



愛知県立芸術大学

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

École doctorale V, « Concepts et Langages »

AICHI UNIVERSITY OF THE ARTS

Graduate School of Music, Doctoral Course, Music

THÈSE

pour obtenir le grade de Docteur de l'Université

Discipline : Musicologie

Présentée et soutenue par

Megumi SHICHIJO

le 24 janvier 2017

**Les suites instrumentales issues des opéras
de Lully publiées à Amsterdam :
études historique, philologique et musicale sur l'éditeur
Estienne Roger (1665/66 – 1722)**

Sous la direction de :

Mme Satsuki INOUE – Professeure, Aichi University of the Arts
Mme Raphaëlle LEGRAND – Professeure, Université Paris-Sorbonne

Membres du jury :

M. Ryuichi HIGUCHI – Professeur émérite, Meiji Gakuin University (Tokyo)
Mme Satsuki INOUE – Professeure, Aichi University of the Arts (Aichi)
M. Akira ISHII – Professeur, Keio University (Tokyo)
Mme Raphaëlle LEGRAND – Professeure, Université Paris-Sorbonne (Paris IV)
M. Rudolf RASCH – Professeur émérite, Universiteit Utrecht (Utrecht)

Position de thèse

Les opéras de Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687) ont joui d'une diffusion européenne tant de son vivant que de manière posthume. Parmi les pays où ses opéras suscitèrent un véritable engouement, les Provinces-Unies, avec à sa tête la Hollande, bénéficiaient d'une situation assez particulière. Premièrement, s'étant opposé à la France au niveau diplomatique durant le règne de Louis XIV, elle constitue néanmoins un terrain favorable à l'expansion de la culture française hors du Royaume. Deuxièmement, elle témoigne de contrastes marqués dans la réception de l'opéra de Lully ; les opéras sont représentés aussi bien dans les théâtres que dans l'édition musicale.

En ce qui concerne l'édition musicale, la ville d'Amsterdam, à son âge d'or grâce à l'essor du commerce international, occupa un rôle primordial dans la publication et la diffusion des opéras de Lully hors de France. Nous pouvons citer une dizaine de personnes qui contribuèrent à ce phénomène des années 1680 aux années 1740. Parmi elles, il faut notamment distinguer trois éditeurs ayant publié différents types de publications de Lully : Joan Philip Heus (dates inconnues), Antoine Pointel (1660 – 1702) et Estienne Roger (1665/66 – 1722). Leur signification porte sur la diversité de répertoire ; ils publient les opéras de Lully, non seulement en partitions générales ou réduite, mais aussi en extraits vocaux et instrumentaux, dont les derniers ont pu être considérés comme les suites instrumentales provenant des opéras de Lully.

Ces suites constituent un corpus exceptionnel dans la diffusion de l'opéra de Lully, parce qu'elles sont arrangées en 4 parties au lieu des 5 originaires présentées et ont joué un rôle intermédiaire entre les opéras français et les suites d'orchestre allemandes. Citons le travail exhaustif d'Herbert Schneider ayant mis en lumière les suites publiées à Amsterdam dans le contexte de la réception européenne de Lully¹.

Dans la même année que les suites de Cousser – et aucun auteur n'en a insisté – les deux premières collections ont paru à Amsterdam chez Heus, s'appelant « Ouverture avec tous les airs », d'après les opéras de *Cadmus* et *Persée*, qu'a suivi, dans les années suivantes, un grand nombre d'autres suites chez Heus, Pointel et Roger. Ces éditions revêtent une importance particulière, car elles sont les seules suites avec ouverture de Lully parues en impression et elles ont largement contribué d'établir la réputation de Lully en tant que compositeur instrumental et de diffuser son œuvre aux Pays-Bas, en Angleterre, en Allemagne et en Italie.²

¹ Cf. le chapitre 6 de notre thèse.

² « im gleichen Jahr wie Kussers Suiten – und darauf hat bisher kein Autor verweisen – erschienen in

Parmi les trois éditeurs participant à ces publications, Roger se distingue par sa renommée, ses publications diversifiées et son commerce extensif. En effet, natif de Caen en Normandie et immigré à Amsterdam à l'âge de vingt ans, il publia plus de cinq cents partitions musicales et livres sur la musique, ainsi que des titres non-musicaux, avec des formats beaucoup plus importants que ses contemporains hollandais, rivalisant ainsi avec les éditeurs de premier plan de l'époque, tel que Christophe Ballard (1641 – 1715) à Paris et John Walsh (1665 – 1740) à Londres.

Considérons brièvement les recherches précédentes menées sur Roger³. La publication de la musique instrumentale italienne et le commerce international représentaient deux enjeux majeurs. La première était considérée comme primordiale dans son répertoire de publications, déjà dans les écrits du XVIII^e siècle. Les œuvres de Corelli constituaient un cas représentatif – Roger réalisa la réédition des opus 1 à 4, l'édition avec agréments de l'opus 5 et la première édition de l'opus 6. Par ailleurs, l'utilisation précoce et extensive de la technique de gravure et son commerce à la fois domestique et international, notamment à Londres, ont été mis au jour dans l'histoire de l'édition musicale.

Cependant, la place de la musique française dans les éditions de Roger n'a pas suffisamment évaluée, bien que la musique française ait atteint jusqu'à un tiers de ses publications. Son « département français » fut sous-évalué comme « contrefaçon », par les générations suivantes, car la musique française fut avant tout publiée à Paris, par les éditeurs ayant obtenu le privilège. Seules ses publications des opéras de Lully constituaient une exception, pour la raison évoquée ci-dessus, mais il faut nous interroger sur leur particularité éditoriale et commerciale, en prenant en compte l'intégralité des publications de Roger, et sur leurs caractéristiques musicales par l'intermédiaire de l'arrangement.

Afin de pouvoir traiter de cette question, il sera indispensable de considérer la personnalité de Roger. En effet, étant réfugié huguenot, il travailla aussi bien comme éditeur de musique que comme marchand libraire. Bien que ces aspects n'aient pas suffisamment été mis en valeur jusqu'à présent, son identité en tant que libraire huguenot a dû influencer sa publication, au vu de la signification de l'identité huguenote en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il faudra donc s'interroger sur la relation entre son identité et sa publication musicale, en étudiant le réseau

Amsterdam bei Heus die ersten Sammlungen „Ouverture avec tous les airs“ bezeichnet, nach den Opern *Cadmus* und *Persée*, denen in den folgenden Jahren eine große Zahl weiterer Suiten bei Heus, Pointel und Roger folgten. Diese Ausgabe sind von besonderer Bedeutung, da sie die einzigen im Druck erschienenen Ouvertürensuiten Lullys sind und diese Ausgabe in großen Maße dazu beitrugen, den Ruf Lullys als Instrumentalkomponist zu begründen und sein Werk in den Niederlanden, England, Deutschland und Italien zu verbreiten. » Schneider 1982, 124-125.

³ Cf. le chapitre 1 de notre thèse.

international des huguenots et le savoir-faire des libraires que Roger a pu acquérir.

De surcroît, lorsque l'on considère la particularité des suites instrumentales provenant des opéras de Lully, les catalogues de vente de Roger constitueront les sources primordiales tant au niveau quantitatif que qualitatif. Jusqu'à présent, ses catalogues n'ont servi qu'à nous informer sur la diversité de ses publications. Toutefois, ils s'avèrent plus exhaustifs par rapport à ceux des contemporains de Roger et nous apportent une source d'information considérable, reflétant son attitude favorable à la musique de Lully. Nous pourrions découvrir une autre image de Roger – fournisseur de la musique italienne, à travers l'analyse chronologique des catalogues.

Par conséquent, notre thèse a pour but d'éclaircir la particularité des suites instrumentales issues des opéras de Lully, du point de vue historique, philologique et musical. Elle se compose de trois parties consacrées à chacun des points suivants :

1. Aspect historique – la personnalité de Roger ; examiner la carrière de Roger dans le contexte de l'histoire sociale et économique européenne depuis la deuxième moitié du XVII^e siècle jusqu'au début du XVIII^e siècle.
2. Aspect philologique – ce que révèlent les catalogue ; clarifier la particularité commerciale et éditoriale de Roger en analysant ses catalogues. La part des œuvres de Lully dans l'ensemble des publications est notamment examinée.
3. Aspect musical – les suites instrumentales issues des opéras de Lully ; analyser les suites instrumentales publiées par Roger du point de vue de l'arrangement musical par l'éditeur.

1. Aspect historique – Roger et la France

Nous avons considéré, dans la première partie, la carrière de Roger du point de vue de la relation avec son pays natal. En examinant les recherches précédentes menées sur l'éditeur, il est apparu clair que son évaluation en tant qu'éditeur de musique italienne remontait à la deuxième moitié du XVIII^e siècle, lors de la renaissance de la musique ancienne en Angleterre qui vit le renouveau de l'intérêt pour les œuvres de Corelli. Cette évaluation constitue la base du portrait de Roger jusqu'à notre époque. Par ailleurs, son utilisation précoce de la gravure et la dimension internationale de son commerce ont été mis au jour au XX^e siècle, notamment grâce à Pincherle et Lesure. Mais la provenance de l'avantage de Roger n'a pas suffisamment été mise en exergue, et c'est ce point précis que nous nous sommes attachés à approfondir dans ce travail à travers le prisme de l'identité et de sa qualité de libraire.

