

Laurent Guillo

PARNASSE · R · V · E · S · IEAN · DE · B

Christophe Ballard

imprimeur-libraire en musique
sous Louis XIV

Centre d'études supérieures de la Renaissance
Centre de musique baroque de Versailles

BREPOLS

CHRISTOPHE BALLARD,
IMPRIMEUR-LIBRAIRE EN MUSIQUE SOUS LOUIS XIV

Centre d'études supérieures de la Renaissance
Université de Tours / UMR 7323 du CNRS
Centre de musique baroque de Versailles

Collection « Épitome musical » dirigée par Philippe Vendrix et Philippe Canguilhem
Editorial Committee: Hyacinthe Belliot, Vincent Besson, Camilla Cavicchi,
David Fiala, Daniel Saulnier, Solveig Serre, Vasco Zara

Advisory board:

Andrew Kirkman (University of Birmingham), Yolanda Plumley (University of Exeter), Jesse Rodin (Stanford University), Richard Freedman (Haverford College), Massimo Privitera (Università di Palermo), Kate van Orden (Harvard University), Emilio Ros-Fabregas (CSIC-Barcelona), Thomas Schmidt (University of Huddersfield), Giuseppe Gerbino (Columbia University), Vincenzo Borghetti (Università di Verona), Marie-Alexis Colin (Université Libre de Bruxelles), Laurenz Lütteken (Universität Zürich), Katelijne Schiltz (Universität Regensburg), Pedro Memelsdorff (Chercheur associé, Centre d'études supérieures de la Renaissance–Tours)

Layout: Agnès Delalandre (Centre de musique baroque de Versailles)

Couverture *La Grande marque à Pégase* de la maison Ballard (bois GMP).



ISBN : 978-2-503-59989-2

Dépôt légal : D/2021/0095/387

© 2021, Brepols Publishers n.v., Turnhout, Belgium – CESR, Tours, France.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publisher.

Printed in the E. U. on acid-free paper.

Laurent Guillo

CHRISTOPHE BALLARD,
IMPRIMEUR-LIBRAIRE EN MUSIQUE SOUS LOUIS XIV
Avec un inventaire des éditions des Ballard de 1672 à 1715

Centre d'études supérieures de la Renaissance
Centre de musique baroque de Versailles

BREPOLS

INTRODUCTION

Il ne serait pas utile de rappeler ici que les arts, les lettres et les sciences ont joui d'un développement considérable sous le règne de Louis XIV, si ce n'était pour souligner que, pour la musique, la situation fut plus contrastée.

Au début de son règne personnel, les arts et les sciences subissent une institutionnalisation qui permet à la fois de les encadrer, les protéger et les financer. L'Académie française reçoit de ce roi une protection accrue et des moyens qui consolident son établissement et son rôle. L'Académie royale de danse est créée en 1661 ; la même année Jean-Baptiste Lully est nommé surintendant de la musique de la Chambre du roi. En 1663 est fondée l'Académie des inscriptions ; vers 1664 Charles Perrault réorganise l'Académie royale de peinture et de sculpture, où le premier peintre du roi Charles Le Brun tient un rôle prééminent. Suivent en 1666 la création de l'Académie des sciences de Paris et en 1671 celle de l'Académie d'architecture. Tout un système de pensions, d'offices et de privilèges permet au pouvoir d'attirer et de soutenir des artistes de grand talent ; Molière, Le Brun, Lully, Boileau, Racine et quelques autres ont même joui de l'amitié personnelle du roi, sinon d'un grand respect de sa part. Praticqué tant par le roi que par la noblesse, le mécénat procure des moyens importants qui servent à décorer les palais ou les églises, donner des logis ou des rentes aux artistes et susciter parmi eux une émulation constructive.

À Paris, de nouveaux bâtiments, places et portes sont projetés ; l'aménagement et les agrandissements successifs de Versailles, où la cour s'installe en 1683, comme la construction du château et du domaine de Marly donnent aux meilleurs artistes l'occasion de travailler qui à des plans, qui à des fresques ou des peintures, qui à des fontaines, des jardins ou des sculptures. La population parisienne, qui concentre un nombre considérable de lettrés, de magistrats et d'officiers du roi, va répercuter ce développement artistique et intellectuel, suscitant l'intérêt de nombreux curieux et collectionneurs. Les bibliothèques privées deviennent plus nombreuses et leur volume s'accroît ; les amateurs d'estampes rassemblent les tirages de nombreux graveurs, qui pour certains donnent à voir les faits d'armes et la magnificence du roi.

