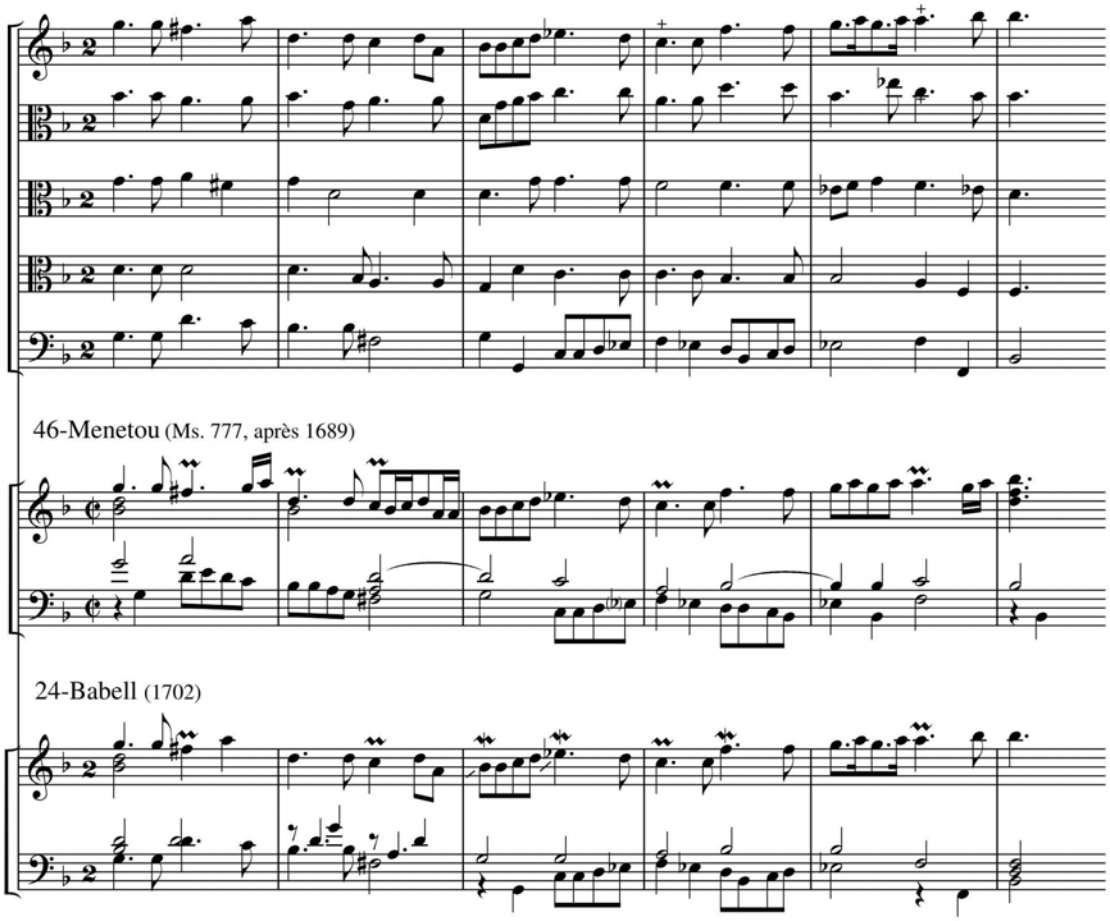
Ballard, partition réduite (1719)

46-Menetou

24-Babell

Isis, Premier Air pour les Muses (1677, LWV 54/10)

Partition générale, édition Ballard (1719, BnF Vm^2 32)



Isis, Tragédie en musique ornée d'Entrées de Ballet,
de machines & de changements de Théâtre,
Représentée devant sa Majesté à Saint-Germain-en-Laye,
le cinquième jour de Janvier 1677,
Paris, Ballard, 1677

Premier Air pour les Muses LWV 54/10

Cet arrangement, présent dans six sources, sera étudié et comparé dans deux « grandes » versions : **24-Babell** et **46 Menetou** qui présentent d'emblée de notoires différences, ce qui les rend particulièrement intéressantes. La première distinction s'établit à la lecture de la partie de basse littéralement réécrite dans **46-Menetou**. Plutôt que de suivre strictement le pointage de la partition originale (mesures 1 et 2), Sol/noire pointée-sol/croche Ré/noire pointée-do/croche Si bémol/noire pointée-si bémol croche Fa dièse/blanche, le copiste propose une version diminuée de la basse en croches, qui, interprétées avec la subtile règle de l'inégalité provoque un agréable balancement rythmique. Cette élégance d'écriture contribue à rompre le sentiment de verticalité de l'écriture d'orchestre. À l'inverse, le copiste de **24-Babell** est moins prolixe dans la « réécriture » de la basse qu'il restitue à l'identique. Ce dernier, sans doute conscient du problème de la verticalité de l'écriture, tente par divers moyens d'y remédier. Par exemple, il s'essaie au style brisé (mesure 2) dans l'écriture arpégée de l'accord de sol mineur en position de sixte et dans celui qui suit en ré majeur, toujours en position de sixte. Enfin et toujours en ce qui concerne le texte de la basse (mesure 4, second temps), **46-Menetou** propose une variante difficilement compréhensible. Aussi, pourquoi contrarier le mouvement mélodique Ré-si bémol- do-ré-mi bémol de l'édition Ballard en Ré-ré-do-si bémol ? Ceci n'apporte rien sur le plan musical : serait-ce une erreur de copie ?

Quant à l'écriture de la partie de dessus, elle diffère également dans **46-Menetou** : l'auteur de l'arrangement introduit une diminution (mesure 2, second temps) : ce qui démontre une authentique connaissance des règles de l'écriture et une bonne culture du clavier. Un autre aspect dans la notation de la partie de dessus suscite également notre attention : l'édition de **Ballard** écrit la partie de dessus en rythme pointé (mesure 5, premier temps), ce que répercute le copiste de **24-Babell**. En revanche, celui de **46-Menetou** orthographie ces quatre notes Sol-la-sol-la en simples croches : ceci étant, il faut avoir présent à l'esprit que pour écrire un point et une double croche, donc une double barre, cela suppose de lever la plume et donc risquer une tache d'encre. Enfin, la culture et la pratique des notes inégales simplifient considérablement le problème de la notation manuscrite.

Cette distinction dans la notation rythmique signifie-t-elle pour autant une autre interprétation du texte musical ? Nous ne le pensons pas et les traités musicaux de l'époque évoquent de façon précise la problématique de l'inégalité des croches. Aussi, l'arrangeur de **46-Menetou** n'a pas besoin de préciser le pointage des croches : la pratique est évidente pour un musicien averti. Pourquoi alors, cet usage n'est-il pas repris dans **24-Babell** ? Tout simplement parce que le copiste est un anglais et que les règles liées à l'inégalité des croches ne concernent que la France. Il est également possible que le copiste, n'ayant plus beaucoup d'encre au bout de la plume à cet endroit de la copie, décide de l'économiser.

Un dernier aspect de la version **24-Babell** nous interroge : l'accord de si bémol majeur concentré dans le grave de la tessiture (mesure 6, premier temps) laisse apparaître un vide dans la partie médium du clavier. Le saut d'octave fa-fa qui précède cet accord de si bémol n'est sans doute pas la signature la plus habile de l'arrangeur. Celui de **46-Menetou** réussit mieux ce passage délicat en renonçant aux sauts d'octaves cadenciels de la partiton d'orchestre. Ceci signifie qu'au clavecin, dans ce contexte, une main gauche conjointe est préférable à un changement de position lié au saut d'octave de la basse d'archet.

Pour ce qui concerne l'agrémentation, les deux versions demeurent assez sobres, du moins dans l'écriture : hormis le dessus, aucune autre partie n'est affectée par un ornement ou un mouvement arpégé. **24-Babell** indique davantage de signes que **46-Menetou** : cependant, cela ne signifie nullement que le ou la claveciniste n'en ajoute pas dans son jeu. **46-Menetou** introduit une terminaison aux tremblements cadenciels (mesure 1/second temps, mesure 5/ second temps) : cette pratique « moderne » est sans doute la conséquence de l'enseignement du professeur de Mademoiselle de Menetou, François II Couperin. Les deux arrangements étudiés respectent l'harmonie d'origine et s'inscrivent dans une conception esthétique « moderne » qui rompt avec celle des « anciens », adeptes du style luthé admirablement servi par d'Anglebert. Il eût été intéressant de comparer deux approches distinctes mais ce dernier n'a pas travaillé sur cet extrait d'*Isis* : son dessein ne tendait certainement pas à l'exhaustivité. L'originalité de **46-Menetou**, source quasi-contemporaine de **68-d'Anglebert**, consiste en une vision plus « moderne » et plus conforme au goût des musiciens.

Armide,

Passacaille

1686, LWV 71/61

Versions :

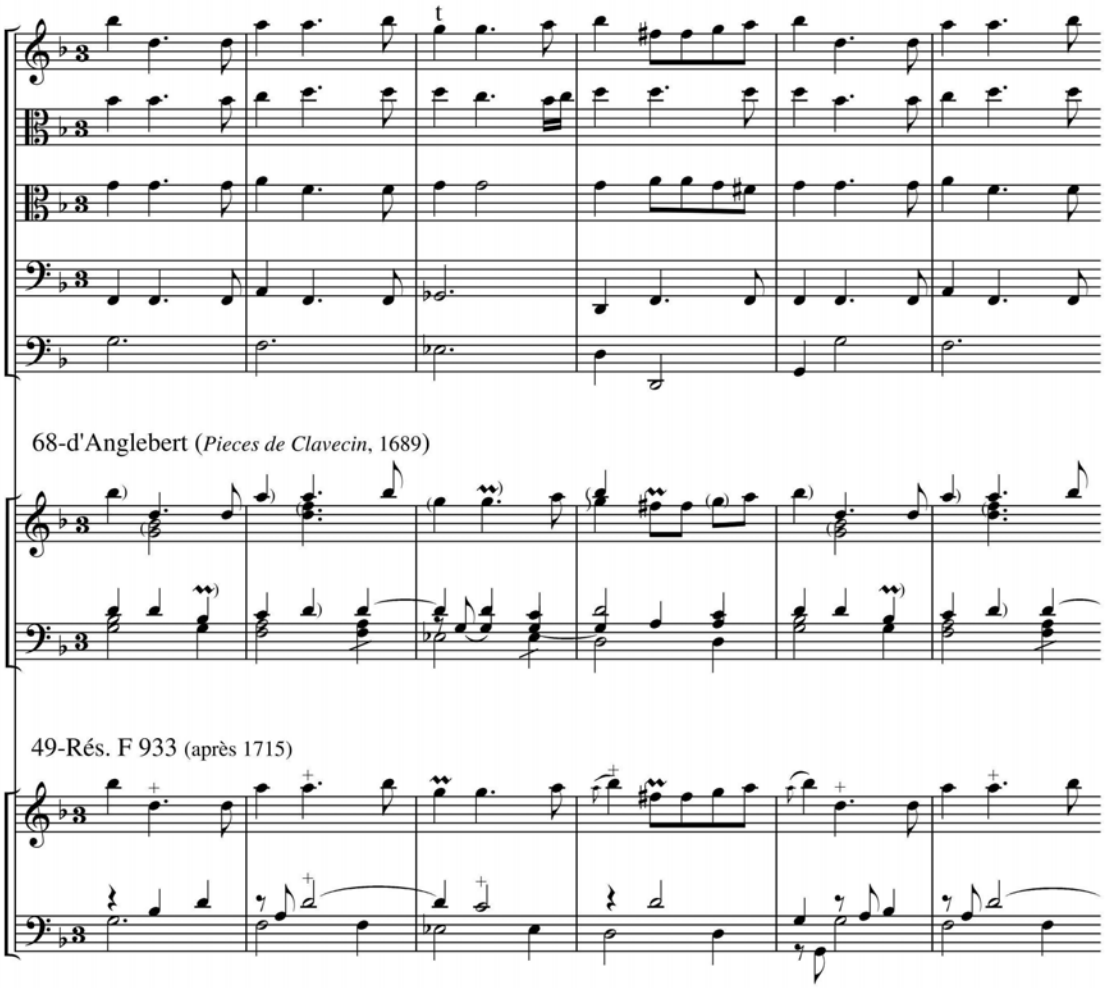
Ballard, partition générale

68-d'Anglebert

49-RésF-933

Armide, Passacaille (1686, LWV 71/61)

Partition générale, édition Ballard (1686, BnF Rés.Vm^2 40)



Armide, Tragédie en Musique
Représentée
Par l'Académie Royale de Musique,
Paris, Ballard, 1686

Passacaille LWV 71/61

Œuvre mythique de Jean-Baptiste Lully, dramatique, rayonnante et impressionnante, la *Passsacaille* d'*Armide* est arrangée dans six sources. Nous présentons deux versions à titre comparatif : **68-d'Anglebert** et **49-RésF-933**. Tout comme dans la *Chaconne* d'*Acis et Galatée*, œuvre contemporaine de la *Passacaille* d'*Armide*, Lully utilise un procédé analogue de basse descendante en valeurs longues, les blanches pointées. Avec des procédés très efficaces, l'auteur crée d'emblée une atmosphère solennelle, voire dramatique à grand effet. L'intervalle descendant de sixte mineure de la partie de dessus Si bémol-Ré s'enchaînant immédiatement à la quinte ascendante Ré-La sur un tétracorde descendant à la basse Sol-fa-mi bémol-ré est d'une rare efficacité expressive. L'élasticité rythmique de la partie dessus noire-noire pointée-croche, etc. sans cesse répétée provoque un caractère obsessionnel tout au long de cette passacaille particulièrement développée. Avec cette pièce, Jean-Henry d'Anglebert enrichit le répertoire du clavecin d'une œuvre d'envergure, exigeante d'exécution, comparable aux grandes chaconnes et passacailles de Louis Couperin.

Pour rompre avec le sentiment de verticalité de l'orchestre, Jean-Henry d'Anglebert irrigue son arrangement en alternant agrémentation dans les parties de dessus et de taille et arpègements d'accords. L'effet procure un balancement rythmique qui rappelle les vastes pièces luthées des disciples de Chambonnières. Rien ne stagne désormais dans la texture et toutes les parties sont stimulées par ce luxuriant traitement. Le troisième temps de chaque mesure, mouvement de levée essentiel pour l'assise rythmique de la passacaille, est soit orné, soit arpégé. La version **49-RésF-933**, nettement plus sobre, se contente d'une texture à seulement trois voix, contre quatre, voire cinq dans **68-d'Anglebert**. Elle égrène et distribue les trois notes de l'accord sur chaque temps selon un usuel procédé de main gauche, courant chez les débutants : tonique/premier temps, tierce de l'accord/second temps et quinte de l'accord/troisième temps.

Même si dans cet arrangement de **49-RésF-933**, nous reconnaissons le canevas de l'œuvre de Lully, il faut se rendre à l'évidence qu'une grande partie de la magie de cette pièce n'est plus là. Cette réalisation « squelettique », postérieure à 1715, contraste avec le chef-d'œuvre de d'Anglebert. Cependant, la comparaison de ces deux versions d'une même œuvre permet de mettre clairement en évidence deux conceptions esthétiques opposées : la première, celle de d'Anglebert, dote le répertoire du clavecin d'une monumentale passacaille luthée nullement destinée « aux amateurs » car trop complexe. La seconde répond ostensiblement au nouveau goût de ces amateurs en vogue grâce à l'avènement de l'édition musicale. L'exemple de la *Passacaille* d'*Armide* résume la problématique de nos travaux : l'évolution du goût se conjugue avec une simplification des moyens musicaux. Chez d'Anglebert, les deux mains sont amplement sollicitées : l'alternance entre les accords de trois sons arpégés - main droite et main gauche - et le jeu des tessitures qui s'opposent sont d'authentiques éléments de composition pour clavier qui n'existent pas à l'orchestre. Ce génial procédé de d'Anglebert provoque un incroyable balancement entre les deux mains tout en suscitant l'intérêt et la surprise permanente de l'auditeur.

De nos jours, la *Passacaille* d'*Armide* figure assez fréquemment au répertoire des organistes : dans ce cas, quelle est la version utilisée ? Il n'existe aucun arrangement d'époque pour l'instrument à tuyaux et celui de d'Anglebert - idéal au clavecin - ne l'est guère dans un autre contexte. En effet, la surabondance ornementale et les accords de trois sons concentrés dans le médium grave, de surcroît arpégés, ne sont pas des éléments particulièrement saillants à l'orgue. Le musicien qui choisit de jouer cette version à l'orgue s'expose à un inévitable ralentissement du tempo et à un alourdissement considérable de la passacaille, contraire à l'esprit de Lully. Dans le cas présent, il n'existe pas de version mixte et le musicien doit repartir de la partition générale de Ballard pour réaliser une version convaincante qui respecte l'esprit d'origine de cette grande passacaille. Nos travaux n'ont pas pour objet de proposer la réalisation d'une telle version « réinventée » ou « historisante », mais de cerner ce qu'il conviendrait de faire pour respecter les usages de l'époque. La partie de basse peut se jouer à la main gauche comme au clavecin et l'on peut faire sonner quelques notes de la pédale pour amplifier l'effet en ponctuant les cadences, par exemple. Il est également possible de confier toute la partie de basse à la pédale : ce type d'écriture en valeurs longues n'est pas inhabituelle pour l'époque. Dans ce cas, les trois, voire quatre autres parties pourront être réalisées au clavier. Toutefois, il faudra veiller à ce que la réalisation soit aisément praticable et conforme aux usages de l'époque pour restituer l'aisance et l'élasticité de l'orchestre.

Conclusion

Les neuf extraits d'œuvres de Lully arrangées pour clavier, quatre ouvertures (*La Grotte de Versailles*, *Isis*, *Persée*, *Armide*), deux chaconnes (*Phaéton*, *Acis et Galatée*), une passacaille (*Armide*) et deux airs (*Les Songes Agréables* d'*Atys* et le *Premier Air pour les Muses* d'*Isis*) donnent une idée précise de l'art de l'arrangement opéré par les copistes, qui dans certains cas agissent en véritables compositeurs. Les sources étudiées représentent fidèlement les deux directions suivies par les arrangeurs : pour les professionnels, **14-Schwerin-619**, **24-Babell**, **33-Rés-89ter**, **46-Menetou**, **68-d'Anglebert**, **Ms. Normand/Couperin** et pour les amateurs, **36-Parville**, **44-LaPierre**, **Ms. Humeau**, **Ms. Troyes I** et **II** et **Ms. Bloren**. Pour ce qui concerne **Ms. Houssu**, la situation nous semble intermédiaire au regard du contenu du manuscrit et de la bonne tenue des arrangements. À travers ces nombreux exemples, nous pouvons d'ores et déjà tirer les enseignements de ces versions pour clavier. Le texte de Lully est généralement bien respecté et il n'y a guère de divergences tant dans l'organisation rythmique qu'harmonique. L'*Ouverture* de *la Grotte de Versailles* et *Les Songes Agréables* d'*Atys* sont les arrangements qui offrent le moins de différence entre les versions : d'Anglebert n'a d'ailleurs consacré aucun travail connu à *La Grotte de Versailles*. En revanche, la *Chaconne* d'*Acis et Galatée*, le *Premier Air pour les Muses* d'*Isis* et la *Passacaille d'Armide* offrent la plus grande diversité dans l'art de l'arrangement et il n'est guère étonnant qu'au moins deux aient suscité l'intérêt de Jean-Henry d'Anglebert. Enfin, il est intéressant d'observer que les sources pour amateur n'abordent pas ces trois grandes pièces de Lully, à l'exception de **Ms. Bloren** qui propose une version allégée de la *Chaconne d'Acis et Galatée*. L'art de Jean-Henry d'Anglebert se dégage avec évidence dans tous les exemples étudiés, du plus simple - *Les Songes Agréables* d'*Atys* - aux plus sophistiqués que sont la *Chaconne* d'*Acis et Galatée* et la *Passacaille* d'*Armide*. Cependant, la technique de l'agrémentation abondante, luxuriante et luthée chère à d'Anglebert semblerait ne guère s'accomoder avec les pièces de mouvement telles l'*Ouverture* de *La Grotte de Versailles*, l'*Ouverture* de *Persée* ou l'*Ouverture* d'*Armide*. Pourtant l'auteur aborde plusieurs fois le genre mais observons que le style de l'*Ouverture* d'*Isis*, homophonique et pointé à toutes les parties, sied bien à l'écriture luthée. Aussi, comme le constatait justement David Fuller **(124)**, la partie de basse est un marqueur esthétique dans l'art de l'arrangement pour clavier des œuvres théâtales de Lully. Une basse trop mélodique, en flux continu, comme dans les ouvertures de *Persée* ou d'*Armide* ne convient pas au style brisé si singulier de l'art de Chambonnières, Louis Couperin ou d'Anglebert.

(124) David Fuller, « Les arrangements pour clavier des œuvres de Lully », op.cit., pp. 471-482.

À compter de l'*Ouverture* de *Proserpine* (1680, LWV 58/1), Jean-Henry d'Anglebert renonce à adapter ce type de pièce au clavecin. C'est pourquoi toutes les ouvertures de la dernière période, de l'année 1680 à la mort de Lully, c'est-à-dire le *Triomphe de l'Amour*, *Persée*, *Phaéton*, *Amadis*, *Roland*, *Le Temple de la Paix* et *Armide* ne figurent pas au catalogue de d'Anglebert. L'*Ouverture* d'*Acis et Galatée*, dernière grande production lyrique de Lully, n'a d'ailleurs été arrangée par personne. Pourtant les autres genres que sont, par exemple, les chaconnes et passacailles des derniers opéras suscitent toujours l'intérêt de d'Anglebert : ceci tendrait à démontrer que l'écriture des ouvertures du Lully de la maturité ne correspondrait plus aux attentes de d'Anglebert. Trop rapides, trop complexes dans leur organisation interne au point de ne plus s'accomoder au style luthé et/ou au mouvement noté par lui-même : « lentement » ?

De tous les arrangements étudiés, ceux de d'Anglebert sont ceux qui prennent le plus de liberté par rapport au modèle d'origine, sans pour autant modifier en profondeur le texte de Lully. Mais d'Anglebert tisse une toile musicale pour le clavecin d'une grande pertinence en faisant « sienne » la musique de Lully, ce qui est tout à fait exemplaire. Ceci dit, vouloir résumer l'art de l'arrangement pour le clavier des œuvres théâtrales de Lully à la seule personnalité de d'Anglebert serait un non-sens. L'œuvre de Jean-Baptiste Lully, en mutation permanente, peut satisfaire aussi bien les « conservateurs » de l'ancienne manière, celle de Chambonnières, Louis Couperin, Lebègue ou d'Anglebert, que les tenants d'un style plus européen, pour ne pas dire « italianisant ». En revanche, les arrangements de **46-Menetou** - exemplaires - pour ce qui concerne l'*Ouverture* de *Persée*, celle d'*Armide* ou le *Premier Air pour les Muses* d'*Isis* témoignent d'une conception plus « moderne » dans la manière d'écrire pour le clavecin. Cependant, comme le souligne également David Fuller **(125)**, cette plus grande « neutralité » dans la conception du clavier - qu'il va même parfois qualifier de réduction d'orchestre - sonne effectivement le glas de l'esthétique initiée par Chambonnières et ses disciples. Faut-il le déplorer pour autant ? Les opéras de Lully offrent une étonnante diversité de langage pour tout arrangeur et selon l'usage souhaité. Le travail dans **46-Menetou** pour l'*Ouverture* de *Persée* est une synthèse entre un style « ancien » et « moderne », sorte de compromis entre des éléments en style brisé, la verticalité de l'écriture de l'orchestre et d'authentiques apports compositionnels propres au clavecin. Cette conception, en écho à la mutation du répertoire pour clavecin, fait également évoluer celui de l'orgue : par exemple, la préface et le contenu du *Troisième Livre d'Orgue* de Nicolas Lebègue **(126)**, prônent la mixité du répertoire.

(125) *Ibid*, p.474.
(126) Nicolas Lebègue, *Troisième Livre d'orgue*, Paris, Henry de Baussens, 1685.

L'étude de ces quelques exemples montre que l'apport de d'Anglebert est celui d'un claveciniste hors pair, grand connaisseur de l'art de Lully, mais qui influence peu l'évolution du répertoire de l'orgue, contrairement à ses confrères André Raison ou Nicolas Lebègue. Aussi, vouloir isoler la problématique des arrangements d'œuvres de Lully au seul clavecin, ou plus exactement à une esthétique unique, fusse-t-elle remarquable nous semble être réducteur. De nombreuses versions arrangées sont bien évidemment compatibles à l'orgue : tel peut-être le cas de l'*Ouverture* de *La Grotte de Versailles* - un Grand jeu- (**46-Menetou**), l'*Ouverture* d'*Isis* - un récit de dessus - (**Ms. Humeau**), l'*Ouverture* d'*Armide* - sur le Jeu de tierce – (**46-Menetou**), *Les Songes Agréables* d'*Atys* - un Concert de fluste – (**24-Babell**), la *Chaconne* de *Phaéton* - un Fond d'orgue ou un huit pieds ouvert – (**Ms. Troyes** ou **24-Babell**). À l'opposé, la *Chaconne* d'*Acis et Galatée*, le *Premier Air pour les Muses* d'*Isis* et la *Passacaille* d'*Armide* ne sont pas idéales à l'orgue dans les versions étudiées pour cause, notamment, de style brisé et arpégé.

La richesse du répertoire arrangé pour clavier des œuvres de Lully offre une multiplicité d'usage, selon son goût, sa fonction et sa formation : phénomène musical quasi insolite. Aussi, que l'on soit claveciniste ou organiste professionnel, demoiselle douée de l'aristocratie mais non destinée à devenir musicienne professionnelle, demoiselle sommairement éduquée à la musique et vouée à tenir un rôle mondain, les 217 arrangements dispersés dans les quarante sources étudiées donnent les possibilités d'usage les plus larges. Les trente exemples musicaux comparés dans neuf célèbres productions lullistes appuient très concrètement cette argumentation. Tout musicien imaginatif pourra, à partir des versions manuscrites pour clavier ou à partir de la partition générale de Ballard, faire « son miel » des pièces de Lully et les faire sonner le mieux possible sur son instrument. Comme nous l'avons indiqué, nous ne proposerons pas d'arrangements personnels pour l'orgue de pièces de Lully dans le style d'une tierce, d'un cromorne en taille ou d'un Grand dialogue avec épisodes en alternace et/ou en écho. Les sources n'en donnent aucun exemple, pas davantage que les traités d'accompagnement ou de composition de l'époque : seul le répertoire des organistes montre la grande proximité qui existe entre les opéras de Lully et l'orgue. C'est précisément dans cette voie qu'il faut s'orienter pour saisir la densité du phénomène.

Conclusion

Phénomène singulier dans le répertoire français du clavecin de la seconde moitié du XVIIe siècle, les arrangements pour claviers des œuvres théâtrales de Jean-Baptiste Lully représentent le corpus le plus important du genre avec un total de 217 pièces. Devançant par leur nombre celui de Chambonnières (153), Louis Couperin (135), Nicolas Lebègue (102) et Jean-Henry d'Anglebert (98), ces adaptations d'œuvres lullistes représentent un phénomène musical et sociétal inédit **(1)**. Pourtant, seuls quinze arrangements ont été édités par Jean-Henry d'Anglebert dans ses *Pièces de clavecin* en 1689. Le répertoire d'œuvres de Lully adapté pour le clavier circule dans trente-neuf manuscrits et une édition imprimée aujourd'hui conservés dans dix pays : en Allemagne, Angleterre, Autriche, Belgique, Danemark, Espagne, France, Italie, Suède et U.S.A. Seuls cinq pays concentrent la quasi-totalité du corpus : les U.S.A. (127 pièces), la France (122), l'Allemagne (52), la Belgique (52) et l'Angleterre (47). Les cinq plus grands manuscrits sont respectivement **46-Menetou** (76 arrangements), **Bruxelles-27220** (45), **14-Schwerin-619** (39), **24-Babell** (34) et **36-Parville** (34).

De nombreux arrangements sont disponibles avec ou sans variantes, dans les sources françaises et étrangères : il s'agit de concordances qui permettent d'identifier les pièces en vogue, « à la mode ». Les plus célèbres sont respectivement la *Chaconne* d'*Acis et Galatée* (présente dans 10 sources), *Les Songes Agréables* d'*Atys* (9 sources), l'*Ouverture* d'*Isis* (9), L'*Entrée d'Apollon* du *Triomphe de l'Amour* (9), la *Chaconne de Phaéton* (9), *La Mariée* de *Roland* (9), l'*Ouverture* de *La Grotte de Versailles* (8) et le *Second Air des Sourdines* d'*Armide* (8). Ces pièces de Lully, danses stylisées adaptées au clavier, enrichissent considérablement le répertoire d'airs (9 arrangements), d'allemandes (6), de bourrées (7), de canaries (3), de chaconnes et passacailles (11), de courantes (5), d'entrées (12), de furies (2), de gavottes (12), de gigues (7), de loures (3), de marches (19), de menuets (66), d'ouvertures (18), de passepieds (5), de préludes (8), de rigaudons (3) et de sarabandes (12). L'allemande et la courante, danses emblématiques chez Chambonnières, Louis Couperin, Nicolas Lebègue et Jean-Henry d'Anglebert laissent place au menuet, probablement la danse la plus prisée de Lully et adorée de Louis XIV. Quant à l'ouverture, elle est l'une de ses plus remarquables contributions au monde du clavier européen. Enfin, les manuscrits d'origine française peuvent se répartir en trois catégories : professionnels (13 sources, répertoire exigeant), amateurs (8 sources, usage pédagogique) et mixtes (7 sources, répertoire de clavecin, d'orgue, versets de plain-chant).

(1) Cf. supra Tableau n° VI « Évolution des danses stylisées dans le répertoire du clavecin de 1650 à 1690 », p. 281.

En cette seconde moitié du XVIIe siècle, la critique musicale n'existe, à proprement parler, pas encore et il n'est pas d'usage que les compositeurs s'expriment. Toutefois, remarquons la présence de textes, de lettres mondaines et de gazettes qui véhiculent des impressions plus ou moins précises, mais aucunement de critique étayée, documentée et réfléchie de tel ou tel fait musical. La parole est donc donnée à *La Gazette*, au *Mercure* Galant, à *La Gazette d'Amsterdam*, aux *Lettres de Loret et ses continuateurs*, aux *Lettres de Madame de Sévigné à sa fille*, au *Journal de la Cour de Louis XIV* du marquis de Dangeau et aux chroniques postérieures de Lecerf de La Vieville. Progressivement, nous assistons au succès musical et à l'ascension sociale vertigineuse de Lully. Son œuvre lyrique s'étoffe, son orchestre se perfectionne et tout contribue au spectacle total qui transforme l'art de Lully en un concept populaire : l'opéra. Si les musiciens n'expriment pas leur sentiment à l'égard du Surintendant de la Musique du Roy, les écrivains, eux, ne se privent pas de le louer, comme Charles Perrault, ou de le railler comme le fait promptement Jean de La Fontaine.

Cette époque est celle du rayonnement de son œuvre lyrique et de la création, sous son contrôle, de nombreuses Académies royales de Musique dans le royaume : après Paris, sont crées celles de Marseille (1684), Strasbourg (1686), Toulouse (1687), Lyon et Rouen (1689), celles de Bretagne et de Lille, Montpellier et Bordeaux (1707), Nancy (1709). Les ouvertures, airs, menuets, chaconnes et passacailles suscitent un incroyable engouement auprès d'un public de nouveaux amateurs. Le répertoire des arrangements pour clavier de Lully est suffisamment étoffé et diversifié pour satisfaire un très large public : professionnels, amateurs éclairés et débutants. Le concert - au sens moderne du terme - n'existe pas encore à la fin du XVIIe siècle et les femmes musiciennes ne se produisent en public que dans quelques salons aristocratiques ou bourgeois : les musiciens les plus en vue s'y rencontrent, s'y produisent mais la chronique mondaine demeure très discrète à ce sujet. D'illustres femmes clavecinistes émergent de ces salons : Marie-Françoise Certain, Élisabeth Jacquet de La Guerre, madame Penon, madame De Plante ou mademoiselle Guyot. À l'exception d'Élisabeth Jacquet de La Guerre qui eut accès à l'édition musicale, toutes ces femmes sont inconnues de nos jours.

Le succès des opéras de Lully contribue activement au développement des cours privés de clavecin à Paris : plus le professeur est réputé, par un poste à la Cour, plus ses honoraires seront importants. Nivers, Lebègue, d'Anglebert, Buterne, Thomelin, Garnier ou François II Couperin font partie de ce sérail de professeurs très prisés et de facto bien rémunérés. Les tribunes parisiennes sont souvent le lieu d'implantation de dynasties d'organistes comme les Couperin, les Houssu, les Foucquet, les deux frères de La Guerre ou Jean-Noël Marchand et son fils Guillaume Marchand.

La popularité des œuvres lyriques de Jean-Baptiste Lully est un phénomène sociétal connu dans toute l'Europe. Le support sonore de cet enthousiasme collectif est son orchestre, ou plus exactement ses orchestres constitués au fil de l'évolution de son langage musical. La sonorité de médium-grave si typique du quintette à cordes, l'âpre grain des cordes, la couleur chatoyante des hautbois et bassons, la profondeur des basses d'archet, des théorbes, luths et archiluths, la douceur des flûtes et le caractère martial des trompettes et percussions nous séduisent toujours, comme tel fut le cas au Grand Siècle. Cette alchimie de sons, ces combinaisons nouvelles, cette vitalité dans le discours et dans l'expression nous marquent de façon indélébile. Cet orchestre, outil de propagande royale au service du plus grand roi du monde, Louis XIV, est un modèle que l'on cherche à imiter en permanence. Il n'est en rien étonnant que l'on veuille s'approprier ce que l'on a préalablement entendu à la Cour ou à l'Académie royale de Musique pour le rejouer chez soi : tel est l'un des desseins des arrangements pour clavier des œuvres théâtrales de Lully.

Les disciples étrangers de Lully, les musiciens de passage à la Cour, les nombreux ambassadeurs ou les admirateurs étrangers, assurent également le rayonnement de son œuvre : tel est le cas, par exemple, de l'humaniste et amateur d'art Constantin Huygens, du violoniste allemand Johann-Paul von Westhoff, de l'ami de Lully Theobaldo di Gatti, ou des élèves Johann Fischer, Pelham Humfrey, Johann-Sigismund Kusser, Georg Muffat ou Pierre Verdier. La diffusion des opéras de Lully est une réalité dans les cours allemandes et à l'opéra de Hambourg grâce à l'influence considérable de son élève Johann-Sigismund Kusser. Les Français expatriés, Thomas de La Selle et Philippe de La Vigne, respectivement violoniste et maître de chapelle à la Cour de Celle, sont d'influents propagateurs de l'art français en Allemagne du nord. Enfin, Pierre Verdier, violoniste d'origine française, diffuse l'œuvre de Lully à la Cour de Christine de Suède.

Le spectacle de Lully attire tout d'abord par ses fabuleuses machineries, ses décors et ses costumes. En second lieu, le public manifeste un intérêt croissant pour le chanteur soliste qui désormais sort de l'anonymat dans lequel l'avait jadis enfermé la musique polyphonique. Dans cette mouvance, les femmes acquièrent un statut social et le public les adule. C'est dorénavant la basse-taille Gabriel-Vincent Thévenard, familier du rôle titre de *Roland*, la demoiselle Saint-Christophe dans *Alceste* et dans *Thésée* ou Marthe Le Rochois, l'héroine de Lully, célèbre magicienne d'*Armide* que l'on acclame. Les manifestations musicales ont la faveur de Louis XIV, se mêlent à la vie officielle ou privée et se répandent dans toute la société : le rôle social de la musique est incontestable au Grand Siècle. Même si la personnalité de Lully demeure parfois controversée, sa musique apporte à l'opéra un éclat sans

précédent, aux chanteurs et musiciens un statut social enviable, au public un spectacle complet où l'on attend avec impatience chaque nouvelle création.

Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, les instruments à claviers les plus usités sont le clavecin et l'orgue : les organistes sont tous clavecinistes mais la réciproque n'est pas toujours une constante. La littérature du clavecin français de la seconde moitié du XVIIe siècle est issue de l'art des grands luthistes que sont Ennemond « le vieux » et Denis « le jeune » Gaultier, René Mésangeau et Germain Pinel. Cependant, les clavecinistes ne lisent habituellement pas les tablatures pour luth : grâce au manuscrit de luth **66-Perrine** (Paris, 1680), ils ont désormais accès à la notation moderne sur deux portées à cinq lignes. Les pièces des deux Gaultier ainsi transcrites, sans la moindre modification ou adaptation aux possibilités d'un clavier de clavecin, offrent d'intéressantes perspectives aux musiciens. L'essentiel du répertoire est concentré dans cinq grandes sources manuscrites **32-Oldham** (Paris, Meudon, Toulouse ? ca 1650-1661), **33-Rés-89ter** (Paris, après 1677), **35-Bauyn-I-II-II** (Paris ? ca 1690), **36-Parville** (France, après 1686), **37-Geoffroy** (Paris, après 1694) et dans les éditions des pièces de clavecin de Jacques Champion de Chambonnières (1670), de Nicolas Lebègue (1677 et 1687) et de Jean-Henry d'Anglebert (1689). Les compositeurs les plus réputés sont présents dans de nombreuses sources françaises et européennes : il s'agit de Chambonnières (26 sources), Lebègue (21 sources), Louis Couperin (15 sources) et d'Anglebert (14 sources). Seul Louis Couperin, disparu prématurément, n'aura pas accès à l'édition de ses pièces.

Les adaptations aux claviers de l'œuvre théâtrale de Lully nourrissent le répertoire de genres nouveaux comme l'ouverture pointée et fuguée, le menuet, la gavotte, le passepied et le rigaudon. Les vastes chaconnes et passacailles magnifiées par Louis Couperin perdurent. Cependant, l'avènement de l'opéra lulliste sonne la disparition de la pavane, de la gaillarde et le déclin progressif de la courante et de l'allemande. Les pièces sont principalement groupées par tonalités mais l'organisation en forme de « Suitte » n'existe pas encore. Enfin, il est délicat de dater précisément le changement de goût entre le clavecin français du XVIIe siècle d'esthétique luthée représenté par Chambonnières, Louis Couperin, Lebègue et d'Anglebert, et celui du début du XVIIIe siècle, plus « neutre » et italianisant.

Pour ce qui concerne le répertoire de l'orgue, il semble de prime abord difficile de comprendre les cousinages qui peuvent exister entre les arrangements d'œuvres théâtrales de Lully qui figurent dans les manuscrits et la musique d'orgue théorisée par Guillaume-Gabriel Nivers. Aussi, la parenté la plus perceptible qui semblerait exister entre les deux instruments résiderait dans la brièveté des pièces : les danses stylisées possèdent de telles qualités. Il ne faut certes pas oublier qu'au milieu du XVIIe siècle existe un répertoire commun aux deux instruments : l'œuvre d'Henry Dumont en est le point de convergence. Les décennies 1650/1670 dessinées par Chambonnières voient l'éclosion du style luthé au clavecin, pratique impropre à l'orgue. Ainsi, durant la brève période 1660-1675/80, l'orgue et le clavecin suivront des voies distinctes. Dès le règne personnel de Louis XIV (1661-1715), l'édition musicale se développe et dix-neuf Livres d'orgue sont publiés : pourquoi une telle ferveur ? L'organiste est tout d'abord le musicien de l'Église, son rôle social est plus lisible que celui du claveciniste qu'il peut aisément « concurrencer » en donnant également des cours privés de clavecin, ce qu'il ne se prive d'ailleurs pas de faire. La sociologie de l'époque interdit aux femmes de tenir l'orgue d'une paroisse mais nullement celui d'une institution religieuse : ces demoiselles sommairement formées au clavecin seront-elles aptes à intervenir dans un office religieux et comment ? Pour saisir la spécificité de l'orgue, voire sa dichotomie par rapport au clavecin, l'étude du répertoire atteste que les compositeurs savent s'adapter aux divers publics de musiciens.

Depuis le *Premier Livre d'orgue* (1665) de Guillaume-Gabriel Nivers, le répertoire subit toute une série de codifications inédites, voire contraignantes pour le musicien, en contradiction avec la liberté apparente liée au répertoire de clavecin. La première contribution de Lebègue à l'orgue (1676) est techniquement peu aisée, voire accessible, pour le public des amateurs, religieuses ou organistes de petites paroisses de province. Il est donc temps de proposer un répertoire plus adapté à ce nouveau public : Nicolas Gigault annonce dès 1682 une utilisation de ses pièces tant à l'orgue qu'au clavecin, suivi explicitement en cela par Lebègue dans son *Troisième Livre d'Orgue* (1685). Dans la préface de son *Premier Livre d'orgue* (1688), André Raison évoque sans détour la parenté entre les danses stylisées en vogue pour le clavecin et les versets d'orgue qu'il conseille néanmoins de jouer un peu plus lentement en référence à la « Sainteté du lieu ». D'un autre côté, l'étude des œuvres professionnelles voit émerger une fusion des deux répertoires, synthèse du style Louis quatorzien : le point d'ultime convergence pourrait se situer entre les *Pièces de clavecin, Livre Premier* (1699) et les *Pièces d'orgue, Livre Premier* (1700) de Louis Marchand.

Quant à l'ambivalence supposée entre le répertoire profane du clavecin et celui, religieux de l'orgue, elle n'est qu'un leurre : la consistance et les caractéristiques intrinsèques des nouveaux versets qui peuplent les Livres d'orgue le montrent.

L'orgue du Grand Siècle développe le concept du timbre en référence aux airs et aux danses des tragédies en musique de Lully : la première Tierce en taille de l'histoire, inventée par Lebègue, n'en est-elle pas l'illustration, au même titre que les Récits, Trios à deux dessus ou Concerts de flustes ? Dans les quarante sources étudiées, le répertoire semble principalement pensé pour le clavecin : il n'existe pas d'arrangement écrit dans la nouvelle esthétique de l'orgue Louis quatrorzien à l'image d'une tierce ou d'un cromorne en taille ou d'un trio à trois claviers avec pédale. Ceci étant, il n'est pas pour autant permis d'affirmer, bien au contraire, que les adaptations d'œuvres de Lully n'ont pas été jouées à l'orgue dans un cadre religieux. La comparaison des 217 pièces de Lully avec le répertoire d'orgue, notamment celui de Lebègue, montre que ses Offertoires, Symphonies et Élévations se confondent. Cette proximité esthétique est aussi une proximité « géographique » car de nombreux arrangements d'œuvres de Lully se trouvent dans les manuscrits mixtes, c'est-à-dire au contact du répertoire d'orgue, de clavecin et de versets de plain-chant. Cette promiscuité incite à penser que de telles sources ont pu être à destination de musiciens amateurs et/ou de demoiselles de l'aristocratie et de la bourgeoisie entrées dans les institutions religieuses. Dans de tels recueils, il subsiste de nombreuses particularités qui plaident en faveur d'une utilisation à l'orgue des pièces de Lully. Par exemple, nous observons des corrections visant à raturer une pièce préalablement écrite en style luthé pour l'adapter à l'orgue (**Ms. Troyes I-II**), un verset d'orgue improprement baptisé « Basse » alors qu'il s'agit d'un récit de dessus sur l'*Air pour les trompettes* de *Proserpine* (LWV 58/5) (**Ms. Troyes I-II**), une table de mélanges apposée au dos du manuscrit (**Ms. Clermont d'Entrevaux**) ou l'*Ouverture de la Grotte de Versailles* (LWV 39/1) immédiatement placée avant le fameux *Caprice sur les Grands jeux* de Louis-Nicolas Clérambault. Dans un même ordre d'idées, que conclure des pièces françaises anonymes de **30-Cecilia** *Recit de Chromorne* et des trois *Jeu de Cornet* intercalés entre divers menuets et la célèbre *Dessente dapolon* (LWV 59/58), ou les menuets pour clavecin et l'*Ouverture du Temple de la Paix* (LWV 69/1) de **28-Brussels-926** éparpillés entre les pièces d'orgue anonymes, de Lebègue, Nivers, Boyvin et Thomelin ? Tous les arrangements d'œuvres de Lully sont écrits pour un clavier unique, clavecin ou orgue : cependant, la présence du style luthé contredit toute interprétation à l'orgue. L'étude du répertoire fait également prendre conscience que l'idée répandue, à tort, de trouver des ouvertures lullistes pointées et fuguées à profusion dans toute la littérature pour clavier est à relativiser. Enfin, il serait réducteur de

résumer l'esthétique de l'orgue français du Grand Siècle à la seule tierce en taille ou au trio à deux dessus et pédale : l'œuvre de Nivers, par exemple, en est dépourvue.

Les tragédies en musique de Jean-Baptiste Lully sont diffusées grâce aux éditions imprimées de Ballard, gravées de De Baussens ou manuscrites copiées par les ateliers professionnels de Foucault et de Philidor : ce dernier ne diffusant que dans le cadre de la Cour. Il n'est pas possible de connaître le matériau de départ de nos copistes arrangeurs mais le problème du manque de précision dans la notation des éditions lullistes est un sujet récurrent pour tout musicien. Le copiste arrangeur est donc confronté au problème du choix de la multitude des sources : quel est le texte le plus proche de la volonté de Lully ? Les arrangements pour clavier d'œuvres théâtrales de Lully peuvent-ils éclairer notre connaissance de pratiques interprétatives perdues ? Les arrangements pour clavier n'ont visiblement pas suscité l'intérêt de Lully et de ses éditeurs : aucune édition imprimée, gravée ou manuscrite n'est mise en vente à la porte de l'Académie royale de Musique. Les marchands de musique parisiens n'abordent pas cette nouvelle pratique, à l'exception de l'édition des *Pièces de clavecin* (1689) de d'Anglebert.

Existe-t-il une démarche « d'authenticité » partielle ou absolue au regard d'un texte musical défini ? Est-ce la préoccupation essentielle d'un homme de la fin du XVIIe siècle ? Parmi les nombreux traités d'accompagnement et de composition, aucun n'aborde la question de l'art de l'arrangement d'une partition d'orchestre vers un clavier. C'est donc au contact du répertoire manuscrit et de la comparaison des sources que nous pouvons enfin tenter de définir des principes communs à tous les arrangeurs. L'observation la plus pertinente nous apprend que quelques versions usent du style luthé cher aux clavecinistes de la seconde moitié du XVIIe siècle comme d'Anglebert ou Marc-Roger Normand/Couperin, alors que d'autres s'inscrivent déjà dans une esthétique plus moderne, un style plus vertical compatible à tous les claviers : à la façon des Livres d'orgue de Lebègue ou de Raison. L'art de l'arrangement peut se résumer en deux constantes : la première, fidèle à une littérature luthée du clavecin français de la seconde moitié du XVIIe siècle, est magnifiée par d'Anglebert. La seconde, plus polyvalente car renonçant à ce particularisme, s'adapte mieux aux caractéristiques de l'orgue sans renier pour autant un usage au clavecin. De ce constat naît l'idée que l'esthétique luthée du clavecin donnerait « l'illusion » de l'orchestre de Lully alors que la verticalité, les timbres et la dynamique de l'orgue seraient davantage susceptibles de « l'imiter ».

Au travers des extraits étudiés et des trente versions comparées mises en regard avec la partition générale de Ballard, nous pouvons conclure que les arrangeurs respectent le texte et

l'harmonie de Lully mais ne conservent pas la texture à cinq parties de l'orchestre. Les sources pour amateur n'abordent pas les grandes pièces de Lully, ou, si elles le font, les proposent dans des versions « allégées », ce qui peut se comprendre au regard de l'exigence technique et musicale requise.

L'abondante agrémentation et le style luthé de d'Anglebert sont des constantes difficilement adaptables aux pièces de mouvement. Une ligne de basse trop « active » comme celle de l'*Ouverture de la Grotte de Versailles*, de l'*Ouvertrure de Persée* ou d'*Armide* convient peu au style arpégé et brisé. De tous les arrangements étudiés, ceux de d'Anglebert prennent plus de liberté par rapport à la partition générale de Ballard, sans pour autant modifier le texte de Lully. Les versions de **68-d'Anglebert** et **46-Menetou** sont les plus audacieuses : aussi est-il permis de dire que les arrangeurs agissent en véritables compositeurs. Les opéras de Lully offrent une étonnante diversité de langage pour tout arrangeur selon son goût, sa formation, son talent et sa fonction : par exemple, la *Passacaille d'Armide* arrangée par d'Anglebert dote le répertoire du clavecin d'une remarquable pièce à variations comparable à la grande *Passacaille en sol mineur* de Louis Couperin **(2)**.

La restitution du répertoire lyrique et chorégraphique de Lully au clavecin est d'une nature autre qu'à l'orgue. Le timbre, la dynamique et la différenciation des plans sonores sont des vecteurs dont il faut tenir compte lorsque l'on s'interroge sur la destination finale des arrangements : le clavecin ou l'orgue ? Le timbre peut-il devenir un élément déterminant dans la démarche de l'arrangeur ? Dans les quarante sources étudiées, nous répondons par la négative et rien ne permet d'affirmer qu'un arrangement a été conçu en fonction d'un timbre, d'une couleur sonore déterminée. C'est la fréquentation des Livres d'orgue depuis Nivers et Lebègue qui nous permet de développer cet argument esthétique. Toutefois, ne nous y trompons pas car la profonde mutation de la facture d'orgue depuis la seconde moitié du XVIIe siècle est étrangement contemporaine des productions lullistes. L'œuvre de Lully influence considérablement et durablement tout le répertoire du clavecin et de l'orgue : pourtant, comme le constate fort légitimement David Fuller **(3)**, seules quinze pièces d'un corpus général de 217 arrangements ont été publiées grâce à l'entremise de Jean-Henry d'Anglebert dans ses *Pièces de clavecin* de 1689. Pourquoi aucun auteur de clavecin ou d'orgue, n'a-t-il jamais osé éditer de tels arrangements de Lully, pourtant si célèbres pour certains d'entre eux ? Si aucun écrit n'évoque ce sujet, nous pensons avec une certaine conviction qu'il pourrait surtout s'agir d'un problème de droits à reverser à la famille Lully.

---

(2) 35-Bauyn-II, p. 99.
(3) David Fuller, « Les arrangements pour clavier des œuvres de Lully », op.cit., p.474.

L'étude de ces quarante sources a mis l'accent sur une certaine difficulté à authentifier de nombreuses pièces. Le style de Lully pour les pièces les plus simples comme les marches, menuets ou airs tendres est aisément imitable. Aussi, pour contourner le caractère inquisitorial du Surintendant en terme de droits, il est sans doute préférable de s'adonner à la contrefaçon, « à la manière de ». Les Livres d'orgue de Nivers, Lebègue, Raison ou Boyvin ne semblent pas répondre à d'autres considérations.

Le clavecin ou l'orgue ? De prime abord, restituer la plénitude, la puissance et les contrastes de l'orchestre est une idée plus abstraite au clavecin qu'à l'orgue. Si l'instrument à tuyaux, de par sa facture, tend de plus en plus à s'inspirer des timbres de l'orchestre de Lully, le clavecin ne le peut pas. Les arrangements d'œuvres de Lully sont aussi bien conservés dans des sources de clavecin que dans des manuscrits mixtes qui recensent des versets d'orgue et de plain-chant. Aborder la restitution des arrangements d'œuvres théâtrales de Lully à l'orgue, en tant que versets destinés à la liturgie, nécessite d'englober le concept du timbre et de ses rapports à l'orchestre. Guillaume-Gabriel Nivers est le premier à publier une table de mélanges pour l'orgue (1665), exacte contemporaine du *Ballet de la naissance de Vénus* (1665, LWV 27). L'action scénique commande parfois l'utilisation de certains timbres dans l'orchestre : par exemple, la flûte exprime l'amour, la paix dans le *Sommeil d'Atys* (*Atys*, 1676, LWV 53/54) ou l'affliction dans la *Plainte du dieu Pan* (*Isis*, 1677, LWV 54/48), le hautbois, quant à lui, caractérise le monde pastoral. Les apports de l'orchestre de Lully sont considérables et l'Europe musicale saura s'en souvenir. L'hommage de Johann-Sebastian Bach à Lully est multiple à l'image de la *Sonatina* de l'*Actus tragicus* (BWV 106) : ne s'agit-il pas d'une scène de sommeil semblable à celle du *Sommeil d'Atys* (LWV 53/54) bercée de quiétude et de la douceur des deux flûtes à bec ? L'ouverture de la cantate *Nun komm der Heiden Heiland* (BWV 61) ne porte t-elle pas de nombreuses réminiscences de l'*Ouverture* d'*Isis* (LWV 54/1) ? L'*Ouverture* I en Ut (BWV 1066) ne porte-t-elle pas les archétypes de l'*Ouverture* de *Bellérophon* (LWV 57/1) ? Le *Menuett* de l'*Ouverture* en si (BWV 1067), coloré par la flûte d'Allemagne, n'évoque-t-il le lointain souvenir du *Menuet* de *Roland* (LWV 65/24), également coloré par cette même flûte ? L'orgue du Grand Siècle, obéissant à ces nouvelles constantes sonores, s'impose dans tout le royaume et irrigue le monde religieux de toutes les gammes de couleurs lullistes.

Nous conclurons nos travaux par l'évocation d'une source singulière que nous n'avons pas incluse dans nos recherches : il s'agit du **Manuscrit musical 165** conservé à la bibliothèque municipale de Versailles **(4)**. Il s'agit de cent trente-neuf pièces de Lully et sept pièces d'orgue : *Recit, Cornet, Plein jeu, Pièce, Pièce, Dessus de tierce du positif et la basse de trompette, Plein jeu*. Ces pièces de Lully ont été observées dès 1978 par James Anthony : notées à deux voix avec parfois quelques chiffrages sous la basse, il est possible que le manuscrit soit de la main de Lully ou de son élève Collasse. Pourtant, ce fonds historique n'est pas considéré comme faisant partie des pièces arrangées de Lully car le texte musical ne comporte que la partie de dessus légèrement agrémentée et la basse quelquefois chiffrée, ce qui sous-entendrait une utilisation au clavier destinée, non pas à des amateurs, mais bien à des musiciens professionnels. David Chung qui connaît son existence ne l'évoque pas dans ses travaux **(5)**. La présence d'agréments dans la partie de dessus et de quelques chiffrages de basse sont pourtant des indices d'une destination probable vers un clavier, mais non certaine. La problématique du nombre de parties écrites pose évidemment de nombreuses questions : la musique notée à deux voix n'est pas considérée comme un arrangement. Dans ce cas, que conclure du **Ms. Clermont d'Entrevaux** ? Effectivement, si cette source n'avait pas comporté une table de registration postérieurement ajoutée au XVIIIe siècle **(6)** pour l'usage de l'organiste du lieu, nous ne l'aurions pas intégrée dans nos recherches. Quelle est la destination des cent trente-neuf pièces du **F-V. 165**, où **Manuscrit musical 165**, notées à deux voix, quel en est l'usage et existe-t-il un lien avec les sept pièces d'orgue anonymes de la fin du manuscrit ? Ce fonds musical, daté du début du XVIIIe siècle, proviendrait selon les recherches de Denis Herlin (7) de Marie-Anne de Bourbon (1666-1739), fille naturelle de l'union de Louis XIV et de Louise de la Vallières **(8)** ou Marie-Anne de Bourbon-Condé (1697-1741) dite Mademoiselle de Clermont, fille de Louis III de Bourbon, prince de Condé ? Il est néanmoins établi que cette source provient de la grande aristocratie versaillaise et de celle des princes de sang. Il nous semble plus probable, au regard de la notation schématique du manuscrit, qu'il ait été en possession de Marie-Anne de Bourbon, la princesse de Conti, fille du roi et excellente claveciniste.

---

(4) Denis Herlin, « Catalogue du fonds musical de la bibliothèque de Versailles », *Société Française de Musicologie*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995.

(5) David Y. Chung, *Keyboard Arrangements of Lully's Music and their Signifiance for French Harpsichord Music*, Thèse de Doctorat, Université de Cambridge, 1996.

(6) Les mélanges sommairement décrits dans **Ms. Clermont d'Entrevaux** semblent s'inspirer d'une esthétique du milieu, voire de la seconde moitié du XVIIIe siècle, et non de l'époque de la copie du manuscrit à la fin du XVIIe siècle.

(7) Denis Herlin, « Catalogue du fonds musical de la bibliothèque de Versailles », op. cit.

(8) La première Mademoiselle de Blois deviendra à la suite de son mariage la princesse de Conti, célèbre élève de Jean-Henry d'Anglebert, puis princesse douairière de Conti en 1685.

La formation musicale de haut niveau de cette noble demoiselle, dédicataire des *Pièces de clavecin* de son éminent professeur d'Anglebert, rend crédible l'hypothèse qu'elle put se satisfaire d'un canevas musical de ce type. Pour ce qui concerne le copiste de cette source du début du XVIIIe siècle, il est possible que l'auteur puisse être Pascal Collasse à la fin de sa vie. Cependant en 1978, époque à laquelle le musicologue James Anthony examina le manuscrit, les recherches sur le phénomène des arrangements pour clavier d'œuvres de Lully étaient moins avancées qu'actuellement : serait-ce un canevas à deux voix destiné à un « batteur de mesure » comme le pense l'auteur de la mention manuscrite qui figure au début de la source, ou serait-ce un canevas destiné à un claviériste à l'image de la princesse de Conti ? Ce manuscrit comporte des œuvres inédites de Lully que l'on ne trouve dans aucune version arrangée : des recherches approfondies de l'ouvrage permettraient d'étayer ou d'infirmer notre hypothèse.

Nos travaux sur les arrangements pour claviers des œuvres théâtrales de Jean-Baptiste Lully montrent une adhésion importante pour la musique du Surintendant assortie d'un phénomène de réappropriation individuel dans toutes les strates de la société de la fin du XVIIe siècle. Même si les écrits et témoignages contemporains sur ce sujet manquent, le répertoire nous parle avec une grande pertinence. L'œuvre de Lully, fait nouveau et unique, est susceptible d'intéresser un large public d'amateurs, d'amateurs éclairés et de professionnels : le corpus est suffisamment important et adapté pour satisfaire chaque niveau d'exigence. La volonté affirmée de Lully de diffuser son œuvre crée une mutation profonde dans la sociologie musicale de la fin du XVIIe siècle. Grâce à Lully, il est permis de penser que l'édition musicale a pu intensément se développer : sinon, comment expliquer la multiplication des Livres d'orgue, traités et méthodes en tout genre du règne de Louis XIV ? Ses opéras ont permis de créer un mouvement d'adhésion sans précédent pour l'art lyrique et chorégraphique dans la societé tout en donnant naissance à une nouvelle conception du clavier. Le clavecin sort progressivement de l'intimisme pour s'ouvrir aux amateurs et vers un développement des cours privés. De nos jours, les clavecinistes intègrent dans leurs récitals les pièces de Lully arrangées par d'Anglebert. Pour les autres sources, toutes manuscrites, la situation est encore incertaine : sans doute serait-il d'excellent augure qu'un éditeur porte son intérêt à **46-Menetou** et à **Ms. Marc-Roger Normand-Couperin**, par exemple.

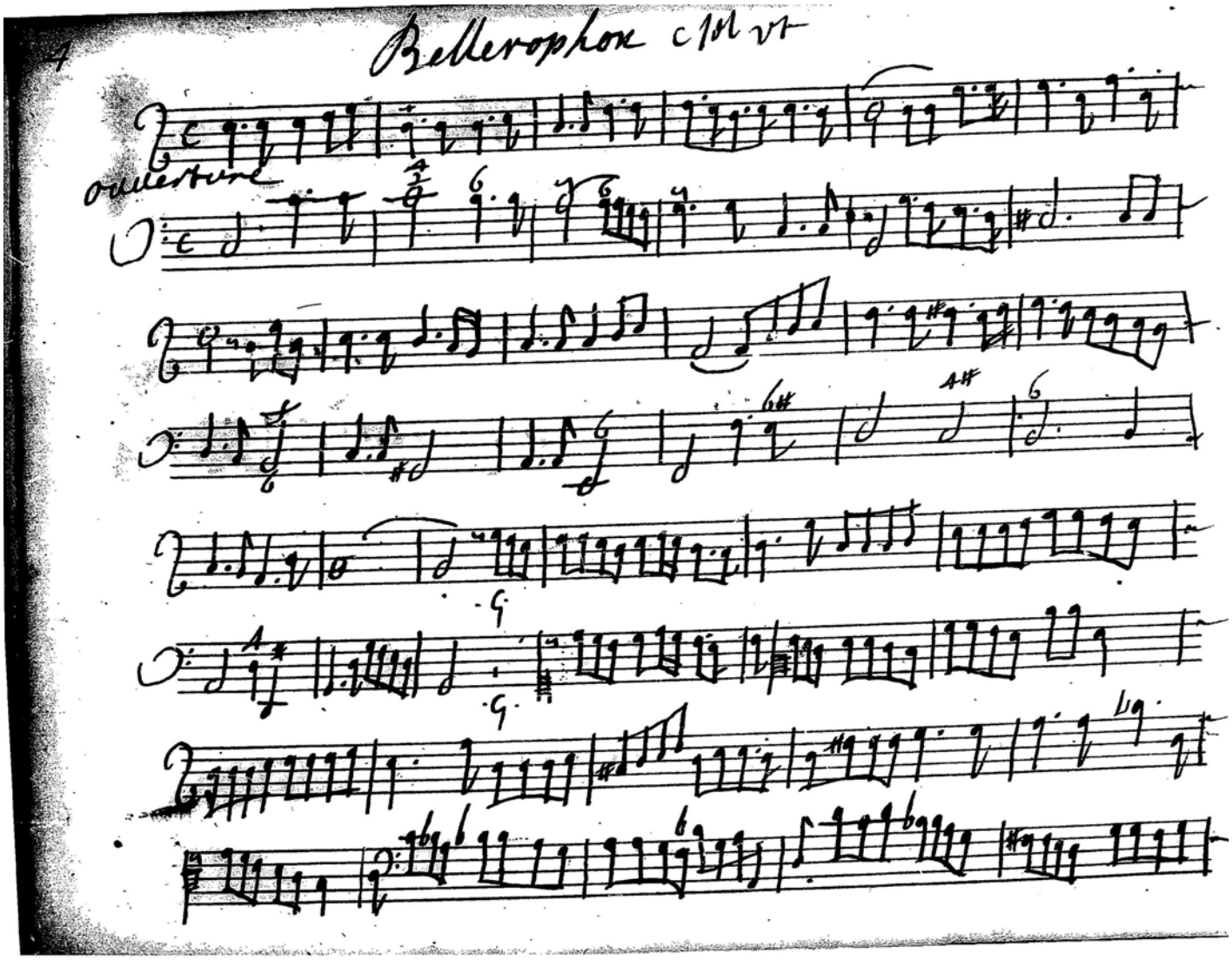
Pour l'orgue, la situation est plus délicate car les organistes du XXe siècle, contrairement à leurs confrères clavecinistes, ont moins conscience du phénomène. L'édition rapide de nombreux Livres d'orgue dès la seconde moitié du XVIIe siècle a peut-être « masqué » le contenu des sources manuscrites étudiées.

Les organistes de notre temps ont-ils spontanément scruté les manuscrits mixtes pour s'apercevoir que des arrangements d'œuvres de Lully côtoyaient des versets d'orgue et de plain-chant ? Le doute est permis. La fréquentation régulière du répertoire édité a depuis longtemps satisfait les organistes qui savent, en théorie, ce que doivent les versets d'orgue de Nivers, Lebègue, Raison, Boyvin, Marchand, Couperin à Jean-Baptiste Lully. Ce ne sera que dans la seconde moitié du XXe siècle que la prise de conscience de l'orgue classique français renaîtra, en premier lieu pour des questions de restauration du patrimoine, de timbres surgis du passé et du caractère généraliste d'interprétation de ce répertoire « réinventé ». Parallèlement, il faudra attendre le renouveau de la musique ancienne, des travaux de chercheurs et d'éminents clavecinistes, quelquefois d'organistes, pour que les Livres d'orgue du Grand Siècle retrouvent leur grandeur chorégraphique. Ces musiciens et chercheurs se sont prioritairement intéressés aux liens qui unissent les danses stylisées aux versets d'orgue. Lorsque cet aspect essentiel fut démontré, les instruments historiques scrupuleusement restaurés et les musiciens formés, il a enfin été possible de mieux goûter le répertoire de l'orgue du règne de Louis XIV. Une dernière « barrière » restait encore à franchir, celle de Lully inspirateur des Livres d'orgue dont Guillaume-Gabriel Nivers aurait été le chantre. Lully n'a jamais écrit pour l'orgue et l'art de Nivers, si théorisé et structuré soit-il, n'est guère semblable à celui de Lully. Les versets d'orgue sont-ils intrinsèquement religieux ? Certes non pour nombre d'entre eux et à l'exception des contraintes de durée, ils sont de même nature que les gavottes, passepieds, menuets, loures, sarabandes, gigues, chaconnes et passacailles du répertoire de clavecin. Si les opéras de Lully sont effectivement à l'origine de l'intérêt intense que portent les musiciens et le public aux caractères de la danse, il est indispensable que les organistes de notre siècle aillent « visiter » le répertoire manuscrit qui a suscité et inspiré les Livres d'orgue du règne de Louis XIV. Contrairement aux clavecinistes, les organistes ont eu accès depuis le début du XXe siècle, grâce au travail exemplaire d'Alexandre Guilmant **(9)**, aux Livres d'orgue du Grand Siècle et à leurs préfaces. Mais à l'époque, les musiciens n'étaient pas encore sensibilisés à la problématique de la restitution de ce répertoire sur les instruments historiques.

(9) Alexandre Guilmant (1837-1911), *Archives des maîtres de l'orgue des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, publiées d'après les manuscrits et éditions authentiques avec annotations et adaptations aux orgues modernes par Alexandre Guilmant, organiste de la Trinité, professeur d'orgue au Conservatoire de Paris, avec la collaboration pour les notices biographiques de André Pirro, Paris, Durand, 1897-1910 (10 vol.).

Les arrangements pour claviers des œuvres théâtrales de Lully représentent-ils un phénomène marginal ? Effectivement, avant les travaux de Bruce Gustafson, David Fuller et David Y. Chung, personne n'aurait sans doute pu suspecter l'ampleur du phénomène. Depuis, quelques claviéristes se sont « aventurés » dans les seuls arrangements de Jean-Henry d'Anglebert, y compris parfois les organistes. D'autres, plus perspicaces, ont réalisé leurs propres arrangements d'œuvres de Lully sous la forme de versets d'orgue : grâce à ces pionniers, et pour la première fois, il a été possible d'imaginer les fondements du récit de basse ou de dessus, de la tierce ou du cromorne en taille, du trio à deux dessus, du concert de flustes ou du grand dialogue. Nonobstant la séduction de telles adaptations réalisées à notre époque, avec goût et talent, il faut avoir présent à l'esprit que cette démarche n'existe pas dans les quarante sources étudiées. L'étude des manuscrits fait observer que les opéras de Lully ont fait l'objet d'arrangements à destination d'un clavier unique, où plan sonore unique. L'aboutissement de cette démarche par l'apport de timbres diversifiés et par l'alternance de plans sonores distincts ne se concrétisera que dans les Livres d'orgue contemporains. Il reviendra donc aux organistes de notre siècle de s'inspirer de la démarche de leurs prédécesseurs de la fin du XVIIe siècle, soit en improvisant dans le style de Lully, soit en réalisant eux-mêmes leurs propres des versets lullistes. Plus rien ne s'oppose désormais, en terme de droits, à arranger soi-même l'œuvre de Lully, sans doute plus inspirée et pertinente que ce que l'on peut trouver dans de nombreux Livres d'orgue du règne de Louis XIV.

Quelle quête passionnante, nourrie de notre regard contemporain sur l'entièreté du répertoire pour clavier du siècle de Louis XIV, que d'envisager désormais notre propre édition de pièces théâtrales de Jean-Baptiste Lully. Cette démarche - en devenir - aura l'avantage de proposer aux musiciens et au public un choix de pièces conçues pour l'orgue, à l'image des nombreux versets qui peuplent les Livres d'orgue de la seconde moitié de XVIIe siècle. S'intéresser au modèle d'origine, pénétrer le cœur de la musique théâtrale de Lully, est un gage de qualité et une porte d'accès à tout musicien désirant s'initier à l'un des répertoires les plus fascinants de notre monde occidental. La musique de Lully a été LE modèle pour l'Europe entière, a largement contribué à faire évoluer le statut des musiciens, des chanteurs et a fait naître une nouvelle conception de la facture d'orgue que l'on nous envie : ouvertures, rigaudons, menuets, chaconnes et passacailles s'illuminent aux sons de ces claviers fastueux et inspirés.



Bellérophon, ***Ouverture*** (1679, LWV 57/1), Manuscrit musical 165 (début XVIIIe siècle), Bibliothèque municipale de Versailles, p. 5

ANNEXES

ANNEXE I

LISTE, LOCALISATION,

DESCRIPTION
&
CONTENU DES SOURCES

Préambule

L'inventaire des 217 pièces originales arrangées pour le clavier, œuvres théâtrales de Lully, se répartit dans quarante sources. L'annexe I présente et répertorie ces sources historiques en se référant principalement aux travaux d'inventaire de Bruce Gustafson : *The sources of seventeenth-century french harpsichord music*, *Thematic catalog and commentary*, thèse de doctorat publiée en 1977 par l'Université de Michigan. Depuis ce travail exemplaire et de référence, d'autres sources ont été découvertes et nous les avons intégrées à nos recherches. L'annexe I ne reproduit pas le catalogue de Gustafson mais en synthétise les principaux aspects liés à notre problématique de recherche. Pour les nouvelles sources non recensées par Bruce Gustafson, il est parfois plus délicat d'en connaître l'histoire : quelques-unes auraient dû faire l'objet d'une publication chez l'éditeur suisse Minkoff sous la forme de fac-similé. Depuis la disparition de madame Minkoff et la liquidation de l'entreprise, cet ambitieux dessein ne verra malheureusement pas le jour. Par ailleurs, l'histoire de ces sources manuscrites demeure à la périphérie de nos travaux.

S'il nous importe de connaître le contenu des sources qui recensent des arrangements pour clavier d'œuvres théâtrales de Jean-Baptiste Lully, leur histoire parfois mouvementée peut apparaître comme secondaire. Notre inventaire fait état des manuscrits allemands et scandinaves, anglais, néerlandais et belges, français ainsi que l'unique source imprimée de Jean-Henry d'Anglebert.

Pour ce qui concerne la méthode adoptée, nous avons conservé celle de Bruce Gustafson : la numérotation de 1 à 68 pour les sources répertoriées dans son catalogue, c'est-à-dire jusqu'à **68-d'Anglebert**. Pour les nouvelles sources, nous avons abandonné ce principe. Nous avons conservé, en revanche, le même plan : la date et la provenance de la source, sa localisation actuelle, sa description sommaire, le type de notation utilisé (tablature et/ou portée), les clés employées, le ou les copistes, les compositeurs représentés et le contenu musical. Les titres sont standardisés, de même que la tonalité : les raisons internes, modulations, aspects tonaux et/ou modaux ont été ignorés, seule la finale est considérée comme tonique de la pièce. Toutes les concordances ont été mentionnées, de même que les éditions modernes qui ont publié certaines pièces de ces sources.

Liste, localisation & description des sources historiques du clavecin français au XVIIe siècle

[Caractère **gras :** sources qui comptent des arrangements d'œuvres de Lully et détaillées dans cette annexe I]

Manuscrits allemands & scandinaves

1-Copenhagen-376
2-Witzendorff
3-Berlin-40623
4-Lynar
5-Munich-1503l
6-Munich-1511e
7-Munich-1511f
8-Hintze
9-Ihre-284
10-Schwerin-617
11-Ryge
12-Walther
13-Möllersche
14-Schwerin-619 (source française ?)
15-Berlin-30206

Manuscrits anglais
16-Cosyn
17-Rogers
18-Ch-Ch-1236
19-Heardson
20-Ch-Ch-378
21-Rés-11186bis
22-Ch-Ch-1177
23-Tenbury
24-Babell
25-Bod-426

Manuscrits néerlandais et belges
26-Bull
27-Gresse
28-Brussels-926 (source française ?)

Manuscrits italiens & espagnols
29-Chigi
30-Cecilia
31-Madrid-1360

Manuscrits français
32-Oldham
33-Rés-89ter
34-Gen-2357[a]
35-Bauyn
36-Parville
37-Geoffroy
38-Gen-2348/53
39-Vm7-6307-1
40-Rés-476
41-Thomelin
42-Vm7-6307-2
43-Gen-2354
44-LaPierre
45-Dart
46-Menetou
47-Gen-2356
48-LaBarre
49-RésF-933
50-Paignon
51-LaBarre-11
52-Rés-2671
53-Oldham-2
54-Gen-2350/57
55-Redon

Sources imprimées
56-Mersenne
57-Denis
58-Dumont-1652
59-Dumont-1657
60-Playford
61-Dumont-1668
62-Chamb-I
63-Chamb-II
64-LebègueI
65-LebègueII
66-Perrine
67-Gigault
68-d'Anglebert

Nouvelles sources : manuscrits de clavecin et d'orgue.

Ms. Bruxelles-27220
Ms. Humeau
Ms. Clermont-d'Entrevaux
Ms. Augustines de Vitré
Ms. Roper
Ms. Amalie
Ms. de Troyes I et II
Ms. Normand/Couperin
Ms. Houssu
Ms. Regensburg
Ms Bloren

3-Berlin-40623 : **1** arrangement d'œuvre de Lully.

Provenance : Allemagne du Nord (1678, daté page1).

Localisation : inconnue depuis la Seconde Guerre Mondiale.

Autrefois : Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. Ms. 40623.

(Information établie d'après Ernesto Epstein, Der französische Einfluss auf die deutsche Klaviersuite im 17. Jahrhundert).

Description : 194 pages.

Notation : Nouvelle tablature allemande d'orgue.

Copistes : plusieurs mains non identifiées.

Compositeurs :

Krieger, Adam (1634-1666)

La Barre

Lorentz, Johann (1610-1689)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687)

Schop, Albert (né en 1632)

Strie, D.

Contenu :

Chorals, poèmes, 29 airs et danses écrits de la fin du volume vers le centre.

Arrangements d'œuvres de Lully : **1**

Aria, *Bel Iris*, ***Ballet de l'Impatience***, 1661, LWV 14/2 (ré m).

Concordances : 11-Ryge, *Entrée*

28-Brussels-926, *Grand Courrier fin*, *Bel Iris*.

Edition moderne : Noske, Bangert p.78.

9-Ihre-284 : **1** arrangement d'œuvre de Lully.

Provenance : Visby, Suède (ca 1679, datation notée).

Localisation : Uppsala, Universitetsbibliotek, Ihre 284.

Description : 160 pages, 21,3 x 16 cm

Notation : mixte, partition pour clavier et nouvelle tablature allemande d'orgue.

Copistes : 4 ou 5 mains, dont l'une est certainement Thomas Ihre (né en 1659).

Compositeurs :

Artus

Brullard

Dumanoir, Guillaume (1615-ca. 1690)

Gaultier

La Barre

Lorentz, Johann (1610-1689)

Lully, Jean-Baptiste

Scheidemann, Heinrich (ca 1596-1663)

Tresure, Jonas (vers 1650-1660)

[initiales non identifiées] : H.D., dhB, WS, CVB, PB, JJN.

Contenu :

Mélodie et parties de basse, 6 suites anonymes mises en partition pour le clavier, pièces de danses variées organisées en 2-3 mouvements de suite en nouvelle tablature allemande d'orgue.

Arrangements d'œuvres de Lully : **1**

Minoit, ***Ballet de Flore***, 1669, XV, LWV 40/39 (Ut M)

Concordances : 27-Gresse, *Leminuetté*
36-Parville, *Menuet*
Ms.Bruxelles-27220, *Menüet*

Edition moderne : Lundgren.

10-Schwerin-617 : **1** arrangement d'œuvre de Lully.

Provenance : Allemagne (après 1684, arrangement d'*Amadis*).

Localisation : Schwerin, Allemagne, Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek des Bezirkes Schwerin, Musik Hs. 617.

Description : format folio, 23 x 37,5 cm.

Notation : partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 4 systèmes par page).

Clés Ut1, Fa4.

Copistes : 1 main non identifiée.

Compositeurs :

Froberger, Johann-Jakob (1616-1667)

Lebègue, Nicolas-Antoine (ca 1631-1702)

Lully, Jean-Baptiste

Contenu :

Pièces arrangées par ton.

Arrangements d'œuvres de Lully : **1**

Menuet, ***Amadis***, 1684, LWV 63/36 (sol m).

Concordances : 36-Parville, *Trio d'Amadis vous ne devez plus attendre*

46-Menetou, *vous ne devez pas attendre, = vous nedevrez plus atandre*

[seconde partie du manuscrit] (reproduit 2 fois dans la source)

42-Vm7-6307-2

49-RésF-933

Ms. Amalie

11-Ryge : **1** arrangement d'œuvre de Lully.

Provenance : Danemark (ca 1700 ?).

Localisation : Copenhague, Kongelige Bibliothek, Musikafdelingen, Mu 6806.1399.

Description : 450 pages, format quart oblong, 15,8 x 18,9 cm, le fac-simile est de 31,5 x 20 cm.

Notation : nouvelle tablature allemande d'orgue (systèmes par page).

Copistes : plusieurs mains, membres non identifiés de la famille Ryge ?

Compositeurs :

Buxtehude, Dietrich (1637-1707)

Lebègue, Nicolas-Antoine (ca 1631-1702)

Lully, Jean-Baptiste

Pachelbel, Johann (1653-1706)

Reincken, Jan Adam (1623-1722)

Contenu :

Histoire de la famille Ryge, pages blanches, suite de l'histoire de la famille, etc. et pièces groupées par tons.

Arrangements d'œuvres de Lully : **1**

Entrée, ***Ballet de l'Impatience***, 1661, LWV 14/2 (ré m) et 3 variations de D. Buxtehude.

Concordances : 3-Berlin-40623
28-Brussels-926

Edition moderne : Noske, Bangert p.78.

13-Möllersche : **1** arrangement d'œuvre de Lully.

Provenance : Köthen, Allemagne (1703-1708).

Localisation : Berlin Est, Staatsbibliothek der Stiftung preussischer Kulturbesitz, Mus. Ms. 40644.

Description : 100 pages, 18,4 x 32 cm.

Notation : mixte. Partition instrumentale, partition pour le clavier et nouvelle tablature allemande d'orgue.

Copiste : Johann Christoph Bach.

Compositeurs :

Albinoni, Tomaso (1671-1750)

Bach, Johann Sebastian (1685-1750)

Böhm, Georg (1661-1733)

Bruhns, Nicolaus (1665-1697)

Buxtehude, Dietrich (1637-1707)

Cobert, Johann Anton (1650-1708)

Edelmann, Moritz (mort en 1680)

Fabricius, Werner (1633-1679)

Flor, Christian (1626-1697)

Heydorn, ? (vers 1693)

Klar, J (?)

Lebègue, Nicolas-Antoine (ca 1631, 1702)

Lully, Jean-Baptiste

Pachelbel, Johann (1653-1706)

Pez, Johann Christoph (1664-1716)

Reincken, Johann Adam (1623-1722)

Ritter, Christian (vers 1666-1725)

Steffani, Agostino (1654-1728)

Stil, Joh

Zachow, Friedrich Wilhelm (1663-1712)

Contenu : 51 pièces

Pièces instrumentales de Coberg, Albinoni, Pez.

Pièces de clavier de Reincken, Böhm, Ritter, Heydorn, Coberg, Bach, Lully (arrangements), Buxtehude, Flor, Steffani, Fabricius.

Musique instrumentale de Stil.

Musique pour clavier de Klar (autre main copiste ?).

Pièces pour clavier de Bach, Lebègue, Pachelbel, Zachow, Bruhns (en tablature d'orgue), Edelmann (fragments).

Arrangement(s) d'œuvre(s) de Lully : **1**

Ciaconne, ***Phaéton***, 1683, II-5, LWV 61/40 (Sol M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Chaconne de Phaéton*

24-Babell, *Chaconne de Phaëton*

43-Gen-2354

44-LaPierre, *Chaconne de Phaëton* (reproduite 2 fois dans le manuscrit)

46-Menetou

68-d'Anglebert

Ms. Entrevaux

Ms.Troyes I

14-Schwerin-619 : **39** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : Schwerin (ca 1720 ?) ou source française (?)

Localisation : Schwerin, Allemagne, Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek des Bezirkes Schwerin, Mus. Ms. 619.

Description : 105 pages, format quart oblong, 20,1 x 26,2 cm.

Notation : partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 4 systèmes par page).

Clés : Fa4, Ut1, Sol2.

Copistes : 3 mains non identifiées.

Compositeurs :

Collasse, Pascal (1649-1709)

Corelli, Arcangelo (1653-1713)

Dandrieu, Jean-François (ca 1682-1738)

Gaultier, Pierre « de Marseille » (1643/44-1697)

Lebègue, Nicolas-Antoine (ca 1631-1702)

Lully, Jean-Baptiste

Marchand (Louis ? 1669-1732)

Rameau, Jean-Philippe (1683-1764)

Veracini (Francesco Maria 1690-1768)

Contenu :

Suites de Lebègue.

Arrangements d'opéras, etc.

Pièces italiennes.

Suite en Ré M de Collasse, anonyme, Veracini.

Arrangements de Lully et de Gaultier, regroupés par tons.

Danses de Lebègue, Corelli, anonyme.

Suites de Dandrieu, Corelli, anonyme.

Pièces de Dandrieu, Marchand, Rameau, Lully, anonyme.

Arrangements d'œuvres de Lully : **39**

1/ *Allemande*, ***fragments de M. Lully***, LWV 79/18 (Ré M).

Concordance : 42-Vm7-6307-2

2/ *Overture de Roland*, ***Roland***, 1685, LWV 65/1 (ré m).

Concordances : 24-Babell

46-Menetou, *ouverture de Roland furieux*

3/ *Passacaille de Gallathee*, ***Acis et Galatée***, 1686, III-9, LWV 73/50 (ré m).

4/ *Ouverture Disis*, ***Isis***, 1677, LWV 54/1 (sol m).

Concordances : 24-Babell
33-Rés-89ter, *Ouverture d'Isis*
36-Parville, *Ouverture disis*
40-Rés-476, *L'Ouverture d'Isis*
42-Vm7-6307-2
46-Menetou, *Ouverture d'Isis*
49-RésF-933
Ms. Humeau, *Ouverture d'Isis*

Edition moderne : Bonfils-LP p 101, Howell, Gilbert p 199.

5/ *Ouverture Des Festes de Lamour Et Bacchus*, ***Les Fêtes de l'amour et de Bacchus***, 1672, LWV 47/1 (sol m).

Concordance : 46-Menetou, *Ouverture des festes debacchus et de lamour*

6/ *Songes Agreables Datis*, ***Atys***, 1676, III-4, LWV 53/58 (sol m).

Concordances : 24-Babell
33-Rés-89ter
36-Parville, *Les Songes agreables d'Atys*
46-Menetou, *Les Songes agreables d'atis*
68-d'Anglebert, *Les Songes agréables d'Atys*
Ms. Entrevaux, *Songes agreables*
Ms. Humeau, *Les Songes d'Atis*
Ms. Amalie

Edition moderne : Gilbert p 116, Roesgen-Champion p 63, Ars Musicae pp. 46-47.

7/ *Echö Datis*, ***Atys***, 1676, II-4, LWV 53/47 (sol m).

Concordances : 24-Babell
Ms. Entrevaux, *Echo*

Edition moderne : Ars Musicae p 44-45.

8/ *Ouverture dapollon du Triomphe de Lamour, Entrée d'Apollon,* ***Le Triomphe de l'amour***, 1681, LWV 59/58 (sol m).

Concordances : 24-Babell, *Entrée d'Apollon*
30-Cecilia, *Dessente dopolon*
36-Parville, *Entrée dappollon*
46-Menetou, *entree d'appollon*
68-d'Anglebert, *Air d'Apollon du Triomphe de l'Amour*
Ms. Humeau, *Entrée d'Apollon*
Ms. Troyes I
Ms. Regensburg

Edition moderne : Gilbert p. 118, Roesgen-Champion p. 64.

9/ *Rondeau D'atis, Air pour la suite de Flore,* ***Atys***, 1676, Prologue, LWV 53/9 (Sol M).

Concordances : Ms. Entrevaux, *Flore*
Ms. Humeau [Pièce sans titre]

Edition moderne : Ars Musicae p. 41.

10/ *Echo de La grotte. De Versaille, Air des echos,* ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/13 (Sol M).

Concordance : Ms.Entrevaux, *Echo*

Edition moderne : Ars Musicae pp. 16-17.

11/ *La discorde De Proserpine, Air* (*la discorde*), ***Proserpine***, 1680, Prologue, LWV 58/3 (Sol M).

Concordance : 23-Tenbury

12/ *Chaconne de Phäeton,* ***Phaéton***, 1683, II-5, LWV 61/40 (Sol M).

Concordances : 13-Möllersche, *Ciaconne*
24-Babell
43-Gen-2354
44-LaPierre, *Chaconne de Phaëton* (reproduite 2 fois dans la source)
46-Menetou, *Chaconne*
68-d'Anglebert, *Chaconne de Phaeton*
Ms. Entrevaux, [les 17 dernières mesures de la chaconne]
Ms. Troyes I

Edition moderne : Gilbert p. 112, Roesgen-Champion p. 29, Ars Musicae pp.2-5.

13/ *La Mariee De Roland*, ***Roland***, 1685, LWV 65/**65 ?** (non localisé) (Sol M).

Concordances : 36-Parville, *La Mariée*

45-Dart, *La Mariée + La marie de rolant* (doublon) (reproduite 2 fois dans la source)

46-Menetou, *Marche/rondeau, quand on vient dans ce boccage…*

[texte noté entre les deux portées]

Ms. Humeau, *La mariée*

Ms. Roper, *Air de Roland*

Ms. Amalie, *La Mariée* (reproduite 2 fois dans la source)

Ms. Houssu, *La Mariée*

14/ *Passacaille Darmide*, ***Armide***, 1686, V-2, LWV 71/61 (sol m).

Concordances : 24-Babell

31-Madrid-1360

49-RésF-933

68-d'Anglebert, *Passacaille d'Armide*

Ms. Regensburg

Edition moderne : Gilbert p.108, Roesgen-Champion p.67.

15/ *Sourdinet damide, Second sourdines d'Armide*, ***Armide***, 1686, II-4, LWV 71/39 (sol m).

Concordances : 23-Tenbury

24-Babell

36-Parville, *Sourdines d'Armide* (reproduite 2 fois dans la source)

49-RésF-933

68-d'Anglebert, *Les Sourdines d'Armide*

Ms. Regensburg

Edition moderne : Gilbert p.115, Roesgen-Champion p.62.

16/ *Entre De La gloire Et de La Sagesse darmide*, ***Armide***, 1686, Prologue, LWV 71/4 (la m).

17/ *Ouverture De Persëe*, ***Persée***, 1682, LWV 60/1 (la m).

Concordances : 24-Babell, *Ouverture de Persée*

46-Menetou, *ouverture d'andromède*

Ms. Entrevaux, *Ouverture persee*

Edition moderne : Ars Musicae pp. 30-31.

18/ *Passacaille de persee*, ***Persée***, 1682, V-8, LWV 60/82 (la m).

Concordances : 46-Menetou, *Passacaille depersee*

Ms. Entrevaux, *Passacaille*

Edition moderne : Ars Musicae pp. 35-37.

19/ *Ouverture du Temple de la paix*, ***Le Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/1 (la m).

Concordances : 28-Brussels-926

46-Menetou, *Ouverture du temple delapaix*

Ms. Entrevaux, *Ouverture*

Edition moderne : Ars Musicae pp. 18-19.

20/ *Descente De Mars De Thesee*, *Trompettes*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/5 (Ut M).

Concordances : 36-Parville, *La descente de Mars*

44-LaPierre, *Descente de Mars* (reproduite 2 fois dans la source)

Ms. Bloren

Ms. Houssu

21/ *Menuet, Haubois*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/7 (Ut M).

Concordances : 25-Bod-426

36-Parville, *Menuet*

44-LaPierre

Ms. Houssu

22/ *Sacrifice de Thesee*, *Marche de Thésée*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/30 (Ut M).

Concordances : 36-Parville, *La Marche de Thésée*

40-Rés-476, *Thesee: la marche*

44-LaPierre, *Marche des trompettes de l'opéra de Thésé* (reproduite 2 fois dans la source)

Edition moderne : Bonfils-LP p.109, Howell.

23/ *Entree des Combattants de Thesee*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/32 (Ut M).

24/ *Trompet Disis*, *Air*, ***Isis***, 1677, LWV 54/12 (Ut M).

Concordances : 40-Rés-476, *Isis : trompette de l'opéra*

Ms. Normand/Couperin

Ms. Roper

Edition moderne : Bonfils-LP p.103, Howell.

25/ *Sacrifice de Mars de Cadmus, Marche des sacrificateurs*, ***Cadmus***, 1673, LWV 49/42 (Ut M).

Concordances : 44-LaPierre
Ms. Regensburg

26/ *Entree des Basqs du Temple de la paix*, ***Le Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/24 (Ut M).

Concordances : 48-LaBarre-6, *Canary*
Ms. Entrevaux, *Les Basques*

Edition moderne : Ars Musicae p. 27.

27/ *Ouverture De Phäeton*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/1 (Ut M).

Concordance : 46-Menetou, *Ouverture de phaeton*

28/ *Furie De Cadmus, Entrée de l'envie*, ***Cadmus***, 1673, LWV 49/8 (Ut M).

29/ *Ouverture de Psiche verte Cito*, ***Psyché***, 1671 et 1678, LWV 45/1 ou 56/1 (Ut M).

Concordances : 24-Babell
Ms. Regensburg

30/ *Ouverture de Bellerophon*, ***Bellérophon***, 1679, LWV 57/1 (Ut M).

Concordances : 23-Tenbury
27-Gresse
40-Rés-476, *Ouverture de Bellerophon*
46-Menetou, *Entree deBellerophon*
Ms.Bruxelles-27220, [pièce sans titre]

Edition moderne : Bonfils-LP p.86, Howell.

31/ *Ouverture du Triomp de Lamour*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/1 (Fa M).

Concordances : 24-Babell
46-Menetou, *Ouverture delopera dutriomphe delamour*
Ms.Bruxelles-27220, *ouuerture du triomfe de lamour*

32/ *Air des Songes funestes datis, Entrée des songes funestes*, ***Atys***, 1676, LWV 53/60 (Sib M).

33/ *2 Air des Songes funestes Datis*, ***Atys***, 1676, LWV 53/62 (Sib M).

Concordance : 46-Menetou, *Les Songes funestes d'atis*

34/ *Gige*, Baptiste [Lully?] (Fa M).

35/ *Chaconne*, *Pleurs d'Atys*, ***Atys***, 1676, LWV 53/ **?** (non localisée) (Sol M).

Concordance : 46-Menetou, *Pleurs d'atis*

36/ *Prelude*, *Prélude des muses*, ***Isis***, 1677, LWV 54/8 (sol m).

37/ *Ouverture de la Grotte de versaille*, ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/1 (sol m).

Concordances : 36-Parville, *Ouverture de la grotte de Versailles*
46-Menetou, *La grotte de Versaille*
49-RésF-933
Ms. Entrevaux, *ouverture Grotte de Versailles*
Ms. Augustines de Vitré, *Grotte Deversaille Ouverture Grave*
Ms. Houssu

Edition moderne : Ars Musicae pp.10-11.

38/ *Marche*, *Marche des amazones*, ***Bellérophon***, 1679, LWV 57/23 (Ut M).

Concordances : 46-Menetou (pièce non localisée)
Ms.Bruxelles-27220, *Les amazones*

39/ [*C*]*haconne de Galothe*, *Chaconne*, ***Acis et Galatée***, 1686, LWV 73/32 (Ré M).

Concordances : 23-Tenbury
24-Babell
36-Parville, *Chaconne de galatée*
49-RésF-933
51-LaBarre-11
68-d'Anglebert, *Chaconne de Galatée*
Ms. Normand/Couperin
Ms. Amalie
Ms. Bloren

Edition moderne : Gilbert p.106, Roesgen-Champion p.112.

23-Tenbury : **7** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : Londres (1701, date sur la couverture : « Ce Liure Apartient /a g.m [Guillaume, i.e. William] Babel 1701 / London »).

Localisation: Tenbury Wells (Worcestershire, England), St. Michael's College Ms 1508.

Description : format irrégulier, 12 x 24 cm.

Notation : partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 2 systèmes par page, écrit page par page avec des marges en lignes rouges).

Clés : Fa4, Sol2.

Copistes : Charles Babell, le même que dans **24-Babell**, à une exception près ajoutée par une main non identifiée (F°88).

Compositeurs :

Barrett, John (ca 1674-ca 1735)

Eyron, William Lord (1669-1736)

Clarke, Jeremiah (1673/4-1707)

Collasse, Pascal (1649-1709)

Couperin, Louis (ca. 1626-1661)

Dieupart, Charles/François (après 1667 ?-ca. 1740)

Draghi, Giovanni Battista (vers 1640)

Eccles, John (1668-1735)

Finger, Gottfried (ca. 1660-après 1723)

Forcer, Francis (ca. 1650-1705)

Hamel, Bruinincks

Hardel (Jacques ? vers 1663-1676)

Keller, Godfrey (vers 1707)

King, Robert (mort après 1728)

Lebègue, Nicolas-Antoine (ca. 1631-1702)

Lully, Jean-Baptiste

Monnard

Morgan

Ossu [Houssu]

Purcell, Daniel (ca. 1660-1717)

Purcell, Henry (1659-1695)

Rossi, Luigi (1598-1653)

Shore, John (ca. 1662-1752)

Steffani, Agostino (1654-1728)

Valois

Contenu : 12 suites pour clavier.

Arrangements d'œuvres de Lully : **7**

1/ *La Discorde*, *Air de Proserpine*, ***Proserpine***, 1680, LWV 58/3 (Sol M).
Concordance : 14-Schwerin-619

2/ *Air d'Armide*, *Second air* (*des sourdines*), ***Armide***, 1686, LWV 71/39 (sol m).
Concordances : 14-Schwerin-619
24-Babell
36-Parville, *Sourdines d'Armide* (reproduite 2 fois dans la source)
49-RésF-933
68-d'Anglebert, *Les Sourdines d'Armide*
Ms. Regensburg
Edition moderne : Gilbert p.115, Roesgen-Champion p.62.

3/ *Ouverture du Ballet de Flore*, ***Ballet de Flore***, 1669, LWV 40/1 (ré m).
Concordance : 24-Babell

4/ *Les Lutins*, *Premier air de Thésée*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/53 (Fa M).
Concordances : 24-Babell
33-Rés-89ter, *Les Démons. Air de Ballet*
Edition moderne : Gilbert p.164.

5/ *Chaconne de Acis et Galatée*, ***Acis et Galatée***, 1686, LWV 73/32 (Ré M).
Concordances : 14-Schwerin-619
24-Babell
36-Parville, *Chaconne de galatée*
49-RésF-933
51-LaBarre-11
68-d'Anglebert, *Chaconne de Galatée*
Ms. Normand/Couperin
Ms. Amalie
Ms. Bloren
Edition moderne : Gilbert p.106, Roesgen-Champion p.112.

6/ *Les mariez*, ***Le Carnaval***, 1668/75, LWV 36/16 ou 36/**17 ?** (Sib M).

Concordance : 24-Babell

7/ *Les Espagnols*, ***Le Bourgeois Gentilhomme***, 1670, LWV 43/27 (Sib M).

Concordances : 24-Babell
36-Parville, *Les Espagnols*
50-Paignon

24-Babell : **34** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : Londres (1702, date sur la couverture « 1702 »).

Localisation : Londres, British Library [British Museum], Department of Manuscripts, Additional mss 39569.

Description : format folio, 33,5 x 26 cm, sur la couverture il est noté : « Recueil /de pièces choisies /pour le clauessin /1702 /William Babel ».

Notation : partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 6-8 systèmes par page, écrit page par page avec des marges en lignes rouges).

Clés : Fa4, Sol2.

Copistes : Charles Babell (ca 1636-1716), le même que dans **23-Tenbury** et **Bod-393** : à trois exceptions près ajoutées plus tardivement.

Compositeurs :

D'Anglebert, Jean-Henry (1628-1691)

Barrett, John (ca. 1674-ca. 1735)

Blankenburgh, Quirijn van (1654-1739)

Chambonnières, Jacques Champion (1601/2-1672)

Charpentier, Marc-Antoine (ca 1634-1704)

Clarke, Jeremiah (1673/4-1707)

Corelli, Arcangelo (1653-1713)

Couperin, Louis (ca. 1626-1661)

Dieupart, Charles/François (après 1667 ?-ca. 1740)

Draghi, Giovanni Battista (né vers 1640)

Fiocco, Pietro Antonio (ca. 1650-1714)

Forger, Francis (ca. 1650-1705)

Froberger, Johann Jakob (1616-1667)

Gaultier, Ennemond "le Vieux" (ca. 1575-1651)

Gillier

Hamel, Bruinincke

Handel, Georg Frideric (1685-1758)

Hardel (Jacques? Vers 1663-1676)

King, Robert (mort après 1728)

La Barre

Lebègue, Nicolas-Antoine (ca. 1631-1702)

Lully, Jean-Baptiste

Marais, Marin (1656-1728)

Monnard

Muffat, Georg (1653-1704)

Paisible, James (ca 1650- ca 1721)

Pepusch, John Christopher (1667-1752)

Purcell, Henry (1659-1695)

Rossi, Luigi (1598-1653)

Smith, John Christopher (1712-1795)

Tollet, Thomas (vers 1668-1699)

Tresure, Jonas (vers 1650-1660?)

Valois

Ziani, Pietro Andrea (ca 1620-1684)

Contenu : 29 suites pour clavier, pièces variées & les 12 toccatas de Georg Muffat.

Arrangements d'œuvres de Lully : **34**

1/ *Ouverture de Psyché*, ***Psyché***, 1678/71, LWV 45/1 (Ut M).

Concordances : 14-Schwerin-619
Ms. Regensburg

2/ *Chaconne* d'*Acis et Galatée*, ***Acis et Galatée***, 1686, LWV 73/32 (Ré M).

Concordances : 14-Schwerin-619
23-Tenbury
36-Parville, *Chaconne de galatée*
49-RésF-933
51-LaBarre-11
68-d'Anglebert, *Chaconne de Galatée*
Ms. Normand/Couperin
Ms. Amalie
Ms. de Bloren

Edition moderne : Gilbert p.106, Roesgen-Champion p.112.

3/ *Air pour le Printemps*, *Premier Air de Phaéton*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/57 (sol m).

Concordances : 46-Menetou, *lepraintamps dephaeton*
Ms. Entrevaux, *Entree*

Edition moderne : Ars Musicae p.7.

4/ *Préparons nous pour la feste Nouvelle*, ***Le Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/2 (sol m, ton original la m).

Concordances : 46-Menetou, *premier air du temple delapaix*
Ms. Entrevaux, *Chœur*
Ms. Amalie

Edition moderne : Ars Musicae pp. 20-21.

5/ *Air d'Armide Sourdine tres Doux*, *Second Air* (*Sourdines*), ***Armide***, 1686, LWV 71/39 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619
23-Tenbury
36-Parville, *Sourdines d'Armide* (reproduit 2 fois dans la source)
49-RésF-933
68-d'Anglebert, *Les Sourdines d'Armide*
Ms. Regensburg

Edition moderne : Gilbert p.115, Roesgen-Champion p.62.

6/ *Ouverture D'Isis*, ***Isis***, 1677, LWV 54/1 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619
33-Rés-89ter, *Ouverture d'Isis*
36-Parville, *Ouverture disis*
40-Rés-476, *L'Ouverture d'Isis*
42-Vm7-6307-2
46-Menetou, *Ouverture d'Isis*
49-RésF-933
Ms. Humeau, *Ouverture d'Isis, n° 23*

Edition moderne : Bonfils-LP p.101, Howell, Gilbert p.199.

7/ *Entrée d'Apollon*, ***Le Triomphe de l'amour***, 1681, LWV 59/58 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Entrée d'Apollon*

30-Cecilia, *Dessente dopolon*

36-Parville, *Entrée dappollon*

46-Menetou, *entree d'appollon*

68-d'Anglebert, *Air d'Apollon de Triomphe de l'Amour*

Ms. Humeau, *Entrée d'Apollon, n° 14*

Ms. Regensburg

Ms. Troyes I

Edition moderne : Gilbert p.118, Roesgen-Champion p. 64.

8/ *Entrée des Muses*, *Premier Air pour les muses d'Isis*, ***Isis***, 1677, LWV 54/10 (sol m).

Concordances : 42-Vm7-6307-2, *Air du mesme opera*

45-Dart, *Entreè des muses*

46-Menetou, *vn charmant berger*

Ms. Roper

Ms. Regensburg

9/ *Les Songes Agréables*, ***Atys***, 1676, LWV 53/58 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619

33-Rés-89ter, *Les Songes agréables d'Atys*

36-Parville, *Les Songes agreables d'Atys*

46-Menetou, *Les Songes agreables d'atis*

68-d'Anglebert, *Les Songes agréables d'Atys*

Ms. Humeau, *Les songes d'Atis*

Ms. Entrevaux, *Songes agreables*

Ms. Amalie

Edition moderne : Gilbert p.116, Roesgen-Champion p. 63, Ars Musicae pp. 46-47.

10/ *Les zephirs Echo*, *Entrée des zéphirs d'Atys*, ***Atys***, 1676, LWV 53/47 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619

Ms. Entrevaux, *Echo*

Edition moderne : Ars Musicae p. 44-45.

11/ *Gavotte d'Orithie*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/26 (sol m).

Concordances : 46-Menetou, *gauotte*

Ms.Bruxelles-27220, *Gauotte*

12/ *Entrée D'Endimion, Deuxième Air pour Endinion*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/35 (sol m).

13/ *Premier Air pour la Jeunesse*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/69 (sol m).

Concordance : 36-Parville, *Air pour la Jeunesse*

14/ *2ème Air, Rondeau, Deuxième Air pour les mesmes*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/71 (sol m).

15/ *Passacaille D'Armide*, ***Armide***, 1686, LWV 71/61 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619

31-Madrid-1360

49-RésF-933

68-d'Anglebert, *Passacaille d'Armide*

Ms. Regensburg

Edition moderne : Gilbert p.108, Roesgen-Champion p. 67.

16/ *Ouverture du Ballet de Flore*, ***Ballet de Flore***, 1669, LWV 40/1 (ré m).

Concordance : 23-Tenbury

17/ *Ouverture de Persée*, ***Persée***, 1682, LWV 60/1 (la m).

Concordances : 14-Schwerin-619

46-Menetou, *ouverture d'andromède*

Ms. Entrevaux, *Ouverture persee*

Edition moderne : Ars Musicae pp.30-31.

18/ *Ouverture de Roland*, ***Roland***, 1685, LWV 65/1 (ré m).

Concordances : 14-Schwerin-619

46-Menetou, *ouverture de Roland furieux*

19/ *Gavotte C'est l'amour*, ***Roland***, 1685, LWV 65/13 (ré m).

Concordance : 46-Menetou, *Gavotte cezt la mour qui nous menace*

20/ *Ouverture de Bellerophone*, ***Bellérophon***, 1679, LWV 57/1 (Ut M).

Concordances : 14-Schwerin-619
27-Gresse
40-Rés-476, *Ouverture de Bellerophon*
46-Menetou, *Entree deBellerophon*
Ms. Bruxelles-27220, [pièce sans titre]

Edition moderne : Bonfils-LP p. 86, Howell.

21/ *Chaconne d'Amadis*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/67 (Ut M).

Concordance : 36-Parville, *Chaconne damadis*

22/ *La marche des Insulaires*, ***Roland***, 1685, LWV 65/21 (Ré M).

23/ *Second Air*, *Entre-acte*, ***Roland***, 1685, LWV 65/24 (Ré M).

24/ *Ouverture du Triomphe de L'Amour*, ***Le Triomphe de l'amour***, 1681, LWV 59/1 (Fa M).

Concordances : 14-Schwerin-619
46-Menetou, *Ouverture delopera dutriomphe delamour*
Ms. Bruxelles-27220, *ouuerture du triomfe de lamour*

25/ *Prelude de Thesée*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/50 (Fa M).

26/ *Premier air pour Les Lutins*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/53 (Fa M).

Concordances : 23-Tenbury
33-Rés-89ter, *Les Démons. Air de Ballet*

Edition moderne : Gilbert p.164.

27/ *Second Air*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/55 (Fa M).

Concordance : 33-Rés-89ter, *2e. Air des Démons*

Edition moderne : Gilbert p. 165.

28/ *Ouverture d'Atys*, ***Atys***, 1676, LWV 53/1 (sol m).

Concordances : Ms. Bruxelles-27220, *Atis ouuerture*
Ms. Entrevaux, *Ouverture d'atis*

Edition moderne : Ars Musicae pp. 38-39.

29/ *2ème Sarabande, Dieu des enfers*, ***La Naissance de Vénus***, 1665, LWV 27/41 (sol m).

Concordances : 36-Parville, *Dieu des Enfers*

68-d'Anglebert, *Sarabande. Dieu des Enfers*

Edition moderne : Gilbert p. 98, Roesgen-Champion p. 45.

30/ *Chaconne Italienne pour les Triuelins et les scaramouches*, ***Le Bourgeois Gentilhomme***, 1670, LWV 43/36 (Sol M).

Concordances : 51-LaBarre-11

Saizenay-I p. 340 [manuscrit pour luth]

31/ *Chaconne de Phaëton*, ***Phaëton***, 1683, LWV 61/40 (Sol M).

Concordances : 13-Möllersche, *Ciaconne*

14-Schwerin-619

43-Gen-2354

44-LaPierre, *Chaconne de Phaëton* (reproduite 2 fois dans la source).

46-Menetou, *Chaconne*

68-d'Anglebert, *Chaconne de Phaeton*

Ms. Entrevaux, [pièce sans titre car n'existe plus qu'à partir du f° 13, les 17 dernières mesures de la chaconne]

Ms. Troyes I

Edition moderne : Gilbert p. 112, Roesgen-Champion p. 29, Ars Musicae pp. 2-5.

32/ *Les Mariez*, ***Le Carnaval***, 1668/75, LWV 36/**?** (Sib M).

Concordance : 23-Tenbury

33/ *Les Espagnols*, ***Le Bourgeois Gentilhomme***, 1670, LWV 43/27 (Sib M).

Concordances : 23-Tenbury

36-Parville, *Les Espagnols*

50-Paignon

Saizenay-I p. 287 [manuscrit pour luth]

34/ *Passacaille d'Achile*, ***Achille et Polixène***, 1687, LWV 74/9 (La M).

25-Bod-426 : **1** arrangement d'œuvre de Lully.

Provenance : Angleterre (après1708 arrangement de *Pyrrhus et Demetrius* d'A. Scarlatti, version anglaise pour voix et clavier de F. Haym).

Localisation : Oxford, Bodleian Library, Ms. Mus. Sch. E 426.

Description : format quart oblong, 15,2 x 19,6 cm.

Notation : partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 3 systèmes par page, écrit page par page).

Clés : Fa4, Sol2.

Copistes : 3 mains non identifiées.

Compositeurs :

Colin, Master

Godeau, Antoine (1605-1672)

Hardel (Jacques ? vers 1663-1676)

Lully, Jean-Baptiste

Scarlatti, Alessandro (1660-1725), arrangements de Nicolas-Francis Haym (ca. 1679-1729).

Contenu :

Pièces de clavecin, pièces variées pour clavecin, musique vocale.

Arrangements d'œuvres de Lully : **1**

1/ *Menuet*, *Haubois*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/7 (Ut M).

Concordances : 14-Schwerin-619
36-Parville, *Menuet*
44-LaPierre
Ms. Houssu

27-Gresse : **8** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : Pays-Bas (après1669, 1ère section : arrangement du *Ballet de Flore*, ca 1680-1690 pour les sections 2-3 : arrangement de *Bellérophon*).
Localisation : Utrecht, Instituut voor Muziekwetenschap der Rijksuniversiteit te Utrecht, MS q-1.
Description : format folio, 31,7 x 19,2 cm.
Notation : partition pour clavier (2 portées de 6 lignes, 5 systèmes par page, écrit page par page).
Clés : Fa4, Sol3.
Copistes : 3 mains, la seconde serait apparentée à Gresse.
Compositeurs :
Artus
Froberger, Johann Jakob (1616-1667)
Gresse, J [aco ?] b
La Barre
Lully, Jean-Baptiste
Sandley, Benjamin
Tresure, Jonas (vers 1650-1660 ?)
Contenu :
Le manuscrit s'ouvre sur une page d'illustration introductive destinée aux rudiments de la musique.
Danses ordinaires, suites et danses isolées (La Barre, Tresure, Lully, anonyme), suites, danses isolées et pièces libres (Gresse, Froberger, anonyme).

Arrangements d'œuvres de Lully : **8**

1/ *Leminuetté*, ***Ballet de Flore***, 1669, LWV 40/39 (Ut M).
Concordances : 9-Ihre-284
36-Parville, *Menuet*
Ms. Bruxelles-27220, *Menüet*
Edition moderne : Lundgren.

2/ *Air Dans un bois*, ***Trios pour le coucher du roi***, 1667, LWV 35/4 (Ut M).

Concordances : 27-Gresse (reproduit 2 fois dans la source)
36-Parville, *Menuet dans nos bois. Mr de Lully*
51-LaBarre-11
68-d'Anglebert, *Menuet. Dans nos bois*
Ms. de Bloren

Edition moderne : Gilbert p.112, Roesgen-Champion p. 29.

3/ *Air Alcide*, ***Alceste***, 1674, VI, LWV 50/**17 ?** (Ut M).

4/ *Les plaisirs*, ***Isis***, 1677, LWV 54/32 (ré m).

5/ *aij mez profitez* [titre d'une autre main], ***Isis***, 1677, LWV 54/34 (sol m).

6/ *Que ces lieux*, ***Isis***, 1677, LWV 54/36 (sol m).

Concordance : 42-Vm7-6307-2

Edition moderne : Curtis-MMN.

7/ *Dans nos bois*, ***Trios pour le coucher du roi***, 1667, LWV 35/4 (Ut M).

Concordances : 27-Gresse (reproduit 2 fois dans la source)
36-Parville, *Menuet dans nos bois. Mr de Lully*
51-LaBarre-11
68-d'Anglebert, *Menuet. Dans nos bois*
Ms. Bloren

Edition moderne : Gilbert p. 112, Roesgen-Champion p. 29.

8/ *Ouverture*, ***Bellérophon***, 1679, LWV 57/1 (Ut M).

Concordances : 14-Schwerin-619
24-Babell
40-Rés-476, *Ouverture de Bellerophon*
46-Menetou, *Entree deBellerophon*
Ms. Bruxelles-27220, [pièce sans titre]

Edition moderne : Bonfils-LP p. 86, Howell.

28-Brussels-926 : **7** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : Belgique (après 1670, arrangement provenant de *Les Amants magnifiques* de Lully).

Localisation : Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier, département des manuscrits, MS III 926.

Description : format quart oblong, 15,2 x 22 cm.

Notation : partition pour clavier (2 portées de 5-6 lignes, 3 systèmes par page, écrite seulement sur chaque recto).

Clés : usuelles Fa4, Sol2, Sol3.

Copistes : 3-4 mains non identifiées, suivant la chronologie du manuscrit après 1670, puis après 1685.

Compositeurs :

Beaumon, Georg de

Boyvin, Jacques (ca 1653-1706)

Braun, P

Damance, Paul (ca 1650-1700)

Dumanoir, Guillaume (1615-ca 1690)

Lebègue, Nicolas-Antoine (ca 1631-1702)

Lully, Jean-Baptiste

Nivers, Guillaume-Gabriel (1632-1714)

Thomelin, Jacques-Denis (ca 1640-1693)

Contenu :

Pièces variées, principalement des arrangements pour le clavecin de ballets.

Pièces d'orgue anonymes.

Pièces de clavecin de Lebègue et arrangements d'œuvres de Lully.

Pièces d'orgue de Beaumon, Boyvin, Braun, Damance, Lebègue, Thomelin et anonyme.

Arrangements d'œuvres de Lully : **7**

1/ *grand Courrier fin*, *Bel Iris*, ***Ballet de l'impatience***, 1661, LWV 14/ 2 (ré m).

Concordances : 3-Berlin-40623, *aria*

11-Ryge

Edition moderne : Noske.

2/ *Les Pescheurs de Corailles Fin*, *Danse des pêcheurs*, ***Le Divertissement Royal***,
(*Les Amants magnifiques*), 1670, LWV 42/4 (Fa M).
Concordance : Ms. Bruxelles-27220.

3/ *Neptune pour le Roÿ Fin*, *Danse de Neptune*, ***Les Amants magnifiques***,
(*Le divertissement royal*), 1670, I, LWV 42/6 (Fa M).
Concordance : Ms. Bruxelles-27220, *Air de Neptune*

4/ *Neptune Pour le même Fin*, *Les Suivants de Neptune* (*sarabande*), ***Les Amants magnifiques***,
(*Le divertissement royal*), 1670, LWV 42/7 (Fa M).

5/ *Airs a dancer Fin*, *Les Maîtrises à danser*, ***Le Carnaval***, 1668, LWV 36/9 (Sib M).

6/ *Canarie Fin*, ***Le Carnaval***, 1668, LWV 36/10 (Sib M).
Concordance : 31-Madrid-1360

7/ *Ouuerture reprise*, ***Le Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/1 (la m).
Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture du Temple de la paix*
46-Menetou, *Ouverture du temple delapaix*
Ms. Entrevaux, *Ouverture*
Edition moderne : Ars Musicae pp. 18-19.

30-Cecilia : **2** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : Italie (ca. 1700 ?)

Localisation : Rome, Conservatorio di Musica Santa Cecilia, A MS no 400.

Description : format quart oblong, 21,2 x 27,8 cm.

Notation : 1ère partie : (1 portée de 5 lignes, 8 portées par page).

2ème partie : partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 4 systèmes par page).

Clés : Fa3/Fa4, Sol2/Sol3 ; plus couramment : Fa4, Sol2.

3ème partie : partition pour clavier (2 portées de 6 lignes, parfois de 8 lignes, 2 systèmes par page).

Clés : Fa3/Fa4/Fa5, Sol1/Sol2/Sol4/Sol5, Ut1/Ut3/Ut4/Ut5 ; plus couramment : Fa4, Sol2.

Copistes : 1 main non identifiée.

Compositeurs :

Couperin, François (1668-1733)

Frescobaldi, Girolamo (1583, 1643)

Lebègue, Nicolas-Antoine (ca. 1631-1702)

Lully, Jean-Baptiste

Monnard

Pasquini, Ercole (vers 1608/20)

Stradella, Alessandro (1644-1682)

Contenu : pièces italiennes variées pour le clavecin et pièces d'orgue, principalement anonymes, avec un groupe de pièces françaises.

Arrangements d'œuvres de Lully : **2**

1/ *Dessente dopolon*, *Entrée d'Apollon*, ***Le Triomphe de l'amour***, 1681, LWV 59/58 (sol m)

Concordances : 14-Schwerin-619, *Entrée d'Apollon*
24-Babell, *Entrée d'Apollon*
36-Parville, *Entrée dappollon*
46-Menetou, *entree d'appollon*
68-d'Anglebert, *Air d'Apollon du Triomphe de l'Amour*
Ms. Humeau, *Entrée d'Apollon, n°14*
Ms. Regensburg
Ms. Troyes I
Saizenay-I p 222 [manuscrit pour luth]

Edition moderne : Gilbert p. 118, Roesgen-Champion p. 64.

2/ *Marche du Prince d'orange*, [Gigue], ***Marche du Prince d'Orange***, LWV 75/18 (Sol M).

Concordance : 36-Parville, *Gigue du prince d'Orange* (?)

31-Madrid-1360 : **7** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : Espagne (1709, daté, « Hverto ameno /de / varias flores / de mússica /Recogidas de Ua /rios Organistas /Por Fray Antonio /Martin /aňo 1709 / de Estevan Yusta Calvo »).
Localisation : Madrid ; Biblioteca nacional, M 1360.
Description : 245 pages, 29,5 x 20 cm, titre indiquant « Flores de Música. T. IV. »
Notation : partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 5 systèmes par page, écrit page après page).
Clés usuelles : Fa4, Sol2.
Copistes : 1 main, probablement celle d'Antonio Martin y Coll (vers 1706-1734) ou peut-être copié pour Martin (par Estevan Yusta Calvo?).
Compositeurs :
Aguilera de Heredia, Sebastián (né en 1570)
Cabanilles, Juan (1644-1712)
Corelli, Arcangelo (1653-1713)
Couperin, Louis (ca. 1626-1661)
Gaultier
Hardel (Jacques ? vers 1663-1676)
La Barre
Lully, Jean-Baptiste
Monnard
Contenu :
Pièces variées pour le clavecin, principalement regroupées par ton, parfois par genre.

Arrangements d'œuvres de Lully : **7**
1/ *Otro*, arrangement du *Menuet*, ***Armide***, 1686, LWV 71/8 ou 71/13 ou 71/14 (Ut M).
Concordances : 46-Menetou
Ms. Amalie

2/ *Otro*, arrangement du *Menuet les divinitez des fleuves*, ***Alceste***, 1674, LWV 50/14 (Ut M).

3/ *Otro*, arrangement de *Quel cœur sauvage*, ***Alceste***, 1674, LWV 50/15 (Ut M).

4/ *La Chacona*, arrangement de la *Passacaille*, ***Armide***, 1686, LWV 71/61 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Passacaille Darmide*
24-Babell, *Passacaille d'Armide*
49-RésF-933
68-d'Anglebert, *Passacaille d'Armide*
Ms. Regensburg

Edition moderne : Gilbert p. 108, Roesgen-Champion p. 67.

5/ *Canarios*, arrangement d'une *Canarie*, ***Le Carnaval***, 1668/75, LWV 36/**10 ?** (la m).

Concordance : 28-Brussels-926

6/ *Entrada de Bretons*, arrangement du *Passepied du ballet*, ***Le Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/30 (Ut M).

7/ *Obra de Pensier*, *Gigue*, ***Persée***, 1682, LWV 60/**71 ?** (Ut M, original en Ré M).

Concordance : 46-Menetou (pièce non localisée)

33-Rés-89ter : **8** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : Paris (après 1677, arrangement d'*Isis*, probablement 1677-1680).

Localisation : Paris, Bibliothèque nationale, département de la musique, fonds conservatoire, Réserve 89ter.

Description : 93 pages, format quart oblong, 17,7 x 23,2 cm.

Notation : partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 3 systèmes par page, écrit page par page).

Clés : Fa3, Ut1, Sol1& 2 ; usuelles : Fa3, Ut1, ou Fa3, Sol2.

Copistes : Jean-Henry d'Anglebert (1628-1661) (main A) avec 3 ou 4 autres mains plus tardives.

Compositeurs :

D'Anglebert, Jean-Henry (1628-1691)

Chambonnières, Jacques Champion (1601/2-1672)

Gaultier, Denis « le jeune » (1597/03-1672)

Gaultier, Ennemond « le vieux » (ca. 1575-1651)

Lambert, Michel (ca. 1610-1696)

Lully, Jean-Baptiste

Marais, Marin (1656-1728)

Mesangeau, René (ca. 1638)

Pinel (Germain ? mort en 1661)

Richard (Etienne ? ca. 1631-1669)

Contenu : main A seulement, Jean-Henry d'Anglebert.

Suite (Ut M), pièces variées, Suite (ré m), Suite (Sol M), Suite (sol m).

Arrangements d'œuvres de Lully : **8**

1/ *Bourrée les Basques*, ***Xerxès***, 1660, LWV 12/2 (Ut M, original en Ré M).

Edition moderne : Gilbert p. 162.

2/ *Premier Air*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/53 (Ut M).

Concordances : 23-Tenbury, *Les Lubins* [Fa M]

24-Babell, *Premier Air pour les Lubins* [Fa M]

Edition moderne : Gilbert p. 164.

3/ *Second Air*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/55 (Ut M).

Concordance : 24-Babell, *Second Air* [Fa M]

Edition moderne : Gilbert p. 165.

4/ *Marche* (*Air de ballet*), ***Isis***, 1677, LWV 54/43 (Ut M).

Edition moderne : Gilbert p. 163.

5/ *Ouverture*, ***Le Carnaval***, 1668, LWV 36/1 (sol m).

Concordance : 68-d'Anglebert, *Ouuerture de la Mascarade*

Edition moderne : Gilbert p. 90, Roesgen-Champion p. 60.

6/ *Ouverture*, ***Isis***, 1677, LWV 54/1 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture Disis*
24-Babell, *Ouverture D'Isis*
36-Parville, *Ouuerture disis*
40-Rés-476, *Louuerture d'Isis*
42-Vm7-6307-2, *Ouuerture de Lopera disis*
46-Menetou, *Ouuerture de lopera Disis*
49-RésF-933, *Ouuerture d isis*
Ms. Humeau, *Ouverture d'Isis*, n° 23

Edition moderne : Gilbert p. 199, Bonfils-LP p. 101, Howell.

7/ *Courante*, ***Pièces instrumentales non datées***, LWV 75/24 (Sol M).

Concordances : 36-Parville, *Courante de Mr Lully & Double de la courante Lully*
46-Menetou, *Courante de mr de Lully, La belle Courante*
68-d'Anglebert, *Courante de Mr Lully*

Edition moderne : Gilbert p. 95 (facsimile), p. 96, Roesgen-Champion p. 42.

8/ *Les Songes agréables*, ***Atys***, 1676, LWV 53/58 (sol m).

Concordances : 68-d'Anglebert, *Les Songes agreables d'Atys*
14-Schwerin-619, *Songes Agreables Datis*
24-Babell, *Les Songes Agreables*
36-Parville, *Les Songes agreables d'Atys*
46-Menetou, *Les Songes agreables d'atis*
Ms. Entrevaux, *songes agreables*
Ms. Humeau
Ms. Amalie

Edition moderne : Gilbert p. 116, Roesgen-Champion p. 63, Ars Musicae pp. 46-47.

36-Parville : **33** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : France (Paris ? après 1686, arrangement d'*Acis et Galathée*).

Localisation : Berkeley, Californie, Université de Californie, Music Library, MS 778.

Description : 350 pages, format quart oblong, 19 x 26 cm.

Notation : partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 3 systèmes par page, écrit page par page).

Clés : Ut1, Ut2, Ut3, Sol1, Sol2, Fa3, Fa4, Fa5 ; usuelles : Fa3, Sol2.

Copistes : 9 mains non identifiées.

Compositeurs :

D'Anglebert, Jean-Henry (1628-1691)

Chambonnières, Jacques Champion (1601/2-1672)

Couperin, Louis (ca. 1626-1661)

Froberger, Johann Jakob (1616-1667)

Gaultier

Gaultier, Ennemond « le vieux » (ca. 1575-1651)

Gaultier, Pierre « de Marseilles » (1643/4-1697)

Hardel, (Jacques ? vers 1663-1676)

La Barre

Lebègue, Nicolas-Antoine (ca. 1631-1702)

Lully, Jean-Baptiste

Richard (Etienne ? ca. 1631-1669)

Rossi, Luigi (1598-1653)

Contenu : pièces (copiées par la main A) groupées par tons, arrangements d'opéras, pièces diverses.

Arrangements d'œuvres de Lully : **33**

1/ *2ème Air pour les mesmes Jean Doucet*, ***L'Amour malade***, 1657, LWV 8/35 (ré m, original en sol m).

2/ *Chaconne*, ***Acis et Galathée***, 1686, II-5, LWV 73/32 (Ré M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Chaconne de Galothe*

23- Tenbury, *Chaconne de Galatée*

24-Babell, *Chaconne de Galatée*

49-RésF-933, [sans titre]

51-LaBarre-11, *Chaconne de Galatée Mr de Lully*

68-d'Anglebert, *Chaconne de Galatée Mr de Lully*

Ms. Amalie

Ms. Normand/Couperin

Ms. Bloren

Edition moderne : Gilbert p. 106, Roesgen-Champion p. 112.

3/ *Courante*, ***Pièces instrumentales non datées***, LWV 75/24 (sol m).

Concordances : 33-Rés-89ter, *Courante*

46-Menetou, *Courante de mr de Lully, La belle Courante*

68-d'Anglebert, *Courante de Mr. de Lully*

Edition moderne : Gilbert p. 96, Roesgen-Champion p. 42.

4/ *Ouverture*, ***Isis***, 1677, LWV 54/1 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture Disis*

24-Babell, *Ouverture D'Isis*

33-Rés-89ter, *Ouuertuor / d'Isis*

40-Rés-476, *Louuerture d'Isis*

42- Vm7-6307-2, *Ouuerture de Lopera disis*

46-Menetou, *Ouuerture de lopera Disis*

49-RésF-933, *Ouuerture d isis*

Ms. Humeau, *Ouverture d'Isis*, n° 23

Edition moderne : Gilbert p. 199, Bonfils-LP p. 101, Howell.

5/ *Entrée d'Apollon*, ***Le Triomphe de l'amour***, 1681, LWV 59/58 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture dapollon du Triomphe de Lamour*

24-Babell, *Entrée d'Apollon*

30-Cecilia, *Dessante dopollon*

46-Menetou, *entree dappolon*

68-d'Anglebert, *Air d'Apollon du Triomphe de l'Amour de Mr de Lully*

Ms. Humeau

Ms. Regensburg

Ms. Troyes I

Saizenay-I p 222, *Entrée d'Apollon* [manuscrit pour luth]

Edition moderne : Gilbert p. 118, Roesgen-Champion p. 64.

6/ *Chaconne*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/67 (Ut M).

Concordance : 24-Babell, *Chaconne d'Amadis*

7/ *1er Rigaudon* et *Second Rigaudon*, ***Acis et Galatée***, 1686, LWV 73/6 et 73/7 (Ut M).

Concordances : 44-LaPierre, *Rigaudon, Second rigaudon* (reproduits 2 fois dans la source)

45-Dart

Ms. Humeau

Ms. Normand-Couperin

Ms. Roper

8/ *Passepied*, (non localisé), LWV ? (Sol M).

9/ *Menuet dans nos bois*, ***Trios pour le coucher du roi***, 1667, LWV 35/4 (Sol M).

Concordances : 27-Gresse, *Air Dans un bois*

27-Gresse, [pièce sans titre]

51-LaBarre-11, *Dans nos bois de Mr de Lully*

68-d'Anglebert, *Menuet. Dans nos bois Mr de Lully*

Ms. Bloren

Edition moderne : Gilbert p. 112, Roesgen-Champion p. 29.

10/ *Vous ne devez plus attendre*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/36 (sol m).

Concordances : 10-Schwerin-617, *Menuet*

46-Menetou, *vous ne devez pas attendre rien qui trouble vos désirs*

46-Menetou, *vous ne deuez plus atandre* [seconde partie du manuscrit]

42-Vm7-6307-2, *Menuet de Lopera d'amadis*

49-RésF-933, *vous ne devés plus attendre*

Ms. Amalie

11/ *Aimons, aimons*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/65 (Ut M).

12/ *Menuet*, ***Proserpine***, 1680, Prologue, LWV 58/13 (ré m).

13/ *Second Air* (*Sourdines*), ***Armide***, 1686, LWV 71/39 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Sourdinet damide*

23-Tenbury, *Air d'Armide*

24-Babell, *Air d'Armide Sourdines tres Doux*

49-RésF-933, *Sourdines d'Armide*

68-d'Anglebert, *Les Sourdines d'Armide*

Ms. Regensburg

Edition moderne : Gilbert p. 115, Roesgen-Champion p. 62.

14/ *Les Songes agréables*, ***Atys***, 1676, LWV 53/58 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Songes Agreables Datis*

24-Babell, *Les Songes Agreables*

33-Rés-89ter, *Air de Ballet. Les Songes agreables*

46-Menetou, *Les Songes agreables d'atis*

68-d'Anglebert, *Les Songes agreables d'Atys*

Ms. Entrevaux, *Songes agreables*

Ms. Humeau

Ms. Amalie

Edition moderne : Gilbert p. 116, Roesgen-Champion p. 63, Ars Musicae pp. 46-47.

15/ *Menuet*, ***Atys***, 1676, (non localisé), LWV 53/15 ? (Ut M).

Concordance : Ms. Entrevaux

16/ *Air pour Les Sacrificateurs*, ***Persée***, 1682, LWV 60/77 (la m).

Concordance : Ms. Entrevaux, *Air*

17/ *Haubois* (*passepied)*, ***Persée***, 1682, Prologue, LWV 60/5 (la m).

Concordances : 46-Menetou, *passepied*

Ms. Entrevaux, *Passepied*

Edition moderne : Ars Musicae p. 32.

18/ *Ouverture*, ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/1 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture de La Grotte de Versaille*

46-Menetou, *La grotte de Versaille*

49-RésF-933, *Ouuerture de la Grote de Versaille*

Ms. Entrevaux, *Ouverture Grotte de Versailles*

Ms. Augustines de Vitré

Ms. Houssu

Saizenay-I p 226, *La Grotte de Versailles* [manuscrit de luth]

Edition moderne: Strizich p 104, Ars Musicae p. 10-11

19/ *La Mariée*, ***Roland***, 1685, (non localisé), LWV 65/**65 ?** (Sol M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *La Mariee De Roland*

45-Dart, *La Mariée*

45-Dart, *La marie de rolant*

46-Menetou, *Marche/rondeau, quand on vient dans ce boccage…*

[texte noté entre les deux portées]

Ms. Humeau, *La mariée*

Ms. Amalie, *La Mariée*

Ms. Roper, *Air de Roland*

Ms. Houssu, *La Mariée*

20/ *Premier Air pour les suivants de Mars*, ***Psyché***, 1671/1678, LWV 45/36 (Ut M).

Concordances : 36-Parville, *Les Trompettes de Psiché* (reproduit 2 fois dans la source)

39-Vm7-6307, *Les grandes Trompettes a Deux Chœurs en Rondeau*

Ms. Bruxelles-27220, *Les Rondeaux des Trompettes* (reproduit 2 fois dans la source)

Ms. Houssu

21/ *Menuet*, ***Ballet de Flore***, 1669, LWV 40/39 (Ut M).

Concordances : 9-Ihre-284, *Minoit InTavolat de Joh. Laurent*

27-Gresse, *Leminuetté*

Ms. Bruxelles-27220, *Menüet*

Edition moderne : Lundgren.

22/ *L'Amour plaist*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/67 (Ut M).

23/ *Deuxième Air pour les muses*, ***Isis***, 1677, LWV 54/11 (sol m).

Concordance : 40-Rés-476, *Menüet*

Edition moderne : Bonfils-LP p. 104, Howell.

24/ *Premier Air pour la jeunesse*, ***Le Triomphe de l'amour***, 1681, LWV 59/69 (sol m).

Concordance : 24-Babell, *Air pour la jeunesse*

25/ *1er Air des Espagnols*, ***Le Bourgeois Gentilhomme***, 1670, LWV 43/27 (Sib M).

Concordances : 23-Tenbury, *Les Espagnols* (lully)

24-Babell, *Les Espagnols*

50-Paignon, *Sarabande espagnol* [Ut M]

Saizenay-I p 287, *Entrée des Espagnols de Mr de Lully* [manuscrit pour luth]

26/ *Trompettes* (*Mars*), ***Thésée***, 1675, LWV 51/5 (Ut M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Descente De Mars De Thesee*

44-LaPierre, *Descente de Mars* (reproduit 2 fois dans la source)

Ms. Houssu

Ms. Bloren

27/ *Haubois*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/7 (Ut M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Menuet*

25-Bod-426, *Menuet*

44-LaPierre, *menuet*

Ms. Houssu

28/ *Marche*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/30 (Ut M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Sacrifice de Thesee*

40-Rés-476, *La Marche*

44-LaPierre, *Marche* (reproduite 2 fois dans la source)

Edition moderne : Bonfils-LP p. 109, Howell.

29/ *Gavotte*, *Vous savez l'amour extrême*, ***Ballet des Muses***, 1666, LWV 32/7 (Sib M).

Concordance : Ms. Bruxelles-27220, *La Gauuotte du ballet*

30/ *Menuet en Rondeau*, *Vivons heureux, aimons nous*, ***Ballet des Muses***, 1666, LWV 32/8 (Sib M).

Concordance : Ms. Bruxelles-27220, *Les Menüez de Saint-Germain*

31/ *Sarabande, dieu des enfers*, ***Ballet de la naissance de Venus***, 1665, LWV 27/41 (sol m).

Concordances : 24-Babell, *2me. Sarabande*

68-d'Anglebert, *Sarabande Dieu des Enfers. Mr de Lully*

Edition moderne : Gilbert p. 98, Roesgen-Champion p. 45.

32/ *Premier Air pour les suivants de Mars*, ***Psyché***, 1671/1678, LWV 45/36 (Ut M).

Concordances : 39-Vm7-6307, *Les grandes Trompettes a Deux Chœurs en Rondeau*

Ms. Bruxelles-27220, *Les Rondeaux des Trompettes* (reproduit 2 fois dans la source)

Ms. Houssu

33/ *Second Air (Sourdines)*, ***Armide***, 1686, LWV 71/39 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Sourdinet damide*

23-Tenbury, *Air d'Armide*

24-Babell, *Air d'Armide Sourdines tres Doux*

49-RésF-933, *Sourdines d'Armide*

68-d'Anglebert, *Les Sourdines D'Armide*

Ms. Regensburg

Edition moderne : Gilbert p. 115, Roesgen-Champion p. 62.

39-Vm7-6307-1 : **2** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : France (après 1678, arrangement de *Psyché*).

Localisation : Paris, Bibliothèque nationale, département de la musique Vm7 6307 (olim Vm 2750).

Description : 32 pages, format quart oblong, 17,6 x 23 cm. Numérotation des pages au crayon moderne.

Notation : partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 3 systèmes par page, écrit page par page).

Clés : Fa3, Sol2, Ut1.

Copistes : 4-6 mains différentes : la main B est probablement celle d'un professeur des autres mains.

Compositeurs :

Lully, Jean-Baptiste

Contenu : pièces de viole, mélodies pour voix, pièces de clavecin (main B), pièces de clavecin copiées par les autres mains.

Arrangements d'œuvres de Lully : **2**

1/ *La beauté la plus sevère*, ***Atys***, 1676, LWV 53/75 (Ut M).

Concordances : 47-Gen-2356, *Gauotte*
Ms. Humeau

2/ *Premier air pour les suivants de Mars*, ***Psyché***, 1671/1678, LWV 45/36 (Ut M).

Concordances : Ms. Bruxelles-27220, (reproduit 2 fois dans la source).
36-Parville, (reproduit 2 fois dans la source).
Ms. Houssu

3/ [pièce complète pour le clavier de la main C]

Concordances : 36-Parville, (reproduit 2 fois dans la source).
Ms. Bruxelles-27220, *Les Rondeaux des Trompettes* [et fragments de pièce sans titre].

40-Rés-476 : **9** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : France (Paris ? après 1679, arrangement de *Bellérophon*).

Localisation : Paris, Bibliothèque nationale, département de la musique, fonds conservatoire, Réserve 476 (olim Conservatoire de musique, 24827).

Description : 88 pages, format quart oblong, 17,6 x 23 cm. Numérotation des pages au crayon moderne.

Notation : partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 3 systèmes par page, écrit page par page).

Clés : Ut1, Ut3, Fa3, Fa4, Sol1, Sol2 ; usuelles Fa3, Sol2.

Copistes : un seul, une main professionnelle, la même que dans **Ms.Thiery**.

Compositeurs :

Couperin, Louis (ca. 1626-1661)

Lully, Jean-Baptiste

Nivers, Guillaume-Gabriel (1632-1714)

Contenu : Noëls pour orgue, pièces liturgiques pour orgue, une Allemande de Couperin, des arrangements d'opéras de Lully.

Arrangements d'œuvres de Lully : **9**

1/ *Ouverture*, ***Bellérophon***, 1679, LWV 57/1 (Ut M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture de Bellerophon*
24-Babell, *Ouverture de Bellerophone*
27-Gresse, [pièce sans titre]
46-Menetou, *Entree de Bellerophon*
Ms. Bruxelles-27220, [pièce sans titre]

Edition moderne : Bonfils-LP p. 86, Howell.

2/ *Ouverture*, ***Isis***, 1677, LWV 54/1 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture Disis*

24-Babell, *Ouverture D'Isis*

33-Rés-89ter, *Ouuertuor d'Isis*

36-Parville, *Ouuerture disis*

42-Vm7-6307-2, *Ouuerture de Lopera disis*

46-Menetou, *Ouuerture delopera Disis*

49-RésF-933, *Ouuerture d isis*

Ms. Humeau, *Ouverture d'Isis, n° 23*

Edition moderne : Bonfils-LP p 101, Howell, Gilbert p. 199.

3/ *Air* (*trompettes*), ***Isis***, 1677, LWV 54/12 (Ut M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Trompet Disis*

Ms. Roper, *Air d'Isis*

Ms. Normand/Couperin, *Air de trompette d'Isis*

Edition moderne : Bonfils-LP p. 103, Howell.

4/ *Troisieme Air*, ***Isis***, 1677, LWV 54/45 (Ut M).

Edition moderne : Bonfils-LP p 104, Howell.

5/ *Deuxieme Air pour les muses*, ***Isis***, 1677, LWV 54/11 (sol m).

Concordance : 36-Parville, *Menuet*

Edition moderne : Bonfils-LP p. 104, Howell.

6/ *Ouverture*, ***Alceste***, 1674, LWV 50/1 (la m).

Concordances : 46-Menetou, *Ouuerture d Alceste*

Ms. Bruxelles-27220, *Alceste ouuerture*

Edition moderne : Bonfils-LP p. 105, Howell.

7/ *Rondeau, la gloire*, ***Alceste***, 1674, LWV 50/4 (Ut M).

Edition moderne : Bonfils-LP p. 107, Howell.

8/ *Les Plaisirs à ses yeux*, ***Atys***, 1676, LWV 53/7 (la m, sol m ton original).

Edition moderne : Bonfils-LP p. 108, Howell.

9/ *Marche*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/30 (Ut M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Sacrifice de Thesee*

36-Parville, *La Marche de Thesée*

44-LaPierre, *Marche des trompettes de l'opéra de Thésé* (reproduit 2 fois dans la source).

Edition moderne : Bonfils-LP p. 109, Howell.

42-Vm7-6307-2 : **7** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : France (Paris ? après 1684, arrangement d'*Amadis*).

Localisation : Paris, Bibliothèque nationale, département de la musique Vm7 6307 (2) (olim Vm 2750).

Description : 22 pages, format quart oblong, 18,8 x 25,2 cm.

Notation : partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 3 systèmes par page, écrit page par page).

Clés : Fa3, Sol2, Ut1. Numérotation des pages au crayon moderne.

Copistes : une main non authentifiée.

Compositeurs :

Lully, Jean-Baptiste

Contenu : diverses pièces de clavecin, la plupart sont des arrangements d'opéras de Lully.

Arrangements d'œuvres de Lully : **7**

1/ *Ouverture*, ***Isis***, 1677, LWV 54/1 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture Disis*
24-Babell, *Ouverture D'Isis*
33-Rés-89ter, *Ouuertuor d'Isis*
36-Parville, *Ouuerture disis*
40-Rés-476, *Louuerture d'Isis*
46-Menetou, *Ouuerture de lopera Disis*
49-RésF-933, *Ouuerture d isis*
Ms. Humeau, *Ouverture d'Isis, n° 23*

Edition moderne : Bonfils-LP p 101, Howell, Gilbert p 199.

2/ *Premier Air pour les muses*, ***Isis***, 1677, LWV 54/10 (sol m).

Concordances : 24-Babell, *Entrée des muses*
45-Dart, *Entrée des muses*
46-Menetou, *vn berger charmant*
Ms. Roper
Ms. Regensburg

3/ *Deuxième Air*, ***Isis***, 1677, LWV 54/35 (sol m).

4/ *Vous ne devez plus attendre*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/36 (sol m).

Concordances : 10-Schwerin-617

36-Parville, *Trio d'Amadis vous ne devez plus attendre*

46-Menetou, *vous ne devez pas attendre rien qui trouble vos désirs* (la m)

46-Menetou, *vous nedeuez plus atandre* [seconde partie du manuscrit]

49-RésF-933, *vous ne devés…*

Ms. Amalie

5/ *Suivons l'amour*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/12 (Sol M).

Concordances : 44-LaPierre, *Menuet d'Amadis en g ré sol* (reproduit 2 fois dans la même source).

46-Menetou, *Menuet Suiuons L'amour, c'est luy qui nou mesne*

Edition moderne : Lundgren.

6/ *Que ces lieux*, ***Isis***, 1677, LWV 54/36 (sol m).

Concordance : 27-Gresse, *Que ces lieux*

Edition moderne : Curtis.

7/ *Allemande*, ***Fragments de Monsieur de Lully***, LWV 79/**18 ?** (Ré M).

Concordance : 14-Schwerin-619, *Allemande des fragments de M : Lully*

43-Gen-2354 : **2** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : Paris (? après 1685, arrangement de *Roland*).

Localisation : Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, MS 2354.

Description : 11 pages, format quart oblong, 17 x 22,3 cm.

Notation : partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 3 systèmes par page, écrit page par page).

Clés : Fa3, Sol2.

Copistes : deux mains non authentifiées.

Compositeurs :

Lully, Jean-Baptiste

Contenu : diverses pièces de clavecin, la plupart sont des arrangements d'opéras de Lully.

Arrangements d'œuvres de Lully : **2**

1/ *Chaconne*, ***Phaëton***, 1683, LWV 61/40 (Sol M).

Concordances : 13-Möllersche, *Ciaconne*
14-Schwerin-619, *Chaconne de Phäeton*
24-Babell, *Chaconne de Phaëton*
44-LaPierre, *Chaconne de Phaëton* (reproduite 2 fois dans cette source).
46-Menetou, *chaconne*
68-d'Anglebert, *Chaconne de Phaeton Mr de Lully*
Ms. Entrevaux, [pièce sans titre car n'existent plus qu'à partir du f° 13, les 17 dernières mesures de la chaconne]
Ms. Troyes I

Edition moderne : Gilbert p. 112, Roesgen-Champion p. 29, Ars Musicae pp. 2-5.

2/ *Menuet*, ***Roland***, 1685, LWV 65/63 (Sol M, original en Ut M).

Concordances : 44-LaPierre
46-Menetou, *menuet*
Ms. Normand/Couperin
Ms. Amalie

44-LaPierre : **15** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : France (après 1687, daté : « Mademoiselle de La pierre a commencé a Joüer du Clavessin le sixiesme jour du mois de septembre ----1687 ». À la page 62, il est noté « 1730 », « Fin de touttes les leçons de Made Le Noble »).

Localisation : Paris, Bibliothèque nationale, département de la musique, Rés. Vmd Ms. 18. Fonds musical provenant de la bibliothèque de Madame Geneviève Thibault, Comtesse de Chambures.

Description : 152 pages.

Notation : partition pour clavier (2 portées de 5 lignes).

Clés : Fa3, Sol2, Ut1.

Compositeurs :

Chambonnières, Jacques Champion (1601/2-1672)

Favier

Lully, Jean-Baptiste

Monnard

Montelan, Claude-Rachel de (1646-1738)

Contenu : 31 pièces diverses pour clavecin et arrangements d'opéras. Les mêmes pièces sont recopiées, auxquelles s'ajoutent quelques pièces inconnues, de l'extrême fin vers le milieu du manuscrit, donc à l'envers.

Arrangements d'œuvres de Lully : **15**

1/ *1er Rigaudon*, ***Acis et Galatée***, 1686, LWV 73/6 (Ut M).

Concordances : 36-Parville, *Riguaudon, reprise*
44-LaPierre, *Rigaudon* (reproduit 2 fois dans la source).
45-Dart
Ms. Humeau
Ms. Normand/Couperin
Ms. Roper

2/ *Second Rigaudon*, ***Acis et Galatée***, 1686, LWV 73/7 (Ut M).

Concordances : 36-Parville, *Suitte du Riguaudon, reprise*
44-LaPierre, *Second Rigaudon* (reproduit 2 fois dans la source).
Ms. Humeau
Ms. Normand/Couperin

3/ *Menuet Suivons l'amour*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/12 (Sol M).

Concordances : 42-Vm7-6307-2, *menuet du mesme opera*

44-LaPierre, *Menuet* (reproduit 2 fois dans la source).

46-Menetou, *Menuet*

Edition moderne : Lundgren.

4/ *Chaconne de Phaëton*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/40 (Sol M).

Concordances : 13-Möllersche, *Ciaconne*

14-Schwerin-619, *Chaconne de Phäeton*

24-Babell, *Chaconne de Phaëton*

43-Gen-2354, *Chaconne de phaEton*

44-LaPierre, *Chaconne de Phaeton* (reproduite 2 fois dans la source).

46-Menetou

68-d'Anglebert, *Chaconne de Phaeton Mr de Lully*

Ms. Entrevaux, [pièce sans titre car n'existent plus qu'à partir du f° 13, les 17 dernières mesures de la chaconne]

Ms. Troyes I

Edition moderne : Gilbert p. 96, Roesgen-Champion p. 42, Ars Musicae pp. 2-5.

5/ *menuet en Trio*, *J'entens un bruit*, ***Roland***, 1685, LWV 65/63 (Ut M).

Concordances : 43-Gen-2354

46-Menetou, *Menuet pour les hautbois*

Ms. Normand/Couperin

Ms. Amalie

6/ *Descente de Mars*, *Trompettes* (*Mars*), ***Thésée***, 1675, LWV 51/5 (Ut M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Descente De Mars De Thesee*

36-Parville, *La descente de Mars*

44-LaPierre, *Descente de Mars* (reproduit 2 fois dans la source).

Ms. Houssu

Ms. Bloren

7/ *Marche des Trompettes de l'opera Thesée*, *La Marche*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/30 (Ut M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Sacrifice de Thesee*

36-Parville, *La Marche de Thesée*

40-Rés-476, *Thesee : la marche*

44-LaPierre, *marche* (reproduite 2 fois dans la source).

Edition moderne : Bonfils-LP p. 109, Howell.

8/ *Le Sacrifice de Mars*, *Marche des sacrificateurs*, ***Cadmus***, 1673, LWV 49/42 (Ut M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Sacrifice de Mars de Cadmus*

Ms. Regensburg

➔ Seconde partie du manuscrit notée à l'envers par une autre main « 1730 »

1/ *Descente de Mars*, *Trompettes* (*Mars*), ***Thésée***, 1675, LWV 51/5 (Ut M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Descente De Mars De Thesee* (reproduite 2 fois dans la source).

36-Parville, *La descente de Mars*

44-LaPierre, *Descente de Mars*

Ms. Houssu, *Prelude de mars delopera de Thésée*

Ms. Bloren, *Descente de Mars*

2/ *Menuet*, *Hautbois*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/7 (Ut M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Menuet*

25-Bod-426, *Menuet*

36-Parville, *Menuet*

Ms. Houssu, *Menuet Suitte, Haubois*

3/ *Marche*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/30 (Ut M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Sacrifiee de Thesee*

36-Parville, *Marche de Thésée*

40-Rés-476, *Thesee, la marche*

44-LaPierre, *Marche des Trompettes de l'opera Thesée* (reproduite 2 fois dans la source).

Edition moderne : Bonfils-LP p 109, Howell.

4/ *Rigaudon*, *1er Rigaudon*, ***Acis et Galatée***, 1686, LWV 73/6 (Ut M).

Concordances : 36-Parville, *Riguaudon, reprise*

44-LaPierre, *Rigaudon* (reproduit 2 fois dans la source)

45-Dart, *Air*

Ms. Humeau, *Rigaudons*

Ms. Normand/Couperin, *Premier Rigodon de lopera d'Acis et Galatée*

Ms. Roper, *Air d'Acis et Galatée*

5/ *Second Rigaudon*, ***Acis et Galatée***, 1686, LWV 73/7 (Ut M).

Concordances : 36-Parville, *Suitte du Riguaudon, reprise*

44-LaPierre, *Second Rigaudon* (reproduit 2 fois dans la source)

Ms. Humeau, *Rigaudons*

Ms. Normand/Couperin, *Second Rigodon de lopera d'Acis et Galatée*

6/ *Chaconne de Phaëton*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/40 (Sol M).

Concordances : 13-Möllersche, *Ciaconne*

14-Schwerin-619, *Chaconne de Phäeton*

24-Babell, *Chaconne de Phaëton*

43-Gen-2354, *Chaconne de phaEton*

44-LaPierre, *Chaconne de Phaëton* (reproduite 2 fois dans la source)

46-Menetou

68-d'Anglebert, *Chaconne de Phaeton Mr de Lully*

Ms. Entrevaux, [pièce sans titre car n'existent plus qu'à partir du f° 13, les 17 dernières mesures de la chaconne]

Ms. Troyes I

Edition moderne : Gilbert p. 96, Roesgen-Champion p. 42, Ars Musicae pp. 2-5.

7/ *Menuet*, *Suivons l'amour*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/12 (Sol M).

Concordances : 42-Vm7-6307-2, *menuet du mesme opera*

44-LaPierre, *Menuet D'amadis* (reproduit 2 fois dans la source).

46-Menetou, *Menuet*

Edition moderne : Lundgren.

45-Dart : **4** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : France (après 1687, « main A : copies provenant du **65-Lebègue-II** », puis après 1697, « main C : arrangements de *l'Europe galante* d'André Campra »).

Localisation : Depuis les années 1975-1976, dans l'état de Thurston Dart, manuscrit conservé par les soins du King's College, Londres.

Description : 52 pages, format quart oblong de 17,5 x 25,1 cm.

Notation : partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 3 systèmes par page, écrit page par page).

Clés : Fa3, Sol2, Ut1.

Copistes : 2 à 4 mains non authentifiées, mais en deux périodes successives, d'abord après 1687 puis après 1697. Il y a également des notes écrites au crayon de papier de la main de Thurston Dart. La pagination irrégulière de la main A correspondrait à **64-Lebègue-I**, mais avec de nombreuses contradictions.

Compositeurs :

D'Anglebert, Jean-Henry (1628-1691)

Campra, André (1660-1744)

Chambonnières, Jacques Champion (1601/2-1672)

Couperin

Farinel, Michel (1649-après 1697)

Gaultier, Ennemond « le vieux » (ca. 1575-1651)

Gaultier, Pierre « de Marseilles » (1643/4-1697)

Hardel (Jacques ? vers 1663-1676)

Lebègue, Nicolas-Antoine (ca. 1631-1702)

Lully, Jean-Baptiste

Marchand (Louis ? 1669-1732)

Verdier

Contenu : copies des manuscrits **64-Lebègue-I** et **65-Lebègue-II**, entrecoupées de pièces diverses pour le clavecin recopiées par les mains B-C. Dans la seconde partie du manuscrit, il y a diverses pièces pour le clavecin, principalement des arrangements d'opéras.

Arrangements d'œuvres de Lully : **4**

1/ *La Mariée*, ***Roland***, 1685, (non localisé), LWV 65/**65 ?** (Sol M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *La Mariee De Roland*

36-Parville, *La Mariée*

45-Dart, *la mariè de rolant* (reproduit 2 fois dans la source)

46-Menetou, *Marche/rondeau, quand on vient dans ce boccage…*

[texte noté entre les deux portées]

Ms. Humeau, *La mariée*

Ms. Amalie, *La Mariée*

Ms. Roper, *Air de Roland*

Ms. Houssu, *La Mariée*

2/ *Air*, ***Acis et Galathée***, 1686, LWV 73/6 (Ut M).

Concordances : 36-Parville, *Rigaudon*

44-LaPierre (reproduit 2 fois dans la source)

Ms. Humeau, *Rigaudon*

Ms. Normand/Couperin, *Premier Rigodon de lopera d'Acis et Galatée*

Ms. Roper, *Air d'Acis et Galatée*

3/ *Premier Air pour les muses*, ***Isis***, 1677, LWV 54/10 (sol m).

Concordances : 24-Babell, *Entrée des muses*

42-Vm7-6307-2, *Air du mesme opera*

46-Menetou, *vn berger charmant*

Ms. Roper

Ms. Regensburg

4/ *La Mariée*, ***Roland***, 1685, (non localisé), LWV 65/**65 ?** (Sol M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *La Mariee De Roland*

36-Parville, *La Mariée*

45-Dart, *La Mariée* (reproduit 2 fois dans la source)

46-Menetou, *Marche/rondeau, quand on vient dans ce boccage…*

[texte noté entre les deux portées]

Ms. Humeau, *La mariée*

Ms. Amalie (reproduit 2 fois dans la source)

Ms. Roper

Ms. Houssu

46-Menetou : **76** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : Paris, après 1689 (*Airs de mademoiselle Menetou*).

Localisation : Berkeley, Californie, Université de Californie, Music Library, MS 777.

Description : 86 pages, format quart oblong de 18,5 x 26 cm.

Notation : partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 3 systèmes par page, écrit page par page).

Clés : Fa3, Sol2, Ut1.

Copistes : 2 à 3 mains (?) Pagination moderne notée au crayon de papier, inscriptions diverses de mains contemporaines.

Compositeurs :

D'Anglebert, Jean-Henry (1628-1691)

Lebègue, Nicolas-Antoine (ca. 1631-1702)

Lully, Jean-Baptiste

Menetou, Françoise-Charlotte de Senneterre (née vers 1680)

Contenu : nombreux arrangements de *Phaéton*, *Amadis*, *Roland*, *Le Temple de la Paix*, *L'Idylle sur la Paix* et *Armide*.

Musique vocale, divers arrangements et une pièce de Lebègue.

Arrangements d'œuvres de Lully : **76**

1/ *Ouverture*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/1 (Ut M).

Concordance : 14-Schwerin-619, *Ouuverture De Phaëton*

2/ *Rondeau*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/27 (Ut M).

3/ *Le Plaisir est necessaire*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/28 (Ut M).

4/ *Dans ce palais*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/59 (sol m).

Concordances : Ms. Humeau, *Dans ce palais*
Ms. Entrevaux

5/ *Cherchons la paix*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/3 (Ut M).

Concordances : Ms. Humeau, *Cherchons la paix*, Prologue, n°3
Ms. Amalie

6/ *Troupe d'Astrée danante*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/2 (Ut M).

7/ *Dans ces lieux*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/7 (la m).

8/ *Chaconne*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/40 (Sol M).

Concordances : 13-Möllersche, *Ciaconne*

14-Schwerin-619, *Chaconne de Phäeton*

24-Babell, *Chaconne de Phaëton*

43-Gen-2354, *Chaconne de phaEton*

44-LaPierre, *Chaconne de Phaëton* (reproduite 2 fois dans la source)

68-d'Anglebert, *Chaconne de Phaeton Mr de Lully*

Ms. Entrevaux, [pièce sans titre car n'existent plus qu'à partir du f° 13, les 17 dernières mesures de la chaconne]

Ms. Troyes I

Edition moderne : Gilbert p. 96, Roesgen-Champion p. 42, Ars Musicae pp. 2-5.

9/ *Plaisirs venez sans crainte*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/16 (Ut M).

10/ *Ouverture*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/1 (sol m).

11/ *Suivons l'amour*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/12 (Sol M).

Concordances : 42-Vm7-6307, *Menuet du mesme opera*

44-LaPierre, *Menuet D'Amadis* (reproduit 2 fois dans la source)

Edition moderne : Lundgren.

12/ *Cœurs accablez*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/58 (Ut M).

Concordance : Ms. Troyes I

13/ *Second Air*, *Les trompettes*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/24 (Ut M).

14/ *Menuet pour les suivants d'Urgande*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/57 (Ut M).

15/ *Prelude*, *Arcabonne*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/26 (Fa M).

16/ *Vous ne devez plus attendre*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/36 (la m).

Concordances : 10-Schwerin-617, *Menuet*

36-Parville, *Trio d'Amadis vous ne devez plus attendre*

42-Vm7-6307-2, *Menuet de Lopera d'amadis*

46-Menetou, *vous nedevrez plus atandre* [seconde partie du manuscrit] (reproduit 2 fois dans la source)

49-RésF-933, *vous ne devés plus attendre*

Ms. Amalie

17/ *Bois épais*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/30 (Fa M).

18/ *Que l'incertitude*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/33 (Ut M).

19/ *Marche pour le combat de la barrière*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/22 (Ut M).

20/ *Second Air*, *gigue*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/5 (sol m).

21/ *Ouverture*, ***Roland***, 1685, LWV 65/1 (ré m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture de Roland*

24-Babell, *Ouuerture de Roland*

22/ *C'est l'amour*, ***Roland***, 1685, LWV 65/13 (ré m).

Concordance : 24-Babell, *Gavotte*

23/ *Gavotte*, ***Roland***, 1685, LWV 65/12 (ré m).

24/ *Gigue*, ***Roland***, 1685, LWV 65/11 (ré m).

25/ *Entrée*, *gavotte*, ***Roland***, 1685, LWV 65/40 (Ut M).

26/ *Le Marié, marche*, ***Roland***, 1685, LWV 65/**65 ?** (Ut M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *La Mariee De Roland*
36-Parville, *La Mariée*
45-Dart, *La Mariée* (reproduit 2 fois dans la source)
Ms. Humeau, *La mariée* (Sol M)
Ms. Amalie, *La Mariée*
Ms. Roper, *Air de Roland*
Ms. Houssu, *La Mariée*

27/ *J'entens un bruit, menuet*, ***Roland***, 1685, LWV 65/63 (Ut M).

Concordances : 43-Gen-2354
44-LaPierre, *menuet en Trio*
Ms. Normand/Couperin
Ms. Amalie

28/ *Menuet* [2], ***Roland***, 1685, LWV 65/5 (Fa M).

29/ *Menuet* [1], ***Roland***, 1685, LWV 65/4 (Fa M).

30/ *Menuet*, ***Roland***, 1685, LWV 65/64 (Ut M).

Concordance : 43-Gen-2354, [sans titre]

31/ *Qui gouste de ces eaux*, ***Roland***, 1685, LWV 65/41 (la m).

32/ *Vous ne devez plus attendre*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/36 (sol m).

Concordances : 10-Schwerin-617, *Menuet*
36-Parville, *Trio d'Amadis vous ne devez plus attendre*
42-Vm7-6307-2, *Menuet de Lopera d'amadis*
46-Menetou, *vous ne deuez pas attendre* (reproduit 2 fois dans la source)
49-RésF-933, *vous ne devés plus attendre*
Ms. Amalie

33/ *Preparons nous*, ***Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/2 (la m).

Concordances : 24-Babell, *Preparons nous*… (sol m)

Ms. Entrevaux, *Chœur*

Ms. Amalie

Edition moderne : Ars Musicae pp. 20-21.

34/ *La Gloire luy suffit*, ***Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/ **?** (non localisé) (la m).

35/ *Menuet*, ***Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/14 (la m).

Concordance : Ms. Entrevaux, *Menuet*

Edition moderne : Ars Musicae p. 26.

36/ *Gigue*, ***Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/13 (la m).

Concordance : Ms. Entrevaux, *Gige*

Edition moderne : Ars Musicae p. 25.

37/ *Entrée de bergers et bergeres*, ***Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/6 (la m).

Concordance : Ms. Entrevaux, *Entrée*

Edition moderne : Ars Musicae p. 22.

38/ *La Paix revient*, ***Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/33 (Ut M).

39/ *On conteroit plus tost*, ***Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/18 (Ut M).

40/ *Canarie*, ***Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/26 (Ut M).

Concordance : Ms. Entrevaux, *Cannaries 1er air*

Edition moderne : Ars Musicae p. 29.

41/ *Passepied*, ***Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/31 ((Ut M).

Concordance : Ms. Entrevaux, *Passepied*

Edition moderne : Ars Musicae p. 28.

42/ *Menuet*, ***Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/32 (Ut M).

43/ *Suivons l'aimable paix*, ***Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/25 (Ut M).

44/ *Suivons l'aimable paix* (2nd version), ***Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/25 (Ut M).

45/ *Chantons bergers*, ***Idylle sur la Paix***, 1685, LWV 68/10 (ré m).

46/ *Sans crainte dans nos prairies*, ***Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/5 (la m).

47/ *Charmant repos d'une vie innocente*, ***Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/8 (la m).

48/ *Ouverture*, ***Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/1 (la m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouuerture du Temple de La paix*
28-Brussels-926, *Ouuerture*
Ms. Entrevaux, *Ouverture*

Edition moderne : Ars Musicae pp. 18-19.

49/ *Ouverture*, ***Armide***, 1686, LWV 71/1 (Ut M).

50/ *Entrée*, ***Armide***, 1686, LWV 71/12 (Ut M).

51/ *Menuet*, ***Armide***, 1686, LWV 71/14 (Ut M).

Concordances : 31-Madrid-1360
Ms. Amalie

52/ *Gavotte, rondeau*, ***Armide***, 1686, LWV 71/9 (Ut M).

Concordance : Ms. Amalie

53/ *Premier Air pour les muses*, ***Isis***, 1677, LWV 54/10 (sol m).

Concordances : 24-Babell, *Entrée des muses*
42-Vm7-6307-2, *Air d'Isis*
45-Dart, *Entrée des muses*
Ms. Roper
Ms. Regensburg

➔ Le manuscrit se poursuit par des pièces vocales d'opéras de Lully, non arrangées et notées sur deux portées avec la partie vocale et la basse : tous les titres et les textes sont écrits entre les deux portées. Il se poursuit ensuite par des pièces dupliquées avec numérotation inversée.

54/ *Ouverture*, ***Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus***, 1672, LWV 47/1 (sol m).
Concordance : 14-Schwerin-619, *Ouuerture Des Festes…*

55/ *Ouverture*, ***Isis***, 1677, LWV 54/1 (sol m).
Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouuerture Disis*
24-Babell, *Ouverture D'Isis*
33-Rés-89ter, *Ouuertuor d'Isis*
36-Parville, *Ouuerture disis*
40-Rés-476, *Louuerture / d'Isis*
42-Vm7-6307-2, *Ouuerture de Lopera disis*
49-RésF-933, *Ouuerture d isis*
Ms. Humeau, *Ouverture d'Isis*, n° 23
Edition moderne : Bonfils.LP p.101, Howell, Gilbert p. 199.

56/ *Ouverture*, ***Bellérophon***, 1679, LWV 57/1 (Ut M).
Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouuerture de Bellerophon*
24-Babell, *Ouverture de Bellerophone*
27-Gresse, [sans titre]
40-Rés-476, *Louuerture de Bellerophone*
Ms. Bruxelles-27220, [pièce sans titre]
Edition moderne : Bonfils.LP p.86, Howell.

57/ *Trompettes*, ***Bellérophon***, 1679, LWV 57/64 (Ut M).

58/ *Marche des Amazones*, ***Bellérophon***, 1679, LWV 57/19 (Ut M).
Concordances : 14-Schwerin-619
Ms. Regensburg

59/ *Le malheur qui nous accable*, *Gavotte*, ***Bellérophon***, 1679, LWV 57/42 (Sol M).

60/ *Ouverture*, ***Proserpine***, 1680, LWV 58/1 (ré m).

Concordances : 68-d'Anglebert, *Ouuerture de Proserpine Mr. de Lully*

Ms. Bruxelles-27220, *Ouuerture Proserpine*

61/ *Second Air*, ***Proserpine***, 1680, LWV 58/46 (la m).

62/ *Ouverture*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/1 (Fa M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture du Triomp de Lamour*

24-Babell, *Ouverture du Triomphe de L'Amour*

Ms. Bruxelles-27220, *ouuerture du triomfe de lamour*

63/ *Passacaille*, ***Persée***, 1682, LWV 60/82 (la m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Passacaille de persee*

Ms. Entrevaux, *Passacaille depersee*

Edition moderne : Ars Musicae pp. 35-37.

64/ *Haubois*, ***Persée***, 1682, LWV 60/5 (la m).

Concordances : 36-Parville, *Passepied de Persée*

Ms. Entrevaux, *Passepied*

Edition moderne : Ars Musicae p. 32.

65/ *Ouverture*, ***Persée***, 1682, LWV 60/1 (la m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture De Perséé*

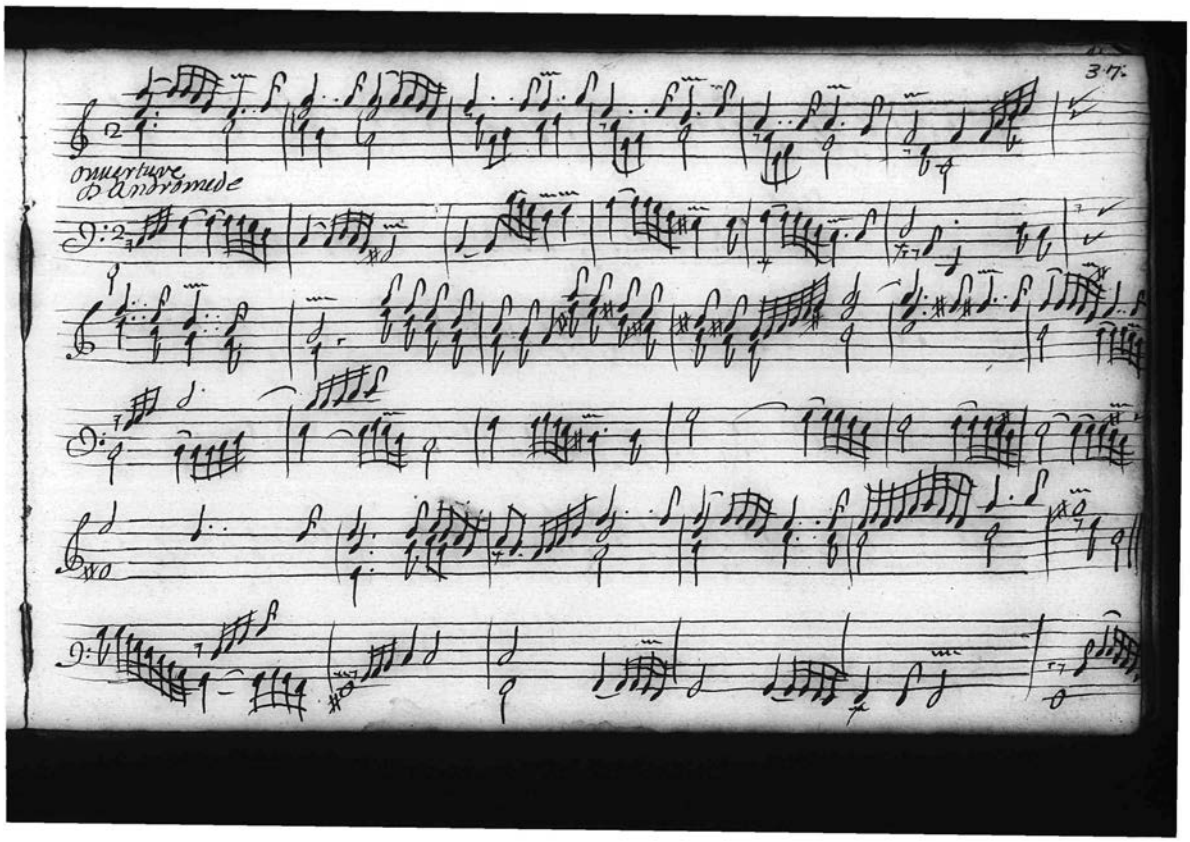
24-Babell, *Ouverture de Persée*

Ms. Entrevaux, *Ouverture persee*

Edition moderne : Ars Musicae pp. 30-31.

66/ *Gigue*, ***Persée***, 1682, LWV 60/71 (ré m).

Concordance : 31-Madrid-1630, *Obra de Pensier*



<u>46-Menetou</u> (après 1689), ***Persée***, ***Ouverture***, 1682, LWV 60/1, Bibliothèque musicale de l'Université de Berkeley, Californie, Ms. 777.
Dans ce manuscrit, la pièce s'intitule *Ouverture d'Andromède* et l'on peut observer des exemples de notation de noires doublement pointées dans la partie de dessus.

67/ *Entrée d'Apollon*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/58 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture dapollon du Triomphe de Lamour*

24-Babell, *Entrée d'Apollon*

30-Cecilia, *Dessante dopollon*

36-Parville, *Entree dapollon*

68-d'Anglebert, *Air d'Apollon du Triomphe de l'Amour de Mr Lully*

Ms. Humeau, *Entrée d'Apollon*, n° 14

Ms. Regensburg

Ms. Troyes I

Saizenay-I, *Entrée d'Apollon* [manuscrit pour luth]

Edition moderne : Gilbert p 118, Roesgen-Champion p 64.

68/ *Second Air*, *le printemps*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/58 (sol m).

Concordances : Ms. Humeau, *Menuet 2ème Air Le Printemps*

Ms. Entrevaux, *Menuet*

69/ *Deuxième Menuet pour les graces*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/7 (Fa M).

70/ *Gavotte pour Orithie*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/26 (sol m).

Concordances : 24-Babell, *Gavotte d'Orithie*

Ms. Bruxelles-27220

71/ *Ouverture*, ***Alceste***, 1674, LWV 50/1 (la m).

Concordances : 40-Rés-476, *Louuerture de l'opera d'alceste*

Ms. Bruxelles-27220, *Alceste ouverture*

Edition moderne : Bonfils-LP p. 105, Howell.

72/ *Les Songes agréables*, ***Atys***, 1676, LWV 53/58 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Songes Agreables Datis*

24-Babell, *Les Songes Agreables*

33-Rés-89ter, *Air de Ballet, les Songes agreables*

36-Parville, *Les Songes agreables d'Atys*

68-d'Anglebert

Ms. Entrevaux, *Songes agreables*

Ms. Humeau, *Les songes d'Atis*

Ms. Amalie

Edition moderne : Gilbert p.116, Roesgen-Champion p. 63, Ars Musicae pp. 46-47.

73/ *Les Songes funestes*, ***Atys***, 1676, LWV 53/62 (Sib M).

Concordance : 14-Schwerin-619, *2d Air des Songes funestes*

74/ *Pleurs d'Atys*, ***Atys***, 1676, (non localisé), LWV53/**62 ?** (Sol M).

Concordance : 14-Schwerin-619, *chaconne*

75/ *Courante*, ***Pièces instrumentales non datées***, LWV 75/24 (sol m).

Concordances : 33-Rés-89ter, *Courante*

36-Parville, *Courante de Mr Lully*

68-d'Anglebert, *Courante Mr de Lully*

Edition moderne : Gilbert p. 96, Roesgen-Champion p. 42.

76/ *Ouverture*, ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/1 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture de la Grotte de Versaille*

36-Parville, *Ouuerture de la grotte de Versailles*

49-RésF-933, *Ouuerture de la Grote de Versaille*

Ms. Entrevaux, *ouverture Grotte de Versailles*

Ms. Augustines de Vitré, *Grotte Deversaille Ouverture Grave*

Ms. Houssu

Saizenay-I p 226, *La Grotte de Versailles* [manuscrit pour le luth]

Edition moderne : Strizich p. 104, Ars Musicae pp. 10-11.

47-Gen-2356 : **1** arrangement d'œuvre de Lully.

Provenance : Paris (après 1690 ?)

Localisation : Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, MS 2356.

Description : 20 pages, format quart oblong de 17,5 x 21,5 cm.

Notation : partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 3 systèmes par page, écrit page par page).

Clés : Ut1, Ut3, Ut4, Fa3, Fa4, Sol2 & usuelles Fa3, Sol2 (ou Fa3, Ut1).

Copistes : 2 à 5 mains non identifiées.

Compositeurs :

Burette, (Claude? mort vers 1700)

Chambonnières, Jacques Champion (1601/2-1672)

Couperin, Louis (ca. 1626-1661)

Froberger, Johann Jakob (1616-1667)

Lully, Jean-Baptiste

Pinel (Germain ? mort en 1661)

Richard (Etienne ? ca. 1621-1669)

Contenu : un carillon de Louis Couperin

Pièces variées pour le clavecin

Plain-chant

Pièces de clavecin contenant des arrangements d'opéras

Pièce d'orgue [sans titre, mais désormais attribuée à Jacques-Denis Thomelin, ca 1635-1693]

Arrangements d'œuvres de Lully : **1**

1/ *Gavotte*, ***Atys***, 1676, IV-5, LWV 53/75 (Ut M).

Concordances : 39-Vm7-6307, *La beaute la plus seuere*

Ms. Humeau, *Gavotte*

48-LaBarre-6 : **2** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : Paris (après 1697 ? Partition de *l'Europe galante* d'André Campra).

Localisation : Berkeley, Californie, Université de Californie, Music Library, MS 770.

Description : 424 pages, format quart oblong, 19,5 x 25,5 cm.

Notation : pièces vocales et partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 4 systèmes par page, écrit page par page).

Clés : Ut1, Sol2 & Fa3.

Copistes : une seule main.

Compositeurs :

Berthelet, Pierre (vers 1695)

Campra, André (1660-1744)

Collasse, Pascal (1649-1709)

Lebègue, Nicolas-Antoine (ca.1631-1702)

Lully, Jean-Baptiste

Contenu : partition vocale de l'*Idylle sur la paix* (partie vocale et basse continue)

Partition vocale de motets de Berthelet

Suite en ré m

Suite en Ut M

Suite en ré M/m

Pièces de clavecin en La M et Fa M

Partition vocale de *l'Europe galante* d'André Campra

Arrangements d'œuvres de Lully : **2**

1/ *Nostre Espoit alloit*, ***Persée***, 1682, LWV 60/72 (Ut M, ton original Ré M).

2/ *Entrée des Basques*, ***Le Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/24 (Ut M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Entree des Basques…*

Ms. Entrevaux, *Les Basques*

Edition moderne : Ars Musicae p. 27.

49-RésF-933 : **7** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : France (Paris ? après 1715).

Localisation : Paris, Bibliothèque nationale, département de la musique (fonds conservatoire), Réserve F 933.

Description : 40 pages, format folio, 38 x 24,4 cm

Inscription sur la couverture (en cuir rouge) : « PIECES / DE / CLAVECIN, »

Notation : Partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 6 systèmes par page, écrit page par page).

Clés : Fa3, Fa4, Sol2. Pagination des feuilles au crayon de papier moderne.

Copistes : une main non identifiée.

Compositeurs :

Babell, William (ca 1690-1723)

Campra, André (1660-1744)

Couperin, Louis (ca 1626-1661)

Destouches, André Cardinal (1672-1749)

Hardel, (Jacques ? vers 1663-1676)

Lully, Jean-Baptiste

Marais, Roland (ca 1680-ca 1750)

Telemann, Georg Philipp (1681-1767)

Contenu : pièces de clavecin, principalement des arrangements d'opéra

Pièces de clavecin de Babell

Pièces variées de clavecin

Arrangements d'œuvres de Lully : **7**

1/ *Passacaille D'armide*, ***Armide***, 1686, LWV 71/61 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Passacaille Darmide*

24-Babell, *Passacaille D'Armide*

31-Madrid-1360, *La Chacona*

68-d'Anglebert, *Passacaille d'Armide*

Ms. Regensburg, *Passacaille d'Armide*

Edition moderne : Gilbert p.108, Roesgen-Champion p. 67.

2/ *Sourdines D'Armide*, *Second air* (*sourdines*), ***Armide***, 1686, LWV 71/39 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Sourdinet damide*

23-Tenbury, *Air d'Armide*

24-Babell, *Air d'Armide Sourdine tres Doux*

36-Parville, *Air d'Armide*

68-d'Anglebert, *Les Sourdines d'Armide Mr. de Lully*

Ms. Regensburg

Edition moderne : Gilbert p. 115, Roesgen-Champion p. 62.

3/ *Ouverture de la Grote de Versaille*, ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/1 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture de la Grotte de Versaille*

36-Parville, *Ouuerture de la grotte de Versailles*

46-Menetou

Ms. Entrevaux, *ouverture Grotte de Versailles*

Ms. Augustines de Vitré, *Grotte Deversaille Ouverture Grave*

Ms. Houssu

Saizenay-I p 226, *La Grotte de Versailles* [manuscrit pour le luth]

Edition moderne : Strizich p. 104, Ars Musicae pp. 10-11.

4/ *Chaconne*, ***Acis et Galathée***, 1686, LWV 73/32 (Ré M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Chaconne de Galothe*

23- Tenbury, *Chaconne de Galatée*

24-Babell, *Chaconne de Galatée*

36-Parville

51-LaBarre-11, *Chaconne de Galatée Mr de Lully*

68-d'Anglebert, *Chaconne de Galatée Mr de Lully*

Ms. Amalie

Ms. Normand/Couperin

Ms. Bloren

Edition moderne : Gilbert p. 106, Roesgen-Champion p. 112.

5/ *Chaconne de Scaramouche*, *Chaconne d'Arlequin*, ***Le Carnaval***, 1668, V, LWV 36/ **?** (Sol M).

Concordances : Ms. Humeau

Ms. Regensburg

6/ *Vous ne devés plus attendre*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/36 (sol m).

Concordances : 10-Schwerin-617, *Menuet*

36-Parville

42-Vm7-6307-2, *Menuet de Lopera d'amadis*

46-Menetou, *vous ne devez pas attendre rien qui trouble vos désirs*

46-Menetou, *vous ne deuez plus atandre* [seconde partie du manuscrit]

Ms. Amalie

7/ *Ouverture d isis*, ***Isis***, 1677, LWV 54/1 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture Disis*

24-Babell, *Ouverture D'Isis*

33-Rés-89ter, *Ouuertuor / d'Isis*

36-Parville

40-Rés-476, *Louuerture d'Isis*

42- Vm7-6307-2, *Ouuerture de Lopera disis*

46-Menetou, *Ouuerture de lopera Disis*

Ms. Humeau, *Ouverture d'Isis*, n° 23

Edition moderne : Gilbert p. 199, Bonfils-LP p. 101, Howell.

50-Paignon : **2** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : Paris (vers 1716, manuscrit daté à la page 8).

Localisation : Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève MS 2374.

Description : 20 pages, format quart oblong, 18,1 x 25 cm.

Notation : Partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 3 systèmes par page, écrit page par page).

Clés : Fa3, Sol2.

Sur la couverture, il est noté « M. Deviucehauant »

Sur le premier recto (1r) il est également noté « Ce liure apartion a Mademoiselle Pagneon »

Sur le folio 13 recto (13r) il est noté (par une autre main) « monsieur C Paignon… »

Copistes : 4 mains différentes.

Compositeurs :

Clérambault, Louis-Nicolas (1676-1749)

Couperin, François (1668-1733)

Dandrieu, Jean-François (ca. 1682-1738)

Lebègue, Nicolas-Antoine (ca. 1631-1702)

Lully, Jean-Baptiste

Contenu : Suite en ré m

Suite en Ut M

Pièces variées

Pièces de Dandrieu, Couperin, Lully, anonymes.

Prélude en Sol M

« Regles D'accompagnement » de Clérambault

Arrangements d'œuvres de Lully : **2**

1/ *1er Air des Espagnols*, ***Le Bourgeois Gentilhomme***, 1670, LWV 43/27 (Ut M, ton original Sib M).

Concordances : 23-Tenbury, *Les Espagnols*
24-Babell, *Les Espagnols*
36-Parville
Saizenay-I p 287, *Entrée des Espagnols de Mr de Lully* [manuscrit pour luth]

2/ *Chaconne des Magitions*, ***Ballet des muses***, 1666, LWV 32/ **?** (non localisée) (Ut M).

51-LaBarre-11 : **3** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : Paris (après 1724, main A, avec des rajouts après 1753).

Localisation : Berkeley, Californie, Université de Californie, Music Library, MS 770.

Description : 357 pages, format quart oblong, 19 x 26,5 cm.

Notation : Pièces vocales et partitions pour clavier.

Partition pour clavier : 2 portées de 5 lignes, 4 systèmes par page, écrit page par page.

Clés : Ut1, Ut3, Sol1, Sol2, Fa3 (usuelles Sol2, Fa3).

Sur la couverture, il est noté « Ce Liure Appartient A Monsieur / De La Barre Organiste »

Copistes : 2 mains différentes

Compositeurs :

D'Anglebert, Jean-Henry (1628-1691)

Anselme, Jean-Baptiste (disparu en 1753)

Berthelet, Pierre (disparu en 1695)

Blainville (Charles Henri ? ca. 1711-ca. 1777)

Bousset, Jean-Baptiste Drouart de (1662-1725)

Couperin, François (1668-1733)

Dandrieu, Jean-François (ca. 1682-1738)

Desfontaines, Jean (ca. 1658-après 1732)

Desmarets, Henri (1662-1741)

Destouches, André Cardinal (1672-1749)

Des Voyes

Dubreuil, Jean (1710-1775)

Du Buisson (mort en 1710)

Duplessis, « l'aîné » (vers 1704-1748)

Gaultier (Pierre « de Marseilles » ? 1643/44-1697)

Lacoste, Louis de (ca. 1675-après 1757)

Lully, Jean-Baptiste

Marchand, Louis (1669-1732)

Mondonville, Jean-Joseph Cassanéa de (1711-1772)

Montalan, Claude-Rachel de (1646-1738)

Rameau, Jean-Philippe (1683-1764)

Rebel, Jean-Ferry (1712-1778)

Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778)

Suffret

Contenu : Chaconne de Lully
Musique vocale
Musique pour clavecin
Musique vocale
Pièces de clavecin de Couperin et de Dandrieu
Musique vocale

Arrangements d'œuvres de Lully : **3**

1/ *Chaconne des Scaramouches*, ***Le Bourgeois Gentilhomme***, 1670, LWV 43/36 (Sol M).

Concordances : 24-Babell, *Chaconne Italienne*
Saizenay-I p 340 [manuscrit pour luth]

2/ *Menuet dans nos bois*, ***Trios pour le coucher du roi***, 1667, LWV 35/4 (Sol M).

Concordances : 27-Gresse, *Air Dans un bois*
27-Gresse, [pièce sans titre]
36-Parville, *Menuet dans nos bois. Mr de Lully.*
68-d'Anglebert, *Menuet. dans nos bois Mr de Lully*
Ms. Bloren, *Menuet dans nos bois*

Edition moderne : Gilbert p. 112, Roesgen-Champion p. 29.

3/ *Chaconne*, ***Acis et Galathée***, 1686, LWV 73/32 (Ré M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Chaconne de Galothe*
23-Tenbury, *Chaconne de Galatée*
24-Babell, *Chaconne de Galatée*
36-Parville, *Chaconne de galatée*
49-RésF-933, *Chaconne*
68-d'Anglebert, *Chaconne de Galatée Mr de Lully*
Ms. Amalie, *Chaconne de Galatée*
Ms. Normand/Couperin, *Chaconne de Galatée*
Ms. de Bloren, *Chaconne de Galatée*

Edition moderne : Gilbert p. 106, Roesgen-Champion p. 112.

53-Oldham-2 : arrangements d'œuvres de Lully (nombre non précisé).

Provenance : France (après 1752, arrangement du *Devin du village* de J.J. Rousseau).

Localisation : Londres, collection privée de Guy Oldham.

Description : 190 pages, reliure moderne en cuir.

Notation : Partition pour clavier : 2 portées de 5 lignes.

Copiste : une seule main, très précautionneuse, avec quelques ajouts à la fin du manuscrit.

Compositeurs : liste incomplète

Aubert, Jacques « le vieux » (ca.1689-1753)

Chambonnières, Jacques-Champion (1601/2-1672)

Couperin, François (1668-1733)

Dandrieu, Jean-François (ca. 1682-1738)

Loeillet, Jean-Baptiste (né en 1688)

Lully, Jean-Baptiste

Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778)

Contenu : Pièces de clavecin, dont des arrangements de *Phaéton* et *Isis* de Lully et de Jean-Jacques Rousseau : *Le Devin du village*.

Arrangements d'œuvres de Lully : non détaillé, ni précisé par Bruce Gustafson.

68-d'Anglebert : **15** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : Paris, chez l'auteur, 1689.

Localisation : Paris; Bibliothèque nationale, département de la musique :

1/ Vm7 1854 : 1ère édition.

2/ Réserve 89 : 1ère édition.

3/ Réserve 89bis: 1ère édition. Londres, British Library [British Museum], Music Room.

4/ e 382: 1ère edition. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier, département de la musique et d'autres éditions publiées à New-York, New-Haven, Bologne, La Haye, Vienne, Paris, Troyes, Washington D.C., Munich, Berlin.

Description de la 1ère édition : 128 pages, format quart oblong, 19 x 21,5 cm.

Compositeurs :

D'Anglebert, Jean-Henry (1628-1691)

Lully, Jean-Baptiste

Contenu : Pièces de Jean-Henry d'Anglebert, incluant des arrangements d'œuvres de Lully et de mélodies populaires.

Suite en Sol M	Fugues pour orgue
Suite en sol m	Quatuor
Suite en ré m	Principes de l'Accompagnement
Suite en Ré M	

Arrangements d'œuvres de Lully : **15**

1/ *Ouverture*, ***Cadmus***, 1673, LWV 49/1 (Sol M).

Edition moderne : Gilbert p. 88, Roesgen-Champion p. 26.

2/ *Symphonie*, ***Roland***, 1685, LWV 65/78 (Sol M).

Edition moderne : Gilbert p. 114, Roesgen-Champion p. 28.

3/ *Menuet dans nos bois*, ***Trios pour le coucher du roi***, 1667, LWV 35/4 (Sol M).

Concordances : 27-Gresse, *Air Dans un bois*

27-Gresse, [pièce sans titre]

36-Parville, *Menuet dans nos bois. Mr de Lully*

51-LaBarre-11, *Dans nos bois de Mr de lully*

Ms. Bloren, *Menuet dans nos bois*

Edition moderne : Gilbert p. 112, Roesgen-Champion p. 29.

4/ *Chaconne*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/40 (Sol M).

Concordances : 13-Möllersche, *Ciaconne*

14-Schwerin-619, *Chaconne de Phäeton*

24-Babell, *Chaconne de Phaëton*

43-Gen-2354, *Chaconne de phaEton*

44-LaPierre, *Chaconne de Phaëton* (reproduite 2 fois dans la source)

Ms. Entrevaux, [pièce sans titre car n'existent plus qu'à partir du f° 13, les 17 dernières mesures de la chaconne]

46-Menetou

Ms. Troyes I

Edition moderne : Gilbert p. 96, Roesgen-Champion p. 42, Ars Musicae pp. 2-5.

5/ *Courante*, ***Pièces instrumentales non datées***, LWV 75/24 (sol m).

Concordances : 33-Rés-89ter, *Courante*

36-Parville, *Courante de Mr Lully*

46-Menetou, *Courante de Mr de lully*

Edition moderne : Gilbert p. 96, Roesgen-Champion p. 42.

6/ *Dieu des enfers*, ***La Naissance de Venus***, 1665, LWV 27/41 (sol m).

Concordances : 24-Babell, *2me Sarabande*

36-Parville, *Dieu des Enfers*

Edition moderne : Gilbert p. 98, Roesgen-Champion p. 45.

7/ *Gigue*, ***Pièces instrumentales non datées***, LWV 75/**52 ?** (sol m).

Edition moderne : Gilbert p. 99, Roesgen-Champion p. 48.

8/ *Menuet la jeune Iris*, ***Trios pour le coucher du roi***, LWV 35/10 (sol m).

Edition moderne : Gilbert p.113, Roesgen-Champion p. 56.

9/ *Ouverture*, ***Le Carnaval***, 1668/75, LWV 36/1 (sol m).

Concordance : 33-Rés-89ter, *Ouuertuor dela Mascarade*

Edition moderne : Gilbert p. 90, Roesgen-Champion p. 60.

10/ *Second Air* (*sourdines*), ***Armide***, 1686, LWV 71/39 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Sourdinet damide*

23-Tenbury, *Air d'Armide*

24-Babell, *Air d'Armide Sourdines tres Doux*

36-Parville, *Sourdinnes de'Amide* (reproduites 2 fois dans la source)

49-RésF-933, *Sourdines d'Armide*

Ms. Regensburg, *Sommeil d'Armide*

Edition moderne : Gilbert p.115, Roesgen-Champion p. 62.

11/ *Les Songes agréables*, ***Atys***, 1676, LWV 53/58 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Songes Agreables Datis*

24-Babell, *Les Songes Agreables*

33-Rés-89ter, *Air de Ballet, les Songes agreables*

36-Parville, *Les Songes agreables d'Atys*

46-Menetou

Ms. Entrevaux, *Songes agreables*

Ms. Humeau, *Les songes d'Atis*

Ms. Amalie

Edition moderne : Gilbert p. 116, Roesgen-Champion p. 63, Ars Musicae pp. 46-47.

12/ *Entrée d'Apollon*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/58 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture dapollon du Triomphe de Lamour*

24-Babell, *Entrée d'Apollon*

30-Cecilia, *Dessante dopollon*

36-Parville, *Entree d apollon*

46-Menetou, *entree dappolon*

Ms. Humeau, *Entrée d'Apollon*, n° 14

Ms. Troyes I

Ms. Regensburg

Saizenay-I p. 222, *Entrée d'Apollon* [manuscrit de luth]

Edition moderne : Gilbert p.118, Roesgen-Champion p. 64.

13/ *Passacaille*, ***Armide***, 1686, LWV 71/61 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Passacaille Darmide*

24-Babell, *Passacaille D'Armide*

31-Madrid-1360, *La Chacona*

49-RésF-933, *Passacaille D'armide*

Ms. Regensburg, *Passacaille d'Armide*

Edition moderne : Gilbert p. 108, Roesgen-Champion p. 67.

14/ *Ouverture*, ***Proserpine***, 1680, LWV 58/1/ (ré m).

Concordances : 46-Menetou, *entree De proserpine*

Ms. Bruxelles-27220, *Ouuerture Proserpine*

Edition moderne : Gilbert p. 92, Roesgen-Champion p. 90.

15/ *Chaconne*, ***Acis et Galathée***, 1686, LWV 73/32 (Ré M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Chaconne de Galothe*

23-Tenbury, *Chaconne de Galatée*

24-Babell, *Chaconne de Galatée*

36-Parville, *Chaconne de galatée*

49-RésF-933, [pièce sans titre]

51-LaBarre-11, *Chaconne de Galatée de Mr de Lully*

Ms. Amalie, *Chaconne de Galatée*

Ms. Normand/Couperin, *Chaconne de Galatée*

Ms. Bloren, *Chaconne de Galatée*

Edition moderne : Gilbert p. 106, Roesgen-Champion p. 112.

Ms. Bruxelles-27220 : **45** arrangements d'œuvres de Lully, introduction de David Fuller (traduction de Denis Herlin) **(1)**.

Provenance : inconnue (datation probable de 1666, année de création du *Ballet des Muses*, à 1685). Ce manuscrit est issu de la collection Wagener (ca 1896).

Localisation : Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire royal / Koninklijk Conservatorium, Ms 27220.

Description : 210 pages, mais de nos jours 116 pages seraient manquantes (?), format irrégulier, 17,4 x 28,5 cm. L'histoire complexe du manuscrit, au regard des différentes paginations, semble indiquer qu'une partie importante en a été perdue. Ce manuscrit a été copié à partir de la page 1 de la pagination la plus récente sur un papier imprimé datant de la seconde moitié du XVIIe siècle et provenant de la maison Ballard. La table du contenu du manuscrit est signée par Alfred Wotquenne et datée du 25 novembre 1910.

Notation : Pièces vocales et partitions pour clavier.

Partitions pour clavier : 2 portées de 5 lignes, 3 systèmes par page, écrit page par page.

Clés : Ut1, Ut3, Sol1, Sol2, Fa3 (usuelles Sol2, Fa3).

Copistes : 2 mains principales et trois secondaires. La main du copiste A, Guillaume-Gabriel Nivers ou l'un de ses élèves, se retrouve dans deux manuscrits d'orgue : **F-Pn Rés. 476** et **Rés. 2094** (appartenant à Marguerite Thiery qui vécut dans le quartier de la paroisse Saint-Sulpice entre 1677 et 1683). En effet, la notation des ornements - bien spécifique - présente les mêmes analogies entre **Ms.Bruxelles-27220** et les trois Livres d'orgue imprimés de Nivers.

Description et provenance du manuscrit :

Format irrégulier, 17,4 x 28,5 cm. Traces de mouillure, reliure en demi-cuir bleu foncé et papier marbré bleu. Auparavant dans la collection Wagener, *ca.* 1896. D'après Johan Eeckeloo de la bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, la reliure, qui n'est pas caractéristique de cette collection, date des années 1910, au moment où Alfred Wotquenne a établi la table du contenu du manuscrit qui est maintenant reliée avec le volume. D'après les recherches de Laurent Guillot, ce manuscrit a été copié à partir de la p.1 de la pagination la plus récente sur un papier imprimé datant de la deuxième moitié du XVIIe siècle et provenant de la maison Ballard.

Les différentes paginations reflètent l'histoire complexe du manuscrit et semblent indiquer qu'une partie importante en a été perdue. Il fait maintenant 210 pages et comporte une pagination récente au crayon : elle débute à la deuxième page de garde récente et comprend

(1) David Fuller, *Pièces de clavecin, ca 1665-1685*, Fac-similé du manuscrit de Bruxelles Ms.27220, Introduction, Minkoff, Genève, 2003, pp. V-XLIV.

les deux folios de la table qui, bien qu'écrits sur du papier réglé, ne présentent aucun lien avec la première page de musique ; elle se termine à 208. Une ancienne pagination allait de la première page de musique jusqu'à la page 90, puis sautait à 93 pour finir à 204. Cependant, ce n'est pas la pagination originale, puisqu'elle débute au milieu de la pièce n° 1, dont la première page manque. Une troisième pagination commence à la fin du volume avec 117. Le volume doit être mis à l'envers afin de suivre cette pagination ancienne et la musique. (Les deux autres paginations sont visibles en bas à l'angle des pages).

Le début de la première pièce qui commence à l'envers à la fin du volume et qui correspond au numéro 100 de notre inventaire manque. Cet élément, ainsi que la pagination commençant à 117, indique que de nombreuses pages, peut-être l'équivalent de la page 116 jusqu'à la fin du volume, plus un nombre inconnu de pages au début, ont été perdues avant que le volume ne soit relié dans son état actuel. Cette ancienne pagination à partir de la fin va jusqu'à 128, se poursuit avec la page 29 (le «1 » a été omis pour des raisons inconnues), et se termine à (1) 79, ce qui correspond à la page 146 dans la pagination récente du début du volume. La pagination continue au verso de la page (1) 79 avec le chiffre 40 jusqu'à 43, puis s'arrête. La table réalisée par Wotquenne utilise la plus ancienne des deux paginations pour la première partie du manuscrit ainsi que celle commençant à la page 117 pour la fin du volume.

Ce manuscrit est l'œuvre de deux copistes principaux, A et E. La main du copiste A apparaît sur chaque page, de la page 7 à la page 145, à l'exception de la page 67, pour disparaître ensuite dans les pages qui suivent. Quant au copiste E, il intervient à partir de la page 146, avec le n° 97, l'*Ouverture* de *Proserpine* de Lully et s'arrête à la page 151 au n° 98a. Pour des inconnues, E, au lieu de continuer sa copie à cet endroit, semble avoir retourné le livre à l'envers et poursuivi sa copie à partir de la fin du volume. Il est nécessaire de dire « semble avoir », puisque nous ne savons pas de quoi se composaient les 116 pages manquantes - si toutefois ces pièces ont jamais existé.

Mais, à la fin du volume, telle que nous la connaissons, commence à la page 117 (dans l'ancienne pagination) avec l'ouverture de *Bellérophon* de la main du copiste E. Son travail s'arrête à l'ancienne page (1) 71 (page 154 dans la pagination récente à partir du début du volume), sans que la pièce n° 115 soit complète. Sur les deux pages vides comprises entre la fin du n° 98a et la coupure de la pièce n° 115, une autre main, le copiste B, a inscrit une partie vocale d'*aria da capo* italien (n° 99). Il faut noter que la pagination provenant de la fin du volume se poursuit durant 12 pages dans la première partie du manuscrit et se présente donc à l'envers pour le lecteur. Cette particularité et le fait que la pagination passe inexplicablement de (1) 79 à 40, demeurent mystérieux et insolubles.

Dans l'inventaire du manuscrit, nous avons suivi les attributions de copistes indiqués dans Gustafson-Fuller, 1990. Ainsi, hormis les deux mains principales, A et E, se trouvent trois autres mains secondaires qui copièrent exclusivement des pièces vocales sans accompagnement sur les endroits laissés libres par A et E. Ce sont : B pour six airs, et C et D qui écrivirent les n° 46 et 74. Cependant C partage plusieurs caractéristiques communes avec B, ce qui pourrait laisser penser qu'il s'agit du même copiste. À noter aussi que les n° 11 et 12 sont probablement de la main de E et non de A, comme c'est indiqué dans Gustafson-Fuller, 1990.

Les copistes B (avec C et D) et E n'ont pas été identifiés. En revanche, la main du copiste A se retrouve dans deux manuscrits d'orgue, **F-Pn Rés. 476** et **Rés. 2094**, qui comportent plusieurs éléments les rattachant à l'entourage de Guillaume-Gabriel Nivers, l'organiste influent de la paroisse Saint-Sulpice de Paris des années 1650 jusqu'en 1714, année de sa mort. Ces deux Livres d'orgue ont en commun avec le manuscrit de Bruxelles et Nivers (dans ses trois Livres d'orgue imprimés) une particularité unique de notation des ornements : le même signe est utilisé à la fois pour le trille et le mordant, un petit trait ondulé, placé au-dessus de la note pour le trille et au dessous pour le mordant ; **Rés. 476** contient aussi - hormis des ouvertures d'opéras, des accompagnements en plain-chant, des versets pour orgue, des noëls et une allemande de Louis Couperin - des pièces de Nivers. **Rés. 2094** appartenait à Marguerite Thiéry qui vécut dans le quartier de la paroisse Saint-Sulpice entre 1677 et 1683, année de son mariage avec le facteur d'orgue Alexandre Thierry (apparemment sans lien de parenté). Il faut remarquer que les deux seules pièces communes aux deux manuscrits, les transcriptions des ouvertures d'*Alceste* et de *Bellérophon* de Lully, sont proposées dans des versions assez différentes dans **Ms.Bruxelles** (copiste E) et dans **Rés. 476** (copiste A).

<u>Datation du manuscrit</u> :

Le manuscrit ne contient aucune date susceptible de nous indiquer quand les différentes parties en furent copiées, et aucune indication concernant un ancien possesseur permettant de déduire une date quelconque. Cependant, il rassemble quarante-six arrangements de ballets et d'opéras de Lully dont on connaît la date de la première exécution. Nous ignorons combien de temps s'écoula entre les premières exécutions et la réalisation ou la copie de ces arrangements ; mais, il est tout à fait remarquable de constater que ces dates correspondent d'une façon générale à une progression chronologique cohérente dans le manuscrit - une progression qui semble suggérer que plusieurs groupes de transcriptions furent ajoutés peu de temps après la première création de l'œuvre.

L'ensemble des huit numéros de *Psyché* de la main du copiste A et les six autres par le copiste E issues du *Triomphe de l'Amour* témoignent d'un mouvement d'intérêt pour ces œuvres qui pourrait être le fait d'un amateur de musique de Lully qui les aurait récemment entendus au théâtre. Le nombre total d'arrangements - pas loin d'un tiers du volume - ne laisse aucun doute sur l'enthousiasme du possesseur (peut-être des possesseurs) ou des copistes pour la musique de Lully. Ceci se retrouve, bien sûr, chez d'autres propriétaires de manuscrits de musique pour clavecin, qu'ils soient à usage professionnel ou domestique, dans lesquels les transcriptions de Lully représentent environ la moitié du répertoire. Mais généralement de tels arrangements sont copiés sans aucun souci d'organisation ni de chronologie cohérente, comme un corpus de musique populaire. De plus, l'attrait particulier du possesseur de **Ms.Bruxelles** pour *Psyché* est d'autant plus inhabituel qu'il ne figure même pas parmi la douzaine d'œuvres de Lully les plus représentées dans les sources de clavecin.

Deux arrangements pèsent en faveur de l'hypothèse que le rythme de copie des arrangements de Lully reflète la chronologie des œuvres effectives. Le premier réside dans la progression des dates qui à aucun moment ne dévie vers un futur inconnu, mais seulement vers un passé connu proche. Le second est qu'il n'existe aucune trace d'un quelconque plan général dans la copie du manuscrit pour la musique autre que celle de Lully qui expliquerait cette chronologie des arrangements. Ces derniers n'étaient pas organisés et n'avaient pas besoin de l'être : les groupements et la chronologie découlent simplement de leur date de création. Si l'on excepte le n° 2, qui semble avoir été copié de façon serrée dans un espace laissé libre à une date ultérieure que celle des numéros environnants, et le n° 9 qui pourrait avoir été un air favori, nous pouvons suggérer avec prudence que 1666, l'année de la création du *Ballet des Muses* (n° 26 et 27), serait la première date qui se retrouve immédiatement dans la chronologie du manuscrit de Bruxelles et nous pouvons soutenir avec fondement que l'activité de A se termine peu après 1671, date qui correspond à l'ensemble des pièces de *Psyché* . L'activité de E se serait étendue sur deux ou trois années qui suivent 1680. Un autre petit détail vient conforter cette chronologie : aucune version des pièces de Chambonnières copiées par A ne correspond à celles de l'édition de 1670 de Chambonnières, tandis que les deux pièces de la main de E sont suffisamment proches de cette source pour avoir été réalisées d'après elle - bien qu'il soit très rare même dans les sources datables après 1670 que les versions des pièces de Chambonnières soient copiées à partir de l'édition imprimée. Si le Livre d'orgue de Marguerite Thiéry, aussi copié par A, a été réalisé entre 1677 et 1683, comme cela est probable, ceci confirmerait l'hypothèse que A est resté en activité au moins jusqu'à la dernière partie de la chronologie du manuscrit de Bruxelles.

La relative netteté et la présentation cohérente de A dans **Ms.Bruxelles** soulèvent la question de la durée de copie qui irait dans le sens d'un délai plutôt court - peut-être quelques mois - plutôt que cinq ou six ans. Mais la main de A n'apparaît pas être si cohérente dans **Ms.Bruxelles**, si l'on compare avec l'écriture du **Rés. 476**, qui en dépit d'un répertoire plus diversifié, offre une graphie plus marquée, plus nette et amplement plus cohérente.

Contenu du manuscrit :

À l'exception des *Zéphirs de Mr de Chambonniere*, n° 96, l'ensemble du contenu du manuscrit est anonyme. La majorité des identifications ont été faites par Bruce Gustafson avec l'aide des incipit codés (pour Lully, voir *A Thematic Locator for the Works of Jean-Baptiste Lully*, New-York : Performers' Editions, 1989). Le fichier de titres et d'incipit littéraires du Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, qui a été publié sur microfiches et l'index manuscrit « Thèmes des petits recueils de Ballard » d'Alfred Wotquenne (US-Wc : ML 120.F7W7 Case) ont été d'un grand secours pour les airs vocaux ainsi que le *Catalogue du fonds musical de la Bibliothèque de Versailles* de Denis Herlin (Paris, Publications de la Société française de musicologie, Éditions Klincksieck, 1995).D'autres identifications pourront être faites au fur et à mesure que notre connaissance de ce répertoire progresse, mais la simple proximité d'une pièce inconnue avec une connue n'a jamais été un critère suffisant pour une identification, comme l'étude de ce manuscrit et de bien d'autres manuscrits français de clavecin le démontrera.

Les identifications et les concordances de l'inventaire doivent être considérés comme un guide pour la recherche ; leur précision et leur exhaustivité varient grandement suivant le matériel disponible. Le lecteur doit toujours avoir deux points en tête : le premier, une concordance n'est pas une identification, bien que cela puisse y conduire ; le second, l'idée d'une version « définitive » d'une pièce de clavecin n'existe pas dans ce répertoire, même si elle est de la main du compositeur lui-même ou si elle a été publiée avec son approbation, comme le furent les soixante pièces éditées par Chambonnières en 1670.

L'approche de l'inventaire varie suivant les différents genres de pièces. Les arrangements de Lully sont identifiés par la référence LWV, qui renvoie au catalogue thématique de Herbert Schneider, sans toutefois indiquer une liste complète des autres arrangements du même extrait. En revanche, les pièces de Chambonnières sont décrites en donnant une liste de concordance aussi exhaustive que possible dans la mesure où l'état des recherches le permet et en indiquant les différences parmi les versions existantes. Une liste d'abréviations des sources est jointe à l'inventaire. Menuets, gavottes, bourrées et quelques

sarabandes et courantes constituent une catégorie particulière. Ce peut être des pièces de Lully, des pièces originales pour clavecin ou des airs populaires arrangés pour le clavier, comme on peut le constater dans l'inventaire. Quelques-unes de ces pièces ou airs avec textes ont été retrouvés dans des livres d'airs de cette période, mais à l'exception de Lully, les sources et les dates indiquées ici ne doivent pas être prises comme ayant un impact sur la source ou sur la date de copie du manuscrit.

Comme nous l'avons déjà souligné, aucun plan ou principe gouvernant l'ordre des pièces n'apparaît dans ce manuscrit, mais en revanche, il existe huit groupes variant de deux ou six pièces et commençant par une allemande suivie de courante, précédés quelquefois d'un prélude, ce qui autoriserait à les qualifier de suites. Bien que ces groupes puissent avoir été voulus par le possesseur ou le copiste pour l'exécution, ils ne nous renseignent aucunement ni sur la provenance de chacune des pièces, ni sur les intentions du compositeur, comme le démontre l'inventaire du manuscrit. Par exemple, il n'y a aucune raison de penser que les n° 5, 6, et 7 soient du même compositeur, ou que l'une d'entre elles soit de Chambonnières, le compositeur de la majorité de pièces dans ce manuscrit, et encore moins qu'elles aient circulé comme suite.

Néanmoins, ces pièces de clavecin représentent l'apport le plus important du manuscrit de Bruxelles. En haut de la liste figurent les neuf nouveaux préludes non mesurés ainsi que les excellentes nouvelles versions de douze pièces de Chambonnières, auquel il faut adjoindre le n° 4 si la nouvelle attribution dans « Couperin de Turin » est correcte. De plus, il offre une nouvelle version d'une allemande et d'une courante de Richard. L'ombre de Louis Couperin plane sur plusieurs pièces. Le n° 33 est peut-être une variante de son allemande en si bémol ou une reconstitution due à un autre compositeur. Les incipit des 49 et 50 semblent avoir été empruntés à (par ?) Chambonnières et (à ?) Louis Couperin. Elles sont, parmi les pièces qui restent toujours non identifiées, celles qui présentent des preuves de qualité et de style que l'on pourrait presque attribuer sans hésitation à Chambonnières. Le n° 52 est généralement attribué à Chambonnières, mais est probablement de Couperin. Le n° 57, quoiqu'il ne soit pas l'égal du 49, pourrait peut-être être de Chambonnières.

Les préludes ont été transcrits et analysés par Katrina Brown dans sa « maîtrise », « A Seventeenth-Century Source of French Keyboard Music : Brussels Manuscript MS 27220 » (University of London, 1998). Ils sont de dimensions relativement courtes, leur longueur allant d'un système et demi à neuf et sont d'un style qui est loin d'être homogène, suggérant que ce n'est l'œuvre d'un seul compositeur. Les n° 5 et 86 sont d'excellente qualité et laisseraient penser qu'ils sont de Chambonnières qui n'en laissa aucun, bien qu'il dut en avoir joué. D'un

autre côté, le n° 32 est atypique par la présence de nombreuses lignes verticales coordonnant les voix de la clé d'ut et de la clé de fa. Dans certains préludes apparaissent des points au-dessous ou au-dessus des notes semblant indiquer une notation sans cohérence pour les notes d'importance secondaire. Le n° 42 est particulièrement riche en ports de voix, qui sont indiqués par la présence de paires de notes répétées.

Compositeurs :
Chambonnières, Jacques Champion (1601/2-1672)
Couperin ? Louis (ca 1626-1661)
Richard (Etienne ? ca. 1631-1669)
Lully, Jean-Baptiste
Leborgne
Monnard (?)
Pinel, (Germain ? mort en 1661)

Contenu : toutes les pièces n'ont pas encore été authentifiées.
Pièces de clavecin de Chambonnières, dont neuf nouveaux préludes non mesurés.
Une nouvelle version d'une allemande et d'une courante de Richard.
Pièces de clavecin de Louis Couperin ?
Airs populaires et contrafactum.

Arrangements d'œuvres de Lully : **45**

1/ *Rondeaux pour les Trompettes*, ***Psyché***, 1671, LWV 45/36 (Ut M, ton original Ré M).
Concordances : 36-Parville, *Les Trompettes de Psiché*
36-Parville, *Les fanfares de Psiché*
39-Vm7-6307, *Les grandes Trompettes a Deux Chœurs en Rondeau*
Ms. Houssu, *Sérénade de Psyché, Premier Air pour les Suivants de Mars*

2/ *Rondeau pour quatre Nations*, ***Hercule amoureux***, 1662, LWV 17/27
(ré m, ton original sol m).

3/ *Vous savez l'amour extrême*, ***Ballet des Muses***, 1666, LWV 32/7
(Sol M, ton original Sib M)
Concordance : 36-Parville, *Gavotte*

4/ *Vivons heureux, Aimons nous*, ***Ballet des Muses***, 1666, LWV 32/8
(Sol M, ton original Sib M)
Concordance : 36-Parville, *Menuet en Rondeau*

5/ *Entrée, un Combat de plaisir*, ***Ballet d'Alcidiane***, 1658, LWV 9/24,
(Ut M, ton original Ré M).

6/ *Les Mariniers*, ***Grand Divertissement royal de Versailles***, 1668, LWV 38/6
(Ut M, ton original Fa M).

7/ *Air pour les Bergers*, ***Grand Divertissement royal de Versailles***, 1668, LWV 38/2
(Ut M, ton original Fa M).

8/ *Entrée, les Suisses*, ***Ballet de l'impatience***, 1661, LWV 14/42 (Fa M, ton original Sol M).

9/ *Menuet*, ***Ballet de Flore***, 1669, LWV 40/39 (Ut M).
Concordances : 9-Ihre, *Minoit*
27-Gresse, *Leminuetté*
36-Parville, *Menuet*

10/ *Aimez, cherchez à plaire*, ***Carnaval***, ***Mascarade royale***, 1668, LWV 36/5
(ré m, ton original sol m).

11/ *Menuet pour les mêmes*, ***Ballet de Flore***, 1669, LWV 40/11 (ré m, ton original sol m).

12/ *Entrée, Flore*, ***Ballet de Flore***, 1669, LWV 40/5 (la m, ton original ré m).

13/ *Bourrée*, ***Ballet de Flore***, 1669, LWV 40/7 (la m, ton original ré m).

14/ *Entrée, les Plaisirs*, ***Carnaval***, ***Mascarade royale***, 1668, LWV 36/4
(ré m, ton original sol m).

15/ *Les mêmes*, ***Ballet des Muses***, 1666, LWV 32/27 (ré m)

16/ *Menuet pour les Faunes et les Dryades*, ***Divertissement royal***, 1670, LWV 42/20
(Fa M, ton original Sol M).

17/ *Les Pêcheurs de corail*, ***Divertissement royal***, 1670, LWV 42/4 (Ut M, ton original Fa M).
Concordance : 28-Brussels-926, *Les Pescheurs de Corailles*

18/ *Air de Neptune*, ***Divertissement royal***, 1670, LWV 42/6 (Ut M, ton original Fa M).
Concordance : 28-Brussels-926, *Neptune pour le Roy*

19/ *Marche à la tête de quatre Quadrilles*, ***Ballet de Flore***, 1669, LWV 40/33 (Ut M).

20/ *Les Hommes et Femmes armés*, ***Divertissement royal***, 1670, LWV 42/31
(Ut M, ton original Ré M).

21/ *Les Maîtres à danser*, ***Divertissement de Chambord***, 1669, LWV 41/6
(ré m, ton original sol m).

22/ *Les Combattants*, ***Divertissement de Chambord***, 1669, LWV 41/7
(Fa M, ton original Sol M).

23/ *Ritournelle pour les flûtes, Rondeau, Les Bergers et les Bergeres*, ***Divertissement royal***,
1670, LWV 42/21 (sol m).

24/ *Premier Menuet, Ah ! qu'il fait beau dans ces boccages*, ***Le Bourgeois gentilhomme***,
1670, LWV 43/37 (Ut M).

25/ *Second Menuet, Vois ma Climene, Vois sous ce chêne*, ***Le Bourgeois gentilhomme***, 1670,
LWV 43/38 (Ut M).

26/ *Flore, Est-on sage dans le bel âge*, ***Psyché***, 1671, LWV 45/7 (Ut M).

27/ *Menuet*, ***Psyché***, 1671, LWV 45/6 (Ut M).

28/ *Aimable jeunesse*, ***Psyché***, 1671, LWV 45/16 (la m).

29/ *Gavotte, Le Dieu qui nous engage à luy*, ***Psyché***, 1671, LWV 45/25 (la m).

30/ *Entrée de la suite de Bacchus*, ***Psyché***, 1671, LWV 45/28 (Ré M, ton original Fa M).

31/ *Second Air*, *Les Faunes*, ***Psyché***, 1671, LWV 45/30 (Ré M, ton original Fa M).

32/ *Rondeau pour les Trompettes*, ***Psyché***, 1671, LWV 45/36 (Ré M).

Concordances : Ms. Bruxelles-27220, [fragments de pièce sans titre]
36-Parville, *Les Fanfares de Psiché*
36-Parville, *Les Trompettes de psiché*
39-Vm7-6307-1, *Premier air pour les suivants de Mars*
Ms. Houssu, *Sérénade de Psyché, Premier Air pour les Suivants de Mars*

33/ *Dernier Air*, ***Psyché***, 1671, LWV 45/37 (Ré M).

34/ *Ouverture*, ***Proserpine***, 1680, LWV 58/1 (ré m).

Concordances : 46-Menetou, *entree deproserpine*
68-d'Anglebert, *Ouuerture de Proserpine Mr. de Lully*

35/ *Menuet*, *Pourquoi n'avoir pas le cœur tendre*, ***Bellérophon***, 1679, LWV 57/7 (ré m).

➔ À partir du folio 152, le reste du manuscrit est écrit à l'envers, à partir de la fin.

1/ *Ouverture*, ***Bellérophon***, 1679, LWV 57/1 (ré m).

Pièce sans titre [le titre et le début de la pièce sont manquants]

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouuerture de Bellerophon*
24-Babell, *Ouverture de Bellerophone*
27-Gresse, [sans titre]
40-Rés-476, *Louuerture de Bellerophone*
46-Menetou, *Entree deBellerophon*

Edition moderne : Bonfils.LP p.86, Howell.

2/ *Les Amazones*, ***Bellérophon***, 1679, LWV 57/23 (Ut M).

Concordance : 14-Schwerin-619

3/ *Ouverture*, ***Atys***, 1676, LWV 53/1 (sol m).

Concordances : 24-Babell, *Ouverture d'Atys*
Ms. Entrevaux, *Ouverture d'atis*

Edition moderne : Ars Musicae pp. 38-39.

4/ *Ouverture*, ***Alceste***, 1674, LWV 50/1 (la m).

Concordances : 40-Rés-476, *Louuerture de l'opera d'alceste*

46-Menetou, *Ouuerture d Alceste*

Edition moderne : Bonfils-LP p. 105, Howell.

5/ *Ouverture*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/1 (Fa M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture du Triomp de Lamour*

24-Babell, *Ouverture du Triomphe de L'Amour*

46-Menetou, *Ouuerture delopera dutrionphe delamour*

6/ *Air pour l'entrée de Borrée et des quatre Vents*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/25 (sol m).

7/ *Gavotte pour Orithie et ses Nymphes*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/26 (sol m).

Concordances : 24-Babell

46-Menetou

8/ *Entrée des Dieux Marins et des Nereides*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/20 (Sol M).

9/ *Entrée de Mars et des Amours, Rondeau*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/14 (Ut M, ton original Ré M).

10/ *Air pour les Amours et les Guerriers, Rondeau*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/13 (Ré m).

Manuscrit des Augustines de Vitré : **1** arrangement de Lully, introduction de Pierre-Michel Bédard **(2)**.

Provenance : France (entre 1735 et 1855). Le fonds musical provient du monastère Saint-Nicolas de Vitré (département de l'Ille-et-Vilaine), fondé en 1655, abritant une communauté de religieuses musiciennes dont certaines savaient tenir l'orgue édifié de 1737 à 1739 et détruit à la Révolution.

Localisation : Paris, Bibliothèque nationale, département de la musique, Réserve Vma. Ms. 1071.

Description : le manuscrit, ou plus exactement, les manuscrits de Vitré sont au nombre de cinq qui renferment, à parts égales, du plain-chant, de la musique pour clavier et de la musique vocale sacrée. Leur rédaction s'est étendue sur une assez longue période, de 1735 à 1855 environ, et chacun des manuscrits révèle l'intervention de plusieurs copistes.

Notation : Partitions pour clavier.

Partition pour clavier : 2 portées de 5 lignes, 4 systèmes par page, écrit page par page.

Clés : Ut1, Ut3, Sol2, Fa2, Fa3 (usuelles Sol2, Fa3).

Copistes : plusieurs mains de religieuses à différentes époques.

Datation : de 1735 à 1855.

Le Livre I (copié entre 1735 et 1750) est consacré à l'orgue.

Le Livre II (copié entre 1770 et 1780) est consacré au plain-chant.

Le Livre III (copié entre 1775 et 1794) est destiné à l'orgue et au clavecin.

Le Livre IV (copié entre 1825 et 1855) est un livre de plain-chant.

Le Livre V (copié en 1758, la seule date précisée) est consacré à de la musique vocale sacrée à une, deux et trois voix et à de la musique de chambre : les quelques compositeurs cités sont Bernier, De Lalande, Blavet, Cupis et Arnaut.

Contenu du Livre I et Livre III :

Le Livre I (copié entre 1735 et 1750), entièrement consacré à l'orgue, demeure musicalement le plus intéressant des cinq. Ses deux cent quatre pièces et fragments musicaux sont souvent d'excellente qualité. L'état de conservation est parfois médiocre : taches d'humidité et d'encre rendent la lecture difficile, voire illisible, dans certains cas. La pagination, si elle existe, est totalement illisible. Presque toute cette musique est destinée à l'orgue mais une petite partie est issue plus spécifiquement du répertoire pour le clavecin. Ces Livres I et III recensent :

. Versets pour les différentes parties de l'ordinaire de la messe, entre autres de Guillaume-Gabriel Nivers.

(2) Pierre-Michel Bédard, *Pièces d'orgue des Augustines de Vitré*, Le Pupitre, Paris, Heugel, 1996, pp. III-VII.

. Quarante-trois mouvements de sonates pour violon et basse continue, arrangés pour l'orgue et rebaptisés « Offerte » ou « Offertoire » de Corelli, Senaillé et Mascitti.

. Noëls pour orgue de Nicolas Lebègue ou Pierre Dandrieu (?)

. Neuf pièces pour clavecin : *Les tourbillons de Rameau*, *Les Sauvages pièces de M. Rameau* (fragments), *Rondeau* en ré mineur et quatre extraits du *Deuxième Ordre* de François Couperin.

. Une allemande pour viole et basse continue.

Il subsiste de nombreuses pièces non identifiées : certaines sont proches du style des marches triomphales et marches des trompettes de Lully, d'un accès très facile au clavier.

Compositeurs :

Beauvarlet-Charpentier, Jean-Jacques (1734-1793)

Caix d'Hervelois, Louis de (ca 1670- ca 1760)

Clérambault, Louis-Nicolas (1676-1749)

Corelli, Arcangelo (1653-1713)

Couperin, François (1668-1733)

Dezède, Nicolas ou Alexandre (1740-1792)

Lully, Jean-Baptiste

Mascitti, Michel (ca 1664-1760)

Monsigny, Pierre-Alexandre (1729-1817)

Nivers, Guillaume-Gabriel (1632-1714)

Rameau, Jean-Philippe (1683-1764)

Salieri, Antonio (1750-1825)

Senaillé, Jean-Baptiste (1687-1730)

Arrangements d'œuvres de Lully : **1**

1/ *Grotte Deversailles Ouverture Grave*, ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/1 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture de la Grotte de versaille*

36-Parville, *Ouverture de la grotte de Versailles*

46-Menetou, *La grotte de Versaille*

49-RésF-933, *Ouverture de la Grote de Versaille*

Ms. Entrevaux, *ouverture Grotte de Versailles*

Ms. Houssu, *Ouverture de la grotte de versailles*

Saizenay-I p 226 [manuscrit de luth]

Edition moderne : Strizich p.104, Ars Musicae pp.10-11.

<u>Manuscrit Clermont d'Entrevaux</u> : **43** pièces non arrangées de Lully, introduction de Michel Foussard, Roger Greaves et René Delosme **(3)**.

<u>Provenance</u> : France (probablement avant 1691) de la collégiale de Barjols (département du Var) et peut-être issu, à l'origine, du fonds historique de l'opéra de Marseille (?). Toutes les pièces furent publiées entre 1681 et 1689 (pas antérieures à 1685 du fait de la présence du *Temple de la Paix* de Lully, et guère postérieures à 1689 car aucune pièce des opus 3,4 et 5 de Corelli n'y figure). Le manuscrit du nommé Clermont, prêtre ou bourgeois de Barjols, a été mis en vente publique à une date indéterminée dans la première moitié de XVIIIe siècle, après son décès. Il a été acquis et fut en possession, de 1726 à la Révolution, par les Lambert, faiseurs de draps à Entrevaux. Au XXe siècle, c'est au presbytère que Norbert Dufourcq prit connaissance du manuscrit et constata, malheureusement, qu'il manquait déjà les douze premiers folios numérotés de musique.

<u>Localisation</u> : Trésor de la cathédrale d'Entrevaux (département des Alpes-de-Haute-Provence).

<u>Description</u> : volume quart oblong, à l'italienne, 19,6 x 25,4 cm.

À l'origine le manuscrit comportait vingt cahiers de quatre feuillets de huit pages chacun. Les trois premiers cahiers manquent, neuf feuillets au moins sur douze ayant été découpés en bloc, les autres ayant été vraisemblablement perdus après s'être détachés. Le texte musical débute au folio 13 qui porte la signature 4. La foliation d'origine est ensuite continue jusqu'au folio 72. Les deux derniers cahiers, non foliotés, sont incomplets.

La garde blanche avant porte au verso plusieurs inscriptions manuscrites :

N° 134 / 2 (livres)/ Archives des Basses-Alpes/ Commune d'Entrevaux/ ORIGINAL de Lully/ Clermont/ Clemont/ pr Clermont Dela ville Debarjol/ his/ (cinq mesures de musique) */ A/ Monsieur/ Monsieur Lambert organiste et m.e/ decolle a entrevaux.*

La garde blanche arrière comporte au recto les inscriptions manuscrites de la même main et même encre que l'ex-libris Lambert : il s'agit d'une table de registration pour l'orgue ajoutée par la suite au milieu du XVIIIe siècle, lorsque la manuscrit fut en possession de la famille Lambert d'Entrevaux, Jacques puis Eustache.

<u>Notation</u> : partitions pour clavier, 2 portées de 5 lignes, 4 systèmes par folio, pour les œuvres de Lully et les Noëls pour orgue.

Partition pour orgue, en trio deux claviers et pédale, 3 portées de 5 lignes, 2 systèmes par folios, les deux dernières portées étant vierges pour les sonates de Corelli. La superposition exacte des portées entre recto et verso laisse supposer un préréglage mécanique.

<u>Clés</u> : Sol1, Fa3

(3) René Delosme, *Manuscrit Clermont d'Entrevaux : Pièces de Lully*, Chatenay-Malabry, Ars Musicae, 1998, pp. I-IX.

Copistes : une seule main : le nommé Clermont, premier détenteur du manuscrit ?

Compositeurs :
Corelli, Arcangelo (1653-1713)
Lully, Jean-Baptiste
Anonyme(s)

Contenu :
Quarante trois pièces, non arrangées, d'opéras de Lully (c'est-à-dire notées à deux voix, basse et dessus).
Deux séries de fragments de sonates pour deux violons et basse continue de Corelli :
Sonate da chiesa op. 1 de Corelli, 1681 (sonates en trio).
Sonate da camera op. 2 de Corelli, 1685 (sonates en trio).
Noëls d'auteur(s) anonyme(s) et leur double pour orgue aux airs faciles à identifier : *Une jeune fillette, Joseph est bien marié, Vous qui désirez sans fin,…*

Oeuvres de Lully : **43**

1/ *Chaconne* [17 dernières mesures], ***Phaéton***, 1683, LWV 61/40 (Sol M). [Pièce sans titre]
Concordances : 13-Möllersche, *Ciaconne*
14-Schwerin-619, *Chaconne de Phäeton*
24-Babell, *Chaconne de Phaëton*
43-Gen-2354, *Chaconne de phaEton*
44-LaPierre, *Chaconne de Phaëton* (reproduite 2 fois dans la source)
46-Menetou
68-d'Anglebert, *Chaconne de Phaeton Mr de Lully*
Ms. Troyes I
Edition moderne : Gilbert p. 96, Roesgen-Champion p. 42, Ars Musicae pp. 2-5.

2/ *Petit air pour les mesmes*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/41 (sol m).
Edition moderne : Ars Musicae p. 6.

3/ *Premier Air*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/57 (sol m).
Concordances : 24-Babell
46-Menetou, *lepraintamps de phaeton*
Edition moderne : Ars Musicae p. 7.

4/ *Second Air*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/58 (sol m).

Concordances : 46-Menetou, *menuet dephaeton*

Ms. Humeau, *Menuet 2ème Air Le Printemps*

Edition moderne : Ars Musicae p. 8.

5/ *Dans ce Palais bravez l'Envie*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/59 (sol m).

Concordances : 46-Menetou, *Dans ce palais bravez l'Envie*

Ms. Humeau, *Dans ce palais*

Edition moderne : Ars Musicae p. 9.

6/ *Ouverture*, ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/1 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture de la Grotte de Versaille*

36-Parville, *Ouuerture de la grotte de Versailles*

46-Menetou

49-RésF-933, *Ouuerture de la Grote de Versaille*

Ms. Augustines de Vitré, *Grotte Deversaille Ouverture Grave*

Ms. Houssu, *Ouverture de la grotte de versailles*

Saizenay-I p 226, *La Grotte de Versailles* [manuscrit pour le luth]

Edition moderne : Strizich p. 104, Ars Musicae pp. 10-11.

7/ *Ritournelle*, *Goutons bien les plaisirs*, ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/5 (sol m).

Edition moderne : Ars Musicae p. 12.

8/ *Dans ces charmantes retraites*, ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/4 (Sol M).

Edition moderne : Ars Musicae p. 13.

9/ *Menuet*, ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/9 (Sol M).

Edition moderne : Ars Musicae p. 14.

10/ *Ritournelle*, *Les oyseaux vivent sans contrainte*, ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/10 (Sol M).

Edition moderne : Ars Musicae p. 15.

11/ *Air des echos*, ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/13 (Sol M).

Concordance : 14-Schwerin-619

Edition moderne : Ars Musicae pp. 16-17.

12/ *Ouverture*, ***Le Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/1 (la m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouuerture du Temple de La paix*

28-Brussels-926, *Ouuerture*

46-Menetou, *Ouverture du temple delapaix*

Edition moderne : Ars Musicae pp. 18-19.

13/ *Préparons nous pour la feste nouvelle*, ***Le Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/2 (la m).

Concordances : 24-Babell, *Preparons nous…* (sol m)

46-Menetou, *premier air du temple delapaix*

Ms. Amalie, *Air du Temple de la paix, Préparons-nous*

Edition moderne : Ars Musicae pp. 20-21.

14/ *Entrée des bergers et bergeres*, ***Le Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/6 (la m).

Concordance : 46-Menetou, *Entree des bergers Et bergerres*

Edition moderne : Ars Musicae p. 22.

15/ *Rondeau*, ***Le Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/7 (la m).

Edition moderne : Ars Musicae p. 23.

16/ *Prelude, Alcipe*, ***Le Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/9 (la m).

Edition moderne : Ars Musicae p. 24.

17/ *Gigue*, ***Le Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/13 (la m).

Concordance : 46-Menetou, *Gigue*

Edition moderne : Ars Musicae p. 25.

18/ *Menuet*, ***Le Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/14 (la m).

Concordance : 46-Menetou, *menuet*

Edition moderne : Ars Musicae p. 26.

19/ *Menuet*, ***Le Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/15 (la m).

Edition moderne : Ars Musicae p. 26.

20/ *Entrée des Basques*, ***Le Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/24 (Ut M).

Concordances : 14-Schwerin-619

48-LaBarre-6

Edition moderne : Ars Musicae p. 27.

21/ *Passepied, hautbois*, ***Le Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/31 (Ut M).

Concordance : 46-Menetou, *passepied*

Edition moderne : Ars Musicae p. 28.

22/ *Canaries*, ***Le Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/26 (Ut M).

Concordance : 46-Menetou, *Canaris*

Edition moderne : Ars Musicae p. 29.

23/ *Canaries*, ***Le Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/27 (Ut M).

Edition moderne : Ars Musicae p. 29.

24/ *Ouverture*, ***Persée***, 1682, LWV 60/1 (la m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture De Perséé*

24-Babell, *Ouverture de Persée*

46-Menetou, *Ouuerture d'Andromède*

Edition moderne : Ars Musicae pp. 30-31.

25/ *Air pour les hautbois, Passepied, Megatyme, Phronime*, ***Persée***, 1682, LWV 60/5 (la m).

Concordances : 36-Parville, *Passepied de Persée*

46-Menetou, *passepied*

Edition moderne : Ars Musicae p. 32.

26/ *Prelude, le grand Preste, Chœur*, ***Persée***, 1682, LWV 60/76 (la m).

Edition moderne : Ars Musicae p. 32.

27/ *Air pour les Sacrificateurs*, ***Persée***, 1682, LWV 60/77 (la m).

Concordance : 36-Parville, *Les Sacrificateurs*

Edition moderne : Ars Musicae p. 33.

28/ *Air*, ***Persée***, 1682, LWV 60/84 (la m).

Edition moderne : Ars Musicae p. 34.

29/ *Passacaille*, ***Persée***, 1682, LWV 60/82 (la m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Passacaille de persee*

46-Menetou, *passacaille de persee*

Edition moderne : Ars Musicae pp. 35-37.

30/ *Ouverture*, ***Atys***, 1676, LWV 53/1 (sol m).

Concordances : 24-Babell, *Ouverture d'Atys*

Ms. Bruxelles-27220, *Atis ouuerture*

Edition moderne : Ars Musicae pp. 38-39.

31/ *Air pour les Nymphes de Flore*, ***Atys***, 1676, LWV 53/4 (sol m).

Edition moderne : Ars Musicae p. 40.

32/ *Air pour la suite de Flore*, *Gavotte*, ***Atys***, 1676, LWV 53/9 (Sol M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Rondeau*

Ms. Humeau [Pièce sans titre]

Edition moderne : Ars Musicae p. 41.

33/ *Menuet*, ***Atys***, 1676, LWV 53/15 (Sol M).

Edition moderne : Ars Musicae p. 42.

34/ *Ritournelle*, *Atys et Idas*, ***Atys***, 1676, LWV 53/16 (sol m).

Edition moderne : Ars Musicae p. 43.

35/ *Entrée des Nations*, ***Atys***, 1676, LWV 53/46 (Sol M).

Edition moderne : Ars Musicae p. 44.

36/ *Entrée des Zéphirs*, *Chaconne*, ***Atys***, 1676, LWV 53/47 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619

24-Babell

Edition moderne : Ars Musicae pp. 44-45.

37/ *Choeurs*, *Que devant vous tout s'abaisse et tout tremble*, ***Atys***, 1676, LWV 53/48 (sol m).

Edition moderne : Ars Musicae p. 46.

38/ *Entrée des Songes agréables*, ***Atys***, 1676, LWV 53/58 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Songes Agreables Datis*

24-Babell, *Les Songes Agreables*

33-Rés-89ter, *Air de Ballet, les Songes agreables*

36-Parville, *Les Songes agreables d'Atys*

46-Menetou, *Les Songes agreables d'atis*

68-d'Anglebert, *Les Songes agréables*

Ms. Humeau, *Les songes d'Atis*

Ms. Amalie, *Les Songes Agréables*

Edition moderne : Gilbert p.116, Roesgen-Champion p. 63, Ars Musicae pp. 46-47.

39/ *Prélude*, *Cybelle*, ***Atys***, 1676, LWV 53/36 (la m).

Edition moderne : Ars Musicae p. 47.

40/ *Choeur*, *La Dessente de Cibelle*, ***Atys***, 1676, LWV 53/38 (la m).

Concordances : Ms. Normand/Couperin, *La Dessente de Cibelle de lopera d'Atis*

Ms. Normand/Couperin (2e version), *La Dessente de Cibelle de lopera d'Atis*

Edition moderne : Ars Musicae p. 48-49.

41/ *Menuet*, ***Atys***, 1676, LWV 53/77 (la m).

Edition moderne : Ars Musicae p. 50.

42/ *Gavotte*, ***Atys***, 1676, LWV 53/79 (la m).

Edition moderne : Ars Musicae p. 51.

43/ *Choeur*, *Un grand calme est trop fascheux*, ***Atys***, 1676, LWV 53/80 (la m).

Edition moderne : Ars Musicae p. 51.

<u>Manuscrit Humeau</u> : **10** arrangements d'œuvres de Lully.

<u>Provenance</u> : France (pas avant 1697, arrangement de l'*Europe Galante* d'André Campra). Le manuscrit a été acquis auprès d'un brocanteur de Montauban par monsieur Philippe Humeau, facteur de clavecin. Désireux de faire connaître cette source au grand public, le propriétaire l'a confiée depuis les années 1998/99 au claveciniste et musicologue anglais Davitt Moroney pour étude en vue de la publication d'un fac-similé Minkoff. À ce jour, cette parution se fait toujours attendre et la consultation du manuscrit n'est toujours pas possible. Toutefois, monsieur Humeau nous a aimablement communiqué quelques informations relatives à cette « nouvelle » source. Tout récemment, un collaborateur discret nous a procuré une copie du manuscrit tant convoité : son contenu nous fait penser à un ouvrage proche du milieu toulousain de l'orgue et de Mathieu Lanes en particulier. Enfin, un unica des ***Plaisirs de l'Île Enchantée*** (1664, LWV 22), œuvre de jeunesse de Lully, a été découvert.

<u>Localisation</u> : Barbaste (département du Lot-et-Garonne) chez son propriétaire, monsieur Philippe Humeau.

<u>Description</u> : 27 folios, format quart oblong, 22 x 15 cm environ.

<u>Notation</u> : Partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 3 systèmes par page, écrit page par page).

Clés : Fa3, Sol2, Sol1.

<u>Copistes</u> : 9 mains différentes (?)

<u>Compositeurs</u> :

Campra, André (1660-1744)

Chambonnières, Jacques Champion (1601/2-1672)

Couperin, François (1668-1733)

Hardel, (Jacques ? vers 1663-1676)

Lanes, Matthieu (ca. 1630-1725)

Lebègue, Nicolas-Antoine (ca. 1631-1702)

Lemaigre

Lully, Jean-Baptiste

<u>Contenu</u> : Partition pour accorder le clavecin

Prélude de M. Lanes, Plein jeu ou *Grand jeu, Petit plein jeu Gravement*

Allemande, Menuet et *Gigue* de Lanes

Gavotte et *Courante* de Lebègue, *Gavotte* de M. Hardel

Les Bergeries de F. Couperin

Arrangements d'opéras de Lully, L'*Europe Galante* de Campra : partition vocale.

Pièces anonymes

Arrangements d'œuvres de Lully : **10**

1/ *Rigaudons*, ***Acis et Galatée***, 1686, LWV 73/6 et 73/7 (Ut M).

Concordances : 36-Parville, *Riguaudon, reprise, Suitte du Riguaudon, reprise*
44-LaPierre, *Rigaudon, Second Rigaudon* f° 14 et f° 15
44-LaPierre, *Rigaudon, Second Rigaudon* f° 25A et f° 26A
45-Dart, *Air*
Ms. Normand/Couperin, *Premier Rigodon de lopera d'Acis et Galatée*
Ms. Roper, *Air d'Acis et Galatée*

2/ *Cherchons la paix*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/3 (Ut M).

Concordances : 46-Menetou, *Sherhons la paise dans cet azille…*
Ms. Amalie, *Cherchons la paix*

3/ *La mariée*, ***Roland***, 1685, LWV 65/**65 ?** (Sol M).

Concordances : 14-Schwerin-619, *La Mariee De Roland*
36-Parville, *La Mariée*
45-Dart, *La Mariée*
45-Dart, *La marie de rolant*
46-Menetou, *Le marié, marche*
Ms. Amalie, *La Mariée*
Ms. Roper, *Air de Roland*
Ms. Houssu, *La Mariée*

4/ *Entrée d'Apollon*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/58 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Entrée d'Apollon*
24-Babell, *Entrée d'Apollon*
30-Cecilia, *Dessente dopolon*
36-Parville, *Entrée dappollon*
46-Menetou, *entree d'appollon*
68-d'Anglebert, *Air d'Apollon de Triomphe de l'Amour*
Ms. Regensburg, *Entree d'apollon du Triomphe de l'amour*
Ms. Troyes II, *Entrée d'Apollon*
Saizenay-I p. 122 [manuscrit pour luth]

Edition moderne : Gilbert p. 118, Roesgen-Champion p. 64.

5/ *Menuet 2ème Air Le Printemps*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/58 (sol m).

Concordances : 46-Menetou, *menuet dephaeton*

Ms. Entrevaux, *Menuet*

Edition moderne : Ars Musicae p. 8.

6/ *Dans ce palais*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/59 (sol m).

Concordances : 46-Menetou, *Dans Ce palais brauez l'enuie…* [texte noté entre les deux portées]

Ms. Entrevaux

7/ *Gavotte*, ***Atys***, 1676, LWV 53/9 (Sol M).

Concordances : 14-Schwerin-619

47-Gen-2356

8/ *Ouverture d'Isis*, n°23, ***Isis***, 1677, LWV 54/1 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture Disis*

24-Babell, *Ouverture D'Isis*

33-Rés-89ter, *Ouverture d'Isis*

36-Parville, *Ouverture disis*

40-Rés-476, *L'Ouverture d'Isis*

42-Vm7-6307-2, *Ouverture*

46-Menetou, *Ouverture d'Isis*

49-RésF-933, *Ouverture d isis*

Edition moderne : Bonfils-LP p.101, Howell, Gilbert p.199.

9/ *Les songes d'Atis*, ***Atys***, 1676, LWV 53/58 (sol m).

Concordances : 14-Schwerin-619, *Songes Agreables Datis*

24-Babell, *Les Songes Agréables*

33-Rés-89ter, *Les Songes agréables d'Atys*

36-Parville, *Les Songes agreables d'Atys*

46-Menetou, *Les Songes agreables d'atis*

68-d'Anglebert, *Les Songes agréables d'Atys*

Ms. Entrevaux, *Songes agreables*

Ms. Amalie, *Les Songes Agréables*

Edition moderne : Gilbert p. 116, Roesgen-Champion p. 63, Ars Musicae pp. 46-47.

10/ *Rondeau pour les flûtes*, ***Les Plaisirs de l'Île Enchantée***, 1664, LWV 22/4 (Sol M).

[Pièce sans titre]

Manuscrit Regensburg : **10** arrangements d'œuvres de Lully, d'après l'article de Bruce Gustafson **(4)**.

Provenance : manuscrit français (ca 1688-1697 : pas avant 1688 car le premier scribe a copié une version pour clavecin d'un rigaudon de *Zéphyre et Flore* des fils de Lully, Louis et Jean-Louis, ballet créé le 22 mars 1688. La quatrième et dernière main a noté une transcription d'*Issé* de Destouches, de 1697 : cette pièce est la dernière que l'on peut dater avec certitude. Pour les pièces plus tardives, de François Couperin notamment, elles circulaient déja sous forme manuscrite depuis plusieurs années. Bruce Gustafson résume la situation en précisant que les dates incontestables pour la compilation du manuscrit sont de 1688 à 1697, mais la logique musicale suggère qu'il a été copié entre 1688 et 1710 environ ou même un peu plus tard. Ce manuscrit de l'époque bruxelloise de la famille « Tour et Tassis », devenue « Thurn und Taxis » à Regensburg au XVIIIe siècle, est une source française. Il y a une inscription sur l'intérieur de la couverture à la fin du recueil : « ce livre apartient de Valsassine ». Au XVIIe siècle, les armoiries de cette grande famille aristocratique originaire de la région de Bergame en Italie associent la « Tour » (*torre*) et le « blaireau » (*tasso*) : le nom se francise « Tour et Tassis » depuis son installation dans la ville de Bruxelles francophone. Vers 1700, Eugène Alexandre se signe : « Nous, Eugene alexandre prince de la Tour et Tassis, comte de valsasine du St-Empire, chevalier de l'ordre de la Toison d'or, gentilhomme de la chambre de sa majesté impériale (…) ». Presque tous les compositeurs parisiens pour clavecin sont représentés : Chambonnières, D'Anglebert, Louis Couperin, Hardel et Lebègue : la musique pour clavecin disponible à Bruxelles avant 1700 reflète la prédominance parisienne.

Localisation : Regensburg (Ratisbonne), Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, D-Rtt incertus III. c/4.

Description : format quart oblong de taille normale (en hauteur et largeur, il est à peu près de la taille d'un format A4 tenu horizontalement). Le dos et les bords de la reliure sont dorés, les bords des pages sont peints mais non dorés et le papier du manuscrit est français avec un filigrane constitué d'une grappe de raisin et des lettres « P G », séparées par un coeur. Bruce Gustafson a trouvé ce même filigrane dans un exemplaire des *Pièces de clavecin* de d'Anglebert, publié en 1689.

Notation : clés : Fa3, Fa4 (pour les parties de basse continue), Sol2, Sol1.

Copistes : 15 mains différentes (?). L'ajout progressif des pièces par plusieurs personnes exclut la possibilité d'une organisation globale du manuscrit par une seule personne. Le propriétaire du manuscrit était probablement une jeune fille de la famille Tour, Valsassine et Tassis.

(4) Bruce Gustafson, « Seventeenth-Century Harpsichord Music from the House of Thurm und Taxis », in *Fiori musicali*, éd. Claire Fontijn, Sterling Heights, Harmonic Park Press, 2010, pp. 303-322.

Contenu : traditionnel. Cependant, il existe 17 unicas dont 2 préludes non mesurés, une nouvelle courante de Chambonnières et un nouveau double d'une allemande de Louis Couperin, entre autres. Les pièces sont groupées par tonalité, selon l'usage.

Pièces anonymes dont 2 préludes non mesurés.

Une vingtaine de pièces de clavecin : gavottes de Hardel et Lebègue.

Pièces de Chambonnières et de d'Anglebert.

Arrangements d'oeuvres de Lully, père et fils, de Destouches et pièces non authentifiées de style théâtral.

Variations sur « les folies d'Espagne ».

Pièces de Destouches, De Visée, Marais et François Couperin.

Fragments de l'opus 5 de Corelli

Parties pour basse continue : répertoire et/ou exercices ? (dans ce cas précis, la main gauche est notée en clé de Fa4 et non plus en clé de Fa3).

Compositeurs :

Campra, André (1660-1744)

Chambonnières, Jacques Champion (1601/2-1672)

Couperin, François (1668-1733)

Hardel, (Jacques ? vers 1663-1676)

Lanes, Matthieu (ca. 1630-1725)

Lebègue, Nicolas-Antoine (ca. 1631-1702)

Lemaigre

Lully, Jean-Baptiste

Arrangements d'oeuvres de Lully : **10** (mais 7 authentifiées).

1/ *Air d'Isis*, ***Isis***, 1677, LWV 54/10

Concordances : 24-Babell, *Entrée des Muses*

42-Vm7-6307-2, *Premier Air pour les muses*

45-Dart, *Premier Air pour les muses*

46-Menetou, *Premier Air pour les muses*

Ms. Roper, *Air d'Isis*

2/ *Menuet* avec *double* (?)

3/ *Rondo* (?)

4/ *Trompettes de Bellerophon*, ***Bellérophon***, 1679, LWV 57/19

Concordances : 14-Schwerin-619, *Marche des amazones*

46-Menetou, *Marche des Amazones*

5/ *Marche de Cadmus*, ***Cadmus et Hermione***, 1673, LWV 49/42

Concordances : 14-Schwerin-619, *Sacrifice de Mars de Cadmus, Marche des sacrificateurs*

44-LaPierre, *Le Sacrifice de Mars de Cadmus, Marche des sacrificateurs*

6/ *Entree d'Apollon du Triomphe de l'Amour*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/58

Concordances : 14-Schwerin-619, *Entrée d'Apollon*

24-Babell, *Entrée d'Apollon*

30-Cecilia, *Dessente dopolon*

36-Parville, *Entrée dappollon*

46-Menetou, *entree d'appollon*

68-d'Anglebert, *Air d'Apollon de Triomphe de l'Amour*

Ms. Humeau, *Entrée d'Apollon*

Ms. Troyes I, *Entrée d'Apollon*

Saizenay-I p. 122 [manuscrit pour luth]

Edition moderne : Gilbert p.118, Roesgen-Champion p. 64.

7/ *Sommeil d'Armide*, ***Armide***, 1686, LWV 71/39

Concordances : 14-Schwerin-619, *Sourdinet damide*

23-Tenbury, *Air d'Armide*

24-Babell, *Air d'Armide Sourdines tres Doux*

36-Parville, *Sourdinnes de'Amide* (reproduites 2 fois dans la source)

49-RésF-933, *Sourdines d'Armide*

68-d'Anglebert, *Second Air (sourdines)*

Edition moderne : Gilbert p.115, Roesgen-Champion p. 62.

8/ *Passacaille d'Armide*, ***Armide***, 1686, LWV 71/61

Concordances : 14-Schwerin-619, *Passacaille Darmide*

24-Babell, *Passacaille D'Armide*

31-Madrid-1360, *La Chacona*

49-RésF-933, *Passacaille D'armide*

Edition moderne : Gilbert p. 108, Roesgen-Champion p. 67.

9/ *Chaconne des Arlequins*, ***Le Carnaval***, ***Mascarade***, 1668, (non localisée).

10/ *Prélude de Psyché*, ***Psyché***, 1671/78, LWV 45/1

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture de Psiche verte Cito*

24-Babell, *Ouverture de Psyché*

Manuscrit Amalie : **9** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : « Livre de son altesse | Serenissime Madame | La princesse ámalie | de Brunsvic et Lunebourg » (ca 1690). Datation probable : entre 1687 (arrangements d'*Achille et Polyxène* de Pascal Collasse) et 1693 (date du retour à Hanovre de la jeune princesse). Il s'agit du livre de clavecin de la princesse Amalie Wilhemine Braunschweig-Lüneburg (1673-1742) : éduquée en France à Maubuisson par sa très catholique tante, Louise Hollandine. La page 3, aux armoiries de l'éditeur Christophe Ballard, indique un papier d'origine française : les portées sont régulières et tracées d'avance.

Localisation : Vienne (Autriche), Österreichische Nationalbibliothek, Musikabteilung, Hs. 19455 [olim MS 336].

Description : format oblong à l'italienne.

Notation : 3 systèmes de 2 portées par page. Clés : Ut3, Fa3 et Ut1, Sol2.

Copistes : 3 mains (?) non authentifiées, dont peut-être celle de la princesse (main B).

Contenu : un livre de clavecin pour l'éducation d'une jeune fille peu avancée au clavier.

Pièces de clavecin anonymes : préludes non mesurés, mouvements de danses, variations sur « Les Folies d'Espagne » (notées en doublon dans le manuscrit).

Pièces de Chambonnières, Jacquet de La Guerre, Collasse, Favier (Jean ?) Philidor, Richard.

Arrangements d'œuvres théâtrales de Lully intercalés entre diverses pièces.

Pages blanches.

Courante de Madame Ladauphine.

Menuet de lopera d'Hanouer (?), *Sarabande du mesme*.

Pages blanches.

Pièce de clavecin de Madame laprincesse (prélude non mesuré).

Rigodons de m. favier.

Les 3 dernières pages sont des fragments et inscriptions notés à l'envers.

Compositeurs :

Chambonnières, Jacques Champion (1601/2-1672)

Collasse, Pascal (1649-1709)

Favier (Jacques II ? 1631-ca 1691)

Hanouer (?)

Jacquet de La Guerre, Élisabeth (1665-1729)

Lully, Jean-Baptiste

Philidor (André, dit Philidor l'aîné ? ca 1652-1730)

Richard (Etienne ? ca 1631-1669)

Arrangements d'œuvres de Lully : **9**

1/ *Air d'Amadis, Vous ne devez plus attendre*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/36

Concordances : 10-Schwerin-617, *Menuet*

36-Parville, *Trio d'Amadis vous ne devez plus attendre*

42-Vm7-6307-2, *Menuet de Lopera d'amadis*

46-Menetou, *vous ne deuez pas attendre* (reproduit 2 fois dans la source)

49-RésF-933, *vous ne devés plus attendre*

2/ *Menuet*, ***Roland***, 1685, LWV 65/63

Concordances : 43-Gen-2354, *Menuet*

44-LaPierre, *menuet en Trio*

46-Menetou, *J'entens un bruit, menuet*

Ms. Normand/Couperin, *Menuet d'aubois de lopera Roland*

3/ *Cherchons la paix*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/3

Concordances : 46-Menetou, *Sherhons la paise dans cet azille…*

Ms. Humeau, *Cherchons la paix*

4/ *Les Songes Agréables*, ***Atys***, 1676, LWV 53/58

Concordances : 14-Schwerin-619

24-Babell

33-Rés-89ter, *Les Songes agréables d'Atys*

36-Parville, *Les Songes agreables d'Atys*

46-Menetou, *Les Songes agreables d'atis*

68-d'Anglebert, *Les Songes agréables d'Atys*

Ms. Entrevaux, *Songes agreables*

Ms. Humeau

5/ *Menuet*, ***Armide***, 1686, LWV 71/14

Concordances : 31-Madrid-1360, *Otro, Menuet*

46-Menetou

6/ *Rondeau*, ***Armide***, 1686, LWV 71/9 (non localisé)

Concordance : 46-Menetou

7/ *Chaconne de Galatée*, ***Acis et Galatée***, 1686, LWV 73/32

Concordances : 14-Schwerin-619, *Chaconne de Galothe*

23-Tenbury, *Chaconne de Galatée*

24-Babell, *Chaconne de Galatée*

36-Parville, *Chaconne de galatée*

49-RésF-933, [pièce sans titre]

51-LaBarre-11, *Chaconne de Galatée de Mr de Lully*

68-d'Anglebert

Ms. Normand/Couperin

Ms. Bloren

Edition moderne : Gilbert p. 106, Roesgen-Champion p. 112.

8/ *La Mariée*, ***Roland***, 1685, LWV 65/**65 ?**

Concordances : 14-Schwerin-619, *La Mariee De Roland*

36-Parville, *La Mariée*

45-Dart, *La Mariée* (reproduit 2 fois dans la source)

46-Menetou, *Le marié, marche*

Ms. Humeau, *La mariée* (Sol M)

Ms. Houssu, *La mariée*

Ms. Roper, *Air de Roland*

9/ *Air du Temple de la paix*, ***Le Temple de la Paix***, 1685, LWV 69/2 (non localisé).

Concordances : 24-Babell, *Préparons nous pour la feste Nouvelle*

46-Menetou, *Preparons nous*

Ms. Entrevaux, *Préparons nous pour la feste nouvelle*

Manuscrit Marc-Roger Normand/Couperin : **7** arrangements d'œuvres de Lully, introduction de Davitt Moroney **(5)**.

Provenance : Manuscrit français (date supposée : ca 1695) : « Livre de tablature de clavescin de M. de Druent, Écrit par Couperin ». Les pièces, toutes françaises, ont probablement été copiées en Italie au regard du papier et de la reliure utilisés. Elles ont été écrites par Marc-Roger Couperin installé à Turin depuis 1688. Cette source importante porte pour la première fois à notre connaissance les œuvres de Marc-Roger Couperin, dit le « Couperin de Turin », cousin germain de François II Couperin. L'ouvrage recense également de nombreuses pièces de Paul de La Pierre, père et fils, tous deux violonistes et baladins installés à Turin depuis 1662. La proximité avec Marc-Roger Couperin est évidente, de surcroît lorsque l'on sait que l'une des petites-filles LaPierre épousera, en 1725, Marc-Roger Couperin alors âgé de soixante-trois ans.
Localisation : Berkeley, Californie, Université de Californie, Music Library, US-BEm Ms. 1371.
Description : format quart oblong de 23 x 18 cm de soixante-sept feuilles.
Partition pour clavier (2 portées de 5 lignes, 3 systèmes par page, écrit page par page).
Notation : clés : Ut1, Ut3, Ut4, Fa3, Fa4, Sol 1, Sol2.
Copistes : Marc-Roger Couperin.
Contenu :
Pièces de clavecin de Marc-Roger Couperin et de Paul de la Pierre (probablement des arrangements pour clavecin, car ce dernier n'est pas connu comme claviériste).
Pièces anonymes.
Pièces de Lebègue, Chambonnières, Hardel, d'Anglebert.
Variations sur « Les Folies d'Espagne ».
Arrangements d'œuvres théâtrales de Lully.

Compositeurs :
Chambonnières, Jacques Champion (1601/2-1672)
D'Anglebert, Jean-Henry (1628-1691)
Couperin, Marc-Roger Normand (1663-1734)
Hardel, (Jacques ? vers 1663-1676)
La Pierre, Paul de, « L'esné ? » ou « Le vieux ? » (ca 1612-1689)
Lully, Jean-Baptiste
Militon, Pierre (organiste de Saint-Jean-en-Grève de 1670 à 1683).

(5) Davitt Moroney, *Livre de tablature de clavescin de Monsieur de Druent, écrit par Couperin c 1695*, Fac-similé du manuscrit de Marc-Roger Normand/Couperin, Introduction, Genève, Minkoff, 1998.

Arrangements d'œuvres de Lully : **7**

1/ *La Dessente de Cibelle de lopera d'Atis*, ***Atys***, 1676, LWV 53/38

Concordances : Ms. Entrevaux, *Chœur, La Dessente de Cibelle*

Ms. Normand/Couperin, *La Dessente de Cibelle de lopera d'Atis* (seconde version)

2/ *La Dessente de Cibelle de lopera d'Atis*, ***Atys***, 1676, LWV 53/38 (seconde version)

Concordances : Ms. Entrevaux, *Chœur, La Dessente de Cibelle*

Ms. Normand/Couperin, *La Dessente de Cibelle de lopera d'Atis* (première version)

3/ *Menuet d'aubois de lopera Roland*, ***Roland***, 1685, LWV 65/63

Concordances : 43-Gen-2354, *Menuet*

44-LaPierre, *menuet en Trio*

46-Menetou, *J'entens un bruit, menuet*

Ms. Amalie, *Menuet*

4/ *Air de trompette d'Isis*, ***Isis***, 1677, LWV 54/12

Concordances : 14-Schwerin-619, *Trompet Disis, Air*

40-Rés-476, *Isis : trompette de l'opéra*

Ms. Roper, *Air d'Isis*

Edition moderne : Bonfils-LP p.103, Howell.

5/ *Premier Rigodon de lopera d'Acis et Galatée*, ***Acis et Galatée***, 1686, LWV 73/6

Concordances : 36-Parville, *Riguaudon, reprise, Suitte du Riguaudon, reprise*

44-LaPierre, *Rigaudon, 1er Rigaudon* (reproduit 2 fois dans la source)

45-Dart, *Air*

Ms. Humeau, *Rigaudons*

Ms. Roper, *Air d'Acis et Galatée*

6/ *Second Rigodon de lopera d'Acis et Galatée*, ***Acis et Galatée***, 1686, LWV 73/7

Concordances : 36-Parville, *Riguaudon, reprise, Suitte du Riguaudon, reprise*

44-LaPierre, *Rigaudon, Second Rigaudon* (reproduit 2 fois dans la source)

Ms. Humeau, *Rigaudons*

7/ *Chaconne de Galatée*, ***Acis et Galatée***, 1686, LWV 73/32

Concordances : 14-Schwerin-619, *Chaconne de Galothe*

23-Tenbury, *Chaconne de Galatée*

24-Babell, *Chaconne de Galatée*

36-Parville, *Chaconne de galatée*

49-RésF-933, [pièce sans titre]

51-LaBarre-11, *Chaconne de Galatée de Mr de Lully*

68-d'Anglebert, *Chaconne*

Ms. Amalie, *Chaconne de Galatée*

Ms. Bloren, *Chaconne de Galatée*

Edition moderne : Gilbert p. 106, Roesgen-Champion p. 112.

Manuscrit Houssu : **6** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : manuscrit français (1712). Cette source familiale est très vraisemblablement à destination de la demoiselle Angélique Houssu, fille d'Antoine, qui épousa en 1697 le violiste Antoine Forqueray. Les Houssu sont des organistes parisiens constitués en dynastie : Henri, Antoine, Edme, Charles, Antoine-Jacques et l'unique fille Angélique.

Localisation : Paris, Bibliothèque nationale, département de la musique, Vm7 137321.

Description : format quart oblong de taille normale (en hauteur et largeur, il est à peu près de la taille d'un format A4 tenu horizontalement).

Notation : clés : Ut1, Fa3, Fa4, Sol2, Ut4.

Copistes : 3 mains différentes : la première, d'une remarquable lisibilité, signe ses œuvres par « houssu lj ». Cette qualité dans le soin de la graphie fait immédiatement penser à des copistes professionnels, les Houssu, dans l'optique de constituer un ouvrage didactique à l'usage de la demoiselle de la famille, Angélique. Les deux autres mains sont très probablement celles d'autres membres de la famille Houssu.

Contenu :

Préludes non mesurés signés « houssu lj » et un prélude anonyme.

Arrangements d'œuvres théâtrales de Lully.

Variations sur les « Folies d'Espagne ».

Menuet de Mlle. Laguerre.

Pièces d'un autre membre de la famille Houssu : allemande, menuet, chaconne.

Gavotte et son double de Hardel.

Aria Houssu et airs notés avec texte entre les deux portées.

Gigue de mr Rousseau.

Pièces de François Couperin : *Les Sylvains*, *Le Réveil-matin*, *Les Vendangeuses*, *La Badine*, *Les Ondes*, *La Gabrièle* et une *sicilienne* jamais publiée.

Airs chantés, sans basse, avec paroles notées en clé d'Ut1.

Une petite table d'agréments.

Compositeurs :

Couperin, François (1668-1733)

Hardel, (Jacques ? vers 1663-1676)

Houssu (Antoine ? Angélique ? Edme ? Charles ?)

Élisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729)

Lully, Jean-Baptiste

Rousseau (Jean ? 1644-1699)

Arrangements d'oeuvres de Lully : **6**

1/ *Sérénade de Psyché, Premier Air pour les Suivants de Mars*, ***Psyché***, 1671/78, LWV 45/36

Concordances : 36-Parville, *Les Trompettes de Psiché*

36-Parville, *Les fanfares de Psiché*

39-Vm7-6307, *Les grandes Trompettes a Deux Chœurs en Rondeau*

Ms. Bruxelles-27220, *Rondeaux pour les trompettes*

2/ *Prelude de mars delopera de Thésée*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/5

Concordances : 14-Schwerin-619, *Descente De Mars De Thesee*

36-Parville, *La descente de Mars*

44-LaPierre, *Descente de Mars* (reproduit 2 fois dans la source).

Ms. Bloren, *Descente de Mars*

3/ *Menuet Suitte, Haubois*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/7

Concordances : 14-Schwerin-619, *Menuet*

25-Bod-426, *Menuet*

36-Parville, *Menuet*

4/ *Trompette de lopera de proserpine*, ***Proserpine***, 1680, LWV 58/5

Concordances : Ms. Roper, *Air des Trompettes*

Ms. Troyes II, *Air pour les trompettes*

5/ *Ouverture de la grotte de versailles*, ***La Grotte de Versailles***, 1668, LWV 39/1

Concordances : 14-Schwerin-619, *Ouverture de la Grotte de Versaille*

36-Parville, *Ouuerture de la grotte de Versailles*

46-Menetou, *Ouverture*

49-RésF-933, *Ouuerture de la Grote de Versaille*

Ms. Augustines de Vitré, *Grotte Deversaille Ouverture Grave*

Saizenay-I p 226, *La Grotte de Versailles* [manuscrit pour le luth]

Edition moderne : Strizich p. 104, Ars Musicae pp. 10-11.

6/ *La mariée*, ***Roland***, 1685, LWV 65/**65 ?**

Concordances : 14-Schwerin-619, *La Mariee De Roland*

36-Parville, *La Mariée*

45-Dart, *La Mariée* (reproduit 2 fois dans la source)

46-Menetou, *Le Marié, marche*

Ms. Humeau, *La mariée* (Sol M)

Ms. Amalie, *La Mariée*

Ms. Roper, *Air de Roland*

Manuscrit Roper : **5** arrangements d'œuvres de Lully.

Provenance : Manuscrit français (ca 1691) appartenant à Mary et Elizabeth Roper, respectivement fille et veuve de Christopher Roper, Baron de Teynham dans le Kent, qui mourut en exil à Bruxelles en 1689. La famille anglaise Roper, de religion catholique, s'exila tout d'abord à Bruxelles avant de rejoindre Paris où la demoiselle Mary Roper (1676-1716) entra au couvent des Augustines en 1696. Sa mère, Elizabeth, aurait-elle copié des pièces de clavecin en vue de l'éducation musicale de sa fille ? La source est éminemment française avec une importante proportion de pièces de Nicolas Lebègue déjà publiées.

Localisation : Chicago, Newberry Library, M.S. VM 2.3. E.5 8r.

Description : source non consultée.

Notation : source non consultée.

Copiste(s) : source non consultée.

Contenu :

Pièces anonymes de clavecin.

Nombreuses pièces de Lebègue et deux *Courantes* de Chambonnières.

Arrangements d'œuvres théâtrales de Lully.

Compositeurs :

Chambonnières, Jacques Champion (1601/2-1672)

Lebègue, Nicolas-Antoine (ca 1631-1702)

Lully, Jean-Baptiste

Arrangements d'oeuvres de Lully : **5**

1/ *Air des Trompettes*, ***Proserpine***, 1680, LWV 58/5

Concordances : Ms. Houssu, *Air des Trompettes*
Ms. Troyes II, *Air pour les trompettes*

2/ *Air de Roland*, ***Roland***, 1685, LWV 65/**65 ?**

Concordances : 14-Schwerin-619, *La Mariee De Roland*
36-Parville, *La Mariée*
45-Dart, *La Mariée* (reproduit 2 fois dans la source)
46-Menetou, *Le marié, marche*
Ms. Humeau, *La mariée* (Sol M)
Ms. Amalie, *La Mariée*
Ms. Houssu, *La Mariée*

3/ *Air d'Isis*, ***Isis***, 1677, LWV 54/10

Concordances : 24-Babell, *Entrée des Muses*

42-Vm7-6307-2, *Premier Air pour les muses*

45-Dart, *Premier Air pour les muses*

46-Menetou, *Premier Air pour les muses*

Ms. Regensburg, *Air d'Isis*

4/ *Air d'Isis*, ***Isis***, 1677, LWV 54/12

Concordances : 14-Schwerin-619, *Trompet Disis, Air*

40-Rés-476, *Isis : trompette de l'opéra*

Ms. Normand/Couperin, *Air de trompette d'Isis*

Edition moderne : Bonfils-LP p.103, Howell.

5/ *Air d'Acis et Galatée*, ***Acis et Galatée***, 1686, LWV 73/6

Concordances : 36-Parville, *Riguaudon, reprise, Suitte du Riguaudon, reprise*

44-LaPierre, *Rigaudon, 1er Rigaudon* (reproduit 2 fois dans la source)

45-Dart, *Air*

Ms. Humeau, *Rigaudons*

Ms. Normand/Couperin, *Premier Rigodon de lopera d'Acis et Galatée*

Manuscrits de Troyes I et II : **4** arrangements d'œuvres de Lully, d'après les articles de Damien Vaisse **(6)** et de Jean-Marie Meignien **(7)**.

Provenance : Bibliothèque musicale du chanoine Claude Herluison à Troyes (ca 1690 et 1700).

Localisation : Troyes, Médiathèque de l'agglomération troyenne, Ms. 2682 et S. 11. 2454.

Description : du **Ms. Troyes I** (Ms. 2682), de 17,5 x 22 cm, est un format oblong à l'italienne de quatre-vingt-cinq folios ligné en rouge et noté à l'encre noire.

Notation : source non consultée.

Copiste : Chanoine Claude Herluyson (1658-1736)

Contenu : du **Ms. Troyes I**.

Harmonisations anonymes de plain-chant : quatre cantus firmus du Gloria *Cunctipotens Genitor Deus*, litanies et *Domine salvum*.

Parties de faux-bourdons notés sur quatre portées des huit tons de l'Église.

Cent-dix-huit pièces d'orgue dont plus de soixante-dix inédites : Nivers, Lebègue, Raison, Boyvin.

Une *Sarabande en Ut*, pièce inédite de d'Anglebert non publiée.

Pièces d'orgue anonymes dont une pourrait être attribuée à Louis Siret, père de Nicolas.

Deux arrangements d'œuvres théâtrales de Lully.

Description : du **Ms. Troyes II** (Ms. S. 11. 2454) est d'un format légèrement supérieur : 18,5 x 25,5 cm.

Notation : source non consultée.

Copiste : Chanoine Claude Herluyson

Contenu : du **Ms. Troyes II**.

Huit suites du *Premier Livre d'orgue* de Lebègue.

Une *Basse de trompette* de Buisson, inédite.

Pièces du *Premier Livre de clavecin* de Lebègue.

Deux arrangements d'œuvres théâtrales de Lully.

Pièces du *Second Livre de clavecin* de Chambonnières.

(6) Damien Vaisse, « Les manuscrits musicaux de Claude Herluison, Pièces inédites d'orgue et de clavecin du XVIIe siècle », *Cahiers rémois de musicologie*, 3, 2005, pp.29-50.

(7) Jean-Marie Meignien, *Le Livre d'orgue du chanoine Herluyson (XVIIe siècle)*, Introduction, Troyes, édité par l'auteur, 2009 (tirage privé à 20 exemplaires, hors commerce), pp. V-XVII.

Compositeurs de **Ms. Troyes I** et **II** :

D'Anglebert, Jean-Henry (1629-1691)

Boyvin Jacques (ca 1649-1706)

Buisson (?)

Chambonnières, Jacques Champion de (1601/2-1672)

Lebègue, Nicolas-Antoine (ca 1631-1702)

Lully, Jean-Baptiste

Nivers, Guillaume-Gabriel (1632-1714)

Raison, André (ca 1640-1719)

Siret (Louis ?)

Verdier (?)

Arrangements d'oeuvres de Lully dans **Ms. Troyes I** (Ms. 2862) : **2**

1/ *Chaconne*, ***Phaéton***, 1683, LWV 61/40 (Sol M).

Concordances : 13-Möllersche, *Ciaconne*

14-Schwerin-619, *Chaconne de Phäeton*

24-Babell, *Chaconne de Phaëton*

43-Gen-2354, *Chaconne de phaEton*

44-LaPierre, *Chaconne de Phaëton* (reproduite 2 fois dans la source)

46-Menetou, *Chaconne*

Ms. Entrevaux, [pièce sans titre car n'existent plus qu'à partir du f° 13, les 17 dernières mesures de la chaconne]

Edition moderne : Gilbert p. 96, Roesgen-Champion p. 42, Ars Musicae pp. 2-5.

2/ *Air*, *Coeurs accablez*, ***Amadis***, 1684, LWV 63/58

Concordance : 46-Menetou, *Cœurs accablez*

Arrangements d'oeuvres de Lully dans **Ms. Troyes II** (Ms. 11.2454) : **2**

1/ *Air pour les trompettes*, ***Proserpine***, 1680, LWV 58/5

Concordances : Ms. Houssu, *Air des Trompettes*

Ms. Roper, *Air pour les trompettes*

2/ *Entrée d'Apollon*, ***Le Triomphe de l'Amour***, 1681, LWV 59/58

Concordances : 14-Schwerin-619, *Entrée d'Apollon*

24-Babell, *Entrée d'Apollon*

30-Cecilia, *Dessente dopolon*

36-Parville, *Entrée dappollon*

46-Menetou, *entree d'appollon*

68-d'Anglebert, *Air d'Apollon de Triomphe de l'Amour*

Ms. Humeau, *Entrée d'Apollon*

Ms. Regenburg, *Entree d'Apollon du Triomphe de l'Amour*

Saizenay-I p 122 [manuscrit pour luth]

Edition moderne : Gilbert p.118, Roesgen-Champion p. 64.

Manuscrit Bloren : **3** arrangements d'œuvres de Lully, introduction de Martial Morand **(8)**.

Provenance : inconnue (pas avant 1699 : *Amadis de Gresse* de Destouches). Il est cependant écrit sur une page du manuscrit : « Ce livre apartien a Mademoiselle de Bloren la cadete ». Qui était cette demoiselle de Bloren ? Ce manuscrit est un livre de clavecin à l'usage d'une demoiselle peu avancée, semble-t-il, dans la pratique du clavier : il n'y a ni titre, ni nom de compositeur. L'existence du manuscrit a été révélée en 1998 lors de la parution du Catalogue des Fonds Musicaux Anciens conservés dans les bibliothèques de la région Rhône-Alpes. Les pièces de clavecin du **Ms. Bloren** ont été éditées à Paris chez Henri Lemoine en février 2006 : le travail d'authentification des œuvres a été réalisé par Martial Morand.

Localisation : Médiathèque municipale de Roanne (département de la Loire), cote n° 108.

Description : source non consultée.

Notation : source non consultée.

Copiste : Mademoiselle de Bloren (?)

Contenu :

Extraits d'*Amadis de Gresse* de Destouches.

Pièces de clavecin : arrangements pour clavier de *l'Europe Galante* de Campra, une gavotte de Lebègue, arrangements d'œuvres théâtrales de Lully intercalés avec des danses anonymes pour le clavecin, une gavotte de Hardel et un double de Louis Couperin.

« Les Folies d'Espagne » et une sarabande arrangée d'après *Issé* de Destouches.

Airs pour voix et basse continue principalement de Sébastien Le Camus.

Musique de chambre : pièces incomplètes et maladroites dans leur réalisation.

Compositeurs :

Campra, André (1660- 1744)

Destouches, André dit Cardinal (1672-1749)

Couperin, Louis (ca 1626-1661)

Hardel, (Jacques ? vers 1663-1676)

Lebègue, Nicolas-Antoine (ca 1631-1702)

Le Camus, Sébastien (ca 1610-1677)

Lully, Jean-Baptiste

(8) Martial Morand, *Manuscrit de Mademoiselle de Bloren*, Introduction, Paris, Henry Lemoine, 2006.

Arrangements d'oeuvres de Lully : **3**

1/ *Menuet dans nos bois*, ***Trios pour le Coucher du Roi***, 1667, LWV 35/4

Concordances : 27-Gresse, *Dans nos bois* (reproduit 2 fois dans la source)
36-Parville, *Menuet dans nos bois. Mr de Lully*
51-LaBarre-11, *Menuet dans nos bois*
68-d'Anglebert, *Menuet. Dans nos bois*

Edition moderne : Gilbert p. 112, Roesgen-Champion p. 29, Lemoine p. 8.

2/ *Chaconne de Galatée*, ***Acis et Galatée***, 1686, LWV 73/32

Concordances : 14-Schwerin-619, *Chaconne de Galothe*
23-Tenbury, *Chaconne de Galatée*
24-Babell, *Chaconne de Galatée*
36-Parville, *Chaconne de galatée*
49-RésF-933, [pièce sans titre]
51-LaBarre-11, *Chaconne de Galatée de Mr de Lully*
68-d'Anglebert, *Chaconne*
Ms. Amalie, *Chaconne de Galatée*
Ms. Normand/Couperin, *Chaconne de Galatée*

Edition moderne : Gilbert p. 106, Roesgen-Champion p. 112, Lemoine pp. 12-13.

3/ *Descente de Mars*, ***Thésée***, 1675, LWV 51/5

Concordances : 14-Schwerin-619, *Descente De Mars De Thesee*
36-Parville, *La descente de Mars*
44-LaPierre, *Descente de Mars* (reproduit 2 fois dans la source).
Ms. Houssu, *Prelude de mars delopera de Thésée*

Edition moderne : Lemoine pp. 18-19.

ANNEXE II

Recensement chronologique des œuvres de Lully arrangées pour le clavier et localisation individuelle de chaque pièce dans les diverses sources

Recensement chronologique des œuvres de Lully arrangées pour le clavier et localisation individuelle de chaque pièce dans les diverses sources : synthèse

Titre, année de création, n° de LWV	Sources
1/ *Ballet de l'amour malade*, 1657, LWV 8	
1/ *2ème Air pour les mesmes*, IX, LWV 8/35	**36-Parville**
2/ *Ballet d'Alcidiane*, 1658, LWV 9	
1/ *Entrée, un Combat de plaisir*, LWV 9/24	**Bruxelles-27220**
3/ *Xerxès*, 1660, LWV 12	
1/ *Boureé, Air de Ballet pour les Basques*, Prologue I, LWV 12/2	**33-Rés-89-ter**
4/ *Ballet de l'impatience*, 1661, LWV 14	
1/ *Aria, Bel Iris*, LWV 14/2 (2 concordances)	**3-Berlin/ 11-Ryge/ 28-Brussels-926**
2/ *Entrée, les Suisses*, LWV 14/42	**Bruxelles-27220**
5/ *Hercule amoureux*, 1662, LWV 17	
1/ *Rondeau pour quatre Nations*, LWV 17/27	**Bruxelles-27220**
6/ *Ballet de la naissance de Vénus*, 1665, LWV 27	
1/ *Sarabande, dieu des enfers*, II-6, LWV 27/41 (2 concordances)	**24-Babell/ 36-Parville/ 68-d'Anglebert**
7/ *Ballet des muses*, 1666, LWV 32	
1/ *Vous savez l'amour extrême*, LWV 32/7 (1 concordance)	**Bruxelles-27220/ 36-Parville**
2/ *Vivons heureux, Aimons nous*, LWV 32/8 (1 concordance)	**Bruxelles-27220/ 36-Parville**
3/ *Les mêmes*, LWV 32/27	**Bruxelles-27220**
4/ *Chaconne des Magitions*, II-2, LWV 32/ **?** (non localisée)	**50-Paignon**

8/ *Trios de la chambre du roi*, 1667, LWV 35

1/ *Air, Dans nos bois, Menuet*, LWV 35/4 (4 concordances) **27-Gresse/ 36-Parville/ 51-LaBarre/ 27-Gresse/ 68-d'Anglebert/ Ms. de Bloren**

2/ *Menuet la jeune Iris*, LWV 35/10 **68-d'Anglebert**

9/ *Le Carnaval, Mascarade*, 1668, LWV 36

1/ *Ouverture*, LWV 36/1 (1 concordance) **33-Rés-89ter/ 68-d'Anglebert**

2/ *Chaconne*, LWV 36/**7 ?** 36/**13 ?** (2 concordances) **49-RésF-933/ Ms. Humeau/ Ms. Regensburg**

3/ *Les mariés*, VII, LWV 36/**16 ?** 36/**17 ?** (1 concordance) **23-Tenbury/ 24-Babell**

4/ *Entrée, les Plaisirs*, LWV 36/4 **Bruxelles-27220**

5/ *Aimez, cherchez à plaire*, LWV 36/5 **Bruxelles-27220**

6/ *Airs a dancer*, IV, LWV 36/9 **28-Brussels-926**

7/ *Canarie*, IV, LWV 36/10 (1 concordance) **28-Brussels-926/ 31-Madrid-1360**

10/ *Le grand divertissement royal de Versailles*, 1668, LWV 38

1/ *Les Mariniers*, LWV 38/6 **Bruxelles-27220**

2/ *Air pour les Bergers*, LWV 38/7 **Bruxelles-27220**

11/ *La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39

1/ *Ouverture*, LWV 39/1 (6 concordances) **14-Schwerin-619/ 36-Parville/ 46-Menetou/ 49-Rés.F-933/ Ms. Augustines de Vitré/ Ms. Entrevaux/ Ms. Houssu**

2/ *Dans ces charmantes retraites*, LWV 39/4 **Ms. Entrevaux**

3/ *Ritournelle, Goutons bien les plaisirs*, LWV 39/5 **Ms. Entrevaux**

4/ *Menuet*, LWV 39/9 **Ms. Entrevaux**

5/ *Ritournelle, Les oyseaux vivent sans contrainte*, LWV 39/10 **Ms. Entrevaux**

6/ *Echo*, LWV 39/13 (1 concordance) **14-Schwerin-619/ Ms. Entrevaux**

12/ *Ballet de Flore*, 1669, LWV 40

1/ *Ouverture*, LWV 40/1 (1 concordance) **23-Tenbury/ 24-Babell**

2/ *Entrée, Flore*, LWV 40/5 **Bruxelles-27220**

3/ *Bourrée*, LWV 40/7 **Bruxelles-27220**

4/ *Menuet pour les mêmes*, LWV 40/11 **Bruxelles-27220**

5/ *Marche à la tête de quatre Quadrilles*, XV, LWV 40/33 **Bruxelles-27220**

6/ *Menuet*, LWV 40/39 (3 concordances) **9-Ihre/ 27-Gresse/ Bruxelles-27220/ 36-Parville**

13/ *Le divertissement de Chambord*, 1669, LWV 41

1/ *Les Maîtres à danser*, LWV 41/6 **Bruxelles-27220**

2/ *Les Combattants*, LWV 41/7 **Bruxelles-27220**

14/ *Le divertissement royal*, 1670, LWV 42

1/ *Les Pescheurs de Corailles*, I, LWV 42/4 (1 concordance) **28-Brussels-926/ Bruxelles-27220**

2/ *Neptune pour le Roÿ*, I, LWV 42/6 (1 concordance) **28-Brussels-926/ Bruxelles-27220**

3/ *Neptune Pour le même*, I, LWV 42/7 **28-Brussels-926**

4/ *Menuet pour les Faunes et les Dryades*, LWV 42/20 **Bruxelles-27220**

5/ *Ritournelle pour les flûtes, Rondeau, Les Bergers et les Bergeres*, LWV 42/21 **Bruxelles-27220**

6/ *Les Hommes et Femmes armés*, LWV 42/31 **Bruxelles-27220**

15/ *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670, LWV 43

1/ *Les Espagnols*, Nations-3, LWV 43/27 (3 concordances) **23-Tenbury/ 24-Babell/ 36-Parville/ 50-Paignon**

2/ *Chaconne italienne*, Nations-4, LWV 43/36 (1 concordance) **24-Babell/ 51-LaBarre**

3/ *Premier Menuet, Ah! qu'il fait beau dans ces boccages*, LWV 43/37 **Bruxelles-27220**

4/ *Second Menuet, Vois ma Climene, Vois sous ce chêne*, LWV 43/38 **Bruxelles-27220**

16/ *Psyché*, 1671/78, LWV 45

1/ *Ouverture*, LWV 45/1 ou LWV 56/1 (2 concordances) **14-Schwerin-619/ 24-Babell/ Ms. Regensburg**

2/ *Menuet*, LWV 45/6 **Bruxelles-27220**

3/ *Flore, Est-on sage dans le bel âge*, LWV 45/7 **Bruxelles-27220**

4/ *Aimable jeunesse*, LWV 45/16 **Bruxelles-27220**

5/ *Gavotte, Le Dieu qui nous engage à luy*, LWV 45/25 **Bruxelles-27220**

6/ *Entrée de la suite de Bacchus*, LWV 45/28 **Bruxelles-27220**

7/ *Second Air, Les Faunes*, LWV 45/30 **Bruxelles-27220**

8/ *Rondeau pour les Trompettes*, V-4, LWV 45/36 (3 concordances) **Bruxelles-27220/ 36-Parville**
Bruxelles-27220/ 36-Parville
/ 39-Vm7-6307-1/ Ms. Houssu

9/ *Dernier Air*, LWV 45/37 **Bruxelles-27220**

17/ *Les fêtes de l'amour et de Bacchus*, 1672, LWV 47

1/ *Ouverture*, LWV 47/1 (1 concordance) **14-Schwerin-619/ 46-Menetou**

18/ *Cadmus et Hermione*, 1673, LWV 49

1/ *Ouverture*, LWV 49/1 **68-d'Anglebert**

2/ *Furie De Cadmus*, Prologue/3, LWV 49/8 **14-Schwerin-619**

3/ *Sacrifice de Mars*, III-5, LWV 49/42 (2 concordances) **14-Schwerin-619/ 44-LaPierre/ Ms. Regensburg**

19/ *Alceste*, 1674, LWV 50

1/ *Ouverture*, LWV 50/1 (2 concordances) **Bruxelles-27220/ 40-Rés-476/ 46-Menetou**

2/ *Rondeau, la Gloire*, Prologue, LWV 50/4 **40-Rés-476**

3/ *Otro, Menuet les divinitez des fleuves*, Prologue, LWV 50/14 **31-Madrid-1360**

4/ *Otro, Quel cœur sauvage*, Prologue, LWV 50/15 **31-Madrid-1360**

5/ *Air d'Alcide*, VI, LWV 50/**17 ?** **27-Gresse**

20/ *Thésée*, 1675, LWV 51

1/ *Descente de Mars, Trompettes*, Prologue, LWV 51/5 (4 concordances) **14-Schwerin-619/ 36-Parville 44-LaPierre/ Ms. Houssu/ Ms. Bloren 44-LaPierre**

2/ *Menuet, Haubois*, Prologue, LWV 51/7 (4 concordances) **14-Schwerin-619/ 25-Bod/ 36-Parville 4-LaPierre/ Ms. Houssu/**

3/ *Sacrifice de Thesee, Marche des Trompettes*, I-9, LWV 51/30 (3 concordances) **14-Schwerin-619/ 36-Parville/ 40-Rés-476/ 44-LaPierre 44-LaPierre**

4/ *Entree des Combattants*, I-10, LWV 51/32 **14-Schwerin-619**

5/ *Prélude*, III-3, LWV 51/50 **24-Babell**

6/ *Les lutins, Premier air de Thésée*, III-6, LWV 51/53 (2 concordances) **23-Tenbury/ 24-Babell/ 33-Rés-89ter**

7/ *Second air*, III-7, LWV 51/55 (1 concordance) **24-Babell/ 33-Rés-89ter**

8/ *Aimons, aimons*, IV-7, LWV 51/65 **36-Parville**

9/ *L'Amour plaist*, IV-7, LWV 51/67 **36-Parville**

21/ *Le Carnaval mascarade*, 1675, LWV 52

→ voir *Le Carnaval mascarade*, 1668, LWV 36

22/ *Atys*, 1676, LWV 53

1/ *Ouverture*, LWV 53/1 (2 concordances) **24-Babell/ Bruxelles-27220/ Ms. Entrevaux**

2/ *Air pour les Nymphes de Flore*, LWV 53/4 **Ms. Entrevaux**

3/ *Les Plaisirs à ses yeux*, Prologue, LWV 53/7 **40-Rés-476**

4/ *Rondeau, Gavotte, Atys*, Prologue, LWV 53/9 (1 concordance) **14-Schwerin-619/ Ms. Entrevaux**

5/ *Menuet*, LWV 53/15 **Ms. Entrevaux**

6/ *Ritournelle, Atys et Idas*, I-1, LWV 53/16 **Ms. Entrevaux**

7/ *Prélude, Cybelle*, I-8, LWV 53/36 **Ms. Entrevaux**

8/ *Chœur, La descente de Cybelle*, I-8, LWV 53/38 (2 concordances) **Ms. Entrevaux/ Ms. Normand-Couperin**
Ms. Normand-Couperin (seconde version)

9/ *Entrée des Nations*, II-4, LWV 53/46 **Ms. Entrevaux**

10/ *Echö Datis, Chaconne*, II-4, LWV 53/47 (2 concordances) **14-Schwerin-619/ 24-Babell/ Ms. Entrevaux**

11/ *Chœurs, Que devant vous tout s'abaisse et tout tremble*, II-4, LWV 53/48 **Ms. Entrevaux**

12/ *Songes Agréables Datis*, III-4, LWV 53/58 (8 concordances) **14-Schwerin-619/ 24-Babell/ 33-Rés-89ter**
36-Parville/ 46-Menetou/ 68-d'Anglebert/
Ms. Entrevaux/ Ms. Humeau/ Ms. Amalie

13/ *Air des Songes funestes*, III-4, LWV 53/60 **14-Schwerin-619**

14/ 2ème *Air des Songes funestes*, III-4, LWV 53/62 (1 concordance) **14-Schwerin-619/ 46-Menetou**

15/ *Pleurs d'Atys*, (non localisé), LWV **?** **46-Menetou**

16/ *Chaconne*, LWV **?** **14-Schwerin-619**

17/ *Menuet*, (non localisé), LWV **?** **36-Parville**

18/ *La beauté la plus sevère, Gavotte*, IV-5, LWV 53/75 (2 concordances) **39-Vm7/ 47-Gen-2356/**
Ms. Humeau

19/ *Menuet*, IV-5, LWV 53/77 **Ms. Entrevaux**

20/ *Gavotte*, IV-5, LWV 53/79 **Ms. Entrevaux**

21/ *Chœur, Un grand calme est trop fascheux*, IV-5, LWV 53/80 **Ms. Entrevaux**

23/ *Isis*, 1677, LWV 54

1/ *Ouverture*, LWV 54/1 (8 concordances) **14-Schwerin-619/ 24-Babell/ 33-Rés-89ter**
36-Parville/ 40-Rés-476/ 42-Vm7-6307-2/
46-Menetou/ 49-RésF-933/ Ms. Humeau

2/ *Prelude*, Prologue-3, LWV 54/8 **14-Schwerin-619**

3/ *Entrée, Premier air pour les muses*, LWV 54/10 (5 concordances) **24-Babell/ 42-Vm7-6307-2/ 45-Dart/**
46-Menetou/ Ms. Roper/ Ms. Regensburg

4/ *Deuxième Air pour les muses*, Prologue-3, LWV 54/11 (1 concordance) **36-Parville/ 40-Rés-476**

5/ *Trompet Disis*, Prologue-3, LWV 54/12 (3 concordances) **14-Schwerin-619/ 40-Rés-476**
Ms. Roper/ Ms. Normand-Couperin

6/ *Les plaisirs*, II-7, LWV 54/32 **27-Gresse**

7/ *aij mez profitez*, II-7, LWV 54/34 **27-Gresse**

8/ *Deuxième Air*, II-7, LWV 54/35 **42-Vm7-6307-2**

9/ *Que ces lieux*, II-7, LWV 54/36 (1 concordance) **27-Gresse/ 42-Vm7-6307-2**

10/ *Air de Ballet, Marche*, III-5, LWV 54/43 **33-Rés-89ter**

11/ *Troisième Air*, III-6, LWV 54/45 **40-Rés-476**

24/ *Psyché*, 1678, LWV 56 → voir *Psyché*, 1671, LWV 45

25/ *Bellérophon*, 1679, LWV 57

1/ *Ouverture*, LWV 57/1 (5 concordances) **14-Schwerin-619/ 24-Babell / 27-Gresse 40-Rés-476/ 46-Menetou/ Bruxelles-27220**

2/ *Menuet, Pourquoi n'avoir pas le cœur tendre*, LWV 57/7 **Bruxelles-27220**

3/ *Trompettes*, I-4, LWV 57/19 (2 concordances) **14-Schwerin-619 / 46-Menetou/ Ms. Regensburg**

4/ *Les Amazones*, LWV 57/23 (1 concordance) **14-Schwerin-619/ Bruxelles-27220**

5/ *Le malheur qui nous accable, Gavotte*, III-5, LWV 57/42 **46-Menetou**

6/ *Trompettes*, V-3, LWV 57/64 **46-Menetou**

26/ *Proserpine*, 1680, LWV 58

1/ *Ouverture*, LWV 58/1 (2 concordances) **Bruxelles-27220/ 46-Menetou/ 68-d'Anglebert**

2/ *La discorde, Air de Proserpine*, LWV 58/3 (1 concordance) **14-Schwerin-619/ 23-Tenbury**

3/ *Air pour les trompettes*, LWV 58/5 (2 concordances) **Ms. Houssu/ Ms. Roper/ Ms. Troyes**

II

4/ *Menuet*, Prologue, LWV 58/13 **36-Parville**

5/ *Second Air*, II-8, LWV 58/46 **46-Menetou**

27/ *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59

1/ *Ouverture*, LWV 59/1 (3 concordances) **14-Schwerin-619/ 24-Babell/ 46-Menetou/ Bruxelles-27220**

2/ *2ème Menuet pour les grâces*, LWV 59/7 **46-Menetou**

3/ *Air pour les Amours et les Guerriers, Rondeau*, LWV 59/13 **Bruxelles-27220**

4/ *Entrée de Mars et des Amours, Rondeau*, LWV 59/14 **Bruxelles-27220**

5/ *Entrée des Dieux Marins et des Nereides*, LWV 59/20 **Bruxelles-27220**

6/ *Marche*, I-5, LWV 59/23 (non localisée)

7/ *Air pour l'entrée de Borée et des quatre Vents*, LWV 59/25 **Bruxelles-27220**

8/ *Gavotte pour Orithie et ses Nymphes*, LWV 59/26 (2 concordances) **24-Babell/ 46-Menetou/ Bruxelles-27220**

9/ *Entrée, Deuxième Air pour Endinion*, LWV 59/35 **24-Babell**

10/ *Entrée dapollon*, LWV 59/58 (8 concordances) **14-Schwerin-619/ 24-Babell/ 30-Cecilia/ 36-Parville/ 46-Menetou/ 68-d'Anglebert/ Ms. Humeau / Ms. Regensburg/ Ms. Troyes**

11/ *Premier Air pour la Jeunesse*, LWV 59/69 (1 concordance) **24-Babell/ 36-Parville**

12/ *2ème Air pour les mesmes*, LWV 59/71 **24-Babell**

28/ *Persée*, 1682, LWV 60

1/ *Ouverture*, LWV 60/1 (3 concordances) **14-Schwerin-619/ 24-Babell/ 46-Menetou/ Ms. Entrevaux**

2/ *Haubois, Passepied*, Prologue, LWV 60/5 (2 concordances) **36-Parville/ 46-Menetou/ Ms. Entrevaux**

3/ *Obra de Pensier, Gigue*, IV-6, LWV 60/71 (1 concordance) **31-Madrid-1360/ 46-Menetou**

4/ *Nostre Espoit alloit*, IV-6, LWV 60/72 **46/LaBarre-6**

5/ *Prelude, Chœur*, V-3, LWV 60/76 **Ms. Entrevaux**

6/ *Air pour Les Sacrificateurs*, V-3, LWV 60/77 (1 concordance) **36-Parville/ Ms. Entrevaux**

7/ *Passacaille de persee*, V-8, LWV 60/82 (2 concordances) **14-Schwerin-619/ 46-Menetou/ Ms. Entrevaux**

8/ *Air*, LWV 60/84 **Ms. Entrevaux**

29/ *Phaéton*, 1683, LWV 61

1/ *Ouverture*, LWV 61/1 (1 concordance) **14-Schwerin-619/ 46-Menetou**

2/ *Troupe d'Astrée dansante*, Prologue, LWV 61/2 **46-Menetou**

3/ *Cherchons la paix*, Prologue, LWV 61/3 (2 concordances) **46-Menetou/ Ms. Humeau/ Ms. Amalie**

4/ *Dans ces lieux*, Prologue, LWV 61/7 **46-Menetou**

5/ *Plaisirs venez sans crainte*, Prologue, LWV 61/16 **46-Menetou**

6/ *Rondeau*, I-7, LWV 61-27 **46-Menetou**

7/ *Le plaisir est nécessaire*, I-7, LWV 61/28 **46-Menetou**

8/ *Que l'incertitude*, II-3, LWV 61/33 **46-Menetou**

9/ *Chaconne*, II-5, LWV 61/40 (8 concordances) **13-Möllersche/ 14-Schwerin-619/ 24-Babell 43-Gen-2354/ 44-LaPierre/ 46-Menetou 44-LaPierre/ 68-d'Anglebert Ms. Entrevaux/ Ms. Troyes I**

10/ *Petit air pour les mesmes*, II-5, LWV 61/41 **Ms. Entrevaux**

11/ *Air pour le Printemps*, IV-1, LWV 61/57 (2 concordances) **24-Babell/ 46-Menetou/ Ms. Entrevaux**

12/ *Second Air, Le Printemps*, IV-1, LWV 61/58 (1 concordance) **Ms. Entrevaux/ Ms. Humeau**

13/ *Dans ce palais*, IV-1, LWV 61/59 (2 concordances) **46-Menetou/ Ms. Entrevaux/ Ms. Humeau**

30/ *Amadis*, 1684, LWV 63

1/ *Ouverture*, LWV 63/1 **46-Menetou**

2/ *Second Air*, *gigue*, Prologue, LWV 63/5 **46-Menetou**

3/ *Suivons l'amour*, Prologue, LWV 63/12 (2 concordances) **42-Vm7-6307-2/ 44-LaPierre**
44-LaPierre
46-Menetou

4/ *Marche pour le combat de la barrière*, I-4, LWV 63/22 **46-Menetou**

5/ *Second Air*, *Les Trompettes*, I-4, LWV 63/24 **46-Menetou**

6/ *Prelude*, *Arcabonne*, II-1, LWV 63/26 **46-Menetou**

7/ *Bois épais*, II-4, LWV 63/30 **46-Menetou**

8/ *Vous ne devez plus attendre*, II-7, LWV 63/36 (5 concordances) **10-Schwerin-617/ 36-Parville/**
42-Vm7-6307-2/ 46-Menetou/ 49-RésF-933
46-Menetou/ Ms. Amalie

9/ *Menuet pour les suivants d'Urgonde*, IV-6, LWV 63/57 **46-Menetou**

10/ *Cœurs accablez*, IV-6, LWV 63/58 (1 concordance) **46-Menetou/ Ms. Troyes I**

11/ *Chaconne*, LWV 63/67 (1 concordance) **24-Babell/ 36-Parville**

31/ *Roland*, 1685, LWV 65

1/ *Ouverture*, LWV 65/1 (2 concordances) **14-Schwerin-619/ 24-Babell/ 46-Menetou**

2/ *Menuet* [1], Prologue-1, LWV 65/4 **46-Menetou**

3/ *Menuet* [2], Prologue-1, LWV 65/5 **46-Menetou**

4/ *Gigue*, Prologue-2, LWV 65/11 **46-Menetou**

5/ *Gavotte*, Prologue-2, LWV 65/12 **46-Menetou**

6/ *Gavotte*, *C'est l'amour*, Prologue, LWV 65/13 (1 concordance) **24-Babell/ 46-Menetou**

7/ *La marche des Insulaires*, I-6, LWV 65/21 **24-Babell**

8/ *Second Air*, I-6, LWV 65/24 **24-Babell**

9/ *Entrée*, *gavotte*, II-5, LWV 65/40 **46-Menetou**

10/ *Qui gouste de ces eaux*, II-5, LWV 65/41 **46-Menetou**

11/ *Menuet en trio*, *J'entens un bruit*, IV-3, LWV 65/63 (4 concordances) **43-Gen-2354/ 44-LaPierre**
46-Menetou/ Ms. Normand-Couperin
Ms. Amalie

12/ *Menuet*, IV-3, LWV 65/64 **46-Menetou**

13/ *La Mariée*, LWV 65/65 (8 concordances) **14-Schwerin-619/ 36-Parville/ 46-Menetou**
45-Dart/ Ms. Humeau/ Ms. Amalie
45-Dart/ Ms. Roper/ Ms. Amalie
Ms. Houssu

14/ *Symphonie*, V-2, LWV 65/78 **68-d'Anglebert**

32/ *Idylle sur la paix*, 1685, LWV 68

1/ *Chantons bergers*, LWV 68/10 **46-Menetou**

33/ *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69

1/ *Ouverture*, LWV 69/1 (3 concordances) **14-Schwerin-619/ 28-Brussels-926 46-Menetou/ Ms. Entrevaux**

2/ *Préparons nous*, Prologue, LWV 69/2 (3 concordances) **24-Babell/ 46-Menetou Ms. Entrevaux/ Ms. Amalie**

3/ *Sans crainte dans nos prairies*, LWV 69/5 **46-Menetou**

4/ *Entrée de bergers et bergeres*, Prologue, LWV 69/6 (1 concordance) **46-Menetou/ Ms. Entrevaux**

5/ *Rondeau*, LWV 69/7 **Ms. Entrevaux**

6/ *Charmant repos d'une vie innocente*, LWV 69/8 **46-Menetou**

7/ *Prelude*, *Alcipe*, LWV 69/9 **Ms. Entrevaux**

8/ *Gigue*, Prologue, LWV 69/13 (1 concordance) **46-Menetou/ Ms. Entrevaux**

9/ *Menuet*, Prologue, LWV 69/14 (1 concordance) **46-Menetou/ Ms. Entrevaux**

10/ *Menuet*, LWV 69/15 **Ms. Entrevaux**

11/ *On conteroit plus tost*, Prologue, LWV 69/18 **46-Menetou**

12/ *La Gloire luy suffit*, Prologue, LWV 69/ **?** (non localisé) **46-Menetou**

13/ *Entree des Basqs*, LWV 69/24 (2 concordances) **14-Schwerin-619/ 48-LaBarre-6/ Ms. Entrevaux**

14/ *Suivons l'aimable paix*, LWV 69/25 **46-Menetou**

15/ *Suivons l'aimable paix* (2nd version), LWV 69/25 **46-Menetou**

16/ *Canarie*, LWV 69/26 (1 concordance) **46-Menetou/ Ms. Entrevaux**

17/ *Canaries*, LWV 69/27 **Ms. Entrevaux**

18/ *Entrada de Breton*, *Passepied du ballet*, LWV 69/30 **31-Madrid-1360**

19/ *Passepied*, *hautbois*, LWV 69/31 (1 concordance) **46-Menetou/ Ms. Entrevaux**

20/ *Menuet*, LWV 69/32 **46-Menetou**

21/ *La Paix revient*, LWV 69/33 **46-Menetou**

34/ *Armide*, 1686, LWV 71

1/ *Ouverture*, LWV 71/1 **46-Menetou**

2/ *Entree de la Gloire*, Prologue, LWV 71/4 **14-Schwerin-619**

3/ *Gavotte*, *rondeau*, Prologue, LWV 71/9 (1 concordance) **46-Menetou/ Ms. Amalie**

4/ *Entrée*, Prologue, LWV 71/12 **46-Menetou**

5/ *Otro*, *Menuet*, Prologue, LWV 71/14 (2 concordances) **31-Madrid-1360/ 46-Menetou/ Ms. Amalie**

6/ *Second air des sourdines*, II-4, LWV 71/39 (6 concordances) **14-Schwerin-619/ 23-Tenbury 24-Babell/ 36-Parville/ 49-RésF-933 36-Parville/ 68-d'Anglebert Ms. Regensburg**

7/ *Passacaille*, V-2, LWV 71/61 (5 concordances) **14-Schwerin-619/ 24-Babell 31-Madrid-1360/ 49-RésF-933 68-d'Anglebert/ Ms. Regensburg**

35/ *Acis et Galatée*, 1686, LWV 73

1/ *1er Rigaudon*, LWV 73/6 (6 concordances) **36-Parville/ 44-LaPierre/ 45-Dart 44-LaPierre/ Ms. Humeau Ms. Normand-Couperin/ Ms. Roper**

2/ *Second Rigaudon*, LWV 73/7 (3 concordances) **36-Parville/ 44-LaPierre/ Ms. Humeau 44-LaPierre/ Ms. Normand-Couperin**

3/ *Chaconne*, II-5, LWV 73/32 (9 concordances) **14-Schwerin-619/ 23-Tenbury 24-Babell/ 36-Parville/ 49-RésF-933 51-LaBarre-11/ 68-d'Anglebert Ms. Amalie/ Ms. Normand-Couperin Ms. Bloren**

4/ *Passacaille*, III-9, LWV 73/50 **14-Schwerin-619**

36/ *Achille et Polixène*, 1687, LWV 74

1/ *Passacaille d'Achile*, I-5, LWV 74/9 **24-Babell**

37/ *55 œuvres instrumentales non datées*, LWV 75

1/ *Marche du Prince d'Orange*, LWV 75/18 **30-Cecilia**

2/ *Courante*, LWV 75/24 (3 concordances) **33-Rés-89ter/ 36-Parville 46-Menetou/ 68-d'Anglebert**

3/ *Gigue*, LWV 75/52 **?** **68-d'Anglebert**

38/ *Fragments de Monsieur Lully*, LWV 79

1/ *Allemande*, LWV 79/18 (1 concordance) **14-Schwerin-619/ 42-Vm7-6307-2**

39/ Pièces non localisées

1/ *Passepied* **36-Parville**

40/ Pièces non formellement attribuées à Lully

1/ *Gige / Baptiste* **14-Schwerin-619**

2/ *Menuet avec Double* **Ms. Regensburg**

3/ *Rondo* **Ms. Regensburg**

4/ *Menuet Suitte* **Ms. Houssu**

ANNEXE III

Genre des pièces arrangées de Lully

Genre des pièces arrangées de Lully pour le clavier

L'utilisation du signe ★ indique un arrangement célèbre car présent dans au moins 5 sources : cf. graphique n°V, p. 113.

Airs

1/ *Aria, Bel Iris, Ballet de l'impatience*, 1661, LWV 14/2

2/ *Aimez, cherchez à plaire, Le Carnaval, Mascarade*, 1668, LWV 36/5

3/ *Neptune pour le Roÿ, Le divertissement royal* (*Les amants magnifiques*), 1670, LWV 42/6

4/ *Air d'Alcide, Alceste*, 1674, LWV 50/17 ?

5/ *Chœur, La descente de Cybelle, Atys*, 1676, LWV 53/38

6/ *Chœur, Un grand calme est trop fascheux, Atys*, 1676, LWV 53/80

7/ *Que ces lieux, Isis*, 1677, LWV 54/36

8/ *Second Air, Proserpine*, 1680, LWV 58/46

9/ *Entree de la Gloire, Armide*, 1686, LWV 71/4

Allemandes

1/ *Les Maîtres à danser, Le divertissement de Chambord*, 1669, LWV 41/6

2/ *Les lutins, Premier air de Thésée*, Thésée, LWV 51/53

3/ *Air pour le Printemps, Phaéton*, 1683, LWV 61/57

4/ *Qui gouste de ces eaux, Roland*, 1685, LWV 65/41

5/ *Préparons nous, Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/2

6/ *Allemande, Fragments de Monsieur Lully*, LWV 79/18

Bourrées

1/ *Boureé, Air de Ballet pour les Basques, Xerxès*, 1660, LWV 12/2 [original ré M]

2/ *Bourrée, Ballet de Flore*, 1669, LWV 40/7

3/ *Deuxième Air, Bourrée, Isis*, 1677, LWV 54/35

4/ *Air pour les Amours et les Guerriers, Rondeau, Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/13

5/ *Plaisirs venez sans crainte, Phaéton*, 1683, LWV 61/16

6/ *Suivons l'aimable paix, Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/25

7/ *Suivons l'aimable paix* (2nd version), *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/25

Canaries

1/ *Canarie, Le Carnaval, Mascarade*, 1668, LWV 36/10

2/ *Canaries, Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/26

3/ *Canaries, Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/27

Chaconnes et passacailles

1/ *Chaconne des Magitions, Ballet des muses*, 1666, LWV 32/ **?**

2/ *Chaconne de Scaramouche, Le Carnaval, Mascarade*, 1668, LWV 36/**7 ?** LWV 36/**13 ?**

3/ *Chaconne italienne, Le Bourgeois gentilhomme*, 1670, LWV 43/36

4/ *Echö Datis, Chaconne, Atys*, 1676, LWV 53/47

5/ *Passacaille de persee, Persée*, 1682, LWV 60/82

6/ *Chaconne, Phaéton*, 1683, LWV 61/40 ★

7/ *Chaconne, Amadis*, 1684, LWV 63/67

8/ *Passacaille, Armide*, 1686, LWV 71/61 ★

9/ *Chaconne, Acis et Galatée*, 1686, LWV 73/32 ★

10/ *Passacaille, Acis et Galatée*, 1686, LWV 73/50

11/ *Passacaille d'Achile, Achile et Polixène*, 1687, LWV 74/9

Courantes

1/ *Entrée, un Combat de plaisir, Ballet d'Alcidiane*, 1658, LWV 9/24

2/ *Entrée, les Suisses, Ballet de l'impatience*, 1661, LWV 14/42

3/ *Airs a dancer, Le Carnaval, Mascarade*, 1668, LWV 36/9

4/ *2ème Air des Songes funestes, Atys*, 1676, LWV 53/62

5/ *Courante, 55 œuvres instrumentales non datées*, LWV 75/24

Entrées

1/ *Entrée, les Plaisirs, Le Carnaval, Mascarade*, 1668, LWV 36/4

2/ *Second acte, Entrée de Bateliers : Les Mariniers, Le grand divertissement royal de Versailles*, 1668, LWV 38/6

3/ *Ritournelle, Atys et Idas, Atys*, 1676, LWV 53/16

4/ *Entrée des Nations, Atys*, 1676, LWV 53/46

5/ *Air des Songes funestes, Atys*, 1676, LWV 53/60

6/ *Entrée, Premier air pour les muses, Isis*, 1677, LWV 54/10 ★

7/ *Entrée des Dieux Marins et des Nereides, Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/20

8/ *Entrée dapollon, Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/58 ★

9/ *Marche pour le combat de la barrière, Amadis*, 1684, LWV 63/22

10/ *Entrée de bergers et bergeres*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/6

11/ *Entree des Basqs*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/24

12/ *Entrée*, *Armide*, 1686, LWV 71/12

Furies

1/ *Furie de Cadmus*, *Cadmus et Hermione*, 1673, LWV 49/8

2/ *La discorde*, *Air de Proserpine*, *Entrée des Furies*, *Proserpine*, 1680, LWV 58/3

Gavottes

1/ *Vous savez l'amour extrême*, *Ballet des muses*, 1666, LWV 32/7

2/ *Gavotte*, *Le Dieu qui nous engage à luy*, *Psyché*, 1671/78, LWV 45/25

3/ *Rondeau*, *Gavotte*, *Atys*, 1676, LWV 53/9

4/ *La beauté la plus sévère*, *Gavotte*, *Atys*, 1676, LWV 53/75

5/ *Gavotte*, *Atys*, 1676, LWV 53/79

6/ *Le malheur qui nous accable*, *Gavotte*, *Bellérophon*, 1679, LWV 57/42

7/ *Gavotte pour Orithie et ses Nymphes*, *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/26

8/ *Rondeau*, *Phaéton*, 1683, LWV 61/27

9/ *Gavotte*, *Roland*, 1685, LWV 65/12

10/ *Gavotte*, *C'est l'amour*, *Roland*, 1685, LWV 65/13

11/ *Entrée*, *gavotte*, *Roland*, 1685, LWV 65/40

12/ *Gavotte*, *rondeau*, *Armide*, 1686, LWV 71/9

Gigues

1/ *Dernier Air*, *Psyché*, 1671/78, LWV 45/37

2/ *Air pour l'entrée de Borée et des quatre Vents*, *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/25

3/ *Obra de Pensier*, *Gigue*, *Persée*, 1682, LWV 60/71

4/ *Second Air*, *gigue*, *Amadis*, 1684, LWV 63/5

5/ *Gigue*, *Roland*, 1685, LWV 65/11

6/ *Gigue*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/13

7/ *Gigue*, *55 œuvres instrumentales non datées*, LWV 75/**52 ?**

Loures

1/ *Ritournelle*, *Les oyseaux vivent sans contrainte*, *La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39/10

2/ *Entrée de la suite de Bacchus*, *Psyché*, 1671/78, LWV 45/28

3/ *Second air des sourdines*, *Armide*, 1684, LWV 71/39 ★

Marches

1/ *Marche à la tête de quatre Quadrilles, Ballet de Flore*, 1669, LWV 40/33

2/ *Les Pescheurs de Corailles, Le divertissement royal* (*Les amants magnifiques*), 1670, LWV 42/4

3/ *Les Hommes et les Femmes armés, Le divertissement royal*, 1670, LWV 42/31

4/ *Rondeau pour les Trompettes, Psyché*, 1671/78, LWV 45/36 ★

5/ *Sacrifice de Mars, Cadmus et Hermione*, 1673, LWV 49/42

6/ *Rondeau, la Gloire, Alceste*, 1674, LWV 50/4

7/ *Descente de Mars, Trompettes, Thésée*, 1675, LWV 51/5 ★

8/ *Sacrifice de Thesee, Marche des Trompettes, Thésée*, 1675, LWV 51/30 ★

9/ *Entree des Combattants, Thésée*, 1675, LWV 51/32

10/ *Trompet Disis, Isis*, 1677, LWV 54/12

11/ *Air de Ballet, Marche, Isis*, 1677, LWV 54/43

12/ *Trompettes, Bellérophon*, 1679, LWV 57/19

13/ *Les Amazones, Bellérophon*, 1679, LWV 57/23

14/ *Trompettes, Bellérophon*, 1679, LWV 57/64

15/ *Air pour les trompettes, Proserpine*, 1680, LWV 58/5

16/ *Second Air, Les Trompettes, Amadis*, 1684, LWV 63/24

17/ *La marche des Insulaires, Roland*, 1685, LWV 65/21

18/ *La Mariée, Roland*, 1685, LWV 65/ 65 ? (non localisé) ★

19/ *Marche du Prince d'Orange, 55 œuvres instrumentales non datées*, LWV 75/18

Menuets

1/ *2ème Air pour les mesmes, Ballet de l'amour malade*, 1657, LWV 8/35

2/ *Rondeau pour quatre Nations, Hercule amoureux*, 1662, LWV 17/27

3/ *Vivons heureux, Aimons nous, Ballet des Muses*, 1666, LWV 32/8

4/ *Les mêmes, Ballet des Muses*, 1666, LWV 32/27

5/ *Air, Dans nos bois, Menuet, Trios de la chambre du roi*, 1667, LWV 35/4 ★

6/ *Menuet la jeune Iris, Trios de la chambre du roi*, 1667, LWV 35/10

7/ *Air pour les Bergers, Le grand divertissement royal de Versailles*, 1668, LWV 38/7

8/ *Dans ces charmantes retraites, La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39/4

9/ *Ritournelle, Goutons bien les plaisirs, La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39/5

10/ *Menuet, La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39/9

11/ *Echo, La Grotte de Versailles*, 1668, LWV 39/13

12/ *Entrée, Flore, Ballet de Flore*, 1669, LWV 40/5

13/ *Menuet pour les mêmes, Ballet de Flore*, 1669, LWV 40/11

14/ *Minoit, Ballet de Flore*, 1669, LWV 40/39 ★

15/ *Les Combattants, Le divertissement de Chambord*, 1669, LWV 41/7

16/ *Menuet pour les Faunes et les Dryades, Le divertissement royal* (*Les amants magnifiques*), 1670, LWV 42/20

17/ *Ritournelle pour les flûtes, Rondeau, Les Bergers et les Bergeres, Le divertissement royal* (*Les amants magnifiques*), 1670, LWV 42/21

18/ *1er Menuet, Ah! qu'il fait beau dans ces boccages, Le Bourgeois Gentilhomme*, 1670, LWV 43/37

19/ *2ème Menuet, Vois ma Climene, Vois sous ce chêne, Le Bourgeois Gentilhomme*, 1670, LWV 43/38

20/ *Menuet, Psyché*, 1671/78, LWV 45/6

21/ *Flore, Est-on sage dans le bel âge, Psyché*, 1671/78, LWV 45/7

22/ *Aimable jeunesse, Psyché*, 1671/78, LWV 45/16

23/ *Second Air, Les Faunes, Psyché*, 1671/78, LWV 45/30

24/ *Otro, Menuet les divinitez des fleuves, Alceste*, 1674, LWV 50/14

25/ *Otro, Quel cœur sauvage, Alceste*, 1674, LWV 50/15

26/ *Menuet, Haubois, Thésée*, 1675, LWV 51/7 ★

27/ *Second air, Thésée*, 1675, LWV 51/55

28/ *Aimons, aimons, Thésée*, 1675, LWV 51/65

29/ *L'Amour plaist, Thésée*, 1675, LWV 51/67

30/ *Les Plaisirs à ses yeux, Atys*, 1676, LWV 53/7

31/ *Menuet, Atys*, 1676, LWV 53/15

32/ *Chœurs, Que devant vous tout s'abaisse et tout tremble, Atys*, 1676, LWV 53/48

33/ *Menuet, Atys*, 1676, LWV 53/77

34/ *Deuxième Air pour les muses, Isis*, 1677, LWV 54/11

35/ *Les plaisirs, Isis*, 1677, LWV 54/32

36/ *aij mez profitez, Isis*, 1677, LWV 54/34

37/ *Troisième Air, Isis*, 1677, LWV 54/45

38/ *Menuet, Pourquoi n'avoir pas le cœur tendre, Bellérophon*, 1679, LWV 57/7

39/ *Menuet, Proserpine*, LWV 58/13

40/ *2ème Menuet pour les grâces, Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/7

41/ *Entrée de Mars et des Amours, Rondeau, Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/14

42/ *Marche, Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/23

43/ *Entrée, Deuxième Air pour Endinion, Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/35

44/ *2ème Air pour les mesmes, Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/71

45/ *Nostre Espoit alloit, Menuet, un Éthiopien, Persée*, 1682, LWV 60/72

46/ *Air, Persée*, 1682, LWV 60/84

47/ *Troupe d'Astrée dansante*, *Menuet*, *Phaéton*, 1683, LWV 61/2

48/ *Cherchons la paix*, *Menuet*, *Phaéton*, 1683, LWV 61/3

49/ *Dans ces lieux*, *Phaéton*, 1683, LWV 61/7

50/ *Que l'incertitude*, *Phaéton*, 1683, LWV 61/33

51/ *Second Air*, *Menuet*, *Le Printemps*, *Phaéton*, 1683, LWV 61/58

52/ *Dans ce palais*, *Phaéton*, 1683, LWV 61/59

53/ *Suivons l'amour*, *Amadis*, 1684, LWV 63/12

54/ *Vous ne devez plus attendre*, *Amadis*, 1684, LWV 63/36 ★

55/ *Menuet pour les suivants d'Urgonde*, *Amadis*, 1684, LWV 63/57

56/ *Cœurs accablez*, *Amadis*, 1684, LWV 63/58

57/ *Menuet* [1], *Roland*, 1685, LWV 65/4

58/ *Menuet* [2], *Roland*, 1685, LWV 65/5

59/ *Menuet en trio*, *J'entens un bruit*, *Roland*, 1685, LWV 65/63 ★

60/ *Menuet*, *Roland*, 1685, LWV 65/64

61/ *Menuet*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/14

62/ *Menuet*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/15

63/ *On conteroit plus tost*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/18

64/ *Menuet*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/32

65/ *La Paix revient*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/33

66/ *Otro*, *Menuet*, *Armide*, 1686, LWV 71/14

Ouvertures

1/ *Ouverture*, *Le Carnaval*, *Mascarade*, 1668, LWV 36/1

2/ *Ouverture*, *La Grotte de Versailles*, 1669, LWV 39/1 ★

3/ *Ouverture*, *Ballet de Flore*, 1669, LWV 40/1

4/ *Ouverture*, *Psyché*, 1671/78, LWV 45/1 ou LWV 56/1

5/ *Ouverture*, *Les fêtes de l'amour et de Bacchus*, 1672, LWV 47/1

6/ *Ouverture*, *Cadmus et Hermione*, 1673, LWV 49/1

7/ *Ouverture*, *Alceste*, 1674, LWV 50/1

8/ *Ouverture*, *Atys*, 1676, LWV 53/1

9/ *Ouverture*, *Isis*, 1677, LWV 54/1 ★

10/ *Ouverture*, *Bellérophon*, 1679, LWV 57/1 ★

11/ *Ouverture*, *Proserpine*, 1680, LWV 58/1

12/ *Ouverture*, *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/1

13/ *Ouverture*, *Persée*, 1682, LWV 60/1

14/ *Ouverture*, *Phaéton*, 1683, LWV 61/1

15/ *Ouverture*, *Amadis*, 1684, LWV 63/1

16/ *Ouverture*, *Roland*, 1685, LWV 65/1

17/ *Ouverture*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV69/1

18/ *Ouverture*, *Armide*, 1686, LWV 71/1

Passepieds

1/ *Haubois*, *Passepied*, *Persée*, 1682, LWV 60/5

2/ *Petit air pour les mesmes*, *Passepied*, *Phaéton*, 1683, LWV 61/41

3/ *Entrada de Breton*, *Passepied du ballet*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/30

4/ *Passepied*, *hautbois*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/31

5/ *Passepied*, (non localisé dans **36-Parville**)

Préludes

1/ *Prélude*, *Thésée*, 1675, LWV 51/50

2/ *Prélude*, *Cybelle*, *Atys*, 1676, LWV 53/36

3/ *Prelude* (*des Muses*), *Isis*, 1677, LWV 54/ 8

4/ *Prelude*, *Chœur*, *Persée*, 1682, LWV 60/76

5/ *Prelude*, *Arcabonne*, *Amadis*, 1684, LWV 63/26

6/ *Bois épais*, *Amadis*, 1684, LWV 63/30

7/ *Symphonie*, *Roland*, 1685, LWV 65/78

8/ *Prelude*, *Alcipe*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/9

Rigaudons

1/ *Le plaisir est nécessaire*, *Phaéton*, 1683, LWV 61/28

2/ *1er Rigaudon*, *Acis et Galatée*, 1686, LWV 73/6 ★

3/ *Second Rigaudon*, *Acis et Galatée*, 1686, LWV 73/7

Sarabandes

1/ *Sarabande*, *Dieu des Enfers*, *Ballet de la naissance de Vénus*, 1665, LWV 27/41

2/ *Les Espagnols*, *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670, LWV 43/27

3/ *Neptune Pour le même*, *Le divertissement royal* (*Les amants magnifiques*), 1670, LWV 42/7

4/ *Air pour les Nymphes de Flore*, *Rondeau*, *Atys*, 1676, LWV 53/4

5/ *Songes Agréables Datis*, *Atys*, 1676, LWV 53/58 ★

6/ *Premier Air pour la Jeunesse*, *Le Triomphe de l'amour*, 1681, LWV 59/69

7/ *Air pour Les Sacrificateurs*, *Persée*, 1682, LWV 60/77

8/ *Second Air*, *Roland*, 1685, LWV 65/24

9/ *Chantons bergers*, *Idylle sur la paix*, 1685, LWV 68/10

10/ *Sans crainte dans nos prairies*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/5

11/ *Rondeau*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/7

12/ *Charmant repos d'une vie innocente*, *Le Temple de la paix*, 1685, LWV 69/8

ANNEXE IV

Les claviéristes de l'époque de Lully

(1670-1700),

leur(s) fonction(s) et

leur apparition dans les sources

contenant des arrangements

de ses œuvres théâtrales

Tableau n° VIII

Synthèse : les claviéristes de l'époque de Lully (1670-1700), leur(s) fonction(s) et leur apparition dans les sources contenant des arrangements de ses œuvres théâtrales

Nom	Fonction(s) & civilités	Oeuvre(s) présente(s) dans
Georg de Beaumon (XVIIe siècle)	Organiste flamand (?)	**28-Brussels-926.**
Nicolas Bernier (1665-1734)	Directeur de la Maîtrise de Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris (de 1698 à 1704). Directeur de la Maîtrise de la Sainte-Chapelle de Paris (de 1704 à 1726). Professeur de clavecin cité par Du Pradel.	
Jacques Boyvin (ca 1665-1706)	Organiste de la cathédrale de Rouen (dès 1674). Organiste de Saint-Herbland de Rouen (de 1697 à 1705).	**28-Brussels-926.**
Jean-Baptiste Buterne (ca 1650-1727)	Organiste à la Chapelle royale pour le quartier d'avril (de 1678 à 1721). Organiste de Saint-Paul. Organiste de Saint-Etienne-du-Mont.	
Marie-Françoise Certain (1662-1711)	Élève et intime de Lully. Éminente claveciniste. Tient un salon musical de haut niveau.	
Médéric Corneille (mort en 1731)	Organiste de Notre-Dame de Paris (à partir de 1689).	
François I Couperin (ca 1631-ca 1701)	Oncle de François II Couperin. Organiste par intérim de Saint-Gervais. Pédagogue reconnu.	
Charles II Couperin (1638-1674)	Père de François II Couperin. Organiste de Saint-Gervais.	
François II Couperin (1668-1733)	Professeur de clavecin des enfants de la famille royale, sucesseur de d'Anglebert. Organiste à la Chapelle royale pour le quartier de janvier (de 1693 à 1730). Organiste de l'église Saint-Gervais.	**30-Cecila, 50-Paignon, 51-LaBarre-11, 53-Oldham-2, Ms. Augustines de Vitré, Ms. Humeau, Ms. Regensburg, Ms. Houssu.**
Marc-Roger Normand/Couperin dit le « Couperin de Turin » (1663-1734)	Cousin de François II Couperin. Maître de clavecin de la famille des ducs de Savoie à Turin. Directeur général de la musique des ducs de Savoie à Turin. Organiste de la chapelle ducale de Turin.	
Paul Damance (ca 1650-ca 1700)	Organiste à Lisieux en Normandie.	**28-Brussels-926**
Pierre Dandrieu (1664-1733)	Oncle de Jean-François Dandrieu. Organiste de Saint-Barthélémy (église aujourd'hui détruite, sur l'Île de la cité).	
Jean-Henry d'Anglebert (1635-1691)	Professeur de clavecin des enfants de la famille royale. Continuiste à la Cour et à l'Académie royale de musique. Organiste du couvent des Jacobins, rue Saint-Honoré.	**24-Babell, 33-Rés-89ter, 36-Parville, 45-Dart, 46-Menetou, 51-LaBarre-11, 68-d'Anglebert, Ms. Regensburg, Ms. de Troyes**

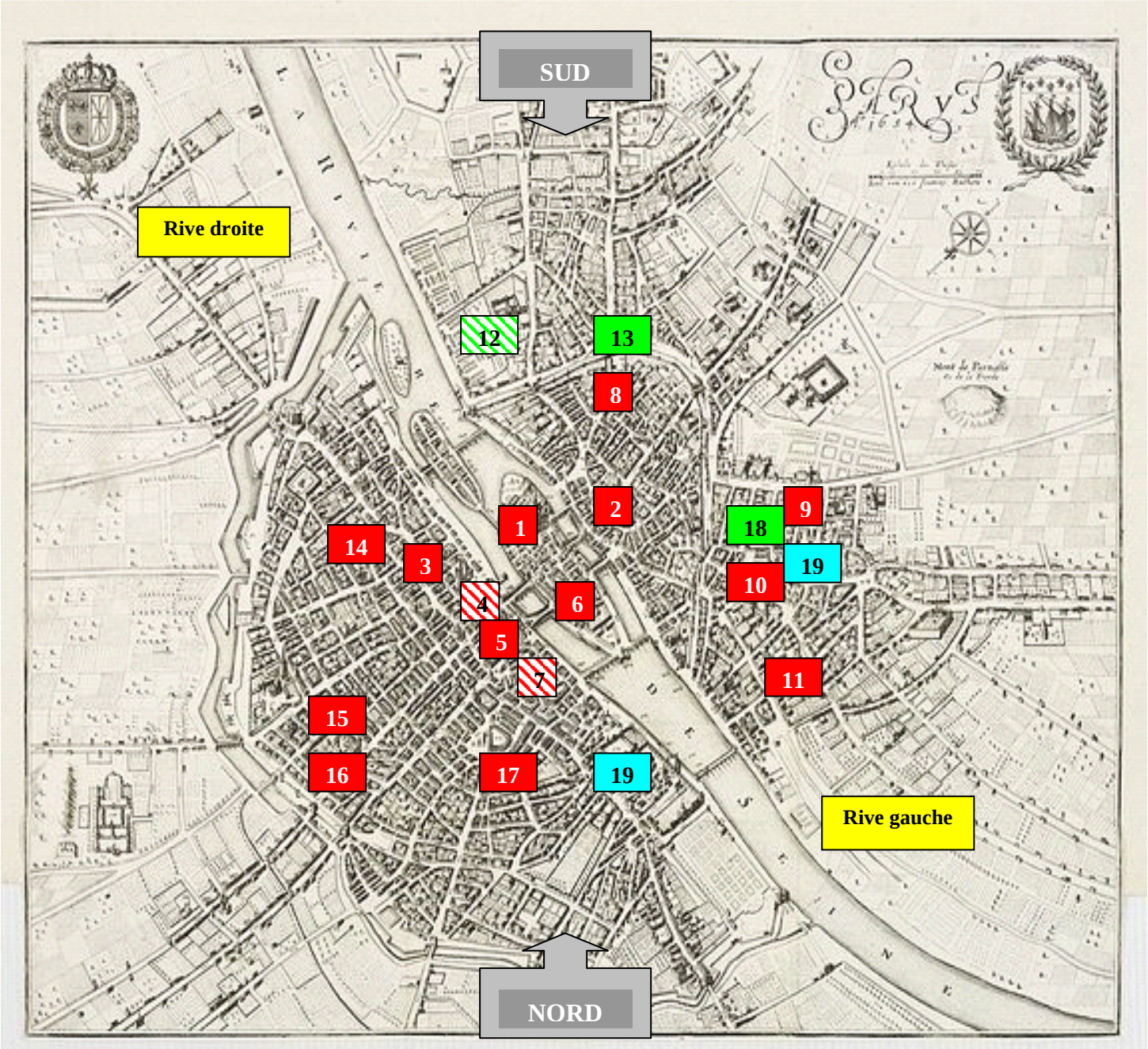
Jean-Baptiste-Henry d'Anglebert (1661-1738)	Fils de Jean-Henry d'Anglebert. Filleul de Lully. Charge d'ordinaire de la musique pour le clavecin et porte-épinette de la Chambre du Roi. Continuiste à la Cour et à l'Académie royale de musique. Pédagogue réputé à Paris.	
Michel-Richard Delalande (1657-1726)	Sous-Maître de la Chapelle du Roi pour le quartier d'octobre. Professeur de clavecin chez le Maréchal de Noailles et auprès des filles de Louis XIV et de Madame de Montespan. Organiste de Saint-Jean-en-Grève. Organiste des Grandes-Jésuites de Saint-Louis. Organiste du couvent du Petit Saint-Antoine. Organiste par intérim de Saint-Gervais (début de sa carrière).	
Jean III Denis (1630-1685)	Membre de la dynastie des Denis. Organiste de Saint-Barthélémy (église aujourd'hui détruite, sur l'Île de la cité). Organiste de Saint-Séverin.	
Louis Denis (1635-après 1710)	Membre de la dynsatie des Denis. Frère de Jean III Denis. Sa fille, Marie-Angélique, épouse en 1689 Louis Marchand. Organiste de Saint-Barthélémy (église aujourd'hui détruite, sur l'Île de la cité).	
Charles Deslions (?)	Organiste de Saint-Etienne-du-Mont (jusqu'en 1674 et avant Buterne).	
Jean-Baptiste Drouart de Bousset (1662-1725)	Organiste et compositeur originaire de Dijon. Maître de musique à la Sainte-Chapelle de Paris.	**51-LaBarre-11.**
Michel II Forqueray (1681-1757)	Membre de la dynastie des Forqueray. Organiste de Saint-Martin-des-Champs (à partir de 1703). Organiste de Saint-Séverin (à partir de 1704).	
Antoine I Foucquet (mort vers 1708)	Chapelain de la reine Marie-Thérèse. Membre de la dynastie des Foucquet. Organiste de Saint-Josse. Organiste de Saint-Eustache (dès 1681).	
Pierre Foucquet (mort en 1735)	Fils d'Antoine I Foucquet. Organiste de Saint-Eustache. Organiste de Saint-Honoré (dès 1707).	
Antoine II Foucquet (mort avant 1740)	Fils d'Antoine I Foucquet. Organiste de l'abbaye de Saint-Victor (dès 1695). Organiste de Saint-Laurent.	
Gabriel Garnier (mort à Paris ca 1730)	Organiste à la Chapelle royale pour le quartier d'octobre (de 1702 à 1721). Organiste de Saint-Louis-des-Invalides.	
Pierre Gautier « de Marseille » (ca 1642-1696)	Compositeur, organiste, poète et pédagogue. Fondateur de l'Académie royale de musique de Marseille en 1685.	**14-Schwerin-619, 36-Parville, 45-Dart, 51-LaBarre-11.**
Jean-Nicolas Geoffroy (ca 1633-1694)	Organiste de Saint-Nicolas-du-Chardonnet (jusqu'en 1690).	
Nicolas Gigault (ca 1627-1707)	Organiste du couvent des Jacobins. Organiste de Saint-Nicolas-des-Champs. Organiste de Saint-Martin-des-Champs. Organiste de l'Hôpital Saint-Esprit Professeur de Jean-Baptiste Lully ?	
Nicolas Racot de Grandval (1676-1753)	Organiste de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Pédagogue réputé.	

Noël Cognet de Grantin (1637-1713)	Élève de Nicolas Lebègue. Organiste des Grands-Augustins. Organiste de Sainte-Marie-Madeleine (dès 1662).	
Henry Houssu (décédé en 1686)	Fondateur de la dynastie. Organiste par intérim des Saints-Innocents. Organiste de Saint-Leu-Saint-Gilles.	
Antoine Houssu dit « l'aîné »	Fils d'Henry Houssu. Organiste de Saint-Jean-en-Grève.	
Edme Houssu dit « le cadet »	Organiste des Saints-Innocents.	
Charles Houssu (mort en 1731)	Fils d'Edme Houssu. Organiste des Saints-Innocents. Organiste de Saint-Jean-en-Grève.	
Angélique Houssu (?)	Fille d'Antoine Houssu. Epouse Antoine Forqueray en 1697. Excellente claveciniste.	**23-Tenbury** (le nom « Ossu » est cité sans connaître le prénom de celle ou celui de la famille Houssu), **Ms. Houssu**.
Marin de La Guerre (ca 1658-1704)	Organiste de Saint-Louis-des-Jésuites. Organiste de Saint-Séverin (dès 1688). Organiste de la Sainte-Chapelle. Époux d'Élisabeth Jacquet de La Guerre.	
Jérôme de La Guerre (ca 1654-après 1738)	Membre de la dynastie de La Guerre. Frère de Martin de La Guerre. Organiste de la Sainte-Chapelle où il précède et succède à son frère Martin.	
Élisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729)	Membre de la dynastie des de La Guerre. Épouse de Martin de La Guerre. Se produit devant le roi et la Cour. Protégée par Madame de Montespan. Éminente claveciniste. Tient un salon musical de haut niveau.	**Ms. Amalie, Ms. Houssu.**
Matthieu Lanes (1660-1725)	Organiste et maître de chapelle à Toulouse.	**Ms. Humeau.**
Nicolas-Antoine Lebègue (ca 1631-1702)	Organiste à la Chapelle royale pour le quartier d'octobre (de 1678 à 1702). Organiste à Saint-Merry. Professeur de Nicolas de Grigny.	**10-Schwerin-617, 11-Ryge, 13-Möllesrsche, 14-Schwerin-619, 23-Tenbury, 24-Babell, 28-Brussels-926, 30-Cecila, 36-Parville, 45-Dart, 46-Menetou, 48-LaBarre-6, 50-Paignon, Ms. Humeau, Ms.Regensburg, Ms. Roper, Ms. Normand/Couperin, Ms. de Bloren, Ms. de Troyes.**
Gaspard Le Roux (ca 1660-ca 1707)	Claveciniste et pédagogue.	
Henry II Mahieu (?)	Cousin de Nicolas Lebègue. Organiste de Saint-Landry. Organiste suppléant de Lebègue à Saint-Merry (dès 1664).	
Louis Marchand (1669-1732)	Organiste à la Chapelle royale pour le quartier de juillet (de 1708 à 1713). Organiste de Saint-Benoit. Organiste des Cordeliers. Organiste du couvent des Jésuites et du couvent Saint-Honoré.	**14-Schwerin-619, 45-Dart, 51-LaBarre-11.**
Jean-Nöel I Marchand (baptisé en 1666-1710)	2ème génération de la dynastie des Marchand (aucun lien avec leur homonyme Louis). Organiste de Saint-Julien de Versailles (dès 1682). Organiste de Notre-Dame de Versailles, paroisse royale, dès 1689 (orgue Julien Tribuot).	

Guillaume Marchand (1694-1738)	3ème génération de la dynastie des Marchand. Fils de Jean-Noël I Marchand. Organiste de Notre-Dame de Versailles (dès 1710) où il succède à son père. Pédagogue réputé auprès de la noblesse.	
Jean-Baptiste Maulnory (mort en 1735)	Basse de violon et membre des Vingt-quatre Violons du Roi. Organiste de Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle (de 1692 à sa mort en 1735).	
Pierre Méliton (?)	Organiste de Saint-Jean-en-Grève (de 1670 à 1682).	**Ms. Normand/Couperin.**
Claude-Rachel de Montalan (1646-1738)	Organiste de Saint-André-des-Arts. Claveciniste et pédagogue.	**44-LaPierre, 51-LaBarre-11**
Guillaume-Gabriel Nivers (ca 1632-1714)	Organiste à la Chapelle royale pour le quartier de juillet (de 1678 à 1708). Organiste de l'église Saint-Sulpice. Maître de musique à l'institution de Saint-Cyr.	**28-Brussels-926, 40-Rés-476, Ms. Augustines de Vitré**
J. Pitais (?)	Organiste de La Madeleine-en-la-Cité (jusqu'en 1701).	
André Raison (ca 1650-1719)	Organiste de l'abbaye de Sainte-Geneviève (de 1666 à 1719). Organiste des Jacobins, rue Saint-Jacques (à partir de 1687). Pédagogue apprécié.	
Françoise-Charlotte de Senneterre dite Mademoiselle de Menetou (1679-1745)	Fille de la duchesse de La Ferté. Élève de François II Couperin. Excellente claveciniste.	**46-Menetou.**
Nicolas Siret (baptisé en 1663-1754)	Membre de la dynastie de Siret, musiciens à Troyes. Élève de François II Couperin. Organiste de la cathédrale de Troyes (dès 1689). Organiste de Saint-Jean de Troyes. Organiste de Saint-Jacques de Troyes. Organiste de Sainte-Madeleine de Troyes.	**Ms. de Troyes.**
Jacques-Denis Thomelin (ca 1640-ca 1693)	Professeur de François II Couperin. Organiste à la Chapelle royale pour le quartier de janvier (de 1678 à 1693). Organiste de Saint-Germain-des-Prés. Organiste de Saint-Jacques-la-Boucherie.	**28-Brussels-926, 38-Gen-2348/53, 47-Gen-2356.** (Thomelin n'est pas connu sous son nom dans ces deux dernières sources. Des recherches récentes ont levé cet anonymat et authentifié notre auteur).

Carte n° III

Principales églises et organistes parisiens sous le règne de Louis XIV



1 - Cathédrale Notre-Dame (Médéric Corneille)
2 - St-Séverin (Jean III Denis/Marin de La Guerre)
3 - St-Gervais (François I Couperin/François II Couperin)
4 - St-Jean-en-Grève (Michel-Richard Delalande/ Antoine Houssu dit « l'aîné »/Charles Houssu/Pierre Méliton)
5 - St-Merry alors nommée St-Médéric (Nicolas Lebègue)
6 - Ste-Chapelle (Jérôme de La Guerre/Marin de La Guerre)
7 - St-Jacques-de-la-Boucherie (Jacques-Denis Thomelin)
8 - St-Etienne-du-Mont (Charles Deslions/Jean-Baptiste Buterne)
9 - St-Sulpice (Guillaume-Gabriel Nivers)
10 - St-Germain-des-Prés (Jacques-Denis Thomelin)
11 - St-Louis-des-Invalides (Gabriel Garnier)
12 - Abbaye de St-Victor (Antoine II Foucquet)
13 - Abbaye de Ste-Geneviève (André Raison)
14 - St-Paul-St-Louis (Jean-Baptiste Buterne)
15 - St-Nicolas-des-Champs (Nicolas Gigault)
16 - St-Martin-des-Champs (Nicolas Gigault/Michel II Forqueray)
17 - St-Eustache (Antoine I Foucquet/Pierre Foucquet)
18 - Couvent des Cordeliers (Louis Marchand)
19 - Académie royale de Musique (Jean-Baptiste Lully et ses successeurs)

Églises
Églises disparues
Couvents/Abbayes
Couvents/Abbayes disparus
Académie royale de Musique (ancien Opéra de Paris). Plusieurs lieux : Palais royal (Louvre), rue Mazarine, rue de Vaugirard

BIBLIOGRAPHIE

1/ Manuscrits musicaux

1/ Allemagne

a/ Berlin

. *Manuscrit Berlin-40623*, Berlin, Deutsche Staatsbibliotek, Mus. Ms. 40623.

. *Manuscrit Möllersche*, Berlin, Staatsbibliotek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Mus. Ms. 40644.

b/ Regensburg (Ratisbonne)

. *Manuscrit Regensburg*, Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliotthek, D-Rtt incertus III.c/4.

c/ Schwerin

. *Manuscrit Schwerin-617*, Schwerin, Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek des Bezirkes Schwerin, Mus. Ms. 617.

. *Manuscrit Schwerin-619*, Schwerin, Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek des Bezirkes Schwerin, Mus. Ms. 619.

2/ Autriche

a/ Vienne

. *Manuscrit Amalie*, Vienne (Autriche), Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, cote 19455 (olim Ms. 3336).

3/ Belgique

a/ Bruxelles

. *Manuscrit Brussels-926*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier, département des manuscrits, Ms. III 926.

. *Pièces de clavecin c.1670-1685*, Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire Royal/Koninklijk Conservatorium, Ms. 27220 [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 2000].

4/ Danemark

a/ Copenhague

. *Manuscrit Ryge*, Copenhague, Danemark, Kongelige Bibliothek, Musikafdelingen, Mu 6806. 1399.

5/ Espagne

a/ Madrid

. *Manuscrit Madrid-1360*, Madrid, Biblioteca nacional, M. 1360.

6/ France

a/ Paris, Bibliothèque nationale.

. *Manuscrit des Augustines de Vitré*, Paris, Bibliothèque nationale, département de la musique, Rés. Vma. Ms. 1071.

. *Manuscrit Houssu*, Paris, Bibliothèque nationale, département de la musique, Vm7 137321.

. *Manuscrit LaPierre*, Paris, Bibliothèque nationale, département de la musique, Rés. Vmd. ms. 18. [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 1984].

. *Manuscrit Rés.89ter*, Paris, Bibliothèque nationale, département de la musique, fonds conservatoire, Réserve 89ter.

. *Manuscrit Rés.476*, Paris, Bibliothèque nationale, département de la musique, fonds conservatoire, Réserve 476.

. *Manuscrit RésF.933*, Paris, Bibliothèque nationale, département de la musique, fonds conservatoire, Réserve F 933.

. *Manuscrit Vm7-6307-1*, Paris, Bibliothèque nationale, département de la musique Vm7 6307.

. *Manuscrit Vm7-6307-2*, Paris, Bibliothèque nationale, département de la musique Vm7 6307 (2).

b/ Paris, Bibliothèque Saint-Geneviève.

. *Manuscrit Gen-2354*, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 2354.

. *Manuscrit Gen-2356*, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 2356.

. *Manuscrit Paignon*, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 2374.

c/ Autres localisations.

. *Manuscrit Bloren*, Roanne, Médiathèque municipale de Roanne, Cote n° 108.

. *Manuscrit Clermont d'Entrevaux*, ca fin du XVIIe siècle, Trésor de la cathédrale d'Entrevaux, département des Alpes-de-Haute-Provence, n° 134 (2 livres).

. *Manuscrit Humeau*, collection privée de monsieur Philippe Humeau, Barbaste, département du Lot-et-Garonne.

. *Manuscrits de Troyes*, Troyes, Médiathèque de l'agglomération troyenne, Ms. 2882 et S. 11. 2454.

7/ Grande-Bretagne

a/ Londres

. *Manuscrit Babell*, Londres, British Library [British Museum], Department of Manuscripts, Additional Mss. 39569.

. *Manuscrit Dart*, Londres, King's College, Collection in Room 303 152/3 Strand [London] W.C.I.

. *Manuscrit Oldham-2*, Londres, collection privée de monsieur Guy Oldham.

b/ Autres localisations

. *Manuscrit Bod-426*, Oxford, Bodleian Library, Ms. Mus. Sch. E 426.

. *Manuscrit Tenbury*, Tenbury Wells, Worcestershire, England, St-Michael's College.

8/ Italie

a/ Rome

. *Manuscrit Cecilia*, Rome, Conservatorio di Musica Santa Cecilia, A Ms. no 400.

9/ Pays-Bas

a/ Utrecht

. *Manuscrit Gresse*, Utrecht, Pays-Bas, Instituut voor Musiekwetenschap der Rijksuniversiteit te Utrecht, Ms. q-1.

10/ Suède.

a/ Uppsala

. *Manuscrit Ihre-284*, Uppsala, Suède, Universitetsbibliotek, Ihre 284.

11/ U.S.A.

a/ Berkeley, Californie

. *Manuscrit LaBarre-6*, Berkeley, University of California, Music Library; Ms. 770.

. *Manuscrit LaBarre-11*, Berkeley, University of California, Music Library; Ms. 770.

. *Manuscrit Menetou* ca 1689, Berkeley, University of California, Music Library; Ms. 777.

. *Manuscrit Parville* ca 1690, Berkeley, University of California, Music Library; Ms. 778.

. *Manuscrit Normand/Couperin*, Berkeley, University of California, Music Library, US-Bem Ms.1371 [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 1998].

b/ Chicago

. *Manuscrit Roper*, Chicago, New Library de Chicago, Ms. VM 2.3.E58r.

2/ Éditions originales et Fac-similés

[Grâce à la numérisation des documents anciens, il est désormais possible de consulter toutes les éditions originales mentionnées sur les sites *Gallica* et *Google books* : les éditions en fac-similés sont indiquées à titre indicatif. Enfin, tout le répertoire édité au XVIIe siècle a fait l'objet de publications modernes au XXe et XXIe siècle]

Anglebert, Jean-Henry d', *Pièces de clavecin*, Paris, l'Auteur, 1689 [Édition en fac-similé, Courlay, Jean-Marc Fuzeau, 1999].

Boyvin, Jacques, *Premier Livre d'orgue*, Paris, Ballard, 1689.

Boyvin, Jacques, *Second Livre d'orgue*, Paris, Ballard, 1700.

Boyvin, Jacques *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavecin avec une explication*, Paris, Ballard, 1705. [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 2001].

Chambonnières, Jacques Champion de, *Pièces de clavessin. Livre premier - Pièces de clavessin. Livre second*, Paris, Jollain, 1670.

Clérambault, Louis-Nicolas, *Premier Livre de Pièces de clavecin*, Paris, l'Auteur, Foucault, 1702 ; Seconde édition, Paris, l'Auteur, Foucault, 1704.

Clérambault, Louis-Nicolas, *Premier Livre d'orgue d'orgue*, l'Auteur, Foucault, 1710.

Corrette, Gaspard, *Messe du VIIIe ton pour l'orgue à l'usage des Dames religieuses*, Paris, Foucault, 1703.

Couperin, François, *Pièces de clavecin. Premier livre*, Paris, l'Auteur, Belangé, Foucault, 1713.

Couperin, François, *L'Art de toucher le clavecin*, Paris, l'Auteur, 1716, seconde édition révisée, Paris, l'Auteur, 1719.

Dandrieu, Jean-François, *Livre de clavecin 1er livre*, Paris, l'Auteur, Foucault, 1705.

Dieupart, François, *Six Suittes de clavessin*, Amsterdam, Roger, 1701.

Du Mage, Pierre, *Premier Livre d'orgue*, Paris, Roussel, Richard, 1708.

Gigault, Nicolas, *Livre de Musique contenant les Cantiques sacrez qui peuvent estre touchez sur l'Orgue et sur le Clavessin*, Paris, l'Auteur, 1682.

Gigault, Nicolas, *Livre de noëls variés pour l'orgue*, Paris, l'Auteur, 1682.

Gigault, Nicolas, *Livre de musique pour l'orgue*, Paris, l'Auteur, 1685.

Grigny, Nicolas de, *Premier Livre d'orgue*, Paris, Le Mercier ; Reims, l'Auteur, 1699. [Édition en fac-similé, Fontenay-sous-Bois, Stil éditions, 1980].

Jacquet de La Guerre, Élisabeth-Claude, *Les pièces de clavessin. Premier livre*, Paris, l'Auteur, de Baussen, 1687.

Jacquet de La Guerre, Élisabeth-Claude, *Pièces de clavecin qui peuvent se jouer sur le viollon, Sonates pour le viollon et pour le clavecin*, Paris, l'Auteur, Foucault, Ribou, Ballard, 1707.

Jullien, Gilles, *Premier Livre d'orgue*, Paris, Lesclop, 1689.

Lebègue, Nicolas, *Premier Livre d'orgue*, Paris, Baillon, 1676.

Lebègue, Nicolas, *Pièces de clavessin*, Paris, l'Auteur, Baillon, 1677.

Lebègue, Nicolas, *Second Livre d'orgue*, Paris, Baillon, 1678.

Lebègue, Nicolas, *Troisième Livre d'orgue*, Paris, Henry de Baussens, 1685.

Lebègue, Nicolas, *Second livre de Clavecin*, Paris, Lesclop, 1687.

Leroux, Gaspard, *Pièces de clavessin, avec la manière de les joüer*, Paris, Foucault, 1705.

Marais, Marin, *Symphonies de l'Opera d'Alcide composées par M. Marais ordinaire de la musique de la Chambre du Roy et mises en musique sur le clavecin par un tres habile homme le tout facile à executer*, Paris, Bonneuil et Foucault,1693.

Marchand, Louis, *Premier Livre de Pièces de clavecin*, Paris, l'Auteur, 1699 ; Seconde édition, Paris, Ballard, 1702.

Marchand, Louis, *Livre d'orgue contenant une suite du 1er ton*, Paris, Ballard, 1700. [aucun exemplaire de l'édition originale n'a été conservé]

Marchand, Louis, *Pièces de clavecin. Livre Second*, Paris, Ballard, 1703.

Nivers, Guillaume-Gabriel, *Premier Livre d'orgue*, Paris, l'Auteur, Ballard, 1665.

Nivers, Guillaume-Gabriel, *Second Livre d'orgue*, Paris, l'Auteur, Ballard, 1667.

Nivers, Guillaume-Gabriel, *Traité de la composition de musique*, Paris, Ballard, 1667.

Nivers, Guillaume-Gabriel, *Troisième Livre d'orgue*, Paris, l'Auteur, Ballard, 1675.

Perrine, *Pièces de Luth en Musique avec des Règles pour les toucher parfaitement sur le Luth et sur le Clavessin*, Paris, L'Auteur, 1680.

Rameau, Jean-Philippe, *Premier livre de pièces de clavecin*, Paris, l'Auteur, Roussel, Foucault, 1706.

Raison, André, *Premier Livre d'orgue*, Paris, l'Auteur, 1688.

Raison, André, *Second Livre d'orgue*, Paris, l'Auteur, 1714.

Roberday, François, *Fugues et caprices, à quatre parties mises en partition pour l'orgue*, Paris, chez la Veuve Sanlecque, 1660.

Saint-Lambert, Michel de, *Les Principes du clavecin*, Paris, Christophe Ballard, 1702. [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 1972].

Saint-Lambert, Michel de, *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*, Paris, Christophe Ballard, 1707. [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 1972].

Siret, Nicolas, *Pièces de clavecin. Premier livre*, Paris, Foucault, l'Auteur, 1716.

3/ Éditions modernes

[Les œuvres ci-dessous n'ont été publiées qu'au XXe et XXIe siècle : auparavant, elles n'ont circulé que sous la forme manuscrite, à l'exception de l'œuvre de d'Anglebert]

Anglebert, Jean-Henry d', Edited by C. David, Williamstown, Broude Brothers, 2009, 2 vol.

Bédard, Pierre-Michel, *Pièces d'orgue des Augustines de Vitré*, Le Pupitre, collection de musique ancienne publiée sous la direction de François Lesure, Paris, Heugel,1996.

Boyvin (?), Jacques, *Cinq Hymnes*, collection de musique ancienne dirigée par Nicolas Gorenstein, Paris, Chanvrelin, 2011.

Couperin, François, *Pièces d'orgue*, éditées par Paul Brunold, révisées par Kenneth Gilbert, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1982.

Couperin, Louis, *Pièces de clavecin*, Le Pupitre, collection de musique ancienne éditée par Alan Curtis, Paris, Heugel, 1970.

Couperin, Louis, *Pièces d'orgue*, édition établie par Guy Oldham, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 2003.

Delosme, René, *Manuscrit Clermont d'Entrevaux : Pièces de Lully*, Chatenay Malabry, Ars Musicae, 1998.

Le Livre d'Orgue de Limoges, collection de musique ancienne dirigée par Nicolas Gorenstein, Paris, Chanvrelin, 2004, 2 vol.

Le Livre d'orgue de Marguerite Thiéry, anonyme français du 17e siècle, éditions musicales de la Schola Cantorum, Paris, 1958.

Le Livre d'orgue du chanoine Herluyson (XVIIe siècle), édité par Jean-Marie Meignien, Troyes, 2009 (tirage privé à vingt exemplaires, hors commerce).

Le Manuscrit de Mademoiselle de Bloren, pièces de Clavecin, restitution de Martial Morand, Paris, Henry Lemoine, 2006.

Thomelin, Jacques-Denis, *Pièces pour orgue*, collection de musique ancienne éditée par Nicolas Gorenstein, Paris, Chanvrelin, 2006.

4/ Ouvrages avant 1900

Addison, Joseph, *Le Spectateur ou le socrate moderne*, Amsterdam, Wetstein, 1714, 2 vol.

Bacilly, Bénigne de, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, 1668, seconde Edition chez l'autheur, Paris, 1679. [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 1971].

Brossard, Sébastien de, *Dictionnaire de musique*, Paris, Christophe Ballard, 1703. [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 1992].

Campion, François, *Traité d'accompagnement et de composition*, Paris, Veuve G. Adam, 1716, [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 1977].

Cousin, Victor, *Étude sur les femmes illustres et la société française au XVIIe siècle*, Paris, Librairie académique Didier et Cie, 1866.

De La Voye-Mignot, *Traité de musique*, Paris, Robert Ballard, 1666. [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 1972].

Fétis, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1878.

Furetière, Antoine, *Dictionnaire Universel, contenant généralement tous les Mots françois, tant vieux que modernes, et les Termes de toutes les Sciences et des Arts* : *divisé en trois Tomes*, La Haye, Rotterdam, chez Arnout & Renier Leers, 1690.

L'Affilard, Michel, *Principes très faciles pour bien apprendre la musique*, Paris, Christophe Ballard, 1694. [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 1970].

Le Cerf de La Viéville de Fresneuse, Jean-Laurent, *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française*, Bruxelles, 2e édition, 1705-1706. [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 1972].

Le Gallois, Jean, *Lettre de Mr. Le Gallois à Regnault de Solier touchant la musique*, Paris, Michallet, 1680. [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 1984].

Loulié, Étienne, *Éléments ou Principes de musique*, Paris, Christophe Ballard, 1696. [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 1972].

Masson, Charles, *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique*, nouvelle édition, Paris, Christophe Ballard, 1699. [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 1971].

Mersenne, Marin, *Harmonie universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636. [Édition en fac-similé avec annotation de l'auteur, Paris, C.N.R.S., 1965, 3 volumes].

Montéclair, Michel-Pignolet de, *Principes de musique*, Paris, l'Auteur, 1736. [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 1972].

Parfaict, François et Claude, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, 1767, 7 volumes.

Perrault, Charles, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle avec leurs portraits au naturel*, Slatkine (Genève), 1697, 2 vol.

Pradel, Abraham du [Nicolas de Blégny], *Le Livre commode contenant les adresses de Paris et le trésor des almanachs pour l'année bissextile 1692*, Paris, Veuve de D. Nion. [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 1973].

Raguenet, François, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéra*, Paris, Jean Moreau, 1702. [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 1976].

Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768. [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 1998].

Titon du Tillet, Évrard, *Le Parnasse françois*, Paris, J.-B. Coignard fils, 1732. [Édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 1971].

5/ Ouvrages après 1900

Anthony, James R., *La Musique en France à l'époque baroque*, Paris, Flammarion, 1981.

Anthony, James R., « The Musical Structure of Jean-Baptiste Lully's Operatic Airs », in *Jean-Baptiste Lully, actes de colloque*, édités par Herbert Schneider et Jérôme de La Gorce, Laaber, Laaber Verlag, 1990, pp. 65-76.

Bartlett, M. Elizabeth C., « A musician's view of the French Baroque after the advent of Gluck Getry's Les trois âges de l'opéra and its context » in *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque, Essays in Honor of James R. Anthony*, édition J.Hajdu Heyer, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 291-318.

Beaussant, Philippe, *Lully ou le musicien du Soleil*, Paris, Gallimard/Théâtre des Champs-Elysées, 1992.

Benoit, Marcelle, *Versailles et les Musiciens du Roi*, Paris, Picard, 1971.

Benoit, Marcelle, « Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV », in *La vie musicale en France sous les rois Bourbons*, n°33, Paris, Picard, 2004.

Borrel, Eugène, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, La Colombe, Éditions du Vieux Colombier, 1949.

Boucher, Thierry, « Un haut lieu de l'Opéra de Lully : la salle de spectacles du château de Saint-Germain-en Laye », in *Jean-Baptiste Lully, Actes de colloque*, édités par Herbert Schneider et Jérôme de La Gorce, Laaber, Laaber Verlag, 1990, pp. 457-467.

Bouvet, Charles, *Les Couperin, une dynastie de musiciens français : organistes de Saint-Gervais*, Paris, Delagrave, 1919.

Brossard, Yolande de, « La vie musicale en France d'après Loret et ses continuateurs (1650-1688) », *Recherches sur la Musique française classique*, X, Paris, Picard, 1970, pp. 117-193.

Brunold, Paul, *Traité des signes et agréments employés par les clavecinistes français des XVIIe et XVIIIe siècles*, Lyon, Éditions musicales Janin, 1925. Reprint Nice, Delrieux, 1964.

Carls Caswell, Judith, « Rythmic Inequality and Tempo in French Music between 1650 and 1740 », thèse de doctorat, University of Minnesota, 1973.

Cessac, Catherine, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988.

Cessac, Catherine, *Élisabeth Jacquet de La Guerre*, Arles, Actes Sud, 1995.

Cheilan-Cambolin, Jeanne, « La première décentralisation des opéras de Lully en province : la création de l'Opéra de Marseille au XVIIe siècle », in *Jean-Baptiste Lully, Actes de colloque*, édités par Herbert Schneider et Jérôme de La Gorce, Laaber, Laaber Verlag, 1990, pp. 529-538.

Chung, David. Y., *Keyboard Arrangements of Lully's Music and their Signifiance for French Harpsichord Music*, thèse de doctorat, Université de Cambridge, 1996.

Chung, David, Y, « Lully, D'Anglebert and the transmission of 17th -century French harpsichord music », *Early music*, 31 (2003), pp. 582-604.

Chung, David, Y, *Jean-Baptiste Lully : 27 Opera Pieces transcribed for Keyboards in the 17th and 18th Century*, Édition critique, Bologne, UT Orpheus Edizioni, ES 45, 2004.

Couvreur, Manuel, *Jean-Baptiste Lully : musicien et dramaturge au service du Prince*, Bruxelles, Marc Vokar éditeurs, 1992.

Denécheau, Pascal, « Autour des partitions d'opéras de J.-B. Lully conservées à la Bibliothèque musicale François-Lang », Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France (I.R.P.M.F.), C.N.R.S. (U.M.R. 200), B.n.f. et Ministère de la Culture, Paris, 2010, 18 pages (Consultation mars 2013 : hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/52/01/82/PDF/FenA_tredecheau .pdf).

Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles, sous la direction de Marcelle Benoit, Paris, Fayard, 1992.

Dictionnaire des œuvres de l'art vocal, sous la direction de Marc Honegger et Paul Prévost, Paris, Bordas, 1992, 3 volumes.

Douglass, Fenner, *The Language of the Classical French Organ*, New Haven, Yale University Press, 1969, Nouvelle édition augmentée, New Haven, Yale University Press, 1995.

Ducrot, Anne, « Les représentations de l'Académie royale de Musique au temps de Louis XIV », *Recherches sur la Musique française classique*, X, 1970, pp. 19-55.

Dufourcq, Norbert, *Le Livre de l'orgue français*, 5 volumes, Paris, Picard, 1971-1982.

Eppelsheim, Jürgen, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lully*, Tutzing, Hans Schneider, 1961.

Fuller, David R., « Eighteenth-Century French Harpsichord Music », thèse de doctorat, Harvard University, 1965.

Fuller, David R. « Les arrangements pour clavier des œuvres de Lully », in *Jean-Baptiste Lully, Actes de colloque*, édités par Herbert Schneider et Jérôme de La Gorce, Saint-Germain-en-Laye et Heidelberg, Laaber, Laaber Verlag, 1987, pp. 471-482.

Fuller, David R., « Observations sur le Couperin de Turin », *Journal of Seventeenth Century Music*, vol. 6 n°2, 1995-2012, 10 pages (Consultation décembre 2012 : http://www.sscm-jscm.org/v6/no2/fuller.html].

Fuller, David, *Pièces de clavecin, ca 1670-1685*, Fac-similé du manuscrit de Bruxelles Ms27220, Introduction, Minkoff, Genève, 2003, pp. V-XLIV.

Gauthier, Laure, *L'opéra à Hambourg (1648-1728) : naissance d'un genre, essor d'une ville*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2010.

Goulet, Anne-Madeleine, *Poésie, musique et sociabilité au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2004.

Granger, Sylvie, Dompnier Bernard, Langlois Isabelle, « Deux mille musiciens et musiciennes d'Église en 1790 », *Histoires individuelles, histoires collectives, Sources et approches nouvelles*, Éditions du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 2012, pp. 221-235.

Gustafson, Bruce Lester, *The Sources of Seventeenth-Century French Harpsichord Music Thematic Catalog and Commentary*, thèse de doctorat, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1977.

Gustafson, Bruce Lester, *A Thematic Locator for the Works of Jean-Baptiste Lully*, New York, Performer's Editions, 1989.

Gustafson, Bruce Lester, « The Legacy in Instrumental Music of Charles Babel, Prolific Transcriber of Lully's Music », in *Jean-Baptiste Lully, Actes de colloque*, édités par Herbert Schneider et Jérôme de La Gorce, Laaber, Laaber Verlag, 1990, pp. 495-516.

Gustafson, Bruce et Fuller David, *A Catalogue of French Harpsichord Music 1699-1780*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

Gustafson, Bruce, « Seventeenth-Century Harpischord Music from the House of Thurm und Taxis » in *Fiori musicali* , éd. Claire Fontijn, Sterling Heights, Harmonic Park Press, 2010, pp. 303-322.

Hardouin, Pierre, « François Roberday (1624-1680) », *Revue de Musicologie*, 45, 1960, pp. 44-62.

Harris-Warrick, Rebecca, « Contexts for Choreographies : Notated Dances set to the Music of Jean-Baptiste Lully », in *Jean-Baptiste Lully, Actes de colloque*, édités par Herbert Schneider et Jérôme de La Gorce, Laaber, Laaber Verlag, 1990, pp. 433-455.

Herlin, Denis, *Catalogue du fonds musical de la Bibliothèque de Versailles*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995.

Herlin, Denis, *Pièces de clavecin de Jean-Henry d'Anglebert*, Fac-similé de l'édition de 1689, Introduction, Genève, Minkoff, 2001, pp. V-XXXII.

Howard, Patricia, « The Operas of Jean-Baptiste Lully », thèse de doctorat, University of Surrey, 1974.

Howard, Patricia, « The Académie Royale and the Performance of Lully's Operas », *The Consort* 31, 1975, pp. 109-115.

Howell, Almonte C., *Nine Seventeenth Century Organ Transcriptions from the Operas of Lully*, Lexington, University of Kentucky Press, 1963.

Kocevar, Érik, « Jean-Henry d'Anglebert ou Jean-Henry, dit Anglebert », *Les musiciens au temps de Louis XIV, Ostinato rigore* : *revue internationale d'études musicales*, numéro spécial 8/9 (1997), pp. 81-84.

La Gorce, Jérôme de, « L'Opéra et son public au temps de Louis XIV », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 1981, vol. 128, pp. 27-46.

La Gorce, Jérôme de, *Berain, dessinateur du Roi-Soleil*, Paris, Herscher, 1986.

La Gorce, Jérôme de, « Some notes on Lully's orchestra », in *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque*, éditions J. Hajdu Heyer, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 99-112.

La Gorce, Jérôme de, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002.

Lecomte, Nathalie, *Entre cours et jardins d'illusion, le ballet en Europe*, Paris, CND, 2014.

Ledbetter, David, *Harpsichord and Lute Music in the 17th Century France*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

Lemaître, Edmond, « L'orchestre dans le théâtre lyrique français chez les continuateurs de Lully (1687-1715) », *Recherches sur la Musique française classique*, XXIV, 1986, pp. 107-127 et XXVI, 1988-1990, pp. 83-131.

Liberman, Mark L., « The Organ Works of Nicolas Lebègue in the Context of Contemporary Theory and Practice », thèse de doctorat, Northwestern University, 1984.

Massip, Catherine, « Musique et musiciens à Saint-Germain-en-Laye, 1651-1683 », *Recherches sur la Musique française classique*, XVI, 1976, pp. 117-152.

Masson, Chantal, « Le Journal du marquis de Dangeau », *Recherches sur la Musique française classique*, II, 1961-1962, pp. 193-223.

Maul, William, « The Organ Works of Nicolas de Grigny », thèse de doctorat, Washington University, 1966.

Moine, Marie-Christine, *Les Fêtes à la cour du Roi-Soleil*, Paris, F. Lanore, 1984.

Moroney, Davitt, *Livre de tablature de clavescin de Monsieur de Druent, écrit par Couperin c 1695*, Fac-similé du manuscrit de Marc-Roger Normand/Couperin, Introduction, Genève, Minkoff, 1998.

Neumann, Joyce, *Jean-Baptiste Lully and his Tragédies lyriques*, Ann Arbor, University Michigan Press, 1979.

Noske, Frits, « L'influence de Lully en Hollande (1670-1700) », in *Jean-Baptiste Lully, Actes de colloque*, édités par Herbert Schneider et Jérôme de La Gorce, Laaber, Laaber Verlag, 1990, pp. 591-598.

Porot, Bertrand, « Tonalité et modalité dans les pièces de clavecin de d'Anglebert : éléments pour une analyse harmonique », *Musurgia* (Vol 7 n°1), Paris, Eska, VII / 1, 2000, pp. 61-87.

Porot, Bertrand, « Mademoiselle Certain, femme illustre, claveciniste du Grand Siècle, savante musicienne », *Les Femmes Illustres. Hommage à Rosa Galli Pellegrini*, Publif@rum, 2, 2005, 27 pages (http://www.publifarum.farum.it).

Porot, Bertrand, « " Les Gens de goût " : portraits d'amateurs sous les règnes de Louis XIV et Louis XV », *conférence donnée par l'auteur aux journées de Clavecin en France*, La Garenne-Colombes, 2012, 24 pages (http://www.clavecin-en-France.org/spip.php?article51).

Porot, Bernard, « Musique et danse à la Foire dans la première moitié du XVIIIe siècle », *Revue d'analyse musicale*, décembre 2012, pp. 66-72.

Prévost, Paul, *Le prélude non mesuré pour clavecin (France 1650-1700)*, Baden-Baden et Bouxwiller, Éd. Valentin Koerner, 1987.

Prunières, Henry, *La Vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully*, Paris, Plon, 1929.

Ranum, Patricia, « "Mr de Lully en trio" Étienne Loulié, the Foucaults, and the Transcription of the Works of Jean-Baptiste Lully (1673-1702) », in *Jean-Baptiste Lully, Actes de colloque*, édités par Herbert Schneider et Jérôme de La Gorce, Laaber, Laaber Verlag, 1990, pp. 309-330.

Rollin, Monique, « Les œuvres de Lully transcrites pour le luth », in *Jean-Baptiste Lully, Actes de colloque*, édités par Herbert Schneider et Jérôme de La Gorce, Laaber, Laaber Verlag, 1990, pp. 483-494.

Scheibert, Beverly, *Jean-Henry D'Anglebert and the Seventeenth-Century Clavecin School*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

Schmidt, Carl B., « The Geographical Spread of Lully's Operas during the late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries : New Evidence from the Livrets », in *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque*, édition J. Hajdu Heyer, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Schneider, Herbert, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämlicher Werke von Jean-Baptiste Lully*, Mainz, Tutzing, Hans Schneider, 1981.

Schneider, Herbert, *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Regime*, Mainz, Tutzing, Hans Schneider, 1982.

Schneider, Herbert, « Chaconne und Passacaille bei Lully », *Studi Corelliani*, IV, 1986, pp. 319-334.

Snyder, Georges, *Le Goût musical en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Librairie philosophique, J. Vrin, 1968.

Vaisse, Damien, « Les manuscrits musicaux de Claude Herluison, Pièces inédites d'orgue et de clavecin du XVIIe siècle », *Cahiers rémois de musicologie*, 3, 2005, pp. 29-50.

Vallas, Léon, *Un Siècle de musique et de théâtre à Lyon (1668-1789)*, Lyon, P. Masson, 1932. [Réimpression, Genève, Minkoff, 1971].

Zaslaw, Neal, « Lully's Orchestra », in *Jean-Baptiste Lully*, *Actes de colloque*, édités par Herbert Schneider et Jérôme de La Gorce, Laaber, Laaber Verlag, 1990, pp. 539-579.