Bien que les huguenots aient souffert de la persécution religieuse et économique, plusieurs

mesures ont été prises, au niveau européen, afin d'encourager l'implantation des huguenots. À Amsterdam, en particulier, l'autorité locale a préconisé l'installation des huguenots par rapports aux immigrants d'autres régions, en les favorisant au niveau civil et économique. De plus, les huguenots ont constitué un réseau liant les réfugiés, qui a contribué à établir le marché international. Par ailleurs, dans le domaine de la publication, la ville d'Amsterdam a profité d'un milieu particulier ; elle a possédé la « liberté d'expression » qui n'existait pas dans d'autres villes telles que Londres et Paris.

Nous avons mis au jour la carrière de Roger en prenant en compte ces circonstances. Il a effectivement bénéficié du réseau régional et familial des protestants et du milieu ouvert aux immigrants à Amsterdam. En particulier, la chaîne humaine entre les huguenots à Amsterdam et à Londres ainsi que les facilités pour intégrer le syndicat ont pu lui permettre d'aborder une publication exhaustive.

Nous avons ensuite mis en lumière l'activité de Roger en tant que marchand libraire. Il a publié les livres en français, notamment des ouvrages traitant du protestantisme et donc interdits en France, en les annonçant aussi bien dans les catalogues que dans les journaux. De plus, les lettres de De Lorme attestent de la volonté de Roger d'échanger son fonds avec les libraires français. Nous avons également mis en évidence l'application de son savoir-faire de libraire dans le domaine de la publication musicale. Premièrement, il a réussi mettre en circulation ses publications musicales à l'échelle internationale, en collaborant avec les libraires. En effet, Roger a déposé ses publications à ses agents, majoritairement libraires, qui demeuraient aux Pays-Bas, à Londres et dans les villes germaniques. Deuxièmement, il a utilisé les annonces dans la presse, afin de conquérir ses contemporains. Conscient de la concurrence avec ses rivaux, Walsh et Mortier, que Roger a beaucoup diffusé ses annonces. Nous pourrions le considérer comme un pionnier, dans le domaine de l'édition musicale, un novateur qui a compris l'efficacité des annonces. Finalement, l'activité des frères Vaillant préfigure la fusion de ces deux éléments. Eux-mêmes libraires huguenots, ils ont diffusé des annonces dans la presse londonienne et incité Roger à les suivre dans cette voie.

Ainsi, la renommée de Roger comme « éditeur en musique touchant le marché international » provient d'un côté de son identité huguenote qui lui permet de s'installer dans le monde artisanal à Amsterdam et d'accéder au réseau international, de l'autre côté de son application de la connaissance des techniques des libraires à la publication musicale.

2. Aspect philologique - ce que révèlent les catalogues

Dans la deuxième partie, nous avons mis en évidence le but commercial et éditorial de

Roger, à partir des études philologiques des catalogues.

Bien que les catalogues de Roger constituent des sources primordiales tant au niveau quantitatif que qualitatif, ils n'ont servi, jusqu'à présent, qu'à reconstituer le portrait de Roger comme « l'éditeur de la musique italienne » et leur composition et évolution n'ont pas été suffisamment étudiées. À travers l'analyse typographique classant les catalogues en trois catégories – les catalogues joints aux partitions musicales, ceux insérés dans les livres non-musicaux et ceux publiés individuellement – nous avons établi que la classification jouait un rôle décisif pour la structure des catalogues.

Par conséquent, nous nous sommes focalisés sur l'évolution de la classification. En suivant le parcours de la classification entre 1701 et 1712, nous avons observé que Roger distinguait ses publications musicales selon les genres et l'instrumentation. Il a d'ailleurs créé un lien entre certains genres et le goût associé à chaque pays, comme par l'exemple les trios et les suites « à la française », les contredanses « à l'anglaise » (même pour une certaine période) ainsi que les sonates « à l'italienne ». Étant donné que le critère de classification a évolué, il est probable que Roger ait cherché une appellation la plus attractive afin d'intéresser ses clients. Par ailleurs, il a classé un certain nombre de publications dans plusieurs groupes simultanément et les a vendu avec différentes descriptions, comme si elles avaient été des publications individuelles. Comme celles-ci présentent une écriture synthétisant la musique italienne et française, la classification de Roger n'a pas entièrement été commerciale, mais substantiellement musicale.

Nous avons ensuite examiné l'évolution des publicités correspondant à la classification. Au sein de ce répertoire diversifié, les suites instrumentales issues des opéras de Lully, dites « airs à jouer de l'opéra de Lully » dans les catalogues, bénéficiaient d'une remarquable publicité. Cette publicité témoigne de l'intention de Roger de mettre en avant ces suites comme produits d'appel.

Ainsi, la musique de Lully constitue un répertoire spécifique dans l'ensemble de la publication musicale de Roger. À travers la comparaison de la particularité de ce champ avec celle des œuvres de Corelli, exemple représentatif de la musique italienne, nous avons décelé deux objectifs différents de l'éditeur ; pour Corelli, Roger aurait visé l'exactitude et la nouveauté, en reproduisant les modèles romains et en négociant directement le compositeur. Par ailleurs, pour Lully, il a profité de la renommée du compositeur, en copiant les éditions amstellodamoises de ses prédécesseurs. Les suites instrumentales constituent, au regard de leur répertoire diversifié et la profondeur de leur arrangement, un corpus plus symbolique par rapports aux autres formes de publication (les partitions générales et réduites, les trios, ainsi que les airs à chanter). Nous avons pu constater, à partir des catalogues, qu'elles reflétaient la politique de Roger.

3. Aspect musical - les suites instrumentales issues des opéras de Lully

Dans la dernière partie, nous avons analysé les caractéristiques musicales des suites instrumentales, en se focalisant sur la manière dont Roger a procédé à l'arrangement. Les suites provenant des opéras de Lully occupent une place singulière dans le corpus musical de l'opéra et dans la réception d'opéra de Lully en Hollande. En effet, les suites publiées par Roger ressemblent aux extraits manuscrits créés en France au niveau de leur structure. Aussi, elles succèdent aux suites publiées par les prédécesseurs de Roger. Cependant, c'est la répartition en 4 parties avec 2 sopranos et l'organisation en fonction de la tonalité qui distinguent les productions de Roger des autres. Par ailleurs, Walsh a publié une série de suites instrumentales extraites des opéras anglais, nommée *Harmonia anglicana*. Celle-ci témoigne de la proximité avec les suites éditées par Roger au regard de sa disposition en 4 parties. Ce qui révélerait, à travers cette comparaison, que Roger aurait pris en considération tendance musicale notamment à l'attention des amateurs londoniens.

Ensuite, l'analyse de la structure des suites dans l'ordre chronologique a montré qu'elles témoignent de différences structurelles en fonction de leur période de publication. Pendant les premières certaines années, Roger a imité le modèle conçu par Heus, une suite composée tant des pièces instrumentales que des arrangements des pièces vocales et organisée selon la tonalité. Roger a néanmoins modifié l'appellation et la clef des parties intermédiaires, de même qu'il a simplifié la description des pièces originellement vocales. Les suites dans la période intermédiaire, entre 1703 et 1708, les suites se constituent exclusivement de pièces d'origines instrumentales, mais celles-ci s'adaptent aux titres plus descriptifs. Par ailleurs, les dernières trois suites montrent de nouvelles tendances : l'intégration des pièces d'origines vocales et des titres descriptifs, ainsi que l'organisation selon le caractère musical au lieu de la tonalité. Ainsi, les suites publiées par Roger se distinguent, au niveau de leur structure, des manuscrits français et des suites publiées au préalable par Heus. On peut se demander si Roger a volontairement arrangé les suites.

Afin d'examiner cette question, nous avons analysé les suites du point de vue de l'écriture des parties intermédiaires. En général, l'éditeur n'a retiré que la partie de quinte, lorsqu'il a transformé les 5 parties en 4. Cependant, dans certains cas, il a légèrement modifié la basse, probablement afin de compenser le manque de quinte. Cet arrangement est notamment remarquable dans les pièces issues des pièces en chœur, où l'éditeur a également changé l'écriture des parties intermédiaires, afin que les suites puissent s'adapter à l'écriture en 4 parties. En outre, les suites de *Phaëton*, *Cadmus et Hermione*, *Amadis* et *Proserpine* attestent les

parties intermédiaires nouvellement ajoutées, qui figurent la nouvelle texture harmonique. La suite d'*Armide* procède de ce nouveau type d'arrangement. D'un côté, elle témoigne d'un processus de réalisation singulière ; elle a été arrangée en 4 parties à partir d'un trio édité par Nicolas Derossier. De l'autre côté, elle représente le principe d'arrangement : transformer l'opéra à 5 parties en 4 avec modification intentionnelle de l'éditeur.