Les tragédies en musique de Lully et de ses continuateurs vont succéder aux grands ballets royaux donnés sous Louis XIII et aux opéras italiens chantés sous Mazarin, des spectacles riches et complexes qui savent allier poésie, musique, danse, décors, costumes et machines. La richesse de l'Église permet d'entretenir de nombreuses maîtrises dans tout le royaume, tandis qu'au Louvre puis à Versailles les grands motets de Du Mont d'abord, puis de Lorenzani, Robert, Lully ou Lalande procurent un éclat particulier aux célébrations de la messe. Les airs de cour, les petits motets et la musique instrumentale donnent à des virtuoses du chant ou du clavier l'occasion de captiver les oreilles de la cour.

Le privilège de l'*Académie des opéras* concédé à Pierre Perrin en 1669 pour tout le royaume sera vite récupéré par Lully en mars 1672 et élargi dans ses prérogatives pour lui donner la gestion totale de l'Académie royale de musique. Dès lors, le compositeur et son librettiste travaillent à produire chaque année une tragédie en musique nouvelle, dans une institution dont Lully est à la fois directeur, régisseur, compositeur, metteur en scène et chorégraphe

occasionnel. Cette concentration de pouvoirs et de compétences, si elle donne des résultats convaincants, étonne tout de même car à la différence de ses pairs, l'Académie royale de musique devient l'outil d'un seul homme. Même sans bénéficié de financements royaux autres que les commandes de la Maison du Roi passées pour des représentations données à la cour, elle devient une entreprise avec laquelle Lully parvient à s'enrichir considérablement en exploitant son privilège. À sa mort, le privilège reste dans sa famille et la direction de l'Académie peut être confiée à son gendre Jean-Nicolas de Francine jusqu'en 1704. En comparaison, le concours organisé en 1683 pour désigner les sous-maîtres de la Chapelle royale apparaît beaucoup plus attentif à la diversité des compétences et plus respectueux de l'égalité des chances... Le pouvoir de Lully à la tête de l'Académie royale de musique se traduit aussi par des limitations imposées aux autres formes de musique dramatique – telle la musique de scène – et par l'obligation pour ceux qui souhaitent établir un opéra en province de se munir d'une concession préalablement vendue par Lully, ce qui a pour effet de grever leur budget de plusieurs milliers de livres et n'est pas sans fragiliser des entreprises déjà incertaines. Cette concentration de la musique dramatique entre Paris et Versailles provoque également le départ de nombreux musiciens vers l'étranger (Grande-Bretagne, Pays-Bas et principautés germaniques notamment).

Le privilège de Lully, déjà propre à décourager les entreprises concurrentes et provinciales, trouve un pendant dans la charge de « seul imprimeur du roi pour la musique » accordée depuis plusieurs générations à la famille Ballard. Lors de sa transmission à Christophe Ballard en 1673, cette charge est reformulée en privilège exclusif pour la typographie musicale dans tout le royaume, de sorte que, sauf à faire graver sa musique, un compositeur ne pouvait se faire éditer que par la maison Ballard. Que faire, lorsqu'on est un compositeur capable travaillant en province? La concentration de la création musicale à Paris et à Versailles et l'existence d'un unique atelier de typographie musicale dans la capitale ont des résultats multiples et opposés : si les opéras de Lully peuvent être régulièrement imprimés et former graduellement une collection très homogène, la musique écrite en province n'est presque jamais éditée, nous privant de nombreuses sources qui, auraient-elles été écrites en Italie ou en Empire, eussent naturellement connu l'honneur d'une publication. Le seul domaine dans lequel la maison Ballard reste à l'écoute des maîtres provinciaux est celui des messes¹; dans les autres genres ce ne sont pas les vêpres de Pierre Menault (de Dijon), les motets de Joseph Valette de Montigny (de Béziers, Narbonne, Bordeaux...), les symphonies de Pierre Gaultier (de Marseille), les pièces d'orgue de Jacques Boyvin (de Rouen) ni les pièces de clavecin de Nicolas Siret (de Troyes) qui peuvent ébranler la suprématie du pôle parisien et versaillais.

La splendide floraison de la musique durant le règne de Louis XIV ne doit pas cacher que les musiciens de ce temps n'ont pas eu beaucoup de facilités pour se faire interpréter, se faire publier et donc se faire connaître. Cette situation, verrouillée tant par Lully que par Ballard, en aura découragé plus d'un.

Le lieu que le présent volume a l'ambition d'habiter ne se situe pas dans des salons parquetés, ni sous les voûtes de la chapelle royale, encore moins dans les ors de l'Académie royale de musique. Ce n'est qu'une boutique, vieillotte quoique fort connue, flanquée d'un atelier sombre où voisinent des casses salées, des presses bruyantes et des pupitres éclairés

1. Entre 1672 et 1715, seul un tiers des messes publiées provient de Paris; pour les autres le Nord du royaume domine largement le Sud.

à la bougie, là où le prote, ses compagnons et ses apprentis travaillent en silence. À l'étage, le bureau du directeur est encombré de livres, de portefeuilles, de secrétaires débordant d'actes grossoyés, de privilèges, de permissions, de contrats, sans doute aussi d'une riche correspondance musicale qui a presque totalement disparu : en 1750, tout cela va partir en fumée.

Ce volume constitue la suite de l'étude que j'ai publiée en 2003 sur Pierre I et Robert III Ballard, en traitant la génération de Christophe Ballard (qui succède à son père à la fin de 1672 et meurt en mai 1715). S'il fallait marquer son exercice de deux bornes bien visibles, on pourrait rappeler qu'il commence l'année où Lully reçoit ses deux privilèges et qu'il finit l'année de la mort de Louis XIV. C'est à cette période que l'atelier des Ballard atteint l'apogée de sa production avec un nombre considérable d'éditions, en profitant des impulsions données par la Maison du Roi comme de l'Académie royale de musique. J'ai tenté dans la première moitié de cette étude d'éclaircir les conditions économiques et réglementaires de son fonctionnement, en discernant le jeu des privilèges, des contrats, des procès, des prix et de la concurrence, dans une période où, tout monopolistique qu'il était, le commerce de Christophe Ballard fut finalement assez troublé.

Les presque 1 300 notices rassemblées dans la seconde partie du volume m'ont dissuadé d'entreprendre un travail de bibliographie trop détaillé et impossible à achever dans des délais supportables. On y trouvera un inventaire avec des notices courtes et des localisations non exhaustives ; l'existence d'exemplaires numérisés consultables en ligne facilite maintenant l'accès à ces sources et rendant l'absence de dépouillements moins critique. Comme pour les prédécesseurs de Christophe, c'est la totalité de sa production qui a été décrite ici : la musique mais aussi les liturgies, l'édification, les livrets, les traités et méthodes, les actes royaux ou ecclésiastiques et les ouvrages divers, sans oublier les éditions perdues (qui restent rares, hormis pour les messes et la musique de scène).

Pour éviter toute confusion dans la production des trois membres de la famille Ballard qui travaillent durant cette période, j'ai pris en compte l'œuvre de Pierre III Ballard, le frère cadet de Christophe actif de 1694 à 1701, comme celui de sa veuve Jeanne Élisabeth de Sequeville, active de 1702 à 1710 en typographie². De même, celui de Jean-Baptiste Christophe Ballard qui est paru avant 1715, même s'il est réduit et ne concerne pas la musique : il correspond à la période de sa carrière qui suit l'association conclue en 1698 avec son père et qui se termine avec le décès de celui-ci. C'est en 1715 que Jean-Baptiste Christophe reçoit la surannation de ses lettres de provision d'imprimeur du roi pour la musique, qui lui permettent de reprendre l'atelier paternel en son nom propre.

Il est à souhaiter qu'une étude soit consacrée à la production gravée de Pierre II Ribou (actif de 1697 à 1719), comme à celle d'Henri Foucault (actif comme éditeur de musique de 1690 à 1719) ; ceci aurait l'avantage de clore l'arpentage bibliographique de la musique et des livrets imprimés au XVII^e siècle et de faire la jointure avec les travaux existants sur le XVIII^e siècle³.

Je remercie les nombreux chercheurs et bibliothécaires qui ont apporté leur aide à cette entreprise, avec une mention toute particulière pour † Jean-Marc Baffert, Nathalie Berton-

2. Celle-ci fut associée occasionnellement avec Henri Foucault de 1709 à 1716, mais cette seconde partie de sa production n'a pas été traitée, parce qu'elle se rapporte justement à celle de Foucault, principal concurrent de Christophe Ballard, actif dans la gravure en musique.

3. Notamment l'étude d'Anik Devriès sur les Boivin et les Leclerc : voir Devriès 1976.

Blivet, Robin Bourcerie, Jean-Daniel Candaux, Philippe Canguilhem, Raffaella Carchesio, Catherine Cessac, Julien Charbey, Christophe Corp, Alexandre Cojannot, Laurence Decobert, Agnès Delalondre, Louis Delpech, Pascal Denécheau, Marc Desmet, Jean Duron, † Françoise Escande, Thierry Favier, Isabelle Foucher, Matthieu Franchin, Greer Garden, Marie-Jo Gay, Jean-Philippe Goujon, François-Pierre Goy, Fabien Guilloux, Bruce Gustafson, Kia Hedell, Berenike Heiter, Denis Herlin, Juliette Jestaz, Helena Kazárová, Corinne Knockaert, Paule Lampløye, Corinne Lebel, Thomas Leconte, Martine Lefèvre, Jean-Charles Léon, Anik Lesure, Florence Libert, Catherine Massip, Frédéric Michel, Jean-Paul Montagnier, Bärbel Mund, Laura Naudeix, Gaëtan Naulleau, Viviane Niaux, Jean-Michel Noailly, Buford Norman, Anne Piéjus, John Powell, Rudolf Rasch, Olivier Ribbe, Rupert Ridgewell, Alain Riffaud, Marguerite Sablonnière, Lisa Schoblasky, Karen Spicher, Clément Stagnol, Clare Townsend, François Turellier, Catherine Vallet-Collot, Philippe Vendrix, Thomas Vernet, et prie les lecteurs de bien vouloir excuser les inévitables erreurs et oublis que l'usage pourra révéler. Leurs remarques seront bénévolement reçues par l'auteur.

Laurent Guillo
Paris, 2004-2020

Table des matières

Introduction	5
1. La maison Ballard sous Christophe Ballard	9
Retour à Robert III Ballard: patrimoine et succession	9
Christophe Ballard: famille, propriétés et rentes	14
Les débuts, l'organisation et le personnel	21
La production: catalogues, statistiques, prix, dépôts et bibliothèque	27
Les rapports avec les imprimeurs: le privilège, la Communauté et les procès	40
2. Les rapports avec les auteurs et les institutions	45
Les deux types de privilèges et de contrats	45
Les rapports avec la Maison du Roi	48
Les rapports avec Jean-Baptiste Lully puis ses héritiers (1672-1715)	52
Les rapports avec l'Académie royale de musique après Lully (1687-1715)	71
Les autres privilèges et contrats autour de l'Académie	80
Quelques permissions et contrats divers	85
Le rôle de Sébastien de Brossard	87
3. Pierre III Ballard, le frère cadet et concurrent écarté	91
La famille et l'atelier de Pierre III Ballard	91
Les éditions musicales de Pierre III et son éviction	95
4. Jean-Baptiste Christophe Ballard, le fils unique et successeur	101
La famille	101
L'activité de Jean-Baptiste Christophe Ballard jusqu'en 1715	103
Les rapports avec les auteurs et les institutions	107
Les rapports avec les autres imprimeurs	115
La succession de 1715	117
5. Le répertoire imprimé par les Ballard entre 1672 et 1715	119
Les ouvrages d'édification et les liturgies	119
Les messes, les motets et les livrets pour la Chapelle du roi	123
La musique spirituelle	130
La musique instrumentale	131
Les chansons et chansonnettes	133
Les airs français et italiens	135
Les cantates	146
La musique de scène	147
La musique dramatique imprimée	155

Les livrets des œuvres dramatiques	163
Les traités et les méthodes	170
Les actes royaux et ecclésiastiques	172
Factums et ouvrages de ville	175
Les premières collections musicales	176
6. Le matériel et la technique	179
L'inventaire de 1672	179
Les caractères de musique et de plain-chant	181
Pratiques compositoriales et notationnelles	185
L'ornementation typographique	190
La timide apparition de la gravure	193
7. La diffusion et la concurrence	195
La diffusion des œuvres en France	195
L'essor de la gravure en musique : Baussen, Foucault et Ribou	199
La concurrence d'Amsterdam et les marchés d'Europe du Nord	204
La diffusion manuscrite, les copistes et le papier à musique	212
8. Conclusion	237
9. Analyse des actes et des arrêts	239
10. Sources et références	311
Références bibliographiques	311
Principales sources d'archive	336
Répertoire des bibliothèques citées	337
Reproduction des catalogues généraux (1683-1715)	343
11. Inventaire des éditions imprimées	361
Abréviations	362
Éditions datées : 1671-1715, 1728	363
Éditions non datées	591
Papiers à musique imprimés	595
12. Liste des éditions diffusées jusqu'en 1715	599
13. Supplément à la bibliographie de Pierre I et Robert III Ballard (2003)	611
Tome 1 (synthèse historique)	611
Tome 2 (bibliographie)	614
Index des œuvres dramatiques	631
Index des noms	637