

*Patrimoine*

*Musical*

*Français*

ÉDITION CRITIQUE

*Pierre Guédron*

---

LES AIRS DE COUR

---

anthologies : airs  
V. 1



*Patrimoine  
Musical  
Français*

*Pierre Guédron*

---

LES AIRS DE COUR

---

Édition de Georgie Durosoir  
(transcription des tablatures de luth par Éric Bellocq)

Avant-propos de Jean-Pierre Babelon

Le Centre de Musique Baroque de Versailles,  
organisme associé à l'Établissement public du musée et du domaine national de Versailles,  
est subventionné par  
le Ministère de la Culture et de la Communication  
(Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles),  
l'Établissement public du musée et du domaine national de Versailles,  
le Sénat,  
le Conseil Régional d'Ile-de-France,  
le Conseil Général des Yvelines  
et la Ville de Versailles

Son département Recherche est une Unité Mixte du CNRS

Ouvrage publié avec le soutien  
de la Fondation Khôra  
et de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France

  
INSTITUT DE FRANCE  
FONDATION KHÔRA

ACADEMIE DES BEAUX-ARTS  


Centre de Musique Baroque de Versailles  
Hôtel des Menus-Plaisirs  
22, avenue de Paris  
F - 78000 Versailles

© Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles  
CMBV 055

N° ISMN : M-707034-55-2  
Dépôt légal : novembre 2009  
Tous droits d'exécution, de reproduction,  
de traduction et d'arrangement réservés

## TABLE DES MATIÈRES TABLE OF CONTENTS

AVANT-PROPOS .....	V
FOREWORD .....	VII
INTRODUCTION.....	IX
<i>Pierre Guédron (ca 1565-1620), compositeur</i> .....	IX
<i>Les sources des airs</i> .....	XVI
<i>Comprendre les sources</i> .....	XXV
<i>Pierre Guédron et la modernité</i> .....	XXXIV
<i>Conclusion</i> .....	XXXIX
<i>Principes d'édition</i> .....	XLI
INTRODUCTION (English translation) .....	XLIX
<i>Pierre Guédron (c. 1565-1620), the composer</i> .....	XLIX
<i>The sources of the airs</i> .....	LV
<i>Understanding the sources</i> .....	LXIV
<i>Pierre Guédron and modernism</i> .....	LXXIV
<i>Conclusion</i> .....	LXXVIII
<i>Editorial method</i> .....	LXXX
FAC-SIMILÉS / FACSIMILES .....	LXXXIX
 <i>LES AIRS DE COUR</i> .....	 1
 DESCRIPTION DES SOURCES MUSICALES .....	 685
TABLES .....	713

# Introduction

*Pour louer GUEDRON comme il faut,  
Il en faudroit parler si haut,  
Qu'on l'ouist de l'autre Hemisphere :*

*Mais nos chants sont trop peu diserts,  
Aussi ne faut il pour ce faire  
D'autres trompettes que ses Aïrs.*

Pierre Hodey <sup>1</sup>

PIERRE GUÉDRON (ca 1565-1620), COMPOSITEUR

L'œuvre de Pierre Guédron parvenue jusqu'à nous se limite à quelque cent quatre-vingt cinq airs. Cette production, cependant, se situe à un moment clé de l'évolution des mentalités, préliminaire aux grandes mutations de la musique en France, moment où la musique française s'engage – quoique à pas prudents – vers une esthétique nouvelle. L'accès, en 1613, au poste de Surintendant de la Musique de la Chambre (le deuxième poste le plus élevé de la Musique du royaume, symétrique de celui de Du Caurroy, Sous-maître de la Musique de la Chapelle) permettra à Guédron d'imposer ses nouvelles conceptions esthétiques. Celles-ci ont été préparées de longue date et il est clair que l'œuvre s'organise autour d'une période pivot, 1608-1612. C'est en effet durant les quatre années qui séparent la publication de deux livres d'airs de cour à 4 et 5 parties que s'effectue, semble-t-il, la mutation personnelle du compositeur. Abandonnant les chansons aux textes naïfs ou gaillards composés sur des timbres largement répandus par la tradition orale qui dominaient le recueil de 1608 (voir [PGd.recueil.02] <sup>2</sup>), il se consacre, à partir du *Second livre* (1612/ rééd. 1613 [PGd.recueil.03]), à l'élaboration de son 'style de cour', style dans lequel les textes n'évoquent, en majeure partie, que des passions nobles. En relation étroite avec cette inspiration recherchée, s'affirme une nouvelle manière musicale, dans laquelle le traitement déclamatoire de la voix de dessus classe définitivement Guédron dans le camp des modernes.

Cette évolution personnelle résulte à l'évidence d'une double nécessité ; celle imposée par la fonction : à la tête de la Musique de la Chambre du roi, Guédron doit donner les modèles de sa génération. Il est clair que tout le royaume a les yeux rivés sur l'art de la cour et que tous veulent le connaître et l'imiter. Celle imposée par le temps présent, ce temps où l'Italie change totalement la donne esthétique en imposant les concepts audacieux de *stile rappresentativo*, *recitar cantando*, *dramma per musica* et les grandes réalisations de la *Camerata fiorentina*. Lors du séjour à la cour de France de Giulio Caccini et d'une troupe de musiciens italiens parmi lesquels figuraient son fils Pompeo et sa fille Francesca, Guédron a pu écouter les nouveautés les plus saisissantes de cet art de la composition et du chant. Cette confrontation, sans doute déterminante pour lui, ouvrait au compositeur de la Chambre des voies à explorer, par lesquelles la musique française pouvait espérer rattraper son retard dans le domaine de la modernité.

1. *Troisième livre d'airs de cour à 4 & 5 parties par Pierre Guédron*, Paris, Pierre Ballard, 1617 (2<sup>de</sup> édition : 1618), extrait du 2<sup>nd</sup> sonnet liminaire ; pour la pièce complète, voir plus loin, p. 708-709.

2. Tous les sigles signalés entre crochets dans cette introduction sont les abréviations des principaux recueils d'airs de Guédron et renvoient à la DESCRIPTION DES SOURCES MUSICALES, p. 686-711 (table générale des sigles des recueils imprimés p. 686).

## Notice biographique

La famille de Pierre Guédron est originaire du Dunois (région de Châteaudun) comme l'attestent les premières recherches d'archives effectuées par Lucien Merlet<sup>3</sup>. Né à Châteaudun vers 1566 ou 1568, Pierre Guédron reçut certainement une bonne formation musicale, mais on ne sait rien de ses années de jeunesse. Le premier témoignage direct concernant le musicien date du Puy de musique d'Évreux de 1583<sup>4</sup> : Pierre Guédron est cité parmi les chantres de la chapelle du cardinal de Lorraine ; il y est décrit « en la mutation de sa voix », ce qui revient à le situer à l'âge de la puberté, soit entre quinze et dix-sept ans<sup>5</sup>.

Les traces concernant le musicien sont rares dans les archives du temps. On ignore notamment en quelle année il a été admis dans le personnel musical de la Maison du roi. Peut-être est-il entré à peu près en même temps que Claude Le Jeune<sup>6</sup> ? Dès qu'apparaît le nom de Le Jeune, on trouve celui de Guédron au poste de Maître des enfants, qu'il partagera durant de nombreuses années avec Claude Balifre<sup>7</sup>. En 1599, une pièce d'archive qui mentionne Pierre Guédron, Maître des enfants<sup>8</sup> en partage par semestre avec Balifre, indique clairement Eustache Du Caurroy comme Maître de la Musique de la Chambre, ce qui signifie que Le Jeune n'est plus en fonction. Il est sans doute déjà malade et mourra en septembre 1600, quelques jours avant le mariage, à Florence, d'Henri IV avec Marie de Médicis. Les comptes de 1600 donnent toujours Du Caurroy à la tête de la Musique de la Chambre et il n'est pas impossible que l'offre lui ait été faite de prendre ce poste à titre permanent, étant donné le prestige dont il jouissait depuis longtemps<sup>9</sup>. Il est permis de supposer que, Du Caurroy ayant refusé le poste, Guédron fut aussitôt sollicité, en sa qualité de Maître des enfants, et immédiatement promu. Un état arrêté « le dernier jour de mars 1601 » décrit les mutations intervenues dans la Musique de la Chambre durant les derniers mois. Il fait apparaître Pierre Guédron, devenu « Compositeur de la musique par la mort de Claudin Le Jeune »<sup>10</sup>. Une chose est certaine : Guédron n'est, à cette date, presque pas connu du milieu de la cour. Il va lui falloir plusieurs années pour s'imposer parmi les poètes et les courtisans qu'il fréquentera du fait de sa fonction.

Les pages de titre et les pièces liminaires des six livres d'airs de cour publiés sous le nom de Guédron nous renseignent quelque peu sur sa carrière<sup>11</sup>. Le premier recueil de musique imprimé sous son nom par la veuve de Robert Ballard et son fils Pierre, en 1602 [PGd.recueil.01], le désigne par le titre de « Compositeur en musique de la Chambre du Roy ». C'est la première occurrence du nom de Guédron dans l'imprimerie musicale ; jusqu'à cette date, il est complètement absent des sources. Nos recherches ont cependant mis en évidence plusieurs airs, publiés sans nom d'auteur, dans les livres d'airs « à 4 & 5 parties,

3. *Registres et minutes du comté de Dunois (1369 à 1676) : Inventaire sommaire par Lucien Merlet*, Chartres, Imprimerie de Granier, 1886.

4. Voir Théodore Bonnin et Alphonse-Antoine-Louis Chassant, *Puy de musique, érigé à Évreux en l'honneur de madame sainte Cécile ; publié d'après un manuscrit du XVI<sup>e</sup> siècle*, Évreux, impr. J.-J. Ancelle fils, 1837 ; repr. Genève, Minkoff, 1972. Page 41, on lit ceci, à propos de Thomas Du Vivier, « procureur du roy et Prince du puy » en 1583 : « Fut assisté des chantres musiciens de l'illustre Prince Monseigneur le Cardinal de Guise, qui chantent en l'église et au puy. A savoir est [*i.e.* c'est-à-dire] de René de la Grange, du pays de Touraine et de Gabriel Leblond, champenoys, enfans de musique de ladite chapelle. Item, de M<sup>e</sup> Pierre Guedron, du pays de Beausse qui pour lors estant en la mutation de sa voix, ce non-obstant chantoit la haute-contre fort bien. Plus, de M<sup>e</sup> Guillaume Briot, Joyevillois, très harmonieuse bassecontre, et de M<sup>e</sup> Michel Fabry, du pays de Provence, maistre et compositeur de lad. chapelle, qui chantoit la taille, tous excellens personnages ».

5. Hypothèse raisonnable : étant « en la mutation de sa voix » Guédron n'est plus un enfant ; comme les deux autres adultes cités, il est qualifié de « M<sup>e</sup> » (maître), c'est donc qu'il est un jeune adulte et a quitté la maîtrise.

6. Selon François Lesure, Le Jeune ne serait pas entré au service d'Henri IV avant 1594 ; voir *Musica disciplina*, 1949, p. 151-170. Isabelle His date de 1594-1596 la création, pour Claudin, du poste de Maître de Musique de la Chambre ; voir I. His, *Claude Le Jeune : un musicien entre Renaissance et Baroque*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 62.

7. Claude Balifre apparaît dès 1580, comme chantre, dans les comptes de la Chambre d'Henri III ; voir Jeanice Brooks, *Courtly Song in Late Sixteenth Century France*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 419-420 notamment.

8. F-Pan/ KK 150, f. 757.

9. On trouve une claire allusion à ce sujet dans Agrippa d'Aubigné, *Œuvres*, éd. H. Weber, J. Bailbé, M. Soulié, Paris, Gallimard, 1969 (Bibliothèque de La Pléiade), p. 627, « Dialogue de Mathurine et du jeune Perron ». Jean Davy, frère du cardinal Du Perron, réplique à Mathurine, folle de la cour, en désignant Du Caurroy : « [...] il a mieux aimé chanter la palinodie que de prendre la surintendance des chanteurs ».

10. F-Pan/ KK 151, f. 653.

11. Voir la DESCRIPTION DES SOURCES MUSICALES, p. 686-711.

de plusieurs auteurs » parus en 1595, 1596 et 1597<sup>12</sup>, qui sont vraisemblablement des premières versions que Guédron remaniera pour ses propres livres de 1602 et 1608<sup>13</sup>.

Le recueil de 1602 ne comporte aucune de ces poésies louangeuses qui ornent d'habitude les recueils d'auteurs en vue, qu'ils soient poètes ou musiciens. On y trouve un petit *Avis au lecteur*, dans lequel l'imprimeur déclare « monsieur Guédron l'un de mes plus vrais amis » et assure qu'il a publié ces airs sans que le musicien l'en ait prié. Deux brefs poèmes anonymes ont été insérés pour ne pas laisser cette première parution officielle d'un musicien du roi vierge de tout hommage ; le premier s'intitule « Sur l'impression des airs de monsieur Guédron ». Le second est un douzain d'heptasyllabes qui enchaîne tous les lieux communs du temps sur les effets de la musique.

En 1608, Pierre Ballard publie à nouveau un livre d'airs sous le nom de Pierre Guédron avec, cette fois-ci, le titre de « Maître et Compositeur de la Musique de la Chambre du Roy » [PGd.recueil.02]. En pièce liminaire, une longue lettre dédicatoire de Guédron au roi de France dans laquelle le musicien se targue de jouir depuis longtemps de l'estime royale. Faisant allusion à l'ancienneté de certains de ces airs, il ajoute qu'ils ont été « faits pour vous, & chantés devant vous ». Mais la renommée de Guédron est toujours à faire, puisque pas un poète ne s'est dérangé pour écrire quelques vers en son honneur : c'est le même douzain qu'en 1602 qui est reproduit en tête du recueil.

C'est après la mort du roi que la position de Guédron va s'affermir à la cour. Il doit à Marie de Médicis son titre d'Intendant de la Musique de la Chambre<sup>14</sup>. En dédiant à la reine mère son *Second livre*, en 1612 [PGd.recueil.03], publié dix-huit mois après l'assassinat du roi, à l'exacte expiration du temps de deuil imposé par l'étiquette, Guédron avait su se montrer un vrai homme de cour. Outre la lettre dédicatoire, le livre s'ouvrait sur trois airs dont chacun était offert à une personne de la famille royale. La bonne position du musicien à la cour est désormais acquise et c'est sous le titre d'« Intendant des Musiques de la Chambre du Roy et de la Reyne Mère » que Ballard publiera les trois livres suivants de Guédron. Les poèmes abondants en strophes et riches en éloges qui introduisent le livre de 1612 disent avec éloquence que Guédron est désormais quelqu'un qui compte à la cour : une ode de dix strophes, signée de Pierre Motin, douze stances d'E. [Eustache ?] Picot et trois sizains octosyllabiques de Guillaume de Baïf, tous poètes de cour, proclament, en un total de 126 vers, le génie de Guédron, la longue postérité de ses airs, la « double grace » du musicien qui sait aussi composer des vers !

La période de 1612 à 1620 est pleine de plaisirs et de fêtes à la cour de France. C'est alors que la participation de Guédron aux ballets s'intensifie et que sont publiés des airs de ballet anciens. C'est le temps des collaborations avec les poètes les plus en vue : Malherbe, Durand, Motin, Baïf, Maynard, Porchères, Du Perron. C'est le temps aussi d'assurer sa succession : Antoine Boesset, devenu son gendre en février 1613, bénéficie dès lors de sa charge de Maître des enfants<sup>15</sup>.

Le *Troisième livre* de 1617 [PGd.recueil.04] ne comporte pas de dédicace, mais, paradoxalement, de longues pièces liminaires très soignées qui ne peuvent être adressées qu'à un artiste de grand renom. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Ballard dans son adresse *Au lecteur* : « Le nom de Monsieur Guédron est tellement connu dans le monde [...] qu'il ne se peut acquérir plus de réputation qu'il en a ny doner plus de vogue à ce qui part de son esprit ». Pierre Hodey et Étienne Durand, poètes de cour, et Gabriel Bataille, devenu luthiste de la reine-mère, signent les poésies liminaires. Bataille y qualifie Guédron de « frère des muses et père des chansons ». Quelques textes d'airs sont empruntés à François de Malherbe et Étienne Durand. À cette époque, Guédron est désigné, dans un

12. Voir François Lesure et Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, Paris, Société Française de Musicologie ; Heugel, 1955, n°s 311, 313 et 318.

13. Ces récritures, signalées dans les notices de présentation des œuvres, figurent tantôt en notes critiques (récritures peu étendues), tantôt en annexes des airs concernés (transcription de la version initiale dans le cas de récritures multiples).

14. F-Pn [Mss] / 500 Colbert 91, f. 62.

15. Acte notarié du 16 février 1613 (cote 43 des Papiers de l'inventaire après décès d'Antoine Boesset). Voir Madeleine Jurgens, *Documents du minutier central concernant l'histoire de la musique (1600-1650)*, Paris, SEVPEN ; La documentation française, 1967-1974, II, p. 136. Acte cité *in extenso* par Norbert Dufourcq, *Jean-Baptiste de Boesset*, Paris, Picard, 1962, p. 75.

acte notarié<sup>16</sup> « seigneur de Hauville [*sic* pour Harville] et Superintendant de la Musique de la Chambre du Roy ». Intendant, surintendant, superintendant semblent bien être, à cette époque, des termes interchangeable pour désigner des charges généralement partagées entre deux titulaires, chacun assurant un semestre : c'est Michel Fabry qui partage avec Pierre Guédron la prestigieuse charge de surintendant à cette date<sup>17</sup>. Le chemin accompli à la Musique de la Chambre a ainsi placé Pierre Guédron au sommet de la hiérarchie. Dans la société, il est, de simple sujet de Sa Majesté, devenu propriétaire d'une petite terre, sa « seigneurie »... On parle de lui, on se targue de le connaître, on raconte des anecdotes, réelles ou inventées, le concernant<sup>18</sup>. Le *Quatrième livre*, publié en 1618 [PGd.recueil.05] – en même temps que la réédition du recueil précédent – contient un avis de Pierre Ballard qui souligne le manque d'empressement de Guédron à faire imprimer ses airs ; il a fallu les lui « tire[r] des mains », sans quoi ils auraient attendu que le compositeur les jugeât assez nombreux pour mériter un recueil et, en effet, celui-ci ne comporte que onze pièces.

Pierre Guédron mourut dans le courant de l'année 1620, avant le 9 juillet<sup>19</sup>. Dans sa lettre dédicatoire du *Cinquième livre* de 1620 [PGd.recueil.06], Antoine Boesset s'adresse ainsi au roi Louis XIII :

— « *Feu M. Guedron reconnaissant les bien-faits qu'il devoit à Vostre Majesté, & n'emportant autre regret plus sensible de ce monde que celui de ny pouvoir satisfaire, en a voulu charger sa mémoire en mourant, & m'en transmettant l'obligation comme héritier de ses interets aussi bien que du zele qu'il avoit à vostre service, ma [sic] chargé expressément de vous presenter ces Airs comme les derniers soupirs de sa vie, & le dernier témoignage qu'il vous a peu donner de sa gratitude.* »

René Bordier, Claude Garnier et Guillaume Colletet, poètes de cour qui côtoyaient sans doute quotidiennement le Surintendant de la Musique de la Chambre, rivalisent d'éloquence et de rhétorique pour vanter les talents du défunt compositeur : pour Bordier, les airs de Guédron sont « dignes de louanges » ; Garnier les voit « divins que partout on admire » ; Colletet les juge supérieurs à la liqueur d'ambrosie, comme en témoigne leur effet sur ceux qui les écoutent : « Tes divines chansons les poussent dans les cieus ».

Des nombreux enfants que Pierre Guédron eut de sa femme Gillette Dugué (vraisemblablement sept), aucun ne semble avoir été musicien. Le dernier document notarié le concernant date de juin 1622, quand le partage de la succession se règle chez maître Jacques Foucault, à Châteaudun. Le musicien du roi y est dit « sieur de Saint Aubin », signe qu'il avait acquis une terre qui s'ajoutait à celle de Harville<sup>20</sup>.

On mesure ainsi le parcours social et artistique effectué par le musicien. En vingt années de carrière, Pierre Guédron a servi deux rois de France, Henri IV et Louis XIII, ainsi que la reine Marie de Médicis – épouse du premier et mère du second – durant sa régence. Il lui a fallu quelques années pour s'affirmer, se faire connaître, reconnaître, saluer enfin comme le grand maître de la musique profane de cour. Passé un peu brutalement de l'ombre à la lumière il a dû trouver l'expression artistique convenable au milieu narcissique, satisfait de soi et clos de la cour de France. Intendant de la Musique de la Chambre, il est titulaire d'un poste enviable : il exerce d'importantes responsabilités musicales, fréquente quotidiennement la cour, côtoie le roi et son entourage. Il rencontre

16. Mariage de sa fille Marguerite avec Claude Malon, seigneur de Mourieux ; voir L. Merlet, *op. cit.*, p. 238.

17. On se souvient que Fabry figurait en même temps que Guédron parmi les chantres du puy d'Évreux, en 1583.

18. Le baron de Faeneste, héros pittoresque sorti de l'imagination de d'Aubigné, discute avec le duc d'Épernon de la variété infinie des couleurs qui parent les bas de chausses des courtisans ; le duc en compte soixante quinze, aux noms extravagants (fin d'été, face grattée, Espagnol malade, couleur de rat, bleu de mourant...) ; à quoi le baron de Faeneste réplique : « J'ay oui dire à Guédron que toutes ces couleurs s'appellent la science de Chromatique [...] et que dorénavant on s'habillerait de couleur de physique, sans y comprendre les couleurs de Rhétorique et m'a dit qu'il se fallait garder de la couleur d'amitié » *Les Aventures du Baron de Faeneste, comprises en quatre parties...*, Au Dezert, imprimé aux despens de l'auteur, 1630. On voit que Guédron savait se ranger parmi les beaux esprits.

19. Une quittance datée du 9 juillet 1620 nomme Gillette Dugué « veuve de Pierre Guédron, Superintendant par moitié de la Musique de la Chambre du roi, demeurant rue de l'Arbre sec ». Y sont nommés également ses cinq enfants vivants : Jacques, Pierre, Marguerite, Jeanne et Catherine, cette dernière encore mineure. Voir M. Jurgens, *op. cit.*, II, p. 147.

20. L. Merlet, *Registres et minutes*, *op. cit.* p. 254. Selon N. Dufourcq, Guédron aurait eu dix enfants ; il en nomme cinq (voir *Jean-Baptiste de Boesset*, *op. cit.*, p. 8), mais ne donne pas les références des pièces justificatives.

les poètes et travaille vraisemblablement avec eux pour la conception des airs de cour et de ballet. Les sources conservées ne concernent que des airs de cour ; on ignore s'il a composé de la musique pour la chapelle, notamment après 1609, date de la mort de Du Caurroy. Il est difficile d'évaluer la quantité de musique qui a pu être perdue, mais les sources littéraires permettent de supposer qu'elle est importante <sup>21</sup>.

### Les airs de Pierre Guédron dans les recueils de musique imprimés au XVII<sup>e</sup> siècle <sup>22</sup>

Les airs de Pierre Guédron paraissent, entre 1602 et 1621 en France, dans vingt-six recueils de musique représentant diverses formules éditoriales : recueils à 4 et 5 parties, publiés sous le nom du compositeur (six entre 1602 et 1620) ; recueils collectifs d'airs mis en tablature de luth (neuf entre 1608 et 1620) et pour une voix seule (quatre chez Ballard, entre 1615 et 1621, cinq chez l'éditeur caennais Jacques Mangeant entre 1608 et 1615) ; en outre, deux importants recueils composites intégrant des airs de Guédron ou leurs arrangements sont publiés à l'étranger <sup>23</sup>. Après 1621, la disparition totale des airs de Guédron coïncide avec la mort du compositeur et son remplacement à la tête de la Musique de la Chambre par son gendre Antoine Boeset. La présence du compositeur dans les éditions musicales est donc aussi brève que sa carrière de musicien du roi, soit une vingtaine d'années environ. Ces deux décennies, néanmoins, ont été décisives pour la musique française : la multiplication des ballets de cour et le foisonnement du répertoire vocal qui s'y attache, le développement de la vie des salons avec toutes les implications bénéfiques que cela suppose pour le perfectionnement et la diffusion de la pratique musicale, représentent autant de facteurs déterminants pour l'éclosion de talents originaux et l'exploration de nouvelles voies créatives. Les recherches dans le domaine de la musique déclamatoire, fort peu exploré jusqu'alors, la stabilisation du corpus poétique qui fonde les airs dans des critères favorisant le « style haut », la rhétorique musicale qui s'est peu à peu forgée à l'imitation de la rhétorique du verbal sont autant de nouveautés à mettre au crédit de Pierre Guédron.

Les recueils intitulés *Airs de cour à 4 et 5 parties par P. Guédron...* sont, nous l'avons vu, au nombre de six : 1602 (sans numéro), 1608 (sans numéro, que l'on peut considérer comme 'Premier livre'), *Second livre*, 1612, *Troisième livre*, 1617, *Quatrième livre*, 1618 et *Cinquième livre*, 1620 <sup>24</sup>. Les *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth* appartiennent à une vaste collection commencée par Pierre Ballard en 1608 et qu'il poursuivra jusqu'en 1643. Les six premiers livres (livres I-VI) ont été « mis en tablature par Gabriel Bataille » (publiés respectivement en 1608, 1609, 1611, 1613, 1614 et 1615). Les deux recueils suivants de la collection sont « mis en tablature de luth » par les auteurs « eux-mêmes » (livres VII en 1617 et VIII en 1618) <sup>25</sup>. Ceci tend à prouver que les compositeurs de musique vocale étaient familiarisés avec l'art de mettre en tablature, peut-être même avec la technique du luth.

Huit livres d'*Airs de cour et de différents auteurs*, recueils pour une voix sans accompagnement, furent publiés par Pierre Ballard entre 1615 et 1628. Les quatre premiers, parus entre 1615 et 1620/1621, renferment des airs de Guédron. Enfin, les *Airs nouveaux* de 1608 et les trois *Recueils...* de 1615, anthologies publiées à Caen par Jacques Mangeant <sup>26</sup> appartiennent également à la tradition des airs à voix seule et témoignent de la vulgarisation en province des airs de cour.

Il faut donc, pour envisager l'œuvre de Guédron dans sa totalité, explorer ces divers types de recueils ; si la majorité des airs fut publiée dans les trois formules éditoriales, cer-

21. Les relations de ballets notamment, imprimées ou manuscrites, fournissent d'abondantes listes d'airs : titres de Guédron qui nous sont connus, entourés de titres dont nous n'avons pas la musique et dont il a pu être l'auteur.

22. Pour les références précises et le dépouillement des recueils cités ci-dessous, nous renvoyons à nouveau et une fois pour toute à la DESCRIPTION DES SOURCES MUSICALES, p. 686-711.

23. *Theaurus harmonicus divini Laurencini Romani... per Joannem Baptista Besardus...*, Köln, Gerhardt Grevenbruch, 1603 ; *French Court-Airs with their Ditties Englished of 4 and 5 parts with the lute... Collected... by Ed. Filmer*, London, William Stansby, 1629. Deux airs de Guédron (« Si le parler et le silence » et « Vous que le bonheur rappelle ») figurent également dans *A Musicall Banquet... by R. Dowland*, London, Thomas Adams, 1610.

24. [PGd.recueil.01] à [PGd.recueil.06].

25. Pour les descriptifs de ces recueils et le détail des airs de Guédron qu'ils contiennent, voir [recueil Tabl-01] à [recueil Tabl-08].

26. Voir André Verchaly, « À propos des chansonniers de Jacques Mangeant (1608-1615) », *Mélanges d'histoire et d'esthétique offerts à Paul Marie Masson*, Paris, R. Masse, 1955, p. 169-177.

tains ne connurent qu'une seule publication, soit polyphonique, soit pour voix et luth. Les recueils à caractère monographique ne sont donc pas les seuls réservoirs d'airs du compositeur. Après les huit recueils collectifs d'airs au luth, le 9<sup>e</sup> livre, publié sous le nom de Boesset, inclut les derniers airs de Guédron.

La fortune des airs de Pierre Guédron a entraîné leur diffusion hors de France, comme le montrent les publications déjà citées <sup>27</sup>. Besard intègre les airs de Guédron à la quatrième partie de son *Thesaurus harmonicus (Liber quartus... Cantiones gallicæ...)*. Sous la rubrique « Airs de court » [*sic*], il publie trente airs dont neuf sont des arrangements de pièces du compositeur de la Chambre, présentés pour dessus vocal et luth. L'initiative d'Edward Filmer est unique en son genre : la polyphonie est celle de Guédron, mais les airs sont traduits en anglais et pourvus d'un accompagnement au luth, repris exactement des anthologies pour voix et luth de Pierre Ballard. La disposition des parties, en 'livre de table', évoque une lecture conviviale, intéressante formule pour la connaissance du concert des voix et des instruments en Angleterre (voir FAC-SIMILÉ, p. XCVII). Il est possible que cette pratique ait été répandue en France également ; dans ce cas, Ballard, en perpétuant la tradition éditoriale de la Renaissance, aurait gommé cette réalité, avec toutefois le consentement du compositeur. La préface du recueil est entièrement consacrée à des remarques sur la nécessité – mais aussi la difficulté – de proposer des vers traduits, relativement au mètre et à la prosodie. L'avis au lecteur précise que les tablatures sont empruntées soit à Gabriel Bataille soit à Guédron lui-même <sup>28</sup>.

L'utilisation de timbres (« Dessus la rive de la mer y a trois belles filles », « Je suis bon garçon », « À Paris sus petit pont », etc. ), pratique sans doute universelle, est largement répandue dans la dernière décennie du XVI<sup>e</sup> siècle ; elle révèle et enrichit les liens entre des répertoires sans doute moins éloignés les uns des autres qu'on ne le croit de nos jours : le savant et le populaire, le profane et le religieux. Dans les premières années de sa production, Guédron utilise souvent des mélodies d'emprunt. Après 1612 il n'écrira plus que des œuvres entièrement originales. C'est donc dans les trois premiers livres (1602, 1608 et 1612) que l'on rencontre – mais en proportion décroissante – le plus grand nombre de titres communs avec d'autres compositeurs. Seule la confrontation musicale permet d'observer l'identité ou la différence de la mélodie mère entre plusieurs sources et donc, l'emprunt éventuel. Cette même investigation permet également d'évaluer la faible proportion d'airs de Guédron publiés anonymement dans les recueils collectifs de Ballard avant 1602.

Ainsi, un recueil intitulé *Airs mis en musique à 4 & 5 parties de plusieurs auteurs*, publié par la veuve de Robert I Ballard et son fils Pierre en 1595, comporte-t-il, parmi dix pièces anonymes, les airs « J'aime la belle violette » et « Quel fruit espères-tu de ta changeante humeur » qui figurent au corpus de Guédron. L'année suivante, ce livre paraît à nouveau, largement augmenté de vingt-neuf airs dont quatre nouveaux titres figurent chez Guédron ; en 1597 enfin, les mêmes éditeurs publient le troisième recueil de cette petite collection, qui comporte encore six titres concordants <sup>29</sup>. Certains n'ont en commun que le texte, d'autres utilisent le même timbre, d'autres enfin montrent de très nettes parentés entre l'air anonyme et l'air de Guédron : « Dieu vous gard bergerette », par exemple, pourrait être, anonyme en 1597, une première version de l'air publié en 1612 dans le *Second livre*. Guédron est donc lié par sa musique à ceux de ses contemporains qui utilisent les mêmes sources mélodiques dans leurs compositions à quatre parties ; ce sont essentiellement Charles Tessier et Pierre Cerveau ; soit, chez Tessier <sup>30</sup> quatre titres et

27. Voir note 23.

28. Les trois airs mis en tablature par Guédron sont en effet extraits du livre VII [recueil Tabl.07], dont les tablatures sont dues aux auteurs « eux-mêmes » d'après le titre du recueil. Voir aussi la notice de l'air « Las fuiras-tu toujours de peur d'ouïr mes plaintes », exemple d'un cas où Filmer publie une version pour voix et luth d'un air dont les sources françaises n'ont conservé que la version polyphonique.

29. Voir note 12.

30. Dans un manuscrit autographe du compositeur : GB-Ob/ Mus. Sch. D 237. Sur ces concordances et plus généralement sur Charles Tessier, voir les travaux de Frank Dobbins : « The Lute airs of Charles Tessier », *The Lute Society Journal*, XX (1978), p. 23-42 ; « Les airs de Charles Tessier », *Poésie, musique et société : l'air de cour en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. Georgie Durosoir, Sprimont, Mardaga (Études du Centre de Musique Baroque de Versailles), 2006, p. 135-153 ; ainsi que son édition critique des airs du compositeur : Charles Tessier, *Œuvres complètes/ Complete Works : Chansons, Airs, Villanelles*, éd. Frank Dobbins, Turnhout, Brepols, 2006 (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Épitome musical).

chez Cerveau<sup>31</sup> six titres communs avec Guédron. Ce réseau de timbres n'est pas le seul lien entre les compositeurs. Si la source populaire est quasi évidente pour des pièces comme « Dessus la rive de la mer y a trois belles filles » ou « Ma foline folinette », dont texte et musique offrent toutes les caractéristiques de la chanson à danser, en revanche, la question se pose différemment pour les airs dont le poète est connu ; ce dernier a pu, bien entendu, composer sa poésie sur une chanson préexistante, comme cela se faisait couramment. Néanmoins, le dessus d'un air comme « Quand le flambeau du monde », sur une poésie de Jacques Davy du Perron, que l'on trouve également chez Charles Tessier et Pierre Cerveau, s'apparente peu à un timbre de danse. C'est donc que l'œuvre a été 'écrite' par l'un des compositeurs et imitée par le ou les autres. Dans ce cas, le lien entre deux compositions polyphoniques n'est plus du même ordre : il relève de la pratique ancienne de réécriture/ imitation/ parodie d'un contemporain, sans qu'il soit possible de savoir qui emprunte à qui. Symbolique de ces pratiques courantes, le *Second livre des airs des plus excellents musiciens de notre temps réduits à quatre parties* de Didier Le Blanc<sup>32</sup> en 1579, montrait déjà le cheminement des airs d'un auteur à l'autre. Ainsi, les compositeurs se rendent célèbres par les mélodies qu'ils inventent, mélodies qui circulent et sont reprises, puis arrangées par d'autres, qu'il s'agisse d'emprunts déférents ou de clin d'œil aux connaisseurs.

À la tradition du timbre se rattache également la présence de nombreux airs de Pierre Guédron dans les recueils de musique spirituelle dont le développement et la diffusion sont intenses au début du siècle. Ce fait confirme la renommée du compositeur en même temps qu'il révèle la pratique du chant dans ce milieu bourgeois friand des recueils de parodies spirituelles. Ces parodies utilisent les airs connus avec des paroles nouvelles. Ce glissement d'un répertoire 'mondain' vers une musique destinée à l'édification n'est pas une particularité du xvii<sup>e</sup> siècle, mais cette pratique connut alors une faveur particulière<sup>33</sup>. *L'Amphion sacré*, *La Pieuse alouette*, les *Odes chrestiennes*, *Despouille d'Égypte*, *La Philomèle séraphique*, sont autant de recueils qui reflètent la prospérité des airs spirituels sous le règne de Louis XIII. Ils proposent des versions diverses, tant poétiques que musicales, des airs originaux<sup>34</sup>.

L'omniprésence du luth dans la culture aristocratique et bourgeoise de la France du premier xvii<sup>e</sup> siècle explique l'abondance des convergences entre répertoire vocal et répertoire instrumental<sup>35</sup>. C'est souvent à partir d'un air à la mode – et ceux de Guédron ont certainement été très prisés de son vivant – que les luthistes élaborent une courante ou une sarabande, pièces auxquelles ils conservent parfois des traces du titre initial. Il sera certainement possible dans les prochaines décennies – et alors que la majeure part de la musique du xviii<sup>e</sup> siècle aura été traitée en bases de données informatiques – d'interroger les incipits chiffrés des pièces et de révéler ainsi des concordances que l'absence de désignation des pièces instrumentales par le nom de leur source vocale rend à ce jour invisibles.

31. *Airs mis en musique à quatre parties, par Pierre Cerveau*. Angevin, Paris, Veuve Robert Ballard et son fils Pierre Ballard, 1599 [RISM A.I/ C 1719] ; seul un exemplaire de la partie de *Superius* est conservé : D-W/ 5.2 Mus (4).

32. Voir F. Lesure et G. Thibault, *op. cit.*, n° 233.

33. En témoignent les travaux musicologiques abondants sur la question, entre autres : *Le chant, acteur de l'histoire : colloque... Rennes, 1998 : actes*, éd. Jean Quéniart, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999 ; Marc Desmet, « Les métamorphoses de l'air de cour dans *La Pieuse Alouette* (Valenciennes, Jean Vervliet, 1619-1621) », *Poésie, musique et société, op. cit.*, p. 135-153. Voir aussi : Jean Quéniart, « Le cantique entre pastorale et esthétique. L'évolution des rapports entre religion et culture dans la France catholique des xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles » ; Georgie Durosoir, « Timbre et geste créateur : compatibilités en antinomies » ; Marlène Belly, « Louis-Marie Grignon de Montfort : d'un répertoire de cantiques sur vaudeville à une pastorale sur timbre », dans *Timbre und Vaudeville : Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert*, hrsg. Herbert Schneider, Hildesheim, Olms, 1999 (*Musikwissenschaftliche Publikationen*, 11).

34. Voir plus loin, « Répertoire dérivé et sources apparentées », p. XVIII.

35. Voir François-Pierre Goy, Christian Meyer, Monique Rollin, Peter Kiraly, *Sources manuscrites en tablature : luth et théorbe (c. 1500-c. 1800) : catalogue descriptif*, Baden-Baden ; Bouxwiller, Valentin Koerner, 1991-1994, 2 vol., XXVI-170 p. ; XXIX-322 p. Dans la présente édition, ces concordances ne sont données qu'à titre indicatif, l'état actuel des recherches laissant supposer des gisements très vastes et encore inexplorés. Pour l'état le plus récent de ces recherches, voir l'article de François-Pierre Goy, « L'air de cour et les instruments à cordes pincées », *Poésie, musique et société, op. cit.*, p. 263-290.

### Sources musicales principales et secondaires

On considèrera comme sources musicales principales les publications de Ballard revues et agréées par Guédron, c'est-à-dire les recueils polyphoniques publiés sous son nom et les anthologies pour voix et luth. Les sources musicales secondaires se résument à la série des *Airs de cour et de différents auteurs* publiés par Ballard, pour voix seule, entre 1615 et 1620 (dans lesquels il réutilise, selon les cas, le matériel éditorial des parties de dessus de la polyphonie ou du chant des versions voix et luth), et à l'*Amphion sacré*, recueil de parodies spirituelles notées en polyphonie qui a permis des restitutions importantes <sup>37</sup>.

Les trois aspects principaux sous lesquels se présentent les airs de Guédron – et tous les airs de cour en général – ne sont que des versions à usage différent de mêmes œuvres. L'abondance des recueils de musique ne doit donc pas tromper : il n'existe bel et bien que cent quatre vingt cinq airs de Guédron dont la plupart (mais non tous) ont fait l'objet de deux ou trois versions. Les rééditions de recueils sont relativement rares (jamais plus d'une), mais toujours précieuses. S'agissant des six livres publiés sous le nom de Pierre Guédron, de 1602 à 1620, on notera que le *Second livre* de 1612, dont seule est conservée la partie de *Basse-contre* est restitué dans son intégralité grâce à la réédition de 1613 ; il en va de même pour le *Troisième livre* de 1617, dont la *Haute-contre* et la *Taille* sont perdues, mais qui est complet dans la réédition de 1618 <sup>38</sup>.

La question de la chronologie des publications des Ballard au sein d'une même année reste sans réponse. Laurent Guillo, le seul véritable spécialiste de la question <sup>39</sup>, ne propose pas de chronologie des recueils d'une même année. La musique ne donne pas davantage de réponse satisfaisante car le lien qui unit un air mis en tablature de luth et sa version à 4 ou à 5 parties est de l'ordre de la réécriture ; deux versions peuvent s'apparenter aussi étroitement qu'un original et sa « réduction » ou bien différer, plus ou moins largement, par des éléments rythmiques, ornementaux, harmoniques, voire stylistiques (quand le style proprement instrumental prend le pas sur le geste de transcription pure et simple). La parenté étroite qui unit ces deux types de sources est à la fois soulignée et contredite par des variantes minimales qui sauvegardent et affirment la très grande autonomie de l'une par rapport à l'autre. Faute de preuve, on a donc renoncé à proposer un classement des sources à l'intérieur d'une même année ; le parti pris a été de considérer la version polyphonique comme la plus complète, la plus représentative de l'esprit de Guédron parce que signée par lui ; donc, notre source A sera la polyphonie dans le cas d'une contemporanéité de celle-ci avec une tablature (cas fréquents).

Le recueil d'auteur est incontestablement révélateur de la notoriété d'un compositeur. On a vu que Guédron n'est publié sous son nom qu'après avoir accédé au titre de Compositeur de la Chambre, et toujours sous forme d'airs polyphoniques. On ignore tout des conditions et des raisons de la sélection des airs qui composent un recueil ; si certaines publications donnent un sentiment de cohérence, d'unité de ton et de style (*Troisième* et *Quatrième* livres, par exemple), d'autres ressemblent plutôt à des regroupements hasardeux, des entités faussement unitaires. On ignore aussi de qui émane la volonté d'établir l'édition d'un recueil d'airs. Si l'on en croit Pierre

36. Outre la section DESCRIPTION DES SOURCES MUSICALES de cette édition, déjà citée, on pourra consulter le dépouillement exhaustif des recueils accessible en ligne sur le site du Centre de Musique Baroque de Versailles dans le Catalogue de *l'air de cour imprimé en France (1602-ca 1660)* élaboré par Thomas Leconte : <<http://philidor.cmbv.fr/accueil>> [Date de consultation : 08-10-2009]. On y trouve la totalité des informations fournies par les recueils de musique imprimés au nom du compositeur et par les recueils collectifs : titre propre de chaque recueil (selon les normes graphiques et orthographiques de la base de données PHILIDOR du CMBV), état et lieu de conservation de la source, éditions modernes éventuelles et dépouillement exhaustif commenté.

37. Voir plus loin, « Les transcriptions », *Polyphonies restaurées*, p. XLIV.

38. *Second livre*, 1612 : US-NYpm/ 17975 Bdg (2) – (2<sup>de</sup> éd. : 1613) [PGd.recueil.03] ; *Troisième livre*, 1617 (2<sup>de</sup> éd. : 1618) [PGd.recueil.04].

39. Laurent Guillo, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard : imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, Sprimont, Mardaga, 2003 (Études du Centre de Musique Baroque de Versailles), 2 vol., 732 et 814 p.

Ballard <sup>40</sup>, c'est lui-même qui s'est mobilisé, à plusieurs reprises, pour rassembler et imprimer les pièces éparses et déjà largement diffusées du compositeur de la Chambre du roi. Du début hésitant à la brillante fin de sa carrière, Pierre Guédron semble avoir été très négligent pour la publication de ses œuvres. D'autres questions se posent, qui ne reçoivent que des réponses partielles ou approximatives : combien d'années de production un recueil reflète-t-il ? Combien d'œuvres la vocation anthologique d'un recueil laisse-t-elle dans l'ombre ? Une succession de recueils est-elle réellement représentative d'une chronologie de la composition ?

Les six recueils d'airs polyphoniques publiés sous le nom de Guédron se présentent, comme toute la musique vocale profane publiée par les Ballard au XVII<sup>e</sup> siècle, en volumes in-8° oblongs, à raison d'un fascicule par partie. Ils ne font apparaître que des parties vocales et ne comportent, sauf exception, pas de mention instrumentale explicite <sup>41</sup>. Le nombre des folios varie d'un recueil à l'autre, ainsi que le nombre des airs par recueil : le livre de 1608, avec ses 76 folios et soixante-treize airs constitue une exception ; les *Second*, *Troisième*, *Quatrième* et *Cinquième* livres comportent de quinze à vingt-sept folios et de onze à vingt-quatre airs par recueil.

Certains recueils sont complets dans une même bibliothèque, d'autres sont complets, mais dispersés en plusieurs lieux de conservation, d'autres sont amputés d'une partie, d'autres enfin ne subsistent que par une seule voix. Si les *Second* et *Troisième* livres, largement incomplets dans leur première édition (1612 et 1617), se retrouvent complets dans l'édition publiée l'année suivante et bien conservée, on n'a retrouvé du *Cinquième* livre (posthume, publié par les soins d'Antoine Boesset) que trois parties : la *Taille* est à la Bibliothèque municipale de Rouen, la *Basse-contre* à la Pierpont Morgan Library de New-York (US-NYpm) et la *Cinquième* à la Bibliothèque nationale de France (ancien fonds du Conservatoire, F-Pc). Pour certains airs de ces recueils, la voix de dessus a pu être restaurée grâce au livre d'airs mis en tablature que Boesset publia la même année, et qui intègre des airs de Guédron ; la *Haute-contre* n'a pas été retrouvée et a fait l'objet d'une reconstitution <sup>42</sup>. Le *Second* livre de 1612, dont il ne subsiste que la partie de *Basse-contre*, a bénéficié d'une seconde édition intégralement conservée dans diverses bibliothèques françaises et italiennes. Le cas du livre de 1608 est encore différent : conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, à Paris (F-Psg), il a été victime, dans les années 1970, d'un acte de vandalisme qui l'a amputé d'un cahier, arraché à chacun des principaux volumes et épargnant la partie de *Cinquième*. Chacune des voix étant conservée isolément dans d'autres fonds étrangers ou français, le recueil peut être considéré comme complet malgré la dispersion de ses voix.

Les lieux de conservation des recueils de Ballard sont les plus divers, en Europe et en Amérique du nord. En ce qui concerne les airs de Guédron, les fonds les plus riches se trouvent à Paris, au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France (F-Pc et F-Pn), à la Bibliothèque municipale de Rouen (F-R) et à la Bibliothèque royale de Bruxelles (B-Br). L'apport d'autres bibliothèques – British Library à Londres (GB-Lbl), Biblioteca Casanatense à Rome (I-Rc), Biblioteca nazionale à Florence (I-Fn), Pierpont Morgan Library à New York (US-NYpm) – se limite à quelques voix isolées, précieuses lorsque ce sont des *unica*.

L'importance de la position sociale de Pierre Guédron, sa notoriété en France et à l'étranger, les multiples arrangements dont ses airs ont été l'objet, tout signale que sa production globale a dû être importante ; elle est perdue pour cause de négligence, ou bien ensevelie dans la masse des airs publiés sans nom d'auteur.

40. Dès 1602, Pierre Ballard déclare avoir « tiré ces airs de la main de monsieur Guedron » ; dix ans plus tard il affirme, dans l'avertissement du *Second livre* du compositeur : « Monsieur Guedron [...] n'estoit aucunement porté a faire imprimer ce livre sans les importunités que je luy en ay faites, pour contenter le public [...] Je luy ay tiré des mains piece à piece [...] M'asseurant que chacun luy sçaura gré de la peine qu'il a prise a le revoir, & a moy de celle que j'ay eue a les recueillir ». La publication du *Quatrième livre* serait, elle aussi, due à la volonté de Pierre Ballard, car Guédron ne désirait pas « que l'on donnast au jour si petite quantité de ses œuvres » (le recueil, en effet, ne comporte que onze airs).

41. Sur ce point, voir plus loin, p. XXXI.

42. Par Georgie Durosoir, avec la collaboration de Gérard Geay. La partie de *Basse-contre* a été recopiée, sur l'unique exemplaire conservé à New-York, par Louis Auld que je remercie vivement.

### Répertoire dérivé et sources apparentées

Certaines de ces sources (*contrafacta*, arrangements et manuscrits de musique vocale et instrumentale) sont connues depuis longtemps (recueils de parodies pieuses, *Thesaurus harmonicus* de Jean-Baptiste Besard) ; leur dépouillement systématique et leur examen ont mis en lumière la nature de leur apport au corpus des airs de Pierre Guédron. D'autres recueils ont été révélés par les recherches bibliographiques, les nouveaux inventaires de bibliothèques ou de répertoires spécifiques réalisés pour le RISM, les chantiers de recherche sur les sources manuscrites du luth et du théorbe et autres instruments. Une recherche originale a été effectuée pour localiser des manuscrits de musique vocale ; elle s'est appuyée sur la base de données internationale du RISM<sup>43</sup>. Les fonds les plus riches appartiennent aux bibliothèques de Londres, Oxford, Uppsala, Paris, Wolfenbüttel. Leur apport est faible ; néanmoins, elles permettent de mesurer divers paramètres culturels : étendue de la renommée du chant français et plus particulièrement des airs de Guédron (déjà attestée par les recueils imprimés de Besard à Cologne, Filmer à Londres) ; circulation d'airs de cour sous forme de timbres et les multiples arrangements instrumentaux qui en résultent ; impact de la poésie française et sa réception, distincte de celle des airs, visible dans les manuscrits de Londres par exemple, dans lesquels des poésies connues figurent sous des airs nouveaux.

L'abondance et la diversité de ces sources parallèles au corpus ont rendu nécessaire leur répartition en deux catégories : RÉPERTOIRE DÉRIVÉ et SOURCES APPARENTÉES. Dans leur apport au corpus vocal de chambre contemporain, elles entretiennent avec les airs de cour de Guédron des rapports distincts.

Le RÉPERTOIRE DÉRIVÉ est majoritairement vocal. Il est constitué premièrement des recueils de musique directement constitués à partir du corpus de Guédron, qu'ils en proposent une version intégrale (polyphonie), partielle (1 ou 2 voix) ou totalisante (Filmer réunissant les voix et le luth). Deuxièmement des recueils de poésie sans musique dans lesquels les airs sont proposés comme timbres pour chanter des parodies spirituelles ou profanes. *L'Amphion sacré*<sup>44</sup>, cependant, sera considéré à part ; ce recueil réunit quarante-huit compositions de divers auteurs pour 4 et 5 parties vocales solistes. Trente et un airs de Guédron sont regroupés dans la seconde moitié du recueil (n° 54-84). Ces airs ont été empruntés au premier recueil d'airs publiés sous le nom de Guédron en 1602 et munis de nouveaux textes ; ce recueil ayant permis la reconstitution de la polyphonie complète de certains airs de 1602 dont aucune autre édition de Guédron ne fournissait les parties de dessus, il se trouve nécessairement rattaché aux SOURCES MUSICALES SECONDAIRES (voir plus haut, p. XVI).

Les recueils de parodies avec musique, qui témoignent avec éloquence de la pratique du chant domestique sur des textes édifiants, ont parfois permis l'attribution à Pierre Guédron de pièces publiées anonymement dans les recueils collectifs. Des *Odes chrestiennes*<sup>45</sup>, recueil de polyphonies vocales à 4 et 5 parties, seule la Taille est conservée. Deux autres éditions viennent enrichir le corpus des airs spirituels ; elles sont de l'initiative de Pierre Ballard et de Jacques Vervliet à Valenciennes. Ces imprimeurs ont eu l'idée d'utiliser les airs mondains comme timbres de textes édifiants, à chanter à une voix seule, airs de cour sans doute inscrits dans toutes les mémoires, avec leurs jolies mélodies mais aussi leurs textes licencieux qu'il est indispensable de remplacer, pour l'usage des filles et des femmes, par des poésies morales, vierges de tout sentiment amoureux autre que sacré. *La Despouille d'Égypte*<sup>46</sup> est un gros recueil de 68 folios, contenant cinquante-quatre cantiques parmi lesquels quatorze airs de Guédron, neuf ans après sa mort. Vervliet publie sous le titre *La Pieuse alouette avec son tirelire*<sup>47</sup> un vaste répertoire de timbres si connus que

43. RISM, Série A/ II : *Manuscrits musicaux après 1600/ Music Manuscripts after 1600/ Musikhandschriften nach 1600... Série/ Series/ Reihe : A/ II*, Internationales Quellenlexikon der Musik (RISM), Zentralredakt. an der Stadt- und Universitätsbibl. Frankfurt am Main, K. G. Saur Verlag (CDRom).

44. *Amphion sacré recueilly de quelques excellens musiciens de ce temps...*, Lyon, Louis Muguet, 1615 (4 et 5 voix).

45. *Odes chrestiennes accommodées aux plus beaux Airs à 4 & 5 parties de Guédron et de Boesset*, Paris, Pierre Ballard, 1625 (2, 3, 4 et 5 voix).

46. *La Despouille d'Égypte, ou larcin glorieux des plus beaux airs de cour...*, Paris, Pierre Ballard, 1629 (1 voix).

47. *La Pieuse alouette avec son tire-lire...*, Valenciennes, Jacques Vervliet, 1619 (1<sup>re</sup> partie ; rééd. 1638), 1621 (2<sup>de</sup> partie) (1 voix).

certaines ne sont cités que par leur incipit poétique. Pas plus que *La Despouille d'Égypte*, *La Pieuse alouette* ne peut être d'aucun secours pour la reconstitution d'une source manquante, mais l'une et l'autre ont permis, occasionnellement, l'attribution d'un air à Guédron. Plus moderne, *La Philomèle séraphique*<sup>48</sup> propose quatre cent quatre-vingt quatre parodies pieuses à deux parties, dessus et basse en vis-à-vis. Ce recueil témoigne de la pratique, sans doute très répandue, du chant à deux parties vocales, ou d'une pratique mixte dans laquelle la basse, si elle est jouée par un musicien habile au luth ou au théorbe, peut être harmonisée à la manière d'une basse continue.

L'anthologie *French Court-Aires* d'Edward Filmer, publiée à Londres en 1629, trouve naturellement place dans le RÉPERTOIRE DÉRIVÉ car elle fournit l'exacte polyphonie de Guédron, accompagnée des tablatures de Bataille ou de Guédron lui-même, publiées dans les anthologies françaises de Ballard (*Airs de différents auteurs mis en tablature de luth...*).

#### *Les anthologies de poésie spirituelle : genèse d'un répertoire dérivé*

Les innombrables anthologies de poésies spirituelles sans musique, dans lesquelles les airs sont cités comme timbres, posent la question du répertoire qu'elles suggèrent. Témoins d'une activité éditoriale intense (notamment en province), elles nous renseignent sur deux dimensions sociales de notre corpus : premièrement, elles affichent l'importance du chant spirituel dans les pratiques domestiques, où il est un concurrent sévère des airs mondains. Deuxièmement, elles proclament largement la renommée de Guédron puisque ses airs en constituent, sinon l'unique référence, du moins la plus fréquente.

Jean Le Jau, chanoine d'Évreux, publie, chez divers imprimeurs provinciaux et parisiens la vaste série de ses livres intitulés *Recueil de plusieurs cantiques spirituels propres pour entretenir l'âme en Dieu*<sup>49</sup>. De nombreux autres auteurs, ecclésiastiques ou non, résolument engagés dans l'action pastorale qui caractérise durablement la période post-tridentine, adoptent la même démarche et se font poètes spirituels, sur la base des airs mondains les plus connus. Entre 1613 et 1633, ce sont au moins vingt recueils de poésies sans musique qui affichent, dans leurs titres, leurs liens avec le répertoire des airs mondains contemporains. Ces airs, connus de tous, sont désignés comme timbres pour chanter une, deux, voire plusieurs parodies spirituelles. On voit se constituer, à partir du modèle de Le Jau, un répertoire à usage privé dont les airs de Guédron constituent le centre. Parti de dix-sept timbres dans sa deuxième édition de 1613, Le Jau étendra ses recueils jusqu'à une quarantaine de textes à chanter. Ses choix feront longtemps autorité puisque Anne Picardet, veuve de François-Hugues de Molières et d'Essertines, reprend une sélection de ces textes dans ses deux anthologies et n'ajoute que quatre airs de son choix<sup>50</sup>. Les différents recueils publiés par Le Jau entre 1613 et 1630 reproduiront toujours le même répertoire (trente-six airs de Guédron) augmenté ici ou là de quelques pièces. Plus original, Claude Hopil, grand poète spirituel, réalisera des parodies très personnelles à chanter sur les airs de Guédron notamment ; son répertoire de timbres intègre cinquante-cinq airs de ce compositeur, soit près du tiers du corpus<sup>51</sup>.

Que faire de ces recueils ? Ils suggèrent incontestablement un répertoire dérivé ; néanmoins, ils ne sont pas un répertoire au sens musical du terme ; en outre, citer tous ceux que nous connaissons n'a guère de sens, la démarche n'étant pas exhaustive<sup>52</sup>. On

48. *La Philomèle séraphique...*, Tournai, Adrien Quinqué, 1632 (en deux parties) et 1640 (éd. revue et augmentée, en quatre parties).

49. Le premier des recueils repérés par Dorothy S. Packer – voir « Collections of Chaste Chansons for the Devout Home (1613-1633) » *Acta Musicologica* LXI/ II, Mai-Août 1989, p. 175-216 – est déjà une seconde édition : Évreux, Antoine Le Marié, 1613. Viendront ensuite les éditions revues et augmentées de Louys Loudet (Rouen 1616), Nicolas Houzard (Paris, 1616), Guillaume Loyson (Paris, 1618), Julian Jacquin (Paris, 1621 puis 1627), M. Oudot (Troyes, 1630). Par ailleurs, on retrouve de nombreuses poésies des recueils de Le Jau dans d'autres anthologies, comme *La Muse céleste* (Paris, Pierre Le Mur, 1630), nouvelle preuve de la grande circulation de ce répertoire presque insaisissable.

50. *Odes spirituelles sur l'air des chansons de ce temps*. Par Anne Picardet, veuve du feu sieur Molières et d'Essertines, Paris, Sébastien Huré, 1619 ; 2<sup>e</sup> éd. : Lyon, Veuve Morillon, 1623.

51. *Le Parnasse des odes ou chansons spirituelles accomodées aux airs de ce temps. Pour la récréation et contentement des âmes dévotes et vertueuses*, Paris, Sébastien Huré, 1633.

52. La recherche systématique et la constitution d'une base de données des recueils de poésies spirituelles reste à faire.

a donc choisi d'intégrer au RÉPERTOIRE DÉRIVÉ, à titre d'illustration du phénomène, le contenu des deux anthologies importantes : celle de Le Jau (dans l'édition augmentée de 1621 : partie II, *Second livre des cantiques spirituels* de D. Adenet et celle de Hopil (qui propose des choix de timbres très personnels par rapport aux recueils du temps).

Les arrangements instrumentaux et vocaux issus de sources généralement manuscrites, sont considérés comme SOURCES APPARENTÉES, dans la mesure où ils ne fournissent jamais l'exact original et, le plus souvent, en constituent un aménagement très libre. Les manuscrits conservant des arrangements, copies ou simples réminiscences d'airs de Guédron sont extrêmement nombreux, conservés dans de multiples pays ; leurs contenus sont très divers (airs à voix seule, arrangements pour le luth et pour d'autres instruments à cordes pincées, arrangements pour clavier).

Le « Livre des vers du luth », conservé à Aix-en-Provence (F-AIXm/ Rés Ms 517) a été transcrit, publié et commenté par André Verchaly<sup>53</sup>. Il comporte quarante-neuf airs de divers auteurs et anonymes, mis en musique avant 1609, dont trente-trois avant 1600. Selon Verchaly, « L'ensemble présente les caractères essentiels d'un recueil d'airs de cour de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ». Les pièces, tablatures de luth italiennes (et selon un accord en « vieil ton ») comportent les paroles des airs mais non les mélodies et sont de simples accompagnements. Les tablatures sont simples, sans ornement, chargées de fautes de rythme, d'erreurs de chiffrage, de maladroites d'écriture ; les textes poétiques montrent de nombreuses variantes par rapport aux originaux.

La British Library à Londres possède plusieurs manuscrits contenant des airs à voix seule<sup>54</sup> dont plusieurs concordent avec des pièces de Guédron. Parmi eux, le manuscrit Add. 18990 se distingue par la qualité de sa conservation, la beauté de ses dessins et la richesse de son répertoire<sup>55</sup>. Trois manuscrits d'airs de cour sont conservés à la Bibliothèque royale de Bruxelles<sup>56</sup> : les « Airs de France » d'un certain George Ferré, petit manuscrit de vingt-deux folios, contient dix airs de cour et deux motets pour voix seule : trois airs ont un titre qui renvoie à Guédron, mais deux seulement présentent la même mélodie, quoique simplifiée<sup>57</sup>.

Le repérage des manuscrits pour luth et instruments à cordes pincées est une entreprise vaste et de longue durée. Les sources manuscrites pour le luth ont été explorées par le biais de répertoires bibliographiques<sup>58</sup>. Ces importants travaux montrent l'ampleur de la diffusion de la musique vocale au cœur même de la musique instrumentale. De nombreux manuscrits de luth et de théorbe contiennent des arrangements d'airs de cour : treize airs de Guédron se trouvent dans un manuscrit conservé au Kremsmünster de Vienne (A-KR/ Ms. L 64). Un air, tout particulièrement, semble avoir fait l'objet d'une véritable mode : « Est-ce Mars le grand dieu des alarmes », publié en trois versions vocales en 1612 et 1613, a connu de très nombreux arrangements, vocaux et instrumentaux. Les meilleurs luthistes du temps l'ont arrangé (A. Valerius, J. Van Eyck, V. de Montbuysson, N. Vallet) ; il apparaît sous des titres tels que *Courante de Mars*, *The french Tune*, ou encore *Balletto francovis*. À ces sources de luth, il faut ajouter des arrangements pour clavier chez Jan Pieterszoon Sweelinck et dans *The Fitzwilliam Virginal Book*, ce qui porte à dix-sept le nombre des arrangements recensés à ce jour pour ce seul air. L'état actuel de la recherche, en ce qui concerne Pierre Guédron, est à jour dans un récent article de François-Pierre Goy<sup>59</sup>.

53. André Verchaly, *Le « Livre des vers du luth » (Manuscrit d'Aix en Provence)*, Aix en Provence, Éditions La Pensée universitaire, 1958.

54. GB-Lbl/ Harley 7549 ; GB-Lbl/ Add. 16889 (« Liber amicorum Frederic of Botnia ») ; GB-Lbl/ Add. 18990 (« Liber amicorum Liberto Opstraët van der Moelen ») ; GB-Lbl/ Add. 17991 ; GB-Lbl/ Ms. Stowe 1081 ; GB-Lbl/ Royal Appendix 55.

55. Voir Georgie Durosoir « Le 'Liber amicorum' offert à Libertus Opstraët van der Moelen, manuscrit GB-Lbl 18990 », *Album amicorum Albert Dunning, a cura di Giacomo Fornari*, Turnhout, Brepols, 2002, p. 337-351.

56. B-Br/ Ms I 15556 Mus (« Airs de France/ George Ferré/ 1629 ») ; B-Br/ Ms II 5139 Mus ; B-Br/ Ms II 3815 Mus.

57. « Ces nymphes dont les regards » (mélodie simplifiée) ; « Las qui hâtera le temps » (mélodie simplifiée) ; « Quand pour Philis mon cœur tout plein de flamme » (mélodie différente).

58. F.-P. Goy, C. Meyer, M. Rollin, P. Kiraly, *op. cit.*

59. F.-P. Goy, « L'air de cour et les instruments à cordes pincées », *op. cit.* On notera en particulier la richesse des fonds suivants : D-Hs/ M B-2768 ; D-Kl/ 4<sup>o</sup> Ms. Mus. 108.1 ; D-Ngm/ Ms. 3374.1 ; D-Uss/ Smr misc. 132 ; F-Pn (ex Pc)/ Rés F 993 ; F-VAL/ Ms. 429 ; PL-Kj/ Mus. ms. 40641 ; RF-SPan/ O N<sup>o</sup> 124. Voir également F.-P. Goy, C. Meyer, M. Rollin, P. Kiraly, *Sources manuscrites en tablature, op. cit.*

Un seul arrangement pour le clavier subsiste, d'après nos recherches, dans le manuscrit conservé à Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève : F-Psg/ Ms. 2350.

Dans les notices attachées aux œuvres ces nombreux manuscrits ne sont intégrés à la liste des sources qu'à titre de témoins de la grande notoriété de Pierre Guédron ainsi que de l'importante diffusion de la langue française et des usages musicaux du royaume loin de ses frontières. On ne peut considérer comme exhaustive la liste des sources, tant imprimées que manuscrites, de nouveaux fonds pouvant être à tout moment repérés ici ou là, ou livrés tardivement à la connaissance des spécialistes <sup>60</sup>.

### Sources poétiques : la question de l'identité des poètes

La proportion de textes poétiques dont les auteurs ont pu être identifiés est extrêmement réduite au regard de l'importance du corpus des airs de cour. L'époque favorise l'écriture des vers dans tous les milieux et pour toutes les circonstances : les poètes amateurs et occasionnels pullulent à la cour comme à la ville et nombre de musiciens s'arrogent le droit de se considérer comme poètes ; ceci correspond d'ailleurs à une très vieille tradition et touche aux origines de la création artistique. Les compositeurs auteurs des poésies qu'ils mettent en musique sont certainement légion dans l'histoire, et particulièrement dans ce siècle et les précédents. En outre, le métier de poète semble moins bien organisé administrativement à la Chambre des rois de France que celui de musicien ; sa fonction est moins claire, pas toujours attachée à une charge rémunérée ; le poète est, bien souvent, arbitrairement désigné par le roi ou la reine, pour une occasion donnée (un ballet, par exemple) et rémunéré 'au coup par coup'. En somme, le métier ne nourrit pas son homme et l'amateur est aussi prisé que le professionnel.

Les sources poétiques des airs de Guédron sont de deux sortes : les recueils publiés sous le nom d'un poète et facilement accessibles, comme c'est le cas pour Malherbe, Du Perron ou Maynard ; les auteurs dont les œuvres poétiques n'ont été publiées que dans des recueils collectifs sont plus difficilement repérables mais il arrive parfois qu'ils soient cités nommément. La plupart du temps, pourtant, il faut se résigner à l'anonymat du poète. Il n'est pas rare qu'un air représente la première publication d'un texte poétique, lequel sera imprimé plus tard, voire beaucoup plus tard, dans les œuvres complètes de son auteur ; l'air « Adorable Princesse », récit du Soleil à la reine mère Marie de Médicis <sup>61</sup>, est dû à François Maynard. Il faudra attendre 1627 pour que ce texte apparaisse dans un recueil collectif de poésie <sup>62</sup> et vingt ans encore pour qu'il figure dans les œuvres complètes de François Maynard <sup>63</sup>. Un cas comparable est fourni par l'air « À la force ah le traître me mord », de Nicolas Rapin. La première occurrence de cette poésie est la publication, en 1602, du premier recueil de musique sous le nom de Pierre Guédron. C'est seulement en 1610 qu'elle trouvera sa place dans un recueil de poésies de son auteur <sup>64</sup>.

Que Pierre Guédron ait été poète, il n'est plus permis d'en douter. Il n'est cependant pas possible de faire la somme de ses écrits dans ce domaine. Le *Second livre*, publié en 1612, pose le problème en ces termes :

« Guedron de qui la double grace  
Et le divin instinct surpasse  
Ceux qui font tant les suffisans,  
J'estime plus ta gentillesse  
Que cette penible rudesse  
Qui se voit en nos Artisans.

60. La publication en ligne du *Catalogue de l'air de cour imprimé en France (1602-ca 1660)* dans la base philidor du Centre de Musique Baroque de Versailles (*op. cit.*) implique sa mise à jour constante par l'intégration d'informations au fur et à mesure qu'elles nous parviennent.

61. *Ballet de Monsieur le Prince de Condé*, dansé au Louvre le 22 février 1615 et publié la même année dans deux recueils.

62. *Recueil des plus beaux vers de Messieurs de Malherbe, Racan...*, Paris, Toussaint Du Bray, 1627.

63. Paris, Augustin Courbé, 1646.

64. *Les Œuvres latines et françaises de Nicolas Rapin*, Paris, Pierre Chevalier, 1610.

Les mestiers des muses sçavantes  
 Touchent les ames differentes  
 Ou leur naturel est porté :  
 L'un excelle en la poésie,  
 L'autre met en sa fantaisie  
 Les Tons et leur variété.

Mais de joindre les deux ensemble  
 Il s'en trouve peu ce me semble :  
 Et je croy pour n'en mentir point  
 Que sans faire tort à personne  
 Il te faut doner la couronne  
 Des chansons et du contrepoint. »

Ces trois sizains sont de Guillaume de Baïf, en poésie liminaire de ce recueil d'airs. Que nous disent-ils ? Que Guédron réussit en la poésie tout comme il excelle dans la composition musicale. Nul doute que des vers de Guédron mis en musique dans le *Second livre* ont motivé cet hommage. Mais lesquels ? S'il n'est pas possible de le savoir, il n'est pas permis pour autant de conclure que le musicien est l'auteur de tous les textes ; de la liste des trente-six airs qui composent le recueil, il faut exclure les trois dont on connaît le poète et six autres dont le texte est à l'évidence celui d'une chanson populaire. Il reste vingt-sept airs dont Guédron aurait pu écrire le texte, dont deux pour lesquels il l'a assurément composé. Ce témoignage, qui pourtant en corrobore d'autres selon lesquels Guédron écrivait des poésies, ne peut être une piste d'identification suffisante.

En l'absence de source poétique publiée au nom de l'auteur, les grandes anthologies de poésie sans musique – et cependant destinées à être chantées – sont répertoriées dans les notices descriptives comme SOURCES LITTÉRAIRES ; c'est sans doute dans ces ouvrages que Guédron recueillit la plupart des textes qu'il mit en musique ; à moins, au contraire, que ces anthologies n'aient été constituées à partir du répertoire des airs à la mode, comme certains titres pourraient le suggérer. En effet, les textes des airs de Guédron et de ses contemporains figurent nombreux dans les recueils de poésie sans musique publiés entre 1597 et 1640. Témoins de l'amour de toute une société pour la poésie déclamée et chantée, ces petits livres attestent aussi la circulation vivace du répertoire de cour parmi les milieux lettrés de la société urbaine. Leurs titres, à eux seuls, révèlent leurs liens avec une société raffinée, élégante, friande de nouveauté, jalouse de la rareté de ses goûts<sup>65</sup>. La civilité de la conversation ou de la danse, la nouveauté des poésies (et des musiques suggérées) affleurent dans maints titres<sup>66</sup>. Le souci de décence envers les femmes de la bonne société s'y exprime souvent, tandis que les recueils de chansons spirituelles s'inscrivent dans la synergie des chansons « honnestes »<sup>67</sup> concurrençant ceux dont s'affiche l'amour manifeste d'un répertoire plus gaillard, celui des chansons « folastres » ou « bachiques »<sup>68</sup>. Enfin, l'air de cour, ses paroles et sans doute ses musiques, contaminent le théâtre : une comédie anonyme, publiée en 1640, n'est faite que de paroles de chansons, puisées sans doute dans le répertoire le plus à la mode ; parmi ces pièces sans musique, mais certainement chantées, figurent en nombre des airs de Guédron<sup>69</sup>.

65. *Le Trésor des plus belles chansons et Airs de court, tant pastorales que musicales... par le Sieur de Saint Amour et autres beaux esprits de ce temps*, Paris, Veuve Jean Prouvé, s.d. ; *La Fleur des chansons amoureuses où sont comprins Tous les Airs de court recueillis aux cabinets des plus rares poètes de ce temps*, Rouen, Adrian de Launay, 1600 ; *La Fleur ou l'eslite de toutes les chansons amoureuses et airs de court, tirés des œuvres et des manuscrits des plus fameux poètes de ce temps*, Rouen, Adrian de Launay, 1602 ; *Trésor des chansons amoureuses. Recueillis des plus excellents airs de cour. Premier livre*, Rouen, Thibaud Rinsar, 1606 ; *Le Tresor et Cabinet des plus belles et récréatives Chansons de nostre temps. Avec plusieurs beaux Airs de cour*, Paris, Fleury Bourriquant, s.d. (vers 1611) ; *Marguerites poétiques tirées des plus fameux poètes françois... Par Esprit Aubert*, Lyon, Barthélémy Ancelin, 1613 ; *Le Trésor des chansons nouvelles...*, Paris, Des Hayes, [1631] ; *La Fleur de toutes les chansons amoureuses qui se chantent maintenant en France...*, Paris, 1614 ; *Le Séjour des Muses ou la Crème des bons vers...*, Rouen, Martin de La Motte, 1627.

66. *Le Doux entretien des Bonnes compagnies, ou Recueil des plus beaux airs à danser...*, Paris, Jean Guignard, 1634.

67. *Nouveau recueil de plusieurs chansons honnestes et récréatives*, Paris, Nicolas Bonfons, 1597 ; *Le Cabinet des chansons amoureuses et honestes. Ensemble plusieurs airs de cour qui n'ont encore esté veuz*. Paris, Rue St Jacques à l'enseigne de St Nicolas, 1612 ; *Recueil de plusieurs cantiques spirituels... par le chanoine d'Evreux*, Paris, Julian Jacquin, 1621 ; *Le Parnasse des Odes ou chansons spirituelles accommodés aux airs de ce temps. Pour la récréation et contentement des ames devotes et vertueuses. Composées par C. Hopil*, Paris, Sébastien Huré, 1633.

68. *Les Muses inconnues ou la Seille aux horriers plaine de désirs et imaginations*, Rouen, Jean Petit, 1604 ; *Premier livre du Labyrinthe d'Amour ou suite des Muses folastres*. H. F. S. D. C., Rouen, Claude Le Villain, 1615 ; *Le Parnasse des Muses ou Recueil des plus belles chansons à danser et à boire*, Paris, Claude Hulpeau, 1633.

69. Voir Thomas Leconte « *La Comédie de chansons* (1640) et son répertoire d'airs », *Poésie, musique et société*, op. cit., p. 291-316.

Bon nombre d'identifications ont été faites par le biais des recueils collectifs, quels qu'ils soient. À côté des sources poétiques primaires et secondaires, imprimées et manuscrites, recueils d'auteurs et recueils collectifs, l'identification des poètes est parfois guidée par des notations hâtives dans d'autres types de documents : mémoires, livrets de ballets, poésies liminaires, préfaces de recueils, ouvrages d'art poétique. Enfin, il existe des témoignages, précis et irréfutables : L'*Académie de l'art poétique* de Pierre de Deimier<sup>70</sup>, qui salue en Pierre Guédrion « un bon poète et un très excellent musicien » ; ou encore le *Discours au vray du ballet dansé par le Roy [Ballet de la Délivrance de Renaud]* qui, en 1617, précise pour plusieurs airs « vers faits et mis en musique par le sieur Guédrion »<sup>71</sup>.

La poésie des airs reflète l'actualité de la vie littéraire ; à deux exceptions près, aucun texte n'a été emprunté à des auteurs autres que ceux qui vivent à la cour de France ou gravitent autour d'elle. Ces exceptions sont les airs « Holà Caron nautonnier infernal », qui figure dans les poésies d'Olivier de Magny<sup>72</sup> et « Puisque le ciel veut ainsi que mon mal je regrette », attribué au roi de France François I<sup>er</sup><sup>73</sup>. Les très rares textes poétiques dont l'auteur est désigné dans les sources sont essentiellement des vers de ballet et ce n'est pas la source musicale qui permet leur identification : le livret ou la narration informent que tel poète a été sollicité par la reine mère pour composer les vers à chanter. On possède ainsi cinq poésies d'Étienne Durand et cinq poésies de René Bordier écrites pour les ballets dits *de Madame* (1615) et *de la Délivrance de Renaud* (1617). La collaboration de Guédrion avec les poètes de cour n'est pas facile à cerner, pourtant on l'imagine active et nécessaire puisqu'ils participent à l'élaboration de tous les ballets et fournissent également des textes pour la Chambre du roi. François Malherbe n'écrivait qu'à contre-cœur des poésies à chanter ; dans sa correspondance, il commente parfois avec humour l'obligation que lui faisait Henri IV d'écrire une poésie sur un air déjà composé par Guédrion. En février 1610, le roi, amoureux de Charlotte de Montmorency, commande une élégie à Malherbe. Le poète prend un air connu pour avoir un patron métrique et soumet sa poésie à Guédrion. Celui-ci compose alors un air qu'il termine le 24 mars. Malherbe affirme : « Je ne m'y connais pas, mais tout le monde le trouve fort bon et surtout le roi ». L'habitude d'écrire une poésie sur un air existant semble avoir été courante. Il arrive que l'air soit déjà pourvu de paroles, comme dans cette anecdote que raconte Pierre de Deimier dans son *Académie de l'art poétique* : Guédrion fit un jour des vers « sur la mesure de ceux d'une chanson espagnole »<sup>74</sup>. D'autres fois, c'est simplement une mélodie qui suscite la création d'une poésie, comme lorsque le marquis d'Oraison propose à Malherbe d'écrire des vers pour un air qui lui revient en mémoire ; cependant, cet air ne plaît pas au poète et, sa poésie terminée, il la propose à Guédrion pour que celui-ci compose une nouvelle mélodie<sup>75</sup>.

Les poésies des airs reflètent donc strictement le contexte de leur création ; loin d'être un lieu de recherche poétique, elles illustrent toutes les manières de penser et d'écrire qui constituent la mode du temps. Cependant, les ballets montrent parfois des tentatives plus originales (sauf dans le cas des airs dédiés au roi, à la reine-mère ou à la reine qui se contentent de reproduire tous les clichés de la poésie hagiographique) : les récits conduisant les entrées, parce qu'ils sont situés aux points essentiels du déroulement de l'action, reflètent un moment précis et souvent crucial de celle-ci. Ce sont les seules pièces qui, dans les ballets, s'éloignent des archétypes et des stéréotypes. Au contraire, elles tendent à rendre crédibles les sentiments des héros ou des personnages mythiques conducteurs de l'entrée, et offrent au musicien un terrain de choix pour l'élaboration de la déclama-

70. Pierre de Deimier, *Académie de l'art poétique*, Paris, Jean de Bordeaulx, 1610, p. 29.

71. *Discours au vray du ballet dansé par le Roy... Avec les desseins, tant des machines & apparences différentes, que de tous les habits des Masques*, Paris, Pierre Ballard, 1617 [recueil Disc-1617].

72. *Les Soupirs...*, Paris, Vincent Sartenas, 1557, sonnet LXVIII. Guédrion a pu trouver cette poésie dans une édition plus tardive (comme, par exemple, *Les Amours d'Olivier de Magny...*, Lyon, Benoît Rigaud, 1572).

73. Voir Henri Poulaille, *La Fleur des chansons d'amour du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Grasset, 1943, p. 362-363.

74. Cette chanson a pu être identifiée : il s'agit de « Pues que me das a escoger », publiée par Bataille en 1609 [recueil Tabl-02]. La mélodie de cet air espagnol est reconnaissable dans le dessus de l'air « Le premier jour que je vis » du *Second livre* de 1613. Il a été placé en annexe de l'air de Guédrion dans notre édition ; on pourra constater les aménagements rythmiques réalisés par Guédrion pour transformer cette mélodie assez rustique, voire rudimentaire, en une charmante chanson galante. Selon ce même témoin, Guédrion est aussi l'auteur du texte français ; voir P. de Deimier, *op. cit.*, p. 30.

75. Lettres de Malherbe à Pereisc des 12 février, 18 février et 24 mars 1610 ; voir *Œuvres de Malherbe*, éd. Ludovic Lalanne, Paris, Hachette, 1862, tome III, p. 136, 139-142 et 150.

tion musicale. C'est dans ce contexte que Guédron se montra un précurseur du récitatif d'opéra <sup>76</sup>. Il est certain que les nécessités poétiques et musicales propres aux ballets ont exercé une forte influence sur la forme et le style des auteurs. La pratique d'un art destiné à la représentation a appris aux poètes à se libérer des contraintes de la forme pour toucher de plus près la qualité de l'expression ; Guédron a pu ainsi travailler sur des poésies entièrement originales, tant par la pensée que par la forme.

### Les poètes de Pierre Guédron <sup>77</sup>

La liste ci-dessous rassemble les quelques noms de poètes identifiés avec certitude, les principaux recueils qui comportent leurs poésies, ainsi que le nombre de textes mis en musique par Guédron. Ce sont plus des trois quarts des cent quatre-vingt cinq textes qui demeurent anonymes. Les pratiques éditoriales contemporaines expliquent en grande partie ce phénomène, les vastes anthologies d'airs à chanter fonctionnant comme des aide-mémoire pour un public qui se souciait peu de connaître les auteurs, que ce soit du texte ou de la musique. Il faut ajouter à cela une proportion non négligeable de chansons répandues dans la mémoire collective, pour la plupart chansons à danser, que Guédron a « réduites à 4 ou 5 parties », comme on disait alors, jouant la concurrence avec d'autres musiciens qui en avaient déjà fait autant (Planson, Cerveau, Caignet, Du Caurroy, Le Jeune). Huit textes d'airs ont pu être attribués à Guédron avec certitude, sur la foi des écrits contemporains, mais sa participation au corpus poétique de ses propres airs fut sans doute beaucoup plus abondante.

René Bordier (?-1658) .....	5 poésies
Essentiellement auteur de textes pour des ballets royaux de 1615 à 1635, il n'a pas publié de recueil de poésies.	
François Le Métel de Boisrobert (1592-1662) .....	1
<i>Épîtres et autres œuvres poétiques</i> , 1647.	
Jacques Davy du Perron (1556-1618) .....	4
<i>Diverses œuvres</i> , 1622.	
Du Mas (ca 1609-1630) .....	1
<i>Œuvres meslées du sieur Du Mas</i> , 1609.	
Étienne Durand (ca 1585-1618) .....	4
<i>Les Épines d'amour</i> , 1604.	
Gilles Durant de La Bergerie (ca 1554-1615) .....	1
Ses poésies figurent dans des recueils collectifs, notamment <i>Le Premier livre du labyrinthe de récréations</i> , 1602.	
François I <sup>er</sup> , roi de France (1494-1547) .....	1
Pierre Guédron (ca 1565-1620) .....	8
La Salle et des Termes .....	1
Si ce n'est pas le Pierre de La Salle, auteur du <i>Bouquet royal</i> (1637), il s'agit d'un gentilhomme, poète occasionnel.	
Honoré Laugier de Porchères (1572-1653) .....	2
Deviendra membre de l'Académie française, auteur surtout de tragédies ; il n'a pas publié de recueil de vers.	
Olivier de Magny (ca 1529-ca 1561) .....	1
<i>Les Amours</i> , 1553/ 1572.	
François de Malherbe (1555-1628) .....	3
Nombreuses éditions de ses <i>Œuvres</i> (principalement trois, de 1630 à 1635).	
François Maynard (ca 1582-1646) .....	3
<i>Œuvres</i> , 1646.	

76. Comme A. Verchaly en fit, le premier, la remarque ; voir son article : « Un précurseur de Lully : Pierre Guédron », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 21-22 (1954), p. 17-26.

77. Voir la table détaillée, p. 713-714.

Pierre Motin ( <i>ca</i> 1566- <i>ca</i> 1613) .....	2
Beaucoup de ses vers figurent dans <i>Les Muses incognuës ou la seille aux     bourriers</i> , Rouen, 1604.	
Nicolas Rapin (1539-1608) .....	3
<i>Les Œuvres latines et françoises</i> , 1610.	
Incertains .....	24
Anonymes .....	121

## COMPRENDRE LES SOURCES

### La notation musicale de Pierre Ballard

Les caractères de musique dont disposait Ballard sont connus grâce au remarquable travail de Laurent Guillo<sup>78</sup>. Les airs de cour mobilisent essentiellement trois types de caractères définis par Laurent Guillo : PMF = « petite musique en fer de lance », pour la polyphonie vocale (*Airs à 4 et 5 parties* : ill. Guillo, p. 216). MMO = « moyenne musique en ove de Guillaume I Le Bé », pour la partie vocale des airs mis en tablature de luth ou de guitare (ill. Guillo, p. 214). TLE = « tablature de luth en espace de Robert Granjon », pour toutes les tablatures de luth et de guitare (ill. Guillo, p. 212). Les techniques utilisées (emboîtage des segments de portée – ill. Guillo, p. 229 – pratiqué dans toute la production) ainsi que les caractères complémentaires (ligatures, liaisons, ornements) apparaissent insuffisants pour rendre toutes les subtilités du chant. C'est ce que constate Mersenne : « L'on ne peut exprimer les accents des passions si l'on n'use de quelques caractères nouveaux »<sup>79</sup> ; plusieurs décennies plus tard, le problème n'était pas résolu et Bacilly use de pages entières d'arguments pour expliciter sa conception des passages et des diminutions.

Si les transcriptions des tablatures de luth, effectuées par Éric Bellocq, révèlent clairement le sens de tous les signes utilisés, les éditions de musique vocale ne disent presque rien de la pratique du chant français, sans doute héritière d'une tradition brillante<sup>80</sup>. Les ornements des parties vocales ne sont pas toujours aisés à interpréter. La plupart du temps, ils sont discrets et plutôt concentrés à la voix de dessus. Cependant nous savons que l'écrit imprimé n'est qu'un support d'interprétation, celle-ci devant inclure toutes sortes d'ornements plus ou moins élaborés, inventés selon l'affect dicté par le texte poétique. La théorie du chant est assez largement développée dans le chapitre « De l'embellissement des chants » de l'*Harmonie universelle*<sup>81</sup>. Mersenne note par ailleurs qu'il existe « une infinité de manières » de pratiquer ces ornements et que « rien de tellement réglé » ne guide le chanteur. Ce faisant, il souligne le lien indissociable que le chant entretient avec l'expression des passions ; le théoricien va même jusqu'à proposer une refonte totale du système de notation musicale pour y intégrer de nouveaux signes capables de rendre compte des passions et de leurs différents degrés de puissance.

La graphie de Ballard, quant à elle, peut se résumer aux quelques règles suivantes :

- Les notes d'une seule syllabe sont reliées entre elles par une liaison dans le cas des noires, par une ligature dans le cas des croches et des doubles croches<sup>82</sup>.
- La ligature qui unit entre elles plusieurs croches ou doubles croches sur une seule syllabe n'indique pas si les sons doivent être liés ou détachés.

78. L. Guillo, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard : imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, *op. cit.*

79. Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy (Pierre Ballard, Richard Charlemagne), 1636, *Traitez des Consonances...*, II, « Embellissement des chants », p. 357 ; repr. Paris, CNRS, 1975.

80. Voir notamment Jeanice Brooks, « L'art et la manière : ornementation et notation dans l'air de cour à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle », *Poésie, musique et société*, *op. cit.*, p. 169-178.

81. Mersenne publie ainsi trois versions d'un même air tel qu'il était agrémenté par Antoine Boesset, Antoine Moulinié (le frère du compositeur, chantre de la Chambre du roi) et Henri de Bailly ; voir *Harmonie universelle*, *op. cit.*, p. 411-414.

82. Le système de l'emboîtage des segments de portées oblige à interrompre une ligature lors du changement de direction des hampes.

- Le système dispose en gros de trois tailles de liaisons, englobant 3, 4 et 5 notes environ, auxquelles s'ajoute la possibilité d'accoler deux grandes liaisons pour un ornement particulièrement long.
- La liaison entre une ligature et une note indépendante (avant, après, ou bien avant et après la ligature) n'englobe généralement pas la totalité de la ligature, mais sa première note ou ses premières notes ; cette graphie pose la même question que précédemment. Lorsque la note indépendante est la même que la première note de la ligature à laquelle elle est reliée, ceci entraîne ce que nous appellerons le 'coup de glotte' <sup>83</sup>. Ces exemples pullulent dans l'œuvre de Guédron au point de constituer une signature de son geste mélodique.
- La présence de doubles croches surnuméraires dans le décompte mesuré d'un ornement signale une lacune importante du matériel de Pierre Ballard, inapte à représenter la double croche isolée ; ce manque affecte également la notation de certains groupes rythmiques, comme on le voit dans l'air « Je ne m'étonne pas si l'Amour pour la terre » : à deux reprises (« pouvait-il mieux »), les liaisons contredisent la ligature et indiquent les ports de voix ; ceux-ci auraient nécessité l'usage d'une double croche indépendante. Cette faiblesse sera corrigée dans la décennie suivante, dénotant le souci de l'imprimeur de trouver une meilleure adéquation entre la graphie musicale et l'exactitude prosodique <sup>84</sup>.

Le dialogue « Holà Caron nautonnier infernal », dont l'abondance ornementale entraîne une grande complexité de la graphie centralisée, de ce fait, tous les problèmes de lisibilité et d'interprétation <sup>85</sup>. On peut supposer qu'il a bénéficié d'une présentation exceptionnelle dans l'édition musicale explicable par la portée symbolique de son texte (référence légendaire). On peut considérer cet air, avec les exemples de Mersenne, comme paradigme de l'ornementation. À ce titre, nous avons conservé avec exactitude l'implantation des liaisons qui reflète ce que les théoriciens nomment diversement selon la décennie à laquelle ils appartiennent (*port de voix, avant son, reste du son, roulade, passage* <sup>86</sup> ou d'autres dénominations). L'invention des passages et diminutions doit être soigneusement calculée en fonction du sens général du texte et du moment sémantique précis de leur affectation.

Mersenne remarquait qu'une longue succession de doubles et de triples croches, « fait souvent que l'on ne comprend plus l'espèce de mouvement » <sup>87</sup>. C'est pourquoi la bonne mise en place des syllabes et de leur rythme dans les longs ornements donnera aux interprètes « de la tablature », comme on disait alors <sup>88</sup>. En voici quelques exemples pris dans « Holà Caron nautonnier infernal » :

Ex. 1

Ex. 2

83. Possible réplique de ce que les Italiens, depuis Caccini, dénomment « *ribattuta di gola* », petit mouvement dans le larynx qui entraîne la séparation des notes à des fins expressives, apparenté au « doublement de gosier » de Bacilly.

84. Je remercie Thomas Leconte d'avoir attiré mon attention sur ce détail. La double croche isolée apparaît, selon mes investigations, en 1624 dans le [1<sup>er</sup>] livre des *Airs* avec la *tablature de luth* d'Étienne Moulinié (« En approchant le bord », f. 8<sup>v</sup>-9). L'usage de cette double croche isolée semble réservé au port de voix.

85. Cet air est publié anonymement, en 1615. On doit son attribution à B. de Bacilly qui, dans *L'Art de bien chanter* (Paris, l'Auteur, 1679, p. 130), le classe dans les « airs de la vieille roche » de Guédron.

86. Termes employés par Jean Millet, *La belle méthode ou l'art de bien chanter*, Lyon, Jean Grégoire, 1666.

87. M. Mersenne, *Harmonie universelle, op. cit.*, p. 375.

88. Cette expression du XVI<sup>e</sup> siècle désignait une importante difficulté à résoudre.



Ce texte de Mersenne, publié en 1636, révèle que l'orthographe du temps n'est pas régie par des règles strictes et que les pratiques orthographiques des auteurs et des imprimeurs de l'air de cour relèvent déjà d'une « orthographe ancienne ». Celle-ci, la plupart du temps intelligible et peu éloignée de l'orthographe actuelle, comporte néanmoins des curiosités. Citons ici quelques-unes des pratiques orthographiques parmi les plus couramment rencontrées dans les recueils de Pierre Ballard :

- Lettres ajoutées ou retranchées, consonnes doublées ou non : « achepté », « autheur », « aprentifs », « deitez », « dueil », « esgalle », « emisphère », « incensé », « prophanes », « r'amenés », « r'apelle », « r'emplit », « triomfe », « triumphé », « alumer », « agitte », « attaché », « fatalle », « infernalle », « inutilles », « suite », « volle », etc.
- Sonorités particulières : « veuë », « sçeu », « peu », « meur », « deçeu », « cognuë », « assuree », etc. pour vu, su, pu, mûr, déçue, connue, assurée, etc. ; « vei », « fait » pour vit, fit ; « Chers » rime avec « rochers » ; « net » avec « cabinet », etc.
- Finales et désinences : « loy », « roy », « choix », « loix », « void », « haitz », « nud » (« piedz nudz »), etc. pour loi, roi, choix, lois, voit, hais, nu (pieds nus), etc.
- Pluriels en « -ez » (beautez », « déitez », « cruelz »), alors que la 2<sup>e</sup> personne du pluriel est notée « -és » (« vous avés », « vous pensés », « pouvés »), etc.
- Autres désinences en [és] : « assés ».
- Désaccord de nombre entre sujet et verbe : « ceux qui tienne », « ses feux ne brusle plus ».
- Désaccord de genre entre nom et adjectif : « j'en serai vengé », avec sujet féminin.
- Orthographe altérant le sens : « ta » pour « t'a », « ma » pour « m'a », « où » pour « ou » (et inversement), « cy » pour « si » (sens parfois confus).
- Confusion phonique entre pronom personnel et autre fonction : « qui ne ce peut », « my croyant obligé ».
- Finales en [ment] ou [mant] sans le « t » : « tourmens », « amans ».
- Accents fantaisistes : « âme », « ame ».
- Élisions : « vostre héros » devient « votr'héros » ; élision parfois supposée par la prosodie : « vous estes aisée » doit se chanter : « vous êt'aisée ».
- Diérèses : « a-di-eu », « fu-ir » (selon les cas), « cu-ri-eux » ; synérèses : « meur-triè-re » (3 syllabes).
- 'Ballet' incertain des « y » : « voyci », « aymer », « parmy », « luy », « Roy », « voy », « pluye », « ennuieux », « mistérieux », etc.
- Abondance de majuscules affectées aux substantifs sans raison grammaticale.

La question de la ponctuation reste préoccupante ; elle apparaît minimale au point que des lacunes affectent parfois la clarté du sens. Ces lacunes peuvent-elles être considérées comme des négligences ? L'exploration des éditions de poésies contemporaines montre que le corpus poétique offre une ponctuation à la fois plus abondante et plus précise, jusque dans les recueils collectifs <sup>92</sup>.

### Diversité des formules éditoriales

On peut s'interroger sur la constance d'un triple (voire quadruple) usage d'un même air : très nombreux, en effet, sont les airs qui paraissent successivement en polyphonie vocale *a cappella*, pour dessus et tablature de luth, pour une voix sans accompagnement et sous forme de parodie pieuse. Ces différents visages d'un même air signalent des fonctions sociales diverses. Il est cependant difficile d'aller au-delà des évidences qui s'imposent et on ne peut savoir quelle est la fiabilité de ces formules éditoriales. Les airs polyphoniques étaient-ils réellement (et toujours) chantés *a cappella* ? Quelques rares mentions « pour le luth » apparaissent à la basse vocale, sur une ou deux notes isolées. Elles semblent indiquer que la basse du luth doublait la basse chantée, mais on ne peut savoir si l'instrumentiste

92. Exemples d'éditions consultées : *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*, Paris, Augustin Courbé, 1654 ; *Premier recueil de diverses poésies tant du feu sieur de Sponde que des sieurs Du Perron, de Bertaud, de Porchères et autres, non encor imprimées, recueillies par Raphaël Du Petit Val*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1604 ; *Diverses poésies du sieur de La Roque*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1597 ; *Les marguerites poétiques tirées des plus fameux poètes françois, tant anciens que modernes, réduites en forme de lieux communs et selon l'ordre alphabétique, nouvellement recueillies et mises en lumière par Esprit Aubert...*, Lyon, Barthélémy Ancelin, 1613.

réduisait la polyphonie ou s'il réalisait une basse continue. Les différents aspects sous lesquels les airs de Pierre Guédron furent, entre 1602 et 1620, diffusés parmi ses contemporains dans les recueils imprimés, rendent nécessaire une réflexion sur la genèse et l'usage de ces diverses formules éditoriales, ce qui se cache sous les titres, les modes graphiques, les regroupements en séries. Cette démarche a permis d'élaborer un schéma d'approche de l'acte de création chez Pierre Guédron et de mieux cerner l'évolution du musicien, inapparente dans le classement adopté dans la présente édition. On dénombre quarante-six airs publiés dans la seule version polyphonique et dix-neuf publiés seulement en version pour voix et luth. Tous les autres (120) ont été imprimés dans l'une et l'autre formule, toujours chez Pierre Ballard.

*Airs publiés en polyphonie seule*

Sur un total de quarante-six airs publiés dans la seule version polyphonique, trente-quatre proviennent du livre de 1602 ; vingt-deux d'entre eux ont été repris en 1608, recueil qui intègre huit nouveaux airs. Des quatre airs de ce type que contient le *Second livre* de 1612/1613, un seul vient du recueil de 1602. Le dernier air à n'être publié qu'en version polyphonique se trouve dans le livre de 1617. Ces airs ont presque tous en commun leur inspiration poétique naïve, leurs tournures populaires, leurs rythmes qui évoquent la chanson à danser. Courants en 1602, encore fréquents en 1608, ils sont devenus rares quatre ans plus tard. Ils se rattachent d'évidence à la tradition ancienne des vaudevilles et ont peu à voir avec la dénomination « airs de cour » sous laquelle ils sont publiés. Vus dans la perspective de l'œuvre complète de Guédron, ils font figure de répertoire quelque peu archaïque :

<i>À la fin ce berger</i> .....	1602-1608
<i>À la force ah le traître me mord</i> .....	1602
<i>À Paris sur petit pont</i> .....	1602-1608
<i>Adieu bergère pour jamais</i> .....	1602-1608
<i>Allons ma mignonne allons çà et là</i> .....	1602-1608
<i>Beaux yeux les doux vainqueurs</i> .....	1602-1608
<i>Berger en passant</i> .....	1602
<i>C'est une damoiselle</i> .....	1602-1608
<i>Cruelle départie</i> .....	1602-1608
<i>D'un même vent madame</i> .....	1602-1608
<i>Dessus la rive de la mer</i> .....	1612
<i>Dieu vous gard bergerette</i> .....	1612
<i>En ce bois si beau je m'amuse</i> .....	1602-1608
<i>En place marchande</i> .....	1602-1608
<i>Enfin celle que j'aime tant</i> .....	1608
<i>Ha Philis je te tiens tu ne me peux fuir</i> .....	1602
<i>J'ai trop et trop longtemps suivi</i> .....	1602
<i>J'aime bien mieux nonne me rendre</i> .....	1602-1608
<i>J'aime la belle violette</i> .....	1608
<i>J'aime les bois tant seulement</i> .....	1602-1608
<i>Je meurs de revoir ce bel œil</i> .....	1608
<i>Je ne me marierai jamais je serai religieuse</i> .....	1602
<i>Je pensais que votre âme</i> .....	1602-1608
<i>Je suis bon garçon</i> .....	1602-1612
<i>La voici la nacelle d'amour</i> .....	1602
<i>Las fuiras-tu toujours de peur d'ouïr mes plaintes</i> .....	1617
<i>Les grands palais admirables</i> .....	1602-1608
<i>Lorsque j'étais petite garce</i> .....	1602-1608
<i>Ma belle vos mignardises</i> .....	1602
<i>Ma foline folinette</i> .....	1602-1608
<i>Madelon je te suis</i> .....	1602
<i>Me voudriez-vous ma guerrière</i> .....	1608
<i>Mon âme est si fort blessée</i> .....	1602
<i>Ne saurait-on avoir bon temps</i> .....	1602
<i>Ne vous offensez madame</i> .....	1602-1608
<i>Plutôt que je la die</i> .....	1608
<i>Puisqu'il faut hélas que je meure</i> .....	1608
<i>Quand je méprisais les lois</i> .....	1602-1608
<i>Que dit-on au village</i> .....	1608
<i>Secours mes dames</i> .....	1602-1608
<i>Si c'est pour mon pucelage</i> .....	1602-1608
<i>Si tu veux apprendre les pas à danser</i> .....	1602-1608

<i>Tant et tant il m'ennuie tant</i> .....	1612
<i>Un jour disant à ma belle</i> .....	1608
<i>Votre cœur léger et volage</i> .....	1602-1608
<i>Vous qui cherchez les lieux</i> .....	1602

*Airs seulement en tablatures*

Dix-neuf airs ne sont représentés que par une version pour voix et luth<sup>93</sup>. Tous furent publiés après 1610 (sauf deux, en 1608 et 1609) : neuf figurent dans les recueils de Bataille ; treize d'entre eux appartiennent à des ballets ; quatre airs portent la mention « récit », ce qui évoque le contexte du ballet. Dans le cas d'un ballet, identifié ou non, la désignation, dans le titre de certains airs, du personnage qui assure l'« entrée » (l'Aurore, le Soleil, Amphion) indique la nécessité d'un solo vocal, lequel, si l'on se réfère aux témoignages contemporains, est généralement accompagné d'un ou de plusieurs luths. Si les récits de ballet, conçus pour accompagner les entrées, n'ont jamais été mis en polyphonie, c'est vraisemblablement parce que le compositeur avait trouvé, dans le solo, la forme la plus adéquate à leur fonction. Cependant on a vu que la mention « récit » – qui accompagne souvent (mais pas toujours) les pièces destinées à un ballet – peut également être attribuée à un air sans attache avec la scène :

<i>À la fin je vois les beaux yeux</i> .....	1615
« Récit du Soleil », <i>Ballet de Madame ou du Triomphe de Minerve</i> (1615) Le soleil succède à l'Aurore et s'adresse à Marie de Médicis.	
<i>Allons n'attendons plus mettons-nous au servage</i> .....	1615
« Récit des Machlyennes », <i>Ballet de Madame ou du Triomphe de Minerve</i> (1615) Chanté par « une fille vêtue à l'antique africaine, ayant un luth à la main » <sup>94</sup> ; le récit s'adresse à Louis XIII.	
<i>Amour si ma longue amitié</i> .....	1620
« Récit »	
<i>Beautés pour qui le ciel n'a dieu qui ne se plaise</i> .....	1615
« Récit de l'Aurore », <i>Ballet de Monsieur le Prince</i> (1620)	
<i>C'en est fait je ne verrai plus</i> .....	1613
« À la Reyne » ; appartiendrait au <i>Ballet de Madame ou des Météores</i> selon La Vallière (« Ballet de Madame à Fontainebleau, dansé en novembre 1613 » <sup>95</sup> ) Le texte évoque clairement la mort d'Henri IV.	
<i>Courrier du mardi-gras qui soupire et qui pleure</i> .....	1620
« Récit de ballet » (ballet non identifié) ; appartient peut-être au <i>Ballet de Monsieur le Prince</i> (1620), dansé cette année-là. Poésie de René Bordier	
<i>D'un si doux trait ma poitrine est atteinte</i> .....	1609
Poésie de Jacques Davy du Perron, « Pour l'entrée d'un ballet » ( <i>Œuvres</i> , 1633) ; ce ballet n'a pu être identifié.	
<i>Françaises déités qui faites qu'on respire</i> .....	1614
« Amphion et les Muses », <i>Ballet des Argonautes</i> (1614) C'est Amphion qui chante devant le roi et la reine ; les rochers, métamorphosés par sa voix, danseront leur ballet.	

93. L'air « Toujours l'heur et la gloire » ne pouvant faire l'objet d'une attribution certaine à Guédron, il n'a pas été retenu dans la présente édition. Notons cependant qu'il appartient au *Ballet des Bacchantes* (6 février 1608), dont Guédron a composé les quatre autres pièces vocales. Il a été publié sans nom d'auteur dans le premier livre des *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille* (Paris, Pierre Ballard, 1608 ; 2<sup>e</sup> éd. : 1612), puis pour voix seule dans le *Recueil des plus belles chansons de danses de ce temps. T. C.* (Caen, Jacques Mangeant, 1615 ; sous le titre : *Air du Ballet des Muses, fait devant le Roy. [sic]*). Dans ses précieuses notes manuscrites rédigées au XVIII<sup>e</sup> siècle – qui sont souvent les sources les plus anciennes à citer les ballets de cette époque –, Louis-César de La Baume Le Blanc, duc de La Vallière (1708-1780) le décrit ainsi : « 'Toujours l'heur et la gloire' récit au Roi (au sujet de ces quatre vers, Vie de Malherbe) » ; voir F-Pn [Mss]/ Ms. fr. 24353, f. 334.

94. *Les Oracles françois, ou Explication allégorique du Balet de Madame [ou du Triomphe de Minerve], sœur aînée du Roy ; ensemble les Paralleles de son Altesse avec la Minerve des Anciens et le Parnasse royal sur le mesme sujet, par Elie Gariel*, Paris, Pierre Chevalier, 1615 ; éd. Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Genève, Gay, 1868-1870, tome II, p. 65 ; repr. Genève, Slatkine, 1968.

95. On ne trouve aucune mention de ce texte dans le livret du ballet : *Ballet de Madame sœur du roy où sont représentés les Météores, par quatorze nymphes de Junon*, Paris, Fleury Bourriquant, 1613 ; éd. Paul Lacroix, *op. cit.*, tome I, p. 315-325.

<i>Je ne puis m'entretenir</i> .....	1615
sans mention particulière	
<i>Holà Caron nautonier infernal</i> .....	1615
Dialogue entre une Ombre (« amoureux fidèle ») et Caron ; pas de mention permettant d'identifier un ballet, mais c'est bel et bien une scène et ce dialogue est proprement théâtral.	
<i>Mortels si quelque humeur chagrine</i> .....	1620
« Récit » ; ce récit appartiendrait au <i>Ballet des Noces de Thétis et Pélée</i> (1620), selon La Vallière <sup>96</sup> .	
<i>Ô dieux quel est le sort dont je suis poursuivie</i> .....	1617
« Ballet du Roy », <i>Ballet de la Délivrance de Renaud</i> (1617) [« Pour Armide contente de posséder Renaud » <sup>97</sup> ]	
<i>Quel excès de douleur en cet éloignement</i> .....	1620
sans mention particulière	
<i>Quel subit changement quelles dures nouvelles</i> .....	1617
« Ballet du Roy », <i>Ballet de la Délivrance de Renaud</i> (1617) [récit chanté par Armide <sup>98</sup> ]	
<i>Quels malheurs quels fâcheux désastres</i> .....	1620
« Récit »	
<i>Reine des gens pleins de loisir</i> .....	1620
« Récit du Ballet de M. le Prince », <i>Ballet de Monsieur le Prince</i> (1620) [« Récit de la Volupté qui amène les desbauchez » <sup>99</sup> ]	
<i>Séjour de la divinité</i> .....	1608
« Récit d'Orphée », <i>Ballet des Bacchantes</i> (1608)	
<i>Soupirs mêlés d'amour de douleurs et de rage</i> .....	1620
sans mention particulière <sup>100</sup>	
<i>Toi de qui la rigueur m'a fait cesser de vivre</i> .....	1620
« Récit de ballet », <i>Ballet des Aventures de Tancrede en la forêt enchantée</i> (1619) [récit chanté par le Cyprès]	

#### *Airs polyphoniques affirmant ou suggérant la présence d'un instrument*

L'usage de mêler un instrument à la polyphonie vocale pose quelques problèmes que Pierre Ballard a résolu par la seule solution que lui permettait son matériel, quelque peu obsolète : une indication sommaire à l'entrée de la basse vocale et quelques notes, sur cette portée, indiquant les rares moments où la basse instrumentale se démarque de la basse vocale <sup>101</sup> :

<i>Un jour l'amoureuse Sylvie</i> .....	1612
première phrase du refrain : dessus seul et basse-contre sans texte	
<i>Berger que pensez-vous faire</i> .....	1617
mention « Pour le luth », notée au début de la basse-contre. Dialogue : chacun des locuteurs chante à son tour avec le luth.	
<i>Quand pour Philis mon cœur tout plein de flamme</i> .....	1620
mention « Pour les luths » au début de la partie de basse-contre qui n'est pourvue de paroles qu'à partir du troisième vers.	

96. Voir Ms La Vallière, F-Pn [Mss]/ Ms. fr. 24357, f. 138 ; La Vallière est le seul à faire mention de ce ballet.

97. Voir *Discours au vray du ballet dansé par le Roy*, *op. cit.*, p. 34 [recueil Disc-1617] ; dans cette source ; le texte figure sans musique.

98. *Discours au vray du ballet dansé par le Roy*, *op. cit.*, p. 18.

99. *Ballet de Monsieur le Prince*, Paris, Pierre Auvray, 1620 ; éd. Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour*, *op. cit.*, tome II, p. 225.

100. L'incipit est classé de manière erronée sous la rubrique « Dialogue » à la table des *Airs de cour et de différents auteurs*, III (Paris, Pierre Ballard, 1619).

101. Le cas de l'air « Enfin l'excès de mon amour » reste ambigu : la partie de basse-contre intègre un temps surnuméraire qui peut être interprété comme appartenant à une basse instrumentale. La seule source conservée – US-NYpm/17975 Bdg (2) –, déclarée non reproductible quant au mauvais état de conservation, a été recopiée par les soins de Louis E. Auld que nous remercions de sa précieuse collaboration.

*Relation des polyphonies et des tablatures*

Cent vingt airs de Guédron ont fait l'objet de deux versions principales : polyphonie et mise en tablature. Il n'est guère possible d'établir l'antériorité d'une composition sur l'autre, même dans le cas où l'une des deux formes est publiée plusieurs années avant l'autre.

D'une manière générale, les deux modes d'édition sont à peu près contemporains, ou distants à peine d'une à deux années. Trois acteurs ont présidé aux mises en tablature des airs de Guédron : Gabriel Bataille, de 1608 à 1615 (soit quatre-vingt dix-neuf airs), le compositeur lui-même, pour les deux livres de 1617 et 1618 (quatorze dans le VII<sup>e</sup> livre – [recueil Tabl-07] –, en 1617 et sept dans le VIII<sup>e</sup> livre – [recueil Tabl-08] –, en 1618) et Antoine Boesset pour les dix-neuf airs en tablature publiés en 1620 [recueil Tabl-09].

La mise en tablature peut avoir été effectuée comme une réduction de la polyphonie ou comme une harmonisation d'une mélodie du compositeur, connue de tous parce que largement répandue. Dans le premier cas, on peut s'attendre à un maximum de conformité entre les deux versions ; dans le second les divergences sont d'ampleur variable. Si on limite les éléments de comparaison aux paramètres fondamentaux : mélodie, ton, rythme, consonances, la similitude entre les deux versions est totale dans la plupart des airs. Mais à ces similitudes de pure forme s'opposent des divergences d'une autre nature : celles qui opposent deux œuvres de fonction et d'esthétique différentes. Le sens intime de chaque version réside dans ces divergences, très instructives parce qu'elles mettent en lumière deux objets artistiques résolument différents dans leur usage et leur effet musical (ceci sera discuté plus loin).

La tablature, évidemment, fera primer le geste du luthiste sur le contrepunt et il apparaîtra parfois des solutions de continuité d'un accord à l'autre qui sont aberrantes du point de vue contrapuntique, justement parce qu'elles reflètent des gestes instrumentaux. Les différences métriques sont plus sensibles car elles imposent une marque profonde dans la prosodie (« Déserts témoins de mes pensées », « Donc cette merveille des cieux », « Doncques par force tu pourchasses »). Le mètre, toujours indiqué dans la polyphonie, est souvent absent de la version pour voix et luth qui gagne ainsi en souplesse, en imprévisibilité, en liberté d'interprétation. Les différences harmoniques que l'on peut observer ne concernent qu'une note ici ou là et peuvent orienter l'interprétation des altérations sous-entendues par l'usage. Mais les divergences entre ces deux sources vont souvent au-delà de ces détails. La plus visible (mais non la plus porteuse de sens) est la divergence de tonalité : « Hé bien ma rebelle » est en ré dans la version polyphonique (1612 [PGd.recueil.03]) et en sol dans la version pour voix et luth réalisée par Guédron pour les *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par eux-mêmes* de 1617 [recueil Tabl-07]<sup>102</sup>. On dénombre quatre cas de divergence momentanée entre le dessus de la polyphonie et celui de la version pour voix et luth : celui-ci emprunte alors, en son début et généralement pour le premier ou les deux premiers vers, soit la mélodie de la haute-contre polyphonique (voir par exemple « Cette Anne si belle », « Hé bien ma rebelle ») ; soit celle de la taille (« Où sont nos palais dorés », « Quoi faut-il donc qu'Amour vainqueur ») sans qu'il soit possible de proposer une explication satisfaisante de ce phénomène.

Si l'on peut supposer une fréquente adjonction d'un luth à la polyphonie, les tablatures éditées ne conviennent pas nécessairement, maints détails devant être corrigés. Les deux formules traitent différemment une substance musicale et poétique commune, formant ainsi deux versions non superposables d'une même œuvre.

La très fréquente concordance des paramètres spécifiquement musicaux ne doit pas faire illusion : l'esthétique qui gouverne les deux versions demeure foncièrement différente. L'oreille ne reçoit pas le même message sonore d'un groupe vocal *a cappella* et d'un duo de voix et luth. De la polyphonie, on attend la valorisation des consonances proférées par le groupe et l'occupation d'un vaste espace sonore, la plénitude qui résulte

102. André Verchaly a relevé l'erreur d'Edward Filmer, qui mélange les deux sources sans effectuer la transposition nécessaire (voir notice de l'air « Hé bien ma rebelle ») ; voir son article : « La tablature de luth dans les recueils français pour chant et luth », *Le luth et sa musique : colloque... Neuilly-sur-Seine, 1957 : actes*, éd. Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1980, p. 155-169.

de quatre ou cinq voix dont l'équilibre de timbre, de registre et de volume est déjà, en soi, tout un art. Du duo chant et luth, on attend un discours plus intime ; le mélange sonore bipolaire met en évidence la voix dans sa plus absolue individualité, tandis que le luth, encore relativement discret dans les années 1608-1620, apporte l'originalité de son timbre, la précision et la délicatesse des cordes pincées, une harmonie sommaire, parfois un soutien rythmique. Ces évidences sont rappelées pour aider à la représentation mentale de deux esthétiques quasi opposées.

Ce que les sources donnent à lire et à interpréter est, en outre, bien éloigné de la réalité sonore des airs chantés au temps de Guédron. On a vu les lacunes de la notation instrumentale dans les cas de mixité entre polyphonie et instruments. La publication des airs de ballet est encore plus infidèle à la réalité supposée ou attestée par les sources littéraires. Un seul exemple peut suffire à illustrer ce phénomène : le *Dialogue entre un mage et des soldats* (« Votre héros n'est plus en servage »), publié dans le *Quatrième livre* de 1618, mais composé, l'année précédente, pour le *Ballet de la Délivrance de Renaud* dansé par le roi en janvier 1617. Ce dialogue se situe vers la fin du ballet, alors que Renaud est parvenu à se libérer de l'emprise amoureuse d'Armide. Le Mage chante : « Votre héros n'est plus en servage/ Renaud est enfin de retour » et les soldats lui répondent : « Il a montré un grand courage/ Pour rompre les prisons d'amour ». La version publiée en 1618 donne deux lignes vocales (dessus et basse) pour les vers du Mage et quatre parties vocales pour ceux des soldats. L'interprétation de ces deux lignes vocales pour le Mage est ambiguë, mais offre la possibilité de quatre options : un dessus et une basse vocale seuls, les mêmes doublés par des instruments, un dessus vocal et une basse instrumentale, une basse vocale et un dessus instrumental. Par ailleurs, on connaît par le *Discours au vray du ballet dansé par le roy...*<sup>103</sup> l'importance de l'appareil instrumental et vocal qui fut assemblé pour ce premier ballet du règne de Louis XIII. Cette source décrit, avant le début de l'action, une « musique composée de soixante & quatre voix, vingt-huit violles, & quatorze luths », dirigée par Jacques Mauduit. Un effectif plus important encore succédait au dialogue du Mage et des soldats, puisqu'il regroupait le « concert du sieur Guédron [c'est-à-dire le chœur à quatre parties qui suivait le dialogue] & de l'autre qui premièrement s'estoit fait admirer sous la conduite du sieur Mauduit ». Pour tout air de ballet, qu'il soit publié en tablature ou en polyphonie, l'édition de Ballard donne une version minimaliste qui ne peut rendre compte de l'ampleur sonore qui caractérisait ces spectacles. Tout au plus la version pour voix et luth peut-elle restituer assez fidèlement les entrées individuelles de héros ou d'allégories ; mais elle gomme la réalité du chœur qui, la plupart du temps l'accompagnait et répondait à son chant.

### Récritures et remplois

Lorsque Guédron reprend un air déjà publié dans une édition nouvelle (cas des recueils de 1602 et de 1608, notamment), il remanie toujours plus ou moins la version originale. Toutes les voix sont généralement affectées par la réécriture ; le dessus l'est dans ses ornements : moins abondants dans la réécriture, ils semblent être gérés avec une économie plus respectueuse du dialogue avec les autres voix. La nouvelle disposition des voix résulte souvent de simples permutations (entre taille et cinquième, ou entre haute-contre et taille, d'une édition à l'autre), mais aussi de corrections de leurs rapports, ce qui permet au compositeur d'éliminer les trop nombreuses et inesthétiques quintes et octaves parallèles que l'on rencontre dans les premières versions<sup>104</sup>.

Les textes populaires, eux-mêmes, jugés trop rustiques, sont remaniés : l'exemple de « Dieu vous gard bergerette », dont la première version avait été publiée anonymement en 1597, est significatif de cette tendance : dans l'édition de 1612, deux mots grossièrement évocateurs ont été remplacés par des termes totalement neutres et les deux strophes les plus crues ont disparu.

On trouve deux cas seulement – et, à ce titre, peu éclairants – de réutilisation d'un air sur un autre texte et dans un contexte très différent<sup>105</sup> : « Françaises déités qui faites

103. Paris, Pierre Ballard, 1617 (*op. cit.*).

104. Dans notre édition, les premières versions des airs dont les récritures étaient les plus importantes sont données en annexes des airs concernés.

105. Je remercie Thomas Leconte de me les avoir signalés.

qu'on respire » [recueil Tabl-05] fait pendant à « Las fuiras-tu toujours de peur d'ouïr mes plaintes » [PGd.recueil.04]. Les deux poésies ont en commun la même métrique (vers mêlés de 12, 6, 10 et 11 syllabes) et un éthos impersonnel : dans le premier cas, il s'agit d'une poésie louangeuse, destinée à célébrer « ce règne si doux »<sup>106</sup> ; le ton est nécessairement distancié et l'éthos euphorique. Il n'existe de cet air qu'une version pour voix et luth. « Las fuiras-tu toujours de peur d'ouïr mes plaintes » consiste en une poésie amoureuse d'une rhétorique un peu vaine, reflet de sentiments assez superficiels et conventionnels. Nous n'en connaissons qu'une version polyphonique à 4 parties. La mélodie commune aux deux airs est agile, fluide, conjointe et dépourvue d'ornement. C'est sans doute la froideur relative de ces deux textes qui autorisait une seule mise en musique elle-même quelque peu dépourvue de caractère.

Le deuxième couple offre une situation très différente, du fait de deux textes d'éthos totalement opposés : « Allons n'attendons plus mettons-nous au servage », [recueil Tabl-06] est repris dans [recueil Tabl-1620] sur un autre texte « Soupirs mêlés d'amour »<sup>107</sup>. Le premier est un récit intitulé *Les Machlyennes*, appartenant au *Ballet de Madame ou du Triomphe de Minerve*, dansé au Petit-Bourbon en mars 1615 ; le second est publié sans mention. Le caractère, joyeux dans le premier cas, suppose un tempo allant (♩) et une interprétation légèrement emphatique à l'adresse du jeune roi Louis XIII, alors âgé de quatorze ans. L'éthos de « Soupirs mêlés d'amour » exprime une violence désespérée et pleure rageusement la trahison de Cloris. Les modifications de l'un à l'autre sont minimales, petits aménagements rythmiques ou ornementaux. Dans les deux cas, le rythme est très libre ; la mensuration à ♩ du second revient à doubler les valeurs, ce qui permet une parfaite adéquation avec le nouveau texte. Hormis quelques menus détails, la partie de luth est inchangée. C'est la raison pour laquelle on parlera plutôt de réemploi que de réécriture, dans ce cas précis ; la totale liberté rythmique rend possible ce transfert d'un texte à un autre, l'interprète étant maître et du tempo et du débit des syllabes.

Le récit des Machlyennes pose, à sa manière, la question de la prosodie des strophes non mises en musique. Il est inconcevable, en effet, que les Machlyennes aient appliqué les rythmes des premières syllabes aux strophes 2, 3 et 6 (dans cette dernière, le mot « venons » serait coupé par un soupir !). Ces petites anomalies ne concernent pas « Soupirs mêlés d'amour » dont toutes les strophes s'adaptent aux rythmes de la première. Curieusement, ces deux airs, parfaitement similaires mélodiquement et harmoniquement, se distinguent fortement par leur éthos, leur mouvement, l'impression sensible qui résulte de leur audition, mentale ou acoustique. C'est là toute la question du sens des sons.

#### PIERRE GUÉDRON ET LA MODERNITÉ

Un faisceau d'événements semble avoir permis, aux alentours de 1608-1612, le profond changement déjà signalé dans les choix de Guédron, changement que l'on peut considérer comme une rupture définitive avec l'art de sa jeunesse, hérité du XVI<sup>e</sup> siècle. Pourvu du titre de Compositeur en Musique de la Chambre du roi, il a progressivement gagné la reconnaissance de ses contemporains. En témoigne le nombre croissant de poésies liminaires signées des poètes de cour, ainsi que des airs de circonstance adressés à la reine mère ou à quelque Grand. Cette consécration implique, de la part du compositeur, des choix appropriés. C'est vers la poésie de cour qu'il va désormais se tourner pour élire les textes de ses airs. Les chansons des rues et des villages ont fait leur temps et le « style haut » s'impose peu à peu, tant dans la poésie que dans la musique. Le séjour en France de la famille Caccini, d'octobre 1604 à avril 1605, en révélant le modèle du *buon canto* italien, n'avait pu laisser indifférent un musicien de la qualité de Pierre Guédron. Le compositeur a désormais l'expérience et la maturité pour développer son propre style, fait de traditions françaises savamment mêlées aux innovations italiennes. Il est vraisemblable,

106. Cet air appartient au *Ballet des Argonautes* dansé au Louvre le 23 janvier 1614. Il était chanté par « Amphion et les muses » ; voir *Ballet des Argonautes ou estoient représentés Guelindon dans une caisse comme venant de Provence et Robinette dans une gaine comme estant de Chastellerault*, Paris, Fleury Bourriquant, 1614 ; éd. Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome II, p. 6-7.

107. Aucun de ces deux airs n'a fait l'objet d'une version polyphonique.

en outre, que la mort d'Henri IV a favorisé, en plaçant Marie de Médicis à la tête du pouvoir royal le temps de la minorité de son fils, la montée en puissance de l'influence italienne. La culture de cette reine est bien différente de celle de son défunt mari et il est possible que sa régence ait apporté à la cour de France un important changement dans les pratiques musicales. À peu près à la même époque, la disparition de Du Caurroy et l'émergence de la nouvelle mode permettent à Guédron de se distinguer vraiment comme compositeur 'royal'.

Les versions polyphoniques ont, seules, dans un premier temps, révélé l'art de Pierre Guédron dans sa totalité ; les premières versions avec luth relevaient de l'initiative de Gabriel Bataille et de Pierre Ballard à laquelle le compositeur de la Chambre se soumettait, sans vraisemblablement y participer. Cependant, les recherches que Guédron effectue dans le domaine de la voix soliste et qui s'imposent dès le *Second livre* de 1612, apportent progressivement des modifications dans l'écriture polyphonique. De contrapuntiste traditionnel, Guédron est peu à peu devenu auteur de récits publiés (et sans doute composés) pour une voix et luth. Il est probable que cette évolution résulte de sa participation de plus en plus fréquente aux ballets dans lesquels le récit est une nécessité. En outre, l'observation du corpus des années antérieures montre que la préoccupation du chant soliste habite Pierre Guédron dès les débuts de sa carrière à la maison du roi. On peut donc affirmer qu'il pratique trois types d'écriture : la polyphonie supposée *a cappella* (en tout cas conçue dans la tradition du XVI<sup>e</sup> siècle), la composition pour solo vocal et luth, et une écriture à plusieurs parties vocales qui emprunte aux deux esthétiques et va, exceptionnellement, jusqu'à l'adjonction d'instrument aux voix.

C'est dans ces trois domaines que nous proposons d'étudier l'originalité de l'art de Guédron et d'observer les procédures d'une évidente quête de la modernité.

### L'écriture polyphonique

Pierre Guédron vit dans un temps où la modalité gouverne l'art de la composition ; mais ce temps est aussi celui de l'émergence de modes d'écriture qui installent progressivement de nouvelles habitudes auditives : celles de 'l'oreille tonale'. La pratique de la monodie accompagnée, courante en Italie dès le début du siècle, est encore ambiguë en France dans les premières décennies. L'indépendance de la partie de luth (par rapport à la polyphonie dont elle semble découler la plupart du temps) n'est visible que dans un nombre réduit d'airs au luth. L'accompagnement au luth demeure syllabique, quel que soit le contexte de la création (avec ou sans version polyphonique), sommaire, bien moins ouvragé que les basses continues italiennes. Quelle que soit la considération dont jouissent les « récits » à voix seule, le modèle de la composition savante est encore et pour longtemps, en France, la polyphonie *a cappella*. La suite de l'histoire de l'air de cour le prouvera, avec la publication, jusque tard dans le siècle, de ces petits volumes individuels héritiers des recueils de chansons. La polyphonie de Guédron comporte beaucoup des ambiguïtés de cette période de transition : la modalité n'y est pas toujours rigoureuse, tandis que la tonalité y demeure mouvante<sup>108</sup>.

L'écriture contrapuntique s'ouvre à la recherche expressive par le biais de dissonances sur des mots-clé de la poésie, à la manière des derniers madrigalistes italiens du xvii<sup>e</sup> siècle ; les exemples en sont très nombreux<sup>109</sup> dans différents airs. Certaines pièces adoptent des effets de strette dont ne connaît pas d'exemple dans la musique française et qui furent, semble-t-il, inaugurés par Luca Marenzio dans ses madrigaux à 4 et 5 parties ; c'est le cas du chœur final de « Il est donc vrai volage », dont les imitations serrées et ornées contrastent avec la verticalité coutumière des airs<sup>110</sup>. La réécriture des couplets d'un air n'est pas fréquente, mais toujours significative : dans « Je meurs de revoir ce bel

108. Exemple de l'air « Beaux yeux les doux vainqueurs de mon cœur », qui commence en mode de *sol* (dorien) et se termine par une cadence parfaite sur si b amenée par une ligne de basse ancrée sur la quinte si b -fa. Sur ces questions, voir Gérard Geay, « Contrepoint et modalité dans les airs en mineur de Guédron », *Poésie, musique et société*, op. cit., p. 207-225.

109. Par exemple sur les mots « me laissez-vous », « le tombeau », « flamme immortelle »

110. Ou encore dans l'air « Donques par force tu pourchasses », où le refrain « À l'aide », chanté à cinq parties, est d'une grande fébrilité rythmique.

œil», elle permet au musicien de jouer sur les différentes voix, faisant glisser, d'un premier couplet à quatre parties à un second couplet à cinq, le dessus vers la taille et, profitant de cette réécriture, de modifier les cadences internes, de jouer sur les effectifs et les effets ornementaux. Dans l'air « Cessez mortels de soupiner », la réécriture des 3<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> couplets se justifie par une prosodie pointilleuse du refrain, dont les appuis syllabiques varient d'une strophe à l'autre. Cet exemple permet de souligner un problème qui concerne la totalité du répertoire de l'air de cour : celui de la mise en musique de textes strophiques. Nombreux sont les cas où la première strophe impose un schéma rythmique dont les strophes suivantes s'accommodent tant bien que mal <sup>111</sup>. Le compositeur juge visiblement inutile de préciser les modifications rythmiques que les exécutants choisiront ensemble. Il est d'ailleurs courant que seul le premier vers de chaque nouvelle strophe pose problème et nécessite quelque modification, les autres fonctionnant naturellement sous la musique.

### L'art du chant soliste

Guédron mettant lui-même en tablature ses airs des VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> livres de la collection voix et luth de Ballard – [recueil Tabl-07] et [recueil Tabl-08] – confirme que tout compositeur du temps devait être instruit de cet art, même sans être un luthiste avéré. Sa nouvelle manière convient non seulement à la sensibilité de la cour, mais également à la recherche artistique des luthistes qui, peut-être, boudaient les arrangements de timbres populaires privilégiés dans le premier livre... C'est ainsi qu'un aspect décisif de la modernité de Guédron réside dans les airs dont il n'a réalisé que la publication pour voix et luth : ils en subsiste dix-neuf (voir plus haut, p. XXX) en majorité issus de ballets. C'est pour les ballets de cour que Guédron a élaboré le style déclamatoire, marqué par la théâtralité, dans lequel il innove et excelle, et que la mise en tablature valorise si bien ; quelle que soit la fonction des récits, il s'y montre capable de représenter des affects très variés : l'éthos de tristesse et de mélancolie rendu par les justes inflexions vocales de « Amour si ma longue amitié », l'expression galante du tourment amoureux dans « D'un si doux trait ma poitrine est atteinte », l'éloquence spectaculaire de « Holà Caron nautonier infernal ». Le talent unanimement reconnu du chanteur Henry de Bailly (dit Le Bailly) n'est peut-être pas étranger à l'intérêt porté par Guédron à l'art du chant soliste <sup>112</sup>.

Très variés dans leurs styles, les airs pour voix seule apportent chacun leur caractère particulier et un maillon dans la chaîne des trouvailles de Guédron. L'éthos de la plainte domine bon nombre de ces airs (« Soupirs mêlés d'amour de douleurs et de rage », « Toi de qui la rigueur m'a fait cesser de vivre », « Quel excès de douleur » et beaucoup d'autres) : ils ont en commun la simplicité d'écriture qui libère les forces expressives du pathos : mélodies *quasi parlato*, rythmes empruntés à la déclamation théâtrale, dépouillement mélodique, ambitus étroit. Ils sont bien d'authentiques récitatifs avant la lettre. Des caractéristiques proches, mais avec une plus grande recherche de mélodicité se retrouvent dans des airs plus galants, dont les implications expressives sont moins exigeantes <sup>113</sup>.

Certains récits de ballet (« Reine des gens pleins de loisir », « Françaises déités qui faites qu'on respire ») sont marqués par le rythme de la danse et semblent convenir à l'expression collective d'une « troupe » dansant accompagnée d'un chœur.

Comme on l'a déjà observé (voir p. XXVI), un air soliste se distingue de l'ensemble par son ornementation développée. Il ne comporte aucun signe de mesure et sa liberté rythmique est totale. L'air « Holà Caron nautonier infernal », dialogue entre une âme et le passeur des enfers, pousse jusqu'à l'extrême limite la virtuosité vocale. Les diminutions, longues et abondantes, affectent presque toutes les syllabes. Écrites avec une grande précision elles laissent cependant subsister des ambiguïtés rythmiques que l'interprète devra résoudre. Prodige de théâtralité vocale, cette pièce était peut-être attachée à un ballet ou à tout autre spectacle de cour. Cet air représente un de ces rares modèles d'interpréta-

111. « Noires fureurs ombres sans corps » en est un exemple bien connu des premiers interprètes de Guédron. Ces problèmes de prosodie affectent, à des degrés variés, tous les airs du répertoire.

112. Je remercie Greer Garden de m'avoir suggéré cette remarque, et d'avoir assumé la traduction anglaise de cette introduction.

113. « Je ne puis m'entretenir », « À la fin je vois les beaux yeux », « Séjour de la divinité ».

tion ornée auxquels on peut se référer pour voir se dessiner les usages du temps en cette matière. On ne peut connaître les modalités qui ont présidé à la publication de tels airs ; sans doute Bataille en a-t-il eu la copie exacte. Mais des questions subsistent : la mélodie ornée est-elle la transcription d'une interprétation particulièrement brillante qu'en aurait faite un chanteur comme Henri de Bailly, par exemple <sup>114</sup> ? Ou bien le chant italien, tel qu'il avait été révélé par Caccini et sa troupe à la cour de France et aux musiciens de la Chambre a-t-il profondément marqué Pierre Guédron, lui inspirant cet air à tous égards exceptionnel ? La longueur des ornements, peu usuelle dans le chant français, semble issue de l'imitation de madrigaux à voix seule contemporains. Quoi qu'il en soit, les airs et récits pour voix soliste de Pierre Guédron, qu'ils soient simples ou abondamment ornés, représentent un stade d'élaboration de la déclamation chantée que ses successeurs furent peu soucieux ou peu capables de reprendre et de perfectionner.

### Le « style mixte »

Ce style résulte de l'éclatement du groupe vocal en plusieurs entités : duo, trio et même solo. Dès sa première publication, en 1602, Guédron expérimente le solo inscrit dans un contexte polyphonique ; cependant, c'est dans les trois derniers recueils, alors qu'il a pleinement exercé son art de l'écriture pour soliste dans les ballets de cour, qu'il développe un concept nouveau : le mélange des effectifs à l'intérieur de la polyphonie, vraisemblablement, lui aussi, bien utile aux effets choraux accompagnant les déplacements des groupes dans les entrées.

#### *Les premiers essais de duo et de solo*

Les recherches d'aménagement de la polyphonie vocale sont consacrées surtout au duo, particulièrement le duo de dessus et basse-contre (trente-trois occurrences sur les quarante et un cas ci-dessous) : les dix duos du *Second livre* (1612/ 1613) représentent plus du quart du recueil (trente-six airs) ; la tendance à l'éclatement de la polyphonie s'exprime clairement dans les trois derniers recueils (1617, 1618, 1620) : sur quarante-neuf airs, vingt et un intègrent des duos plus ou moins étendus ; dans certains, seul le premier vers est concerné, dans d'autres, c'est l'ensemble du couplet, la polyphonie n'intervenant que dans le refrain. Les airs non rattachés à un ballet peuvent être interprétés tels quels. Mais, dans la plupart des airs de ballet présentés avec un duo, celui-ci est dévolu à un seul personnage : on doit donc choisir un soliste (dessus ou basse) et jouer l'autre partie sur un instrument. Les réponses chorales aux solos et duos, alternées ou conclusives, s'appliquent à la troupe qui suit le personnage de l'entrée : les démons d'Armide (« Noires fureurs ombres sans corps »), les soldats de Godefroy (« Allez courez cherchez de toutes parts »), les nymphes des eaux (« C'est trop courir les eaux ») et font de chaque air une saynète potentielle. L'esthétique nouvelle qui oppose le solo ou le duo au groupe complet a séduit le compositeur qui en a généralisé l'usage dans ses airs de salon, contribuant ainsi à la théâtralisation du répertoire vocal, modernité recherchée dans les salons parisiens et le milieu de la cour.

Quelques fragments à voix seule, sur un total de dix airs, indiquent une expérience de voix soliste, et c'est toujours le dessus. La première date de 1602, « D'un même vent madame », où le solo est franc, avec la mention « le dessus le chante seul » <sup>115</sup>. Les dialogues présentent les cas les plus intéressants : les locuteurs (toujours le dessus et la basse) chantant en alternance fournissent de longues séquences solistes, animées de la vivacité qui imprègne leur texte. Dans l'un d'eux (« Berger que pensez-vous faire ») la présence du luth est explicite.

*Nota bene* : sont notées entre crochets carrés [ ] les structures supposées, en l'absence d'une source pouvant le confirmer (recueils de 1602 et 1620).

À ce coup j'ai rompu les chaînes.....1617  
duo dessus/ basse-contre sur vers 1

114. Voir les exemples d'ornementations donnés par Marin Mersenne dans son *Harmonie universelle*, *op. cit.*, *ibid.*, p. 411-414 (voir aussi note 81).

115. La partie de *Dessus* est perdue ; cet air a été publié à nouveau en 1608, mais son dessus n'est pas compatible avec la polyphonie de 1602.

<i>À la fin ce tyran des cœurs</i> .....	1617
duo dessus/ basse-contre sur vers 1, 2 et 5	
<i>Allez courez cherchez de toutes parts</i> .....	1617
solo dessus sur vers 1	
<i>Aux plaisirs aux délices bergères</i> .....	1617
solo dessus sur vers 1, 2 ; duo dessus/ basse-contre sur vers 4-6 ; duo 1 <sup>er</sup> dessus/ 2 <sup>e</sup> dessus sur le vers 1 du refrain ; trio dessus/ haute-contre/ basse-contre sur réponse du vers 4	
<i>Berger que pensez-vous faire</i> .....	1617
dialogue solistes dessus et basse-contre avec luth ; chœur à 5 sur le dernier vers	
<i>Bien que le ciel par trop de rigueur</i> .....	1620
duo dessus/ basse-contre (alterné avec tous)	
<i>Ces nymphes dont les regards</i> .....	1617
duo dessus/ basse-contre (alterné avec tous)	
<i>Cessez mortels de soupîrer</i> .....	1612
duo dessus/ basse-contre sur vers 1	
<i>C'est trop courir les eaux</i> .....	1617
duo dessus/ basse-contre sur vers 1	
<i>Cette Anne si belle</i> .....	1617
duo haute contre/ basse-contre sur vers 1 et 2 ; duo dessus/ basse-contre sur vers 3 et 4 (alternés avec tous)	
<i>Cette Princesse dont le nom</i> .....	1612
duo dessus/ basse-contre sur vers 4 et 5	
<i>Déserts témoins de mes pensées</i> .....	1612
duo dessus/ basse-contre sur vers 1-4	
<i>Destin qui séparez par d'extrêmes rigueurs</i> .....	1612
duo dessus/ basse-contre sur vers 1	
<i>Donc cette merveille des cieux</i> .....	1612
duo dessus/ basse-contre (chœur à 5 redit le dernier vers)	
<i>Doncques celle de qui mon cœur</i> .....	1620
duo dessus/ basse-contre sur vers 1-3	
<i>Doncques par force tu pourchasses</i> .....	1617
duo dessus/ basse-contre sur vers 1	
<i>D'un même vent madame</i> .....	1602
« le dessus se chante seul » = solo dessus alterné avec tous (repris et modifié en 1608 : suppression du solo)	
<i>Enfin celle que j'aime tant</i> .....	1608
duo dessus/ basse-contre sur vers 1	
<i>Enfin ces beaux yeux</i> .....	1620
duo dessus/ basse-contre (alterné avec tous)	
<i>Enfin l'excès de mon amour</i> .....	1620
duo dessus/ basse-contre sur vers 1 et 2, début 5 et 6 ; duo taille/ basse- contre [ou trio avec haute-contre] sur vers 3 et 4 ; [duo haute-contre/ basse-contre sur fin vers 5]	
<i>Est-ce un arrêt du ciel</i> .....	1620
duo dessus/ basse-contre (alterné avec tous)	
<i>Hé bien ma rebelle</i> .....	1617
duo haute contre/ basse-contre sur vers 1 et 4	
<i>Heureux qui nuit et jour</i> .....	1620
duo dessus/ basse-contre sur vers 1, 2 et 5	
<i>Il est donc vrai volage</i> .....	1617
dialogue alternant solo dessus et solo basse-contre ; refrain à 5	
<i>Il est vrai Cloris que j'adore</i> .....	1617
solo dessus sur vers 4-6	
<i>Je ne m'étonne pas si l'Amour pour la terre</i> .....	1617
duo dessus/ basse-contre sur vers 3 et 4	
<i>Je rencontrai l'autre jour</i> .....	1612
duo dessus/ basse-contre sur vers 1 ; solo dessus sur vers 4 et 5	
<i>Las qui hâtera le temps</i> .....	1620
[duo dessus/ basse-contre], (alterné avec tous)	
<i>Madelon je te suis</i> .....	1602
[duo dessus/ basse-contre sur le couplet] ; refrain à 5	
<i>Noires fureurs ombres sans corps</i> .....	1612
duo dessus/ basse-contre sur vers 1-4 ; refrain à 5	
<i>Ô grands dieux que de charmes</i> .....	1617
duo dessus/ basse-contre sur vers 1-3	
<i>Où sont nos palais dorés</i> .....	1612
duo dessus/ basse-contre vers 1 et 2 : duo taille/ basse-contre sur vers 3 et 4 (alterné avec tous)	
<i>Philis c'est trop soupîré</i> .....	1620
[duo dessus/ basse-contre sur vers 1 et 2]	

<i>Puisque les ans n'ont qu'un printemps</i> .....	1617
solo dessus vers 4 (alterné avec tous)	
<i>Quand pour Philis mon cœur tout plein de flamme</i> .....	1620
solo dessus avec luth sur vers 1 et 2 <sup>116</sup>	
<i>Que je plains tous ces esprits</i> .....	1617
duo dessus/ basse-contre sur vers 1 et 2 ; vers 5 et 6	
<i>Qu'on ne me parle plus d'amour</i> .....	1612
solo dessus vers 1	
<i>Rien ne s'oppose à mes lois</i> .....	1612
duo dessus/ basse-contre sur vers 1-3	
<i>Un jour l'amoureuse Sylvie</i> .....	1612
duo dessus/ basse-contre + instrument non désigné vers 1 et 2 du refrain	
<i>Voici mes chères sœurs voici ces grands soleils</i> .....	1617
duo dessus/ basse-contre sur vers 1, 3 et 4	
<i>Votre héros n'est plus en servage</i> .....	1617
duo dessus/ basse-contre sur vers 1 et 2	

## CONCLUSION

Les airs de Guédron proposent un très large éventail de sensibilités poétiques et d'aspects de l'écriture musicale qui invitent à une réflexion sur l'acte de composer tel que l'a conçu cet auteur confronté aux usages de ses contemporains. De 1602 à 1620, des pièces d'essences poétiques et musicales les plus diverses appartiennent à un unique corpus dit des 'airs de cour' ; c'est dire combien la désignation du genre masque, sous une apparence unitaire, ses aspects composites, ses paradoxes, ses contradictions intimes encore très vives chez Guédron. Au début de sa carrière, le compositeur est encore très attaché aux airs d'origine populaire, aux timbres qui circulent à la cour comme à la ville et que nombre de ses contemporains parent également de polyphonies. Puis, peu à peu, il se range au ton dominant de la cour, notamment après la mort du roi Henri IV. Il semble que la rusticité de la première décennie du siècle ait été combattue, autour de la reine régente, par une plus grande sociabilité et une recherche d'élégance de langage, peut-être à l'imitation de ce qui se faisait dans les salons féminins. Guédron se consacra alors à l'élaboration du style de cour.

L'air « Dessus la rive de la mer y a trois belles filles » publié en 1612, symbolise l'un des derniers vestiges de la première manière de Guédron, faite d'emprunts à des timbres de danse, à des chansons rurales, rustiques quant aux propos et élémentaires quant aux rythmes. Ces 'vaudevilles' véhiculent les usages anciens qui y sont attachés : harmonisation selon un rigoureux syllabisme vertical, qui ménage aussi bien l'intelligibilité des paroles que la lisibilité rythmique de la chanson de danse originale ; mise en œuvre d'un style léger et d'une esthétique de la simplicité. Ce type de pièces va disparaître totalement après 1612.

La mort d'Henri IV, le Béarnais pétri d'une culture bien différente de celle de la cour de France, a-t-elle favorisé la mise à l'écart du style rustique qu'il préférait peut-être à une inspiration plus élevée ? L'emprise des Italiens qui ont visité la cour, dans la mouvance de la reine Marie de Médicis, se fait-elle plus forte au point d'engager les musiciens dans des voies nouvelles, ouvrant sur la déclamation musicale, le récitatif et d'autres pratiques résolument modernes ? La promotion de Guédron, voulue par la reine mère, de la fonction de Compositeur en Musique de la Chambre à celle d'Intendant l'oblige à s'interroger sur son rôle de premier musicien du royaume. Le *Second livre* de Guédron (1612 ; son troisième recueil) est comme le creuset dans lequel s'élabore le 'tournant du siècle' individuel du compositeur : trois airs rustiques, seulement <sup>117</sup> y côtoient des airs d'une puissance dramatique inouïe, composés pour le *Ballet de Monseigneur le duc de Vandosme* en 1610 : « Noires fureurs ombres sans corps », « Rien ne s'oppose à mes lois », deux récits d'Alcine qui sont deux préfigurations des grands récitatifs de la fin du siècle <sup>118</sup>. Les autres livres (1617, 1618 et 1620), confirmeront ces choix et ces orientations.

116. La partie de *Haute-contre* est perdue ; la taille ne chantant pas sous les deux premiers vers, il est vraisemblable que le dessus chantait seul avec le (ou les) luth(s).

117. « Dessus la rive de la mer y a trois belles filles », « Dieu vous gard bergerette » et ce « Je suis bon garçon » que fredonnait Louis XIII à cinq ans ; voir *Journal de Jean Héroard, médecin de Louis XIII*, éd. Madeleine Foisil, Paris, Fayard, 1989, tome I, p. 472.

118. Voir A. Verchaly « Un précurseur de Lully : Pierre Guédron », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 21-22 (1954), p. 374-395.

Pierre Guédron a-t-il totalement réussi ? Tout ce qui n'est pas de style 'médiocre' ou 'bas' est-il incontestablement 'haut' ? Parmi les poésies empruntées aux poètes de la cour (ou écrites par lui-même), on trouve nombre de scories : chevilles poétiques, procédés faciles, rimes faibles, irrégularités de mètre, surabondance de strophes d'un faible intérêt, jusqu'aux phrases au sens si alambiqué que le poète semble s'y être perdu lui-même. Le pendant musical à ces faiblesses est peut-être la maladresse prosodique dont Guédron fait preuve parfois (jamais, cependant, dans le premier couplet d'un air). Mais un air est un tout dans lequel l'énoncé poétique est consubstantiel à l'énoncé vocal ; le chef-d'œuvre suppose une adéquation réussie entre les paramètres poétiques et musicaux, comme on l'observe dans certains grands récitatifs hautement théâtraux et résolument futuristes.

Il est vrai que le travail prosodique ne porte que sur la première strophe des airs <sup>119</sup> ; ces strophes s'érigent ainsi en paradigmes de l'art de composer pour la (ou les) voix. D'ailleurs, l'élaboration de l'incipit s'avère essentielle dans la définition de l'éthos d'une pièce : *quasi parlato*, interpellations, émouvants sauts intervallaires et beauté intrinsèque de certaines courbes mélodiques. Il est passionnant d'observer, à travers des incipit de même substance mélodique, que la conjugaison des paramètres mélodiques, modaux et rythmiques permet, à partir d'un simple hexacorde ascendant, de réaliser aussi bien une joyeuse invite amoureuse (« Voici le temps bergère ») qu'un appel désespéré (« Enfin l'excès de mon amour »).

La vie des salons, avec sa recherche de raffinement et d'expression des passions à la mode, est sans doute un contexte très favorable au compositeur, dans sa quête d'un nouveau ton poétique et de la création d'un style musical adéquat : c'est à l'image de cet environnement que naissent des airs comme « Belle qui m'avez blessé d'un trait si doux », « Déserts témoins de mes pensées », « Soupirs mêlés d'amour de douleurs et de rage » ou encore cette belle complainte anonyme qui commence par ces vers : « Las pourquoi ne suis-je née / Que pour souffrir mille et mille tourments ». La pratique du chant au luth et la large diffusion des airs de cour sous la forme d'un solo avec accompagnement instrumental, vont naturellement dans le sens de l'évolution poétique, esthétique et sociologique du genre. La souplesse des mélodies vocales, souvent dépourvues de signe de mesure dans les recueils pour voix et luth, s'impose face à celles des polyphonies encore très cadrées rythmiquement. L'ornementation, calculée ou improvisée, s'y place sans doute avec beaucoup plus d'aisance et d'effet ; l'ère de Michel Lambert, Sébastien Le Camus et Honoré d'Ambruy est déjà en gestation dans ces recueils collectifs publiés chez Ballard entre 1608 et 1643. Bien qu'on ne puisse affirmer que les dix-neuf airs de Guédron connus aujourd'hui dans la seule version pour voix et luth n'ont pas fait l'objet d'une version polyphonique perdue, on peut suggérer que, dans ces pièces, Guédron choisit son camp en quelque sorte : celui de la modernité.

Pourtant, c'est dans leur appareil le plus modeste, le plus étranger à la notion même de modernité que les airs de Guédron se sont répandus largement hors du milieu qui les a fait naître : timbres pour chanter des airs pieux, copies de mémoire dans des manuscrits d'amateurs français et étrangers, arrangements plus ou moins heureux pour voix et instruments. Répertoire infiniment renouvelé, habitacle de réalisations poétiques les plus diverses, accueillis dans les provinces et les demeures modestes, tous les utilisateurs n'ont gardé des airs du grand musicien du roi qu'une mélodie facile à mémoriser.

Le corpus des airs de Pierre Guédron nous livre ainsi l'histoire d'un parcours mental et esthétique qui a conduit le musicien à s'extraire des pratiques convenues du vaudeville <sup>120</sup> pour mener l'art vocal dans ses voies nouvelles. C'est en observant le monde de la cour et de l'élite parisienne, en adhérant à ses aspirations esthétiques et en les faisant siennes, en se construisant une image mentale élevée de sa fonction, que Guédron a ouvert la voie au « style haut » de la musique vocale profane, le seul que retiendra son successeur à la Musique de la Chambre, Antoine Boesset. Un style en parfaite adéquation avec l'idée que l'aristocratie française se fait d'elle-même, avec l'image d'excellence que la monarchie veut imposer à ses voisins et au monde.

119. L'air « Cessez mortels de soupirer », dont la prosodie est scrupuleusement notée à chaque couplet, constitue une exception en même temps, sans doute, qu'un modèle à imiter.

120. Chemin déjà ouvert par Adrian Le Roy dans ses *Airs de cour pour voix et luth*, publiés en 1571 ; voir F. Lesure et G. Thibault, *op. cit.*, n° 154.

## PRINCIPES D'ÉDITION

**Le classement des airs**

Les airs de Pierre Guédron sont publiés selon leur classement alphabétique ; ce choix comme un certain nombre de données d'origine, notamment celles de recueil, de chronologie, de regroupements d'airs en suite (cas de certains airs de ballet)<sup>121</sup>. La notion de recueil est restituée intégralement dans le dépouillement des SOURCES PRINCIPALES (voir p. 686-711) ; toutes les autres données figurent dans le corps du volume, dans les notices attachées aux oeuvres. Les liens entre les airs et les ballets auxquels ils appartiennent sont décrits dans ces notices. Voir également la liste complète des airs de ballet, p. 714-716.

Le concept de recueil ayant été considéré comme non pertinent pour la présente édition, toute chronologie des publications s'en trouve exclue. On sait d'ailleurs que l'ordre d'édition des deux principales formes d'un air parues la même année (air polyphonique et air mis en tablature) est impossible à établir et, si l'antériorité de l'une sur l'autre était connue, elle ne signifierait pas nécessairement antériorité de la composition. En observant les dates des recueils qui figurent sur chaque fiche, on constatera qu'un air est rarement publié une seule fois. En règle générale, il figure sous différentes formes dans deux, trois, voire quatre ou cinq recueils imprimés.

La présente édition regroupe les principales formes d'un air, anciennes et modernes (transcription de la polyphonie, tablature de luth et sa transcription). Les notes critiques concernent les variantes musicales repérées dans deux éditions de même conception ; elles sont portées sur les pages de musique. Ces variantes concernent, pour l'essentiel, les airs de 1602 et 1608. Dans les quelques cas de variantes multiples, signalant une réécriture de l'air, la version de 1602 (elle-même complétée, pour le *Dessus* perdu, par le *Superius* de l'*Amphion sacré*) est donnée en ANNEXE. Sous les parties vocales et en regard de la partition on trouve l'intégralité des textes poétiques avec les éventuelles variantes d'une version à l'autre<sup>122</sup>. Dans le cas de strophes présentes dans la source pour voix et luth et non dans la source polyphonique les couplets additionnels sont notés en plus petit corps.

**Les notices descriptives**

Dans la présente édition, chaque air est accompagné d'une notice descriptive destinée à mettre à la disposition des utilisateurs la totalité des informations objectives fournies par l'ensemble des sources. Ces notices adoptent toutes le même plan :

**TITRE**

Genre

Autres mentions (dédicataire, appartenance à un ballet)

Poète

**SOURCES MUSICALES PRINCIPALES**

Pour chaque item : ordre de la source (A, B ou C), année, sigle (titre abrégé) du recueil dans la présente édition, folio ou page, titre, effectif

**SOURCES MUSICALES SECONDAIRES***idem***RÉPERTOIRE DÉRIVÉ****SOURCES APPARENTÉES****SOURCES LITTÉRAIRES****COMMENTAIRES CONTEMPORAINS****REMARQUES****ÉDITIONS MODERNES**

121. Les dix-neuf fascicules thématiques conçus à partir de cette édition critique restituent certains de ces aspects ; voir la liste à la fin du volume.

122. Seules les variantes de sens et les ajouts ou suppressions de couplets ont été retenus.

- Chaque air est pourvu d'un TITRE apocryphe établi selon deux paramètres : la longueur et l'orthographe. La longueur choisie est celle du premier vers, que celui-ci réalise ou non une unité de sens autosuffisante ; l'orthographe est modernisée.
- Le genre définit l'air comme « de cour » ou « de ballet », précise « récit » ou « dialogue ». Les mentions accompagnant les airs dans les recueils imprimés n'ont été utilisées qu'après vérification : en effet, leur fiabilité n'est pas absolue. Celles qui concernent les airs de ballet, notamment, sont imprécises et lacunaires. Seul le recours aux sources littéraires permet parfois de les compléter. « Maintenant que les cœurs » figure, accompagné de la mention « ballet », dans cinq sources contemporaines, mais il n'a pas été possible, jusqu'ici, d'identifier ce ballet. L'air « Cessez mortels de soupirer » n'est accompagné, dans les trois éditions de 1612 et 1613, d'aucun titre courant ; cependant, les manuscrits dits « La Vallière »<sup>123</sup> affirment qu'il appartient à un ballet dont le nom n'est pas donné. Quand il y a incertitude pour l'appartenance à un ballet – mais un certain taux de vraisemblance – le mot ballet est mis entre crochets (auxquels s'ajoute un point d'interrogation dans les cas les plus douteux).
- L'identification des poètes, troisième alinéa de chaque notice, est rarement possible, aussi la mention la plus fréquente est-elle : « Poète non identifié ». Lorsque l'attribution à un poète est rendue hautement probable par une autre source, son nom est mis entre crochets [ ]. Lorsqu'une autre source suggère une attribution possible, mais de moindre fiabilité, la mention « Poète non identifié » est maintenue et l'attribution est suggérée dans les REMARQUES (voir ci-dessous).
- Les SOURCES MUSICALES PRINCIPALES<sup>124</sup> sont classées par ordre chronologique et désignées par une lettre majuscule – A, B ou C –, par degré de pertinence. On n'a retenu sous cette rubrique que les recueils polyphoniques publiés sous le nom de Guédron et les recueils pour voix et tablature de luth publiés de son vivant, vraisemblablement revus ou agréés par le compositeur. Ces seules sources ont servi à l'établissement du texte musical et littéraire de notre édition. Chacune d'elle est clairement identifiée par un sigle abrégé que l'on retrouve au départ de sa transcription musicale. La question de la chronologie des publications des Ballard au sein d'une même année reste sans réponse (voir plus haut, p. XVI)<sup>125</sup>.
- Les SOURCES MUSICALES SECONDAIRES désignent les éditions de même appartenance générique et le recueil d'airs spirituels *Amphion sacré* qui, par son identité supposée avec la source [PGd.recueil.01] incomplète, s'impose comme source complémentaire fournissant le dessus.
- Sous la rubrique RÉPERTOIRE DÉRIVÉ, ont été regroupés les recueils de parodies pieuses (elles sont diverses : à voix seule, à deux ou à quatre voix) et les recueils sans musique qui citent les airs de Guédron comme timbres pour chanter des textes, spirituels ou non.
- Sous la rubrique SOURCES APPARENTÉES ont été retenus les airs de même mélodie composés par d'autres musiciens et toutes les autres sources, vocales et instrumentales, imprimées et manuscrites.
- Les SOURCES LITTÉRAIRES désignent les principales occurrences connues du texte d'un air. Ce peut être un recueil d'auteur mais le plus fréquemment il s'agit d'un recueil collectif de poésies anonymes. Comme on l'a déjà signalé, il n'est pas rare qu'une source musicale représente la première publication d'une poésie, celle-ci pouvant n'apparaître que beaucoup plus tard dans l'édition des œuvres complètes de son auteur, ce qui explique les variantes parfois observées.

123. F-Pn [Mss]/ Ms. fr. 24352-24357 ; voir aussi la note 93. En ce qui concerne les airs et récits de ballet, ces notices doivent beaucoup aux travaux de Margaret McGowan : *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris, CNRS, 1963, et d'André Verchaly : « Les ballets de cour d'après les recueils de musique vocale (1600-1643) », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 9/1 (1957), p. 198-218.

124. Pour toutes ces rubriques « sources », les titres propres qui désignent les airs dans certains recueils apparaissent en caractères italiques et entre parenthèses à la suite de la description de la source concernée. Les incipit différents de l'incipit principal (notamment ceux des parodies spirituelles) sont mentionnés entre guillemets.

125. On ne connaît pas d'exemple de pièce publiée plus de cinq fois dans des recueils différents.

- Les COMMENTAIRES CONTEMPORAINS regroupent les témoignages dispersés dans les mémoires, préfaces, mentions manuscrites en marge d'ouvrages littéraires, pour replacer chaque air, quand c'est possible, dans son contexte temporel et social. Ils sont particulièrement développés pour certains airs de ballets dont on possède des narrations détaillées.
- Les REMARQUES concernent aussi bien des aspects de la musique que tous les autres domaines, selon les informations réunies au fil des recherches. Concernant la musique, elles soulignent les particularités de certains airs qui ne pouvaient être intégrées aux propos plus généraux de cette introduction (questions de réécriture, de variante tonale ou rythmique ; remarques concernant d'autres versions du même texte ou de la même mélodie chez d'autres auteurs...).
- Les ÉDITIONS MODERNES recensent les quelques éditions ou transcriptions importantes connues, les deux principales (abrégées dans les fiches) étant :

Royster, *Pierre Guédron*

Donald L. Royster, *Pierre Guedron and the Air de cour (1602-1620)*, Ann Arbor, UMI Dissertations Services, 1973, p. 229-312 (transcription de la presque totalité des airs de 1608).

Verchaly, *Airs de cour pour voix et luth*

André Verchaly, *Airs de cour pour voix et luth (1603-1643)*, Paris, Publications de la Société française de musicologie ; Heugel, 1961 ; 2<sup>e</sup> éd. : *idem*, 1978 ; 3<sup>e</sup> éd. : Paris, SEDIM, 1981.

Nous citons également les airs de Guédron transcrits dans l'anthologie figurant dans l'ouvrage suivant :

Durosoir, *L'air de cour en France*

Georgie Durosoir, *L'air de cour en France (1571-1655)*, Liège, Mardaga, 1991, p. 358-375.

## Les transcriptions

### *Versions polyphoniques*

Chaque version polyphonique est établie sur une seule source, dont les transcriptions respectent les données musicales et textuelles. Les quelques exceptions normalisatrices ne concernent que des cas dans lesquels la source n'est pas claire.

Dans la majorité des cas il n'y a vraisemblablement eu qu'une publication polyphonique (recueils de 1602, 1608, 1618, 1620). Seuls deux recueils (1612 et 1617) firent l'objet d'une seconde édition l'année suivante. Très incomplets dans leur première édition, ils ont été opportunément complétés par la suivante. Les livres non numérotés de 1602 et 1608 constituent un cas particulier, le second renfermant un grand nombre d'airs issus du premier, partiellement réécrits.

- Polyphonies complètes :

La source retenue pour l'édition de la polyphonie est la source complète ou la plus complète ; dans le cas de deux sources, l'édition complète a été comparée avec les parties subsistantes de l'édition incomplète ; on considère alors que les deux items sont une même source (par exemple : *Second livre 1612/1613* – [PGd.recueil.03]).

- Polyphonies complétées à partir d'autres versions de la source :

Certains airs polyphoniques, dont le dessus est perdu, ont pu être complétés grâce à une source d'une autre nature : par exemple la publication de ce dessus avec

tablature de luth ou en voix seule, ou encore dans une autre version polyphonique. La partie de dessus restituée est imprimée en petite portée <sup>126</sup>. Il s'agit des pièces suivantes :

- Dessus de [PGd.recueil.01] restaurés à l'aide de l'*Amphion sacré*, 1615 :  
*À la force ah le traître me mord*  
*Berger en passant*  
*Ha Philis je te tiens*  
*J'ai trop et trop longtemps suivi*  
*Mon âme est si fort blessée*  
*Vous qui cherchez les lieux*
- Dessus de [PGd.recueil.01] restaurés à l'aide de Besard, *Thesaurus harmonicus*, 1603 :  
*La voici la nacelle d'amour*
- Dessus de [PGd.recueil.06] restaurés à l'aide de [recueil Tabl-07] :  
*Doncques celle de qui mon cœur*
- Dessus de [PGd.recueil.06] restaurés à l'aide de [recueil Tabl-08] :  
*Heureux qui nuit et jour*  
*Je pardonne aux esprits*
- Dessus de [PGd.recueil.06] restaurés à l'aide de [recueil Tabl-09] :  
*Bien que le ciel par trop de rigueur*  
*Enfin ces beaux yeux*  
*Enfin l'excès de mon amour*  
*Est-ce un arrêt du ciel que mon âme asservie*  
*Las qui hâtera le temps*  
*Misérable Cléandre*  
*Philis c'est trop soupiré*  
*Quand pour Philis mon cœur*  
*Quelle source de malheurs*  
*Quoi que l'on me puisse dire*  
*Sus bergers et bergerettes*

Il a parfois été nécessaire d'aménager le rythme du dessus importé, pour le conformer à celui des autres parties. Un cas est celui de l'air « Heureux qui nuit et jour », du livre de 1620 (*Cinquième livre*) dont le dessus est perdu ; la tablature publiée par Ballard en 1618 – et certainement revue, sinon réalisée par Guédron lui-même –, donne une autre version de cette mélodie avec le signe **3** alors que les voix conservées de la polyphonie sont sous le signe **♩** (dans le premier cas, l'unité de *tactus* est la noire, dans le second cas la blanche).

#### *Polyphonies restaurées*

Il subsiste des cas de polyphonies incomplètes pour lesquelles une voix n'a pas été retrouvée. Le recueil édité en 1620 par Antoine Boesset sous le titre *Cinquième livre* [PGd.recueil.06], illustre cette situation. Les seules parties conservées sont la *Taille*, la *Cinquième* et la *Basse-contre*. Tous les dessus ont pu être restitués : trois grâce aux *Airs de cour de différents auteurs mis en tablature de luth par eux-mêmes*, livres VII et VIII, publiés chez Pierre Ballard en 1617 et 1618, onze grâce aux *Airs de cour mis en tablature de luth par Antoine Boesset*, livre IX (Paris, Pierre Ballard, 1620). En revanche, la partie de *Haute-contre* reste introuvable et a fait, ici, l'objet d'une restauration signalée en plus petit corps.

#### *Airs à une voix*

Les recueils d'airs mis en tablature de luth, rarement réédités eux aussi, posent peu de problèmes de conservation. Comme la polyphonie, la tablature est transcrite, selon des critères mis au point par Éric Bellocq (voir plus loin, p. XLVI). On n'a pas donné de représentation des éditions à voix seule pour les mélodies desquelles l'imprimeur réutilisait généralement le dessus vocal des éditions pour voix et luth ; les éventuelles variantes sont signalées en notes critiques (voir plus loin, « Les notes critiques », p. XLVIII).

126. Quatre airs de 1602 n'ont pu être complétés, faute de dessus concordant identifié : « Je ne me marierai jamais je serai religieuse », « Ma belle vos mignardises », « Madelon je te suis », « Ne saurait-on avoir bon temps ».

*Disposition des deux versions*

La transcription de la version polyphonique est donnée comme première référence. La version pour voix et luth lui succède, superposant ligne par ligne la tablature originale et la transcription effectuée par Éric Bellocq. Cette disposition permet à la fois la parfaite lisibilité de chaque version et leur comparaison point par point : celle-ci révélera tantôt leur adéquation totale, tantôt de minimes variantes, tantôt leurs profondes divergences. Le texte poétique suit, mentionnant clairement les variantes d'une version à l'autre. Dans certains cas de réécriture presque totale, l'annexe donne la transcription de la version réécrite (le plus souvent [PGd.recueil.01]).

*Altérations, marques de musica ficta*

Dans les sources du XVII<sup>e</sup> siècle, l'altération accidentelle n'est généralement valable que pour la note à laquelle elle est affectée (et pour les suivantes si cette note est répétée) ; ce système a été conservé dans notre édition. Pour éviter les ambiguïtés, il a parfois été nécessaire de préciser quelques altérations de précaution, soit devant la note lorsque l'altération était évidente, soit au-dessus de la note lorsque plusieurs interprétations étaient possibles.

*Ligatures et liaisons*

L'étude de la notation musicale de Pierre Ballard (voir plus haut, p. XXV) a mis en évidence les pratiques de l'éditeur dans ce domaine ; dans la présente édition, les ligatures et les liaisons sont normalisées comme suit :

- maintien des liaisons pour les noires affectant la même syllabe
- remplacement de la liaison par la ligature pour les croches et doubles croches (ou autres) affectant une même syllabe.
- maintien de la longueur originale des liaisons dans les 'passages'.

*Notation des silences pour les sections 'tacet'*

La mise en partition implique la notation précise des silences à toutes les voix, ce que Ballard ne fait pas dans l'édition des parties séparées : les sections dites 'tacet' sont généralement dépourvues de signes de silence. Nous avons opté pour leur matérialisation par une pause double : ■ placée sur chaque portée au milieu de l'espace 'tacet', lorsque celui-ci est délimité par des barres de vers, et par une pause simple ─ lorsque la section 'tacet' s'enchaîne à la musique, sans barre, quelle que soit la durée de la section.

*Clés et armures*

Les clés d'origine, indiquées en incipit au début de chaque œuvre, ont été remplacées par les clés communément usitées aujourd'hui

- le dessus, en sol<sup>2</sup> ou en ut<sup>1</sup>, est noté en sol<sup>2</sup>
- la haute-contre, en ut<sup>2</sup> ou en ut<sup>3</sup>, est respectivement notée en sol<sup>2</sup> ou en sol<sup>2</sup> octaviée
- la taille, en ut<sup>3</sup> ou en ut<sup>4</sup>, est notée en sol<sup>2</sup> octaviée
- la cinquième, en sol<sup>2</sup>, ut<sup>3</sup> ou en ut<sup>4</sup> selon les cas, est notée en sol<sup>2</sup> ou en sol<sup>2</sup> octaviée
- la basse-contre (qui comprend également quelques rares notes pour une basse instrumentale), en fa<sup>3</sup> ou en fa<sup>4</sup>, est uniformément notée en fa<sup>4</sup>

Les armures anciennes ont été conservées.

*Barres de mesure et barres de vers*

Il n'existe pas de barres de mesure dans les sources. Il n'a pas été jugé pertinent de les ajouter – même dans les quelques cas de pièces plus imitatives qu'homophones – afin

de laisser intacte la souplesse rythmique qui caractérise une large majorité des airs de Pierre Guédron <sup>127</sup>.

Les barres de fin de vers, originales, ont été maintenues : elles rappellent la tradition qui opposait, dans les dernières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, les compositions « en mesure d'air » aux chansons à danser et aux vaudevilles. Dans des cas exceptionnels, une voix ne comporte pas de barre de vers là où les autres voix en comportent : l'uniformité graphique a été rétablie, sans mention particulière.

#### *Barres de reprise*

Les pratiques de Ballard dans ce domaine ne sont pas claires ; l'imprimeur place en effet la note finale de l'air, munie de la syllabe finale, et la double barre de fin devant la note qui s'enchaîne à la reprise, celle-ci sans texte. L'ordre logique de 1<sup>re</sup> fois et 2<sup>de</sup> fois a été uniformément rétabli, ainsi que le placement de la syllabe manquante, sans mention particulière.

#### *Texte littéraire*

Le titre d'un air est constitué, ordinairement, par son premier vers en orthographe modernisée. Les textes poétiques sont notés dans leur intégralité avec l'orthographe originale de l'édition polyphonique, celle-ci ayant autorité en cas de variante orthographique entre les deux versions transcrites. Les couplets présents dans la tablature et absents de la source polyphonique sont notés en petite police de caractères.

#### Normes orthographiques retenues pour l'édition des textes

La modernisation à des fins normatives ne s'impose que dans les titres des airs. Pour les textes eux-mêmes, nous appliquons les règles suivantes :

- maintien de l'orthographe d'origine, évocatrice de la prononciation contemporaine et consubstantielle à la 'poésie sonore' de la langue du XVII<sup>e</sup> siècle ;
- réintroduction des accents graves et aigus selon la prononciation actuelle (« desert » devient « désert », « infidelité » devient « infidélité », etc.) bien qu'il ne soit pas possible d'affirmer que de tels mots étaient prononcés comme de nos jours. L'accent circonflexe, rarement utilisé, sera restitué seulement dans le cas du « ô » invocatoire. Sur les mots en « a » (« aage » ou « age » pour « âge », « ame » pour « âme », etc.) il n'est pas possible de le restaurer, trop de rimes l'interdisant (âme/dame, âge/ servage, etc.) ;
- ajout ou correction des accents grammaticaux (« à », « où ») ;
- introduction des traits d'union dans les formes interrogatives et impératives ;
- maintien des majuscules emphatiques qui aident le chanteur à trouver le juste ton de l'éloquence (désignation des allégories, des personnes royales, plus rarement d'objets traités en symboles) et suppression de celles qui n'ont pas de raison d'être identifiable ;
- restitution de l'orthographe réelle en note dans les cas d'orthographe aberrante qui risquent de provoquer des erreurs de sens ;
- conservation de la ponctuation originale.

#### **Les transcriptions des tablatures par Éric Bellocq**

Les transcriptions de tablatures peuvent déconcerter des lecteurs, luthistes ou non, musiciens ou musicologues, en raison de leur manque de rigueur contrapuntique, d'épaisseur sonore, et de l'apparente fragilité qui s'en dégage. Leurs qualités, pourtant, peuvent nous éclairer sur la pratique réelle de ce répertoire. En effet, au regard du répertoire soliste de luth de l'époque, ces accompagnements d'airs sont atypiques par certains côtés. Aucune des

127. On observe, dans de rares exemples (six au total et seulement à partir du *Troisième livre* de 1617), une tendance nouvelle à préciser des changements de mesure passagers. Ces essais affectent aussi bien des airs que des récits ayant en commun un style poétique noble ; visiblement, Guédron cherche une adéquation toujours plus réussie entre verbe et musique et se donne les outils convenables à la lisibilité de ses intentions.

difficultés techniques habituelles n'y est présente, non plus que les recherches inouïes d'accordages nouveaux de l'instrument menées par un Mésangeau ou un Gaultier, par exemple. Le niveau de difficulté technique de ces centaines de partitions reste constamment le même : rudimentaire. Grâce à quoi le luthiste peu expérimenté, après un patient déchiffrage, prenait plaisir à entendre sonner pleinement son instrument, utilisant, à son niveau, les mêmes 'ficelles' que les grands maîtres occupés à créer le style brisé du luth baroque.

Par ailleurs, les signes de tenues du répertoire soliste « / » et « ˘ » sont ici détournés de leur fonction habituelle et servent à verticaliser les syllabes longues parmi les signes de la tablature. Un nouveau signe \* indique les tenues non liées à une syllabe longue. Il suffit de se reporter aux airs à couplets réécrits (« Cessez mortels de soupirez ») pour juger de l'énorme travail typographique suscité par ce choix. Qui, mieux qu'un chanteur-luthiste s'accompagnant lui-même, en profiterait ? Qui, aujourd'hui, utilise ces centaines de signes, alors indispensables ?

La tablature fournit les données suivantes : nombre de chœurs du luth, accord de l'instrument, nombre de chœurs utilisés, placement des doigts sur les cordes, signes de mesure et leurs changements, une partie du rythme (la durée des notes figure au-dessus des six rangs de cordes), le sens dans lequel certains accords doivent être pincés (de haut en bas ou de bas en haut), la durée d'une syllabe vocale quand elle englobe plusieurs notes de luth, la tenue de certains doigts gauches (donc de certaines notes) et d'autres détails de gestes.

La transcription change ainsi non seulement la graphie du texte original, mais aussi sa destination : la tablature, image du manche du luth sur laquelle chaque son est désigné par une lettre montrant la place des doigts sur une corde donnée, rend compte de gestes à faire. La transcription transforme ces indications en une musique à lire ; elle est donc un reflet déformant de la source. La rédaction choisie cherche à répondre équitablement à plusieurs interrogations :

- comment rendre compte de la polyphonie quand elle existe ?
- quelle écriture adopter pour les passages en style brisé ?
- le rythme de la tablature n'indiquant que la succession des attaques des sons, toutes voix confondues, quelle durée affecter à chaque son en particulier ?

En réponse à ces questions, les transcriptions d'Éric Bellocq observent généralement ce qui suit <sup>128</sup> :

- seule la basse assume son rythme en tant que voix indépendante, les autres 'voix' ou notes étant réunies par une seule hampe ;
- quand une même hampe réunit plusieurs notes de durées différentes, les notes les plus longues portent une petite liaison ;
- les durées choisies sont presque toujours les plus longues possibles, en respectant la 'jouabilité' au luth, la logique harmonique et certaines résonances courantes dans le jeu de l'instrument, n'ayant d'autre justification que l'enrichissement général du timbre ;
- les signes de tenues originaux sont inclus sans différenciation, au même titre que les autres rythmes – dans la transcription, les points placés après les lettres d'un accord sont représentés par une ligne ondulée placée devant l'accord ; celui-ci se jouera arpégé, mesuré ou non ;
- les signes de jeu 'battu' (comme à la guitare) sont transcrits puisqu'ils affectent le timbre des accords concernés : une flèche vers l'aigu dans la transcription correspond, dans la tablature, à un point sous plusieurs lettres d'un accord ou à un point après la lettre inférieure d'un accord (accord 'battu' vers l'aigu, comme à la guitare) ;
- une flèche vers le grave dans la transcription correspond, dans la tablature, à un point

128. Ces transcriptions concordent avec les propositions de Jonathan Le Cocq quant à l'interprétation des signes diacritiques propres à ces tablatures ; voir J. Le Cocq, « Experimental Notation and Entrepreneurship in the Seventeenth Century : The *Air de Cour* for Voice and Lute, 1608-1643 », *Revue de Musicologie*, 85/2 (1999), p. 265-275 ; « The Pitch and Tuning of the Lute in French Lute Song : 1603-1643 », *The Journal of the Lute Society*, XXXII (1992), p. 46-71 ; « A Guide to the Notation in the *Air de Cour* for Voice and Lute (Ballard Editions 1608-1643) », *The Journal of the Lute Society*, XXXIX (1999), p. 27-45 ; *French lute-song : 1529-1643*, Ph.D. diss., University of Oxford, 1997.

- après la lettre supérieure d'un accord (accord 'rabattu' vers le grave, comme à la guitare) ;
- les rares notes qui ne sont pas doigtées en 1<sup>re</sup> position sont représentées ici par des chiffres entourés d'un cercle.

Les autres types de points présents dans les tablatures, bien connus de la plupart des luthistes, n'ont pas fait l'objet de signes diacritiques particuliers dans les transcriptions, à savoir :

- un point sous une lettre isolée désigne l'index droit ;
- deux points sous deux lettres désignent l'ensemble index et majeur droit ;
- trois points sous trois lettres désignent l'ensemble index, majeur, annulaire droit.

Les ambiguïtés créées volontairement par ces choix sont assez proches de celles dont usent les luthistes face à ces tablatures. Les lecteurs sont donc invités à partager avec eux les charmes de l'imprécision et également à assumer pleinement la grande distance qui sépare une notation en tablature d'une notation musicale : l'une pense le geste, l'autre désigne le son.

### **Les notes critiques**

Pour chaque air, toutes les sources disponibles ont fait l'objet d'une comparaison minutieuse. Les airs dont la confrontation avec une autre source a révélé des variantes nombreuses et étendues ont été pourvus d'une annexe donnant le texte intégral de l'autre version. C'est le cas, notamment, des pièces provenant de [PGd.recueil.01] et [PGd.recueil.02].

Deux demi-crochets □ □ délimitent, sur la partition, le fragment concerné par une variante ; un numéro <sup>(1)</sup> renvoie à la note critique correspondante. Les notes critiques figurent, au bas des pages de transcription, répondant aux appels de note repérables sur la partition. Elles sont notées avec les clés d'origine. Elles sont aussi précises et aussi économes que possible : une note, un rythme, un fragment de une, deux, ou plusieurs voix, une simple remarque.

De même, les notes critiques du texte poétique fournissent les variantes significatives d'une source à une autre, ainsi que des précisions lexicales (mots très anciens ou obscurs). Les variantes orthographiques ne sont prises en compte que lorsqu'une source éclaire le sens de l'autre ; les corrections d'orthographe ne sont portées que lorsque la faute est d'ordre grammatical et de nature à altérer le sens.

Georgie Durosoir