En guise de conclusion de notre thèse, nous allons revenir sur les deux questions suivantes : Quel rôle jouent les suites issues des opéras de Lully dans la stratégie mise au point par Roger ? De quel point de vue peut-on évaluer ces suites dans le contexte de l'histoire de la suite instrumentale ?

À travers notre étude, nous avons montré que l'identité de Roger a constitué l'une des raisons principales de la singularité de sa publication musicale. Les huguenots de l'époque ont construit leur réseau international au niveau commercial et culturel. Nous pouvons estimer que l'édition de la musique française par Roger a pour ainsi dire une valeur symbolique eu égard au transfert technologique et culturel apporté par les huguenots ; en effet, les opéras de Lully, incarnation du pouvoir de Roi-Soleil, sont devenus les produits d'appel d'un éditeur réfugié, par son intermédiaire de l'acte de publication et de l'arrangement. On pourra évaluer cette approche quasiment ironique comme une idée particulière de Roger qui travaillait pour un marché international en conservant son origine française. Par ailleurs, l'analyse des catalogues nous a permis de percevoir que Roger a pu faire circuler les publications des œuvres de Lully avec une réussite que ses contemporains français et hollandais n'avaient pu atteindre. Roger, ayant compris la compatibilité du savoir-faire de libraire avec le domaine de l'édition musicale, a utilisé le caractère mobile et intermédiaire des catalogues, afin de vendre les publications le plus efficacement possible. Au vu de cet avantage, la renommée de Roger comme l'éditeur de la musique de Lully résulte de la position privilégiée des suites issues des opéras de Lully dans ses catalogues.

Finalement, il faut nous interroger sur la question suivante : où peut-on situer les suites publiées par Roger dans l'histoire de la suite pour ensemble instrumental, un terme vaguement répandu et mêlant des genres proches comme sonate, symphonie et concert ? Premièrement, en France au XVII^e et XVIII^e siècle, on trouve trois types de suites ; les suites purement destinées à l'interprétation instrumentale, représentées par les *Concerts royaux* de François Couperin (1668 – 1733) ; celles pouvant être dansées, comme les *Symphonies pour les soupers du Roy* de Michel Richard Delalande (1657 – 1726) ; celles extraites d'un opéra tels que les manuscrits de l'opéra de Lully qui font l'objet de notre thèse. Elles se constituent d'éléments communs : danse, air, et transcription des pièces vocales, tout en se distinguant en fonction de leur destination.

Parmi ces catégories, les suites publiées à Amsterdam appartiennent évidemment à la dernière catégorie. Cependant, elles relèvent les unités tonales dans une suite, alors que les extraits manuscrits respectent habituellement l'ordre original. Cette originalité nous permet d'inférer que les suites d'Amsterdam constituent plutôt une pièce instrumentale qu'un extrait d'œuvre théâtrale.

Deuxièmement, en Allemagne, entre 1680 et 1710, les compositeurs qualifiés de « lullistes », représentés par Johan Sigismund Kusser (1660 – 1727), Georg Muffat (1653 – 1704) et Johann Caspar Fischer (1656 – 1746), ont composé des suites d'orchestre avec ouverture à la française. Celles-ci, comportant les éléments inclus dans l'opéra de Lully – danses, airs instrumentaux et pièces avec programme – ressemblent aux suites publiées à Amsterdam au niveau de leur structure. Cependant, les suites allemandes, s'adressent entièrement à l'interprétation instrumentale et témoignent d'une riche écriture de contrepoint. En outre, ces suites ont tendanciellement été composées et publiées dans les villes du sud de l'Allemagne, ce qui rend une éventuelle relation réciproque avec les suites publiées à Amsterdam difficile à imaginer.

Ainsi, les suites nées à Amsterdam ressemblent d'une part aux extraits français des opéras par leur principe de réalisation, d'autre part aux suites d'orchestre allemandes du point de vue de leurs compositions. Néanmoins, en observant attentivement les différents types de suites, on pourra constater que les suites d'Amsterdam constituent un genre unique de l'arrangement instrumental de l'opéra et n'ont pas forcément joué un rôle intermédiaire entre l'opéra français et la suite allemande. Dès lors, vers quel pays s'est tourné Roger ? Sans doute a-t-il pu opérer un glissement de l'Italie vers l'Angleterre ; rappelons que Roger a transformé les 5 parties de Lully en 4 avec 2 sopranos et que l'équivalent italien de cette répartition se trouve dans les concertos à 4 parties. D'ailleurs, les suites issues des opéras anglais et publiées par Walsh évoquent la tendance londonienne de l'ensemble à 4 parties. Au vu de ces conditions, nous pourrions considérer que Roger a assimilé le style italien dans les suites originellement françaises, avec un arrangement inédit, afin de promouvoir ses publications sur le marché londonien. Soutenues par son avantage commercial, les suites publiées par Roger ont contribué au transfert formel et stylistique de l'opéra de Lully au niveau européen.

**Les suites instrumentales issues des opéras de Lully publiées à
Amsterdam : études historique, philologique et musicale sur l'éditeur
Estienne Roger (1665/66 – 1722)**

Table des matières

Introduction générale	I
1. État des recherches.....	I
2. Organisation de la thèse – Axes programmatiques.....	IV
3. Conditions des sources	VI
Partie 1. Aspect historique – Roger et la France	1
Chapitre 1. Le portrait de Roger et le contexte historique	3
Section 1. Le personnage de Roger – depuis le XVIII ^e siècle jusqu'à nos jours	3
1. Les dictionnaires et les textes en musique du XVIII ^e siècle	3
2. Les dictionnaires au XIX ^e siècle et les prémices des études sur Roger	5
3. Les recherches au cours du XX ^e siècle.....	6
4. L'évaluation dans l'histoire de la publication musicale et la tendance actuelle	8
Section 2. Le réseau des huguenots dans l'Europe aux XVII ^e et XVIII ^e siècles	11
1. Les huguenots en France	11
2. Le réseau international des huguenots.....	13
3. Les huguenots à Amsterdam.....	14
Section 3. Environnement autour de la publication à Amsterdam au XVII ^e siècle	15
1. La « liberté d'expression » à Amsterdam	15
(1) Le système du syndicat	16
(2) Le privilège et la censure	16
2. Publication des livres français en Hollande.....	18
(1) L'auteur.....	18
(2) Les imprimeurs et les éditeurs	18
(3) Le réseau de circulation	18
Conclusion du 1 ^{er} chapitre	19

Chapitre 2. La carrière et l'activité de Roger	21
Section 1. L'identité huguenote de Roger.....	21
1. Ses origines	21
2. Rivalité avec ses contemporains.....	21
Section 2. L'activité de Roger.....	24
1. Aperçu globale de ses activités.....	24
(1) Part des publications musicales relevée à partir des catalogues	24
(2) Les livres publiés.....	25
2. Circulation des livres	26
Section 3. Application du savoir-faire des libraires à la publication musicale	28
1. Ce que Roger a emprunté	28
(1) Les annonces	29
(2) Les agents.....	30
2. La contribution des Vaillant à la publication musicale de Roger.....	31
Conclusion du chapitre 2	33
Partie 2. Aspect philologique - ce que révèlent les catalogues de Roger	35
Chapitre 3. La particularité des catalogues	37
Section 1. L'importance des catalogues dans le corpus de Roger.....	37
1. La définition des catalogues	37
2. Le regard sur les catalogues de Roger dans les recherches précédentes.....	38
3. Les caractéristiques des catalogues de Roger – comparaison avec ceux de Ballard et Walsh 39	
Section 2. L'évolution des catalogues de Roger.....	40
1. Les catalogues joints aux partitions musicales (1696 – 1701).....	40
(1) Les partitions.....	40
(2) La mise en page et la constitution des catalogues	41
(3) La publicité.....	41
2. Les catalogues insérés dans les livres.....	42
(1) Les livres	42
(2) La mise en page, la constitution et la publicité.....	43
3. Les catalogues isolés depuis 1708	44
(1) L'indépendance du catalogue en 1708	44
(2) La naissance du catalogue de vente en musique en 1712.....	44
(3) Le commencement du « cotage » et l'importance des œuvres de Corelli en 1716.....	45

Conclusion du chapitre 3	46
Chapitre 4. La classification dans les catalogues	47
Section 1. La classification de la publication musicale dans les catalogues de Roger	47
1. Le commencement de la classification en 1701	47
2. La séparation de la musique « à l'anglaise » en 1708	48
3. Les « sonates italiennes » solides en 1712	49
Section 2. Les publications en commun dans la musique « à la française » et « à l'italienne »	50
1. Le répertoire en commun.....	50
2. L'écriture musicale du répertoire en commun	51
(1) La suite extraite des opéras de Steffani.....	51
(2) L'amalgame de la suite et la sonate da camera : Pez et La Barre.....	51
(3) Les recueils de danses de différents styles par Bononcini et Bonporti	52
(4) Les concertos à 5 parties de Müller	54
Section 3. Les publicités correspondant à la classification	57
1. Les publicités avant la classification (1696 – 1700)	57
2. Les publicités après la classification (1701 – 1708).....	58
3. L'évolution de la publicité après la recomposition des catalogues (1712)	58
Conclusion du chapitre 4	60
Chapitre 5. Le traitement des œuvres de Lully : comparaison avec celles de Corelli	61
Section 1. Le répertoire de publication et vente des œuvres de Lully	61
1. La musique vocale	61
(1) Les partitions générales et réduites	61
(2) Les airs à chanter.....	63
(3) Les trios et l'extrait	63
2. La musique instrumentale.....	64
(1) Les airs à jouer – les éditions de suite	64
(2) La publication du « théâtre musical ».....	65
Section 2. La publication des œuvres de Corelli	66
1. Le répertoire et le traitement dans les catalogues.....	66
(1) Les 6 pièces avec le numéro d'opus	66
(2) Les publications sans numéro d'opus	68
2. La particularité des éditions de Lully – à travers la comparaison avec les cas de Corelli.....	69
(1) Les caractéristiques de la publication des œuvres corelliennes.....	69

(2) La particularité des éditions lulliennes	69
Partie 3. Aspect musical – les suites instrumentales issues des opéras de Lully.....	71
Chapitre 6. Le milieu autour de l'édition de suite instrumentale	73
Section 1. Les recherches précédentes sur l'édition de suite	73
1. Définition et analyse de l'édition d'Amsterdam par Herbert Schneider.....	73
(1) La définition de l'édition d'Amsterdam dans le catalogue des œuvres de Lully	73
(2) L'analyse musicale de l'édition d'Amsterdam et sa situation historique	73
2. Les recherches après Schneider	75
Section 2. Les sources musicales françaises de l'opéra de Lully.....	76
1. L'édition de Ballard de l'opéra de Lully.....	76
(1) Le monopole de la maison de Ballard	76
(2) Le contrat entre Lully, Ballard et Quinault.....	77
(3) Le procédé de publication – technique, tirage, format	77
2. L'édition en gravure par Foucault et Ribou.....	78
3. Les manuscrits de l'opéra de Lully.....	79
(1) Le copiste, la période de réalisation et la composition instrumentale.....	79
(2) La structure des extraits manuscrits.....	81
Section 3. La réception de l'opéra de Lully en Hollande.....	82
1. L'interprétation des opéras de Lully	82
2. L'édition musicale des opéras de Lully	83
(1) Heus – suites instrumentales et airs à chanter	83
(2) Pointel – partition générale, airs à chanter et suites instrumentales.....	84
(3) Les frères Blaeu et Le Chevalier – recueils de trio.....	86
Section 4. Les suites instrumentales en Angleterre	87
Conclusion du chapitre 6	88
Chapitre 7. La structure et la composition des suite	90
Section 1. Le répertoire et les caractéristiques générales.....	90
1. Le répertoire.....	90
2. Les caractéristiques générales.....	90
Section 2. Analyse structurelle des éditions de suite	92
1. Les premières suites (1697 – 1702).....	92
(1) Les suites basées sur les éditions de Heus	92

(2) Les suites sans modèles identifiés.....	94
2. Les suites dans la période intermédiaire (1703 – 1706).....	95
3. Les suites postérieures à 1708	96
(1) La suite d'Armide – sa réalisation et sa structure.....	97
(2) Les dernières suites de Roger.....	99
Conclusion du chapitre 7	100
Chapitre 8. L'arrangement de l'opéra de Lully en 4 parties.....	101
Section 1. Le principe d'arrangement.....	101
1. Suppression de la partie de quinte	101
2. Le choix des parties vocales et instrumentales.....	105
3. La simplification de lecture musicale.....	106
Section 2. Arrangement de la suite d' <i>Armide</i>	106
1. La réécriture de la partie de second dessus	107
2. Lacune et réécriture de la partie de taille.....	109
Section 3. Autres exemples de suites – lacune et ajout des parties intermédiaires.....	111
1. La lacune de la partie de taille	112
2. Ajout et réécriture des parties intermédiaires.....	115
(1) Les suites basées sur les éditions de Heus	115
(2) La suite de <i>Proserpine</i>	119
Conclusion du chapitre 8	120
Conclusion générale.....	123
Bibliographies	129

Liste des exemples de musique

Ex. 1 : la 24 ^{ème} <i>Corrente (Jigga), Préludes, allemandes & autres airs à 2 flûtes & basse continue</i> de Bononcini, Walsh, mes. 11 – 22.....	54
Ex. 2 : le 16 ^{ème} <i>Baletto, Baletti</i> de Bonporti, Roger, mes. 1 – 5.....	55
Ex. 3 : le 23 ^{ème} <i>Baletto, Baletti</i> de Bonporti, Roger, mes. 8 – 15.....	55
Ex. 4 : la 4 ^{ème} <i>Gavotta, Baletti</i> de Bonporti, Roger, mes. 1 – 7	56
Ex. 5 : la 14 ^{ème} <i>Gavotta, Baletti</i> de Bonporti, Roger, mes. 28 – 48.....	56
Ex. 6 : <i>Ouverture, Proserpine</i> , Ballard, mes. 12 – 20,	103
Ex.7 : <i>Ouverture, Proserpine</i> , Ballard, mes. 34 – 39	103
Ex. 8 : <i>Ouverture, Proserpine</i> , Ballard, mes. 21 – 25	104
Ex. 9 : <i>Ouverture, la suite de Proserpine</i> , Roger, mes. 34 – 39.....	104
Ex. 10 : <i>Ouverture, la suite de Proserpine</i> , Roger, mes. 22 – 26.....	105
Ex. 11 : le 22 ^{ème} <i>Air, la suite d’Armide</i> , Roger, mes. 1 – 10.....	108
Ex. 12 : le 26 ^{ème} <i>Prélude, la suite d’Armide</i> , Roger, mes. 1 – 10.....	108
Ex. 13 : le 22 ^{ème} <i>Chœur en Rondeau, la suite d’Armide</i> , Roger, mes. 1 – 8.....	109
Ex. 14 : le 12 ^{ème} <i>Chœur, la suite d’Armide</i> , Roger, mes. 9 – 17	109
Ex. 15 : le 24 ^{ème} <i>Prélude, la suite d’Armide</i> , Roger, mes. 1 – 6.....	110
Ex. 16 : le 8 ^{ème} <i>Rondeau, la suite d’Armide</i> , Roger, mes. 1 – 6.....	111
Ex. 17 : le 8 ^{ème} <i>Rondeau, suite d’Armide</i> , Roger, mes. 13 – 18.....	111
Ex. 18 : <i>Entrée des Zephirs, Proserpine</i> , Ballard.....	113
Ex. 19 : la 4 ^{ème} <i>Chaconne, la suite d’Atys</i> , Roger.....	114
Ex. 20 : le 7 ^{ème} <i>Pour les Hautbois, la suite de Phaëton</i> , Roger, mes. 1 – 13.....	116
Ex. 21 : le 6 ^{ème} <i>Menuet, la suite de Cadmus et Hermione</i> , Roger.....	117
Ex. 22 : le 5 ^{ème} <i>Pour les violons, la suite d’Amadis</i> , Roger.....	118
Ex. 23 : <i>Que l’amour est doux à suivre !, Proserpine</i> , Ballard.....	120
Ex. 24 : le 4 ^{ème} <i>Menuet, la suite de Proserpine</i> , Roger.....	120

Notes

1. Abréviations courantes

BnF : Bibliothèque nationale de France

LWV : Lully Werk Verzeichnis

D. : dessus

S.D. : second dessus

H.C. : haute-contre

T. : taille

Q. : quinte

B. : basse

B.C. : basse continue

Hb. : hautbois

Fl. : flute

Les sigles de bibliothèque sont empruntés au RISM.

2. Références au catalogue

Outre les catalogues collectionnés par l'auteur, on a consulté la base de données publiée par Rudolf Rasch. Afin d'éviter de les confondre les uns avec les autres, on utilise les numéros inventoriés par Rasch. Le numéro se constitue du nom de l'auteur (sinon le titre) de l'ouvrage dans lequel le catalogue est inséré, l'année de publication et l'alphabet signifiant l'ordre de publication dans une année.

Par exemple, « La Martinière 1698F » désigne le 6^{ème} catalogue de 1698 inséré dans un ouvrage de Pierre-Martin De La Martinière.

3. Références bibliographiques

- elles comportent le nom d'auteur, pour une référence à un ouvrage ou un article, suivi par l'année de publication et par le numéro de page/s ;
- elles indiquent, pour une référence à la partition, le titre de la pièce et/ou le titre de l'œuvre, auxquels succèdent le nom d'éditeur (s'il s'agit d'une partition imprimée) et le numéro de mesure/s ;
- pour un ouvrage/article écrit en japonais, la référence sera donnée tant en japonais qu'en langue européenne, dans la liste bibliographique.

Par exemple, « Lesure 1969, 22-23 » désigne les pages 22-23 de l'ouvrage publié par Lesure en 1969. « *Ouverture*, suite de *Proserpine*, Roger, mes. 34-39 » désigne les mesures 34-39 de l'*Ouverture* dans la suite de *Proserpine* éditée par Roger.

4. Citations

- elles gardent l'orthographe originale. Nous mettons « [sic] » au cas où le mot original témoigne des caractères différents de ceux modernes ; Ex. suites[sic]
- elles sont traduites en français par l'auteur, pour une citation en langue étrangère.

5. Exemples de musique

Ils gardent les clefs originaires présentées, sauf que les clefs de *sol* 1 et *ut* 1 sont transposées en la clef *sol* 2.

6. Tableaux

Ils sont rédigés, au profit de la lecture simple de notre travail en cotutelle, à la fois en japonais et en français. Cependant, le nom propre, l'incipit et le terme musical ne sont pas traduits en japonais. (Ex. *Isis* ; *Air pour le hautbois* ; *Que l'amour est doux à suivre !* ; *la majeur*)

Introduction générale

1. État des recherches

Les opéras de Jean-Baptiste de Lully (1632 – 1687) ont joui d'une diffusion européenne tant de son vivant que de manière posthume. Parmi les pays où ses opéras suscitèrent un véritable engouement, les Provinces-Unies, avec à sa tête la Hollande, bénéficiaient d'une situation assez particulière. Premièrement, s'étant opposé à la France au niveau diplomatique durant le règne de Louis XIV, elle constitue néanmoins un terrain favorable à l'expansion de la culture française hors du Royaume. Deuxièmement, elle témoigne de contrastes marqués dans la réception de l'opéra de Lully ; les opéras sont représentés aussi bien dans les théâtres – ils furent représentés non seulement en langue originale mais aussi en néerlandais – que dans l'édition musicale.

En ce qui concerne l'édition musicale, la ville d'Amsterdam, à son âge d'or grâce à l'essor du commerce international, occupa un rôle primordial dans la publication et la diffusion des opéras de Lully hors de France. Nous pouvons citer une dizaine de personnes – imprimeurs, libraires et éditeurs – qui contribuèrent à ce phénomène des années 1680 aux années 1740. Parmi elles, il faut notamment distinguer trois éditeurs ayant publié différents types de publications de Lully : Joan Philipp Heus (dates inconnues), Antoine Pointel (1660 – 1702) et Estienne Roger (1665/66 – 1722). Leur signification porte sur la diversité de répertoire ; ils publient les opéras de Lully, non seulement en partitions générales ou réduite, mais aussi en extraits vocaux et instrumentaux, dont les derniers ont pu être considérés comme les suites instrumentales provenant des opéras de Lully.

Ces suites constituent un corpus exceptionnel dans la diffusion de l'opéra de Lully, parce qu'elles sont arrangées en 4 parties au lieu des 5 originaires présentées et ont joué un rôle intermédiaire entre les opéras français et les suites d'orchestre allemandes. Citons le travail exhaustif d'Herbert Schneider ayant mis en lumière les suites publiées à Amsterdam dans le contexte de la réception européenne de Lully¹.

Dans la même année que les suites de Cousser – et aucun auteur n'en a insisté – les deux premières collections ont paru à Amsterdam chez Heus, s'appelant « Ouverture avec tous les airs », d'après les opéras de *Cadmus* et *Persée*, qu'a suivi, dans les années suivantes, un grand nombre d'autres suites chez Heus, Pointel et Roger. Ces éditions revêtent une

¹ Nous traiterons de cet aspect en détail dans le chapitre 6.

importance particulière, car elles sont les seules suites avec ouverture de Lully parue en impression et elles ont largement contribué d'établir la réputation de Lully en tant que compositeur instrumental et de diffuser son œuvre aux Pays-Bas, en Angleterre, en Allemagne et en Italie.²

Parmi les trois éditeurs participant à ces publications, Roger se distingue par sa renommée, ses publications diversifiées et son commerce extensif. En effet, natif de Caen en Normandie et immigré à Amsterdam à l'âge de vingt ans, il publia plus de cinq cents partitions musicales très variées et livres sur la musique, ainsi que des titres non-musicaux, avec des formats beaucoup plus importants que ses contemporains hollandais, rivalisant ainsi avec les éditeurs de premier plan de l'époque, tel que Christophe Ballard (1641 – 1715) à Paris et John Walsh (1665 – 1740) à Londres.

Considérons brièvement les recherches précédentes menées sur Roger³. La publication de la musique instrumentale italienne et le commerce international représentaient deux enjeux majeurs. La première était considérée comme primordiale dans son répertoire de publications, déjà dans les écrits du XVIII^e siècle. Les œuvres de Corelli constituaient un cas représentatif – Roger réalisa la réédition des opus 1 à 4, l'édition avec agréments de l'opus 5 et la première édition de l'opus 6. Par ailleurs, l'utilisation précoce et extensive de la technique de gravure et son commerce à la fois domestique et international, notamment à Londres, ont été mis au jour dans l'histoire de l'édition musicale.

Cependant, la place de la musique française dans les éditions de Roger n'a pas suffisamment évaluée, bien que la musique française ait atteint jusqu'à un tiers de ses publications. Son « département français » fut sous-évalué comme « contrefaçon », par les générations suivantes, car la musique française fut avant tout publiée à Paris, par les éditeurs ayant obtenu la permission royale, à savoir le privilège. Seules ses publications des opéras de Lully constituaient une exception, pour la raison évoquée ci-dessus, mais il faut nous interroger sur leur particularité éditoriale et commerciale, en prenant en compte l'intégralité des publications de Roger, et sur leurs caractéristiques musicales par l'intermédiaire de l'arrangement.

² « im gleichen Jahr wie Kussers Suiten – und darauf hat bisher kein Autor verweisen – erschienen in Amsterdam bei Heus die ersten Sammlungen „Ouverture avec tous les airs“ bezeichnet, nach den Opern *Cadmus* und *Persée*, denen in den folgenden Jahren eine große Zahl weiterer Suiten bei Heus, Pointel und Roger folgten. Diese Ausgabe sind von besonderer Bedeutung, da sie die einzigen im Druck erschienenen Ouvertürensuiten Lullys sind und diese Ausgabe in großen Maße dazu beitrugen, den Ruf Lullys als Instrumentalkomponist zu begründen und sein Werk in den Niederlanden, England, Deutschland und Italien zu verbreiten. » Schneider 1982, 124-125.

³ Nous considérons sur cet aspect en détail dans le chapitre 1.

Afin de pouvoir traiter de cette question, il sera indispensable de considérer la personnalité de Roger. En effet, étant protestant français et réfugié huguenot, il travailla aussi bien comme éditeur de musique que comme marchand libraire. Bien que ces aspects n'aient pas suffisamment été mis en valeur jusqu'à présent, son identité en tant que libraire huguenot a dû influencer sa publication, au vu de la signification de l'identité huguenote en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il faudra donc s'interroger sur la relation entre son identité et sa publication musicale, en étudiant le réseau international des huguenots et le savoir-faire des libraires que Roger a pu acquérir.

De surcroît, lorsque l'on considère la particularité des suites instrumentales provenant des opéras de Lully, les catalogues de vente de Roger constitueront les sources primordiales tant au niveau quantitatif que qualitatif. Jusqu'à présent, ses catalogues n'ont servi qu'à nous informer sur la diversité de ses publications. Toutefois, ils s'avèrent plus exhaustifs par rapport à ceux des contemporains de Roger et nous apportent une source d'information considérable, reflétant son attitude favorable à la musique de Lully. Nous pourrions découvrir une autre image de Roger – fournisseur de la musique italienne, à travers l'analyse chronologique de la forme et du fonds des catalogues.

Par conséquent, notre thèse a pour but d'éclaircir la particularité des suites instrumentales issues des opéras de Lully, du point de vue historique, philologique et musical. Les méthodes suivantes seront employées :

1. Examiner la carrière de Roger dans le contexte de l'histoire sociale et industrielle européenne depuis la deuxième moitié du XVII^e siècle jusqu'au début du XVIII^e siècle.
2. Clarifier la particularité commerciale et éditoriale de Roger en analysant ses catalogues. La part des œuvres de Lully dans l'ensemble des publications sera notamment examinée.
3. Analyser les suites instrumentales issues des opéras de Lully du point de vue de l'arrangement musical par l'éditeur. Nous considérerons la signification de ces suites dans le contexte de la diffusion européenne de l'opéra français et de la publication de ses arrangements instrumentaux.

Par ailleurs, cette thèse proposera un nouveau point de vue dans les recherches concernant l'histoire de l'édition musicale. En effet, les recherches précédentes n'ont pas suffisamment évalué les phénomènes européens, en se focalisant sur l'évolution de l'édition musicale dans une région spécifique. Citons comme exemple l'article d'Anik Devriès-Lesure paru en 1998, qui traite de la modernisation de l'édition musicale française au cours du XVIII^e siècle. Examinant la pratique éditoriale parisienne au niveau technique, commercial, financier et musical, l'auteure

considère la naissance de la maison d'édition musicale – acteur marchand qui joua le rôle intermédiaire entre les compositeurs et les clients dans les années 1720 – comme l'événement qui symbolise la modernisation de l'édition musicale. L'existence du marchand spécifique et le système de vente par son intermédiaire, nommé le système dépositaire, caractérisent effectivement l'édition musicale parisienne au XVIII^e siècle. Néanmoins, si l'on tient compte de la situation en Hollande, on pourra établir que les éditeurs ont échangé leur fonds et qu'ils ont même réussi à constituer un réseau de collaboration avec les libraires et les éditeurs français, une génération en avance sur leurs homologues parisiens. Ainsi, nous pourrions prétendre, dans cette thèse, défendre l'importance d'une évaluation et d'une étude exhaustive des conditions techniques et humaines qui ont contribué au développement de l'édition musicale, dans une échelle européenne, afin de clarifier son évolution.

De plus, notre thèse dévoilera une politique volontariste des éditeurs, qui n'a pas été évaluée jusqu'à présent. En effet, les catalogues et les publications musicales n'ont servi qu'à reconstituer le répertoire des compositeurs et la réception des œuvres musicales. Pourtant, en examinant l'évolution des catalogues tant sur le plan formel que sur le plan substantiel, et en analysant les caractéristiques musicales par le biais de l'arrangement, nous pourrions constater que l'histoire de la musique a été formée et transformée par l'action éditoriale. Ainsi, à travers l'étude des suites éditées par Roger, notre thèse mettra en valeur la volonté et l'action des éditeurs.

2. Organisation de la thèse – Axes programmatiques

Cette thèse se constitue de trois parties. Dans la première partie, nous considérerons les origines de Roger en se focalisant sur sa particularité en tant que libraire huguenot. Le chapitre 1 traitera du contexte historique. Dans la section 1, on examinera les recherches précédentes sur Roger, dans une perspective épistémologique, afin de clarifier l'évolution de son image depuis son époque jusqu'à aujourd'hui. Suite à cet examen, on remarquera que la personnalité de Roger devra être réévaluée à travers son identité et ses actions. Dans la section 2, on considérera le réseau international des huguenots de l'époque de Roger, à partir des études sur l'histoire européenne de l'économie, l'industrie et la culture religieuse. La section 3 examinera le milieu de la publication amstellodamoise aux XVII^e et XVIII^e siècles, en mettant en relief l'avantage systématique et industriel d'Amsterdam et la publication des livres français en Hollande.

Dans le chapitre 2, on se concentrera sur la carrière et l'activité de Roger. La première section se focalisera sur la carrière de Roger, en mettant sur l'accent sur sa position privilégié en tant que huguenot. Dans la section 2, on donnera un aperçu global des publications à la fois

musicales et non-musicales de Roger. Il s'agit des catalogues de vente, des annonces dans la presse et des correspondances rédigées par son collaborateur De Lorme qui seront étudiés. Dans la section 3, on examinera l'adaptation du savoir-faire du libraire au domaine musical, en se focalisant sur l'activité des agents londoniens, Les Vaillant. À travers l'analyse des sources et la considération du contexte historique, on éclaircira les aspects humains et professionnels qui ont joué un rôle indispensable dans la publication musicale de Roger.

Puis, dans la partie 2, on se concentrera sur l'analyse philologique des catalogues. Le chapitre 3 donnera un aperçu global des catalogues. Dans la section 1, on examinera les recherches précédentes concernant les catalogues de Roger et de ses contemporains, afin de mettre en lumière la particularité de Roger. La section 2 analysera ses catalogues en fonction de leur période de publication. Il s'agit de catalogues joints aux partitions musicales, ceux inclus dans les livres non-musicaux, et ceux publiés individuellement. À travers cette analyse typologique, on approfondira l'étude de l'évolution formelle.

Le chapitre 4 se focalisera sur la classification dans les catalogues. Dans la première section, on traitera de l'évolution de la classification, pour mettre en évidence la relation entre la classification et les publications. La deuxième section se concentrera sur le répertoire commun dans les plusieurs catégories de classification, afin de clarifier le but commercial de Roger. La troisième section traitera des publicités insérées dans les catalogues. En examinant les publicités liées à la classification, on décèlera la volonté de Roger de constituer des « produits d'appel », en faveur de ses clients.

Dans le chapitre 5, nous examinerons le traitement des œuvres de Lully dans les catalogues. La publication des œuvres théâtrales de Lully par Roger couvre aussi bien la musique vocale que la musique instrumentale et constitue le produit vedette dans ses productions. Dans la section 1, on clarifiera le genre le plus recherché au sein des publications lulliennes de Roger, à travers l'examen des annonces publicitaires dans ses catalogues. Dans la section 2, on comparera les éditions d'opéras de Lully avec les éditions représentatives dans la musique italienne, en particulier chez Corelli, afin de mettre en relief le dessein éditorial de Roger.

Finalement, la partie 3 aura pour objectif d'éclaircir les caractéristiques musicales des suites instrumentales issues des opéras de Lully, au sein de la diffusion européenne de ses opéras. Le chapitre 6 traitera du contexte dans lequel les éditions de suites se seraient confrontées. Après avoir défini l'édition de suite provenant des opéras de Lully, la section 1 examinera l'état des recherches concernant ces publications. La section 2 se focalisera le corpus musical de l'opéra de Lully, en mettant en valeur la partition générale imprimée et l'extrait manuscrit créés en France. Puis, la section 3 traitera de la réception de l'opéra de Lully en Hollande tant au niveau de son interprétation qu'au niveau de sa publication. Ainsi, nous

replacerons les éditions de Roger dans le contexte de la renommée de l'opéra de Lully en Hollande. Par la suite, dans la section 4, nous prendrons en compte la publication de *Harmonia anglicana*, une série d'arrangements instrumentaux des opéras anglais réalisée par Walsh, afin de signaler sa proximité musicale avec les suites publiées par Roger.

Dans les deux derniers chapitres, nous analyserons les suites éditées par Roger du point de vue de l'arrangement. Dans le chapitre 6, nous nous focaliserons sur la structure. Après avoir examiné les caractéristiques générales de l'arrangement dans la première section, nous examinerons 15 suites à part, dans la deuxième section, en les distinguant selon la période de réalisation : les premières suites antérieures à 1702, celles publiées entre 1703 et 1706, et celles postérieures à 1708. A travers cet examen, nous découvrirons la particularité des suites éditées par Roger par rapport à celles d'autres éditeurs amstellodamois et nous mettrons en évidence l'évolution structurelle des suites.

Le chapitre 8 se concentrera sur l'écriture des parties intermédiaires. En effet, les suites publiées par Roger témoignent d'un arrangement de l'opéra original à 5 parties en 4, en éliminant une partie d'alto. Il est remarquable que certaines suites attestent d'une réécriture intentionnelle dans les parties intermédiaires, ce qui nous permettra de déterminer le but éditorial de l'éditeur. En analysant le principe d'arrangement dans la section 1, nous nous focaliserons ensuite sur l'écriture d'une suite singulière, celle d'*Armide*, afin de clarifier l'effet musical créé par cette réécriture. Finalement, la section 3 traitera des suites et analysera l'écriture de leurs parties intermédiaires. Ainsi, nous considérons la raison de la réécriture et les caractéristiques musicales à travers cet arrangement.

Enfin, notre conclusion traitera notamment de la particularité de l'arrangement dans les suites éditées par Roger et nous permettra de replacer ces suites aussi bien dans la perspective de l'ensemble de ses publications que dans le contexte de la réception de l'opéra de Lully. En rappelant les première et deuxième parties, nous découvrirons les éléments personnels, sociaux et culturels qui ont favorisé l'aboutissement des suites instrumentales.

3. Conditions des sources

Avant d'entrer dans le cœur du sujet, il faut rapidement regarder l'état des sources que l'on pourra utiliser dans cette thèse. Il s'agit en effet des sources primaires concernant Roger : 1. les partitions musicales et les livres publiés par lui, 2. les catalogues de vente, 3. les annonces dans la presse, 4. l'acte de mariage, 5. l'inventaire, 6. le contrat accordé avec son successeur, Le Cène, 7. les contrats signés avec les compositeurs et ses agents, 8. les correspondances rédigées par De Lorme. Ci-après figurent quelques principes de notre thèse concernant l'utilisation des sources.

Il faut d'abord dire que nous avons très peu de sources primaires attestant l'activité de Roger, car il n'a guère écrit de préfaces dans les partitions, ni de lettres de son propre mot. Au vu de cette situation, ses catalogues constituent les principales sources à la fois permanentes et fiables. L'importance et la particularité des catalogues seront rappelées dans le chapitre 3.

Les partitions musicales et les livres publiés par Roger sont en grande majorité conservés en Europe et en Amérique du Nord. Notre thèse, se focalisant sur son « département français », localise l'ensemble du répertoire de la musique française tant vocale qu'instrumentale et met en évidence les livres français vendus par Roger.

Les annonces parues dans la presse permettent de nous informer sur les livres qui n'ont pas été mis dans les catalogues et sur les relations, favorables ou hostiles, avec ses contemporains. Nous avons dépouillé toutes les annonces en musique et celles concernant Roger, parues entre 1695 et 1720, dans la *Gazette d'Amsterdam*. Afin de mener à terme cette recherche, nous avons consulté la version numérisée en CD-Rom et conservée dans la Bibliothèque Nationale de France. Les annonces recueillies figurent annexe⁴.

L'acte de mariage, l'inventaire et le contrat avec Le Cène sont conservés dans les Archives municipales à Amsterdam. Le premier est transcrit et publié sur Internet par Rudolf Rasch⁵. Par ailleurs, concernant les deux derniers, I. H. Van Eeghen et François Lesure ont donné leur notice bibliographique ainsi qu'un aperçu⁶. En particulier, nous avons pris connaissance du contrat accordé par Roger et l'agent de Corelli, Fornari, concernant l'opus 6 du compositeur. Celui-ci est toujours conservé dans les Archives municipales d'Amsterdam et publié par Rasch.

Ajoutons que les correspondances de De Lorme, ancien collaborateur de Roger, constituent une source indirecte mais précieuse attestant l'activité Roger comme libraire⁷. Les copies manuscrites de ces correspondances sont maintenant reliées ensemble et conservées dans les Archives municipales d'Amsterdam. Nous transcrivons les parties concernant Roger.

⁴ Je remercie à Rudolf Rasch de m'avoir indiquée cette source ainsi que sa localisation.

⁵ Rasch Internet, Vol. 4, Part 3, *Document 1691*, 2.

⁶ Van Eeghen 1967, Vol. IV, 69-70 ; Lesure 1969, 10-11.

⁷ Nous examinerons ces correspondances en détail dans le chapitre 2.

Partie 1. Aspect historique

- Roger et la France

Chapitre 1. Le portrait de Roger et le contexte historique

La première partie se focalisera sur la carrière de Roger, afin de mettre en évidence le contexte historique et social qui a constitué un terreau favorable à la publication de la musique française, notamment les opéras de Lully.

Dans le premier chapitre, nous examinerons la personnalité de Roger du point de vue historique et socio-culturel. Les écrits sur Roger datent de la deuxième moitié du XVIII^e siècle ; on les trouve dans les textes en musique ainsi que les dictionnaires de musique. Nous allons suivre les textes historiques et les travaux concernant Roger, dans l'ordre chronologique, afin de comprendre sa réception dans l'histoire de la musique et indiquer les points qui restent à examiner.

Ensuite, dans les sections suivantes, nous nous focaliserons sur le contexte historique. D'abord, étant donné que Roger fut réfugié huguenot, on traitera de la situation des huguenots en France au XVII^e siècle, du réseau international des huguenots, et du milieu favorable qu'ils rencontrèrent aux Pays-Bas.

Section 1. Le personnage de Roger – depuis le XVIII^e siècle jusqu'à nos jours

L'intérêt pour le personnage de Roger remonte à loin ; dans les dictionnaires et les textes sur la musique quasiment contemporains, son nom est documenté. Dans cette section, nous suivrons le parcours des évaluations sur Roger depuis son époque jusqu'à nos jours, afin de mettre en lumière l'origine de son image que l'on partage aujourd'hui.

1. Les dictionnaires et les textes en musique du XVIII^e siècle

Nous pouvons nommer les dictionnaires et textes historiques suivants, rédigés au XVIII^e siècle et portant le nom de Roger :

Walther, Johan Gottlieb. 1732. *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*. Leipzig, Wolfgang Deer.

Hawkins, John. 1776. *A General History of the Science and Practice of Music*. London, T. Payne and Son.

Burney, Charles. 1776, 1789. *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*. Vol. 2, 3. London.

Le premier constitue l'un des textes historiques qui documentent des éléments biographiques, l'activité de l'éditeur le plus tôt. Le dictionnaire de Walther, ne paraissant que 10 ans après la mort de Roger, évoque son nom dans les articles de plus de 20 compositeurs. La plupart sont les compositeurs italiens et germanophones tels que Corelli, Schickhardt, Pez, Baldacini, Fiore, Pistocchi, etc. Néanmoins, nous trouvons également des compositeurs français : Heudeline, Mouton et Nivers. L'auteur ne mentionne que le fait de la publication par Roger, probablement à cause de l'espace limité pour les compositeurs peu connus, mais il cite les noms d'œuvres dans les catalogues de Roger, pour les compositeurs de plus grande renommée comme Corelli, Schickhardt et Pez. Par exemple, dans l'article sur Corelli, Walther avertit qu'il a pris connaissance de ses opus 1 à 6 et opus posthume à partir des catalogues de Roger, en indiquant que « de ses œuvres 7 opéras ont été connus par la gravure »¹. Par ailleurs, Walther précise que Roger a publié toutes les œuvres de Schickhardt jusqu'à son opus 22. Ainsi, il utilise les catalogues de Roger afin de prendre connaissance des informations bibliographiques.

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, en Angleterre, deux auteurs publièrent des livres sur l'histoire générale en musique : Hawkins et Burney. À travers leurs écrits, ils ont contribué à revivifier la musique dans le passé, symbolisée par la musique de Corelli. Ayant triomphé avec les concerts en Angleterre, sa présence est cependant moins importante dans les années 1750. Néanmoins, grâce à l'établissement du concert de musique ancienne par l'Académie à la fin du siècle, elle revient dans le répertoire du concert en tant que représentative de la musique dite « classique ». Par conséquent, plus les sonates et les concertos de Corelli sont considérés comme le canon de la musique instrumentale, plus la renommée de Roger, ayant publié ces œuvres, s'établit. Citons comme exemple Hawkins, qui évalue les éditions de Roger, évoquant leur beauté et de la première publication du concerto (opus 6).

Vers l'an 1720 Estienne Roger d'Amsterdam a imprimé une belle édition des quatre opéras de sonates, estampillés sur cuivre, dans le même caractère, avec le reste de ses nombreuses publications. Parmi les concertos, le premier est celui beau imprimé à Amsterdam pour Estienne Roger et Michel Charles Le Cène, devant un frontispice, dessiné par Francesco Trevisani d'une muse jouant et chantant au luth.²

Burney reconnaît également que, dans son ouvrage *General History of Music*, l'opus 6 de

¹ « Von seiner Arbeit sind 7 Opera durch Kupfferstich bekannt worden », Walther 1732, 184.

² « about the year 1720 Roger of Amsterdam printed a fine edition of the four operas of sonatas, stamped on copper, in the same character, with rest of his numerous publications. Of the Concertos, the first is that beautiful one printed at Amsterdam for Roger and Le Cene, with a frontispiece before it, designed by Francesco Trevisani of a muse playing and singing to the lute. » Hawkins 1776, 675.

Corelli a été finement gravé par Roger³. Ainsi, grâce à la réévaluation de la musique de Corelli en Angleterre à la fin du XVIII^e siècle, le nom de Roger s'intègre dans les écrits sur la musique en tant qu'éditeur de la musique italienne.

2. Les dictionnaires au XIX^e siècle et les prémices des études sur Roger

Au XIX^e siècle, période pendant laquelle fleurissent maints dictionnaires de musique et de musicologie, étude scientifique sur Roger ouvre sa voie. Cette recherche porte principalement sur la musique italienne et la valeur bibliographique de ses catalogues. Les suivants travaux sont à consulter :

Fétis, François. 1880-1868. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 8 vols., Paris, Firmin-Didot.

Goovaerts, Alphonse-Jean-Marie-André. 1880. *Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas*. Anvers, Pierre Kockx.

Enschede, J. W. 1896, « Quelques mots sur Étienne Roger, marchand libraire à Amsterdam », *Bulletin de la Commission de l'histoire des églises wallonnes*. 209-215.

Dans sa *Biographie*, Fétis crée un article individuel pour Roger, où il le désigne comme « célèbre éditeur de musique et libraire » et accorde une importance historique à ses catalogues. En mentionnant les catalogues de Roger et Le Cène⁴, il met en exergue leur portée bibliographique, car ils contiennent des œuvres de la fin du XVII^e siècle à la première moitié du siècle suivant.

Goovaerts, musicologue belge et expert de l'éditeur flamand du XVI^e siècle Pierre Phalèse, publia un livre traitant de l'histoire générale de la publication musicale aux Pays-Bas. Il considère Roger comme l'un des éditeurs primordiaux à Amsterdam et le considère comme un précurseur pour les éditeurs au XVIII^e siècle tels qu'Olofsen et Hummel. De même que Fétis, Goovaerts met sur l'accent la valeur bibliographique des catalogues de Roger et son répertoire diversifié. Il le mentionne en sélectionnant les œuvres italiennes et néerlandaises, comme par exemple la suite de clavecin de Rynoldus Popma van Oevering, le concerto sacré d'Alessandro Scarlatti, les sonates et trios de Servaas de Konink, la suite de Bustyn, etc., et les traités français de musique d'Hotteterre et de Massons. Cependant, les publications de Roger sont mises de côté

³ Burney 1789, 440.

⁴ En ce qui concerne le catalogue de Roger, il aurait été publié entre 1700 et 1706, étant donné qu'il est in-8° et se compose de 16 pages. Quant au catalogue de Le Cène, il a effectivement paru en 1737, au vue de sa dimension de 72 pages.

par rapport aux publications typographiques, parce qu'elles étaient en gravure et « sans millésime ».

Par ailleurs, à la fin du XIX^e siècle, Eschede, historien et musicologue néerlandais, rédigea la première monographie sur Roger. Son article en 1896 met en lumière, probablement du fait du caractère du journal qui l'a publié, l'origine de Roger en tant que réfugié huguenot et l'affiliation à l'église wallonne d'Amsterdam⁵. Enschede évalue sa publication de la musique italienne, alors qu'il prend conscience de la contribution des libraires hollandais aux livres français. Il sous-évalue même sa publication de la musique française en la considérant comme une « contrefaçon ». Dans son article, l'auteur présente certains répertoires des éditions citées de l'Avertissement que Roger rédigea en 1709⁶. Il s'agit d'*Oude en Nieuwe Hollandse boeren-lieties en Contredancen*, des Sonates en trio de Corelli et de la traduction néerlandaise de *Traité de la composition de musique* de Nivers. Au vu de ce choix, selon Enschede, l'importance de Roger s'oriente toujours vers la musique italienne et la vulgarisation musicale en Hollande.

Ainsi, les recherches effectuées à la fin du XIX^e siècle permirent de qualifier Roger d'éditeur emblématique à Amsterdam aux alentours de 1700. Ce fut la valeur bibliographique des catalogues qui attira l'attention des chercheurs, même si les auteurs ne prirent compte que certains domaines : musique instrumentale italienne, musique néerlandaise et traités de musique en français. Ils furent probablement influencés par les écrits historiques du siècle précédent considérant Roger comme éditeur de Corelli. La publication de la musique française resta entièrement voilée.

3. Les recherches au cours du XX^e siècle

A partir du milieu du XX^e siècle, Roger devient l'objet de recherches des musicologues français et allemands, qui s'intéressent à la documentation des publications musicales de Roger et à son commerce international. Afin de mener nos recherches, nous avons consulté les ressources bibliographiques dont la liste figure ci-dessous.

Pincherle, Marc. 1946 « Note sur Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène, » *Revue belge de musicologie* (1), 82-92.

Van Eeghen, I. H. 1960-1978. *De Amsterdamse Boekhandel 1680-1725*. 5 Vol. Amsterdam,

⁵ Enschede a dû consulter les registres de mariage et d'inhumation, mais il ne mentionne pas de références spécifiques.

⁶ Il s'agit d'un avertissement inséré dans la réédition des *Chevaliers errans[sic] et le genie familier* par Madame le Comtesse d'Auneuil, qui résume le catalogue de Roger.

Scheltema & Holkema.

Lesure, François. 1969. *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam 1696-1743)*. Paris, Société Française de Musicologie.

Hortschansky, Klaus. 1972. « Die Datierung der frühen Musikdrucke Etienne Rogers. Ergänzungen und Berichtigungen, » *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Deel 22, No. 4, 252-286.

Tout d'abord, Pincherle, expert en musique italienne et spécialiste du violon à l'époque baroque, décrit la carrière de Roger à travers l'examen de sources inédites⁷. Il qualifie Roger de « rare d'ensemble d'aptitudes » et met en évidence l'originalité de son commerce, en considérant le comptage de ses publications, la présence de ses agents dans plusieurs pays européens, son répertoire diversifié et la concurrence avec ses contemporains Pierre Mortier et John Walsh. C'est lui qui mentionne au premier l'arrangement instrumental de l'opéra de Lully, même brièvement, dans le contexte de la publication de la musique instrumentale par Roger. Pourtant, cet article souligne toujours le « département italien » de Roger, apportant des clarifications concernant le processus de publication de l'opus 5 de Corelli et l'opus 6 de Vivaldi.

Puis, *De Amsterdamse Boekhandel 1680-1725* de Van Eeghen, examinant les sources primaires dans les archives, traite de l'histoire des libraires et des éditions d'Amsterdam. L'auteure nous fournit, dans les tomes 3 et 4 consacrés à la vie et la carrière des différents libraires, la base de la biographie de Roger, telle que l'acte de baptême, mariage et enterrement de ses proches, son adresse, l'inscription au syndicat et son inventaire, qui amène les contributions de Pincherle et Lesure. Van Eeghen elle-même, dévoile un aspect inconnu de Roger comme libraire non-musical. En effet, ses recherches minutieuses sur Jean-Louis de Lorme, libraire et collaborateur de Roger, permettent de nous supposer qu'il travailla aussi bien comme éditeur de musique que comme libraire général. Cependant, elle ne consulte pas de catalogues de Roger et ne prend donc pas la mesure de l'originalité du commerce de Roger synthétisant le domaine musical et non-musical.

Publiée une quinzaine d'années après l'ouvrage de Van Eeghen, la *Bibliographie* de Lesure constitue jusqu'à aujourd'hui le seul ouvrage consacré à Roger. Celle-ci traite de la généalogie de la famille de Roger avec les sources conservées dans les archives à Caen et met en lumière l'intégralité de son répertoire avec l'année de publication estimée, à partir des catalogues et des

⁷ Pincherle a probablement utilisé les sources recueillies par Van Eeghen pour ses ouvrages de 1960-1968, mais sans en avoir donné la référence.

annonces déjà recensés⁸. La nouveauté du travail de Lesure réside dans la perspective choisie et le fait de mettre en évidence l'avantage de Roger par rapports aux éditeurs italiens, français, anglais et néerlandais contemporains. Il résume l'objectif de Roger de « créer une maison d'éditions musicales à forte structure commerciale en copiant les ouvrages importants des maisons étrangères et en les diffusant auprès des marchés qu'elles n'avaient pas su atteindre ; rechercher des manuscrits nouveaux en prenant des contacts directs avec les compositeurs et en les attirant par une belle gravure et une présentation remarquable »⁹. Selon lui, Roger se distingue des autres éditeurs généraux à son époque en raison du développement de son commerce.

Son ouvrage lui a permis de dénoter la particularité de Roger dans l'histoire de l'édition musicale. Bien que Lesure reconnaisse la variété du répertoire et le marché incomparable de Roger, toutefois, il manque une réflexion sur la genèse d'un tel commerce extensif. De plus, l'auteur appuie l'image dominant de Roger comme éditeur de musique italienne et omet son « département français ».

Finalement, Hortschansky propose des années de publication plus précises et documentées en examinant les catalogues inédits antérieurs à 1706. Son article, complétant le travail de Lesure, contribue à dater de nombreuses publications mais n'invite aucunement à un réexamen du statut de Roger.

4. L'évaluation dans l'histoire de la publication musicale et la tendance actuelle

À partir de la publication de Lesure, Roger intègre l'histoire de l'édition musicale. Par ailleurs, grâce à la documentation des sources primaires, nous avons accès à une bibliographie détaillée sur la carrière de Roger.

Boorman, Stanley, Elenor Selfridge-Field, Donald W. Krummel. 2001. « Printing & Publishing of Music, » *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Vol. 20, London, Macmillan Publishers, 326-381.

Beer, Axel. 1997. « Musikverlage und Musikalienhandel, » *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite Auflage, Sachteil 6, 1760-1783.

Rasch, Rudolf. 1996a. « Corelli's Contract: Notes on the Publication History of the

⁸ Une telle approche a été choisie, car les éditions en gravure à cette époque ne comportaient pas de l'année de publication.

⁹ Lesure 1969, 12.

- « Concerti Grossi... Opera Sesta » [1714]. » *Tijdschrift van Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Musiekgeschiedenis*, Deel 46, No. 2, 83-136.
- . 1996b. “Estienne Roger and John Walsh: Patterns of Competition between early-18th-century Dutch and English Music Publishing”, Juliette Roding & Lex Heerma van Voss (Eds), *The North Sea and Culture (1550-1800): Proceedings of the International Conference Held at Leiden 21-22 April 1995 (Leiden)*, 396-407.
- . 1998. “Brossard, Ballard et Roger”, Jean Duron (Ed.), *Sébastien de Brossard musicien Versailles*. Édition du Centre de musique baroque de Versailles, 239-259.
- . 2009. “The Music Shop of Estienne Roger (1698-1708)”, *La la la... Maître Henri : Mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst*, Turnhout, Brespols, 297-314.
- . Internet. *My Work on the Internet, Part Four; The Music Publishing House of Estienne Roger and Michel-Charles Le Cène 1696-1743*.
<http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Roger/Roger.htm>

D’abord, il faudra mentionner la position de Roger dans *The New Grove Dictionary* et *MGG*. Le premier contient un article intitulé « Printing & Publishing of Music », dont la deuxième partie consacrée à la publication musicale (*Music Publishing*) traite du milieu particulier d’Amsterdam. Krummel, l’auteur de cette partie, considère la ville d’Amsterdam, de même que Londres, comme le foyer précoce de l’édition musicale en gravure vers 1700. Par ailleurs, *MGG* propose un article concernant la maison d’édition musicale et le commerce de musique (*Musikverlage und Musikalienhandel*), dont la deuxième partie appelée « développement historique » traite de l’histoire de ce commerce en tenant compte du facteur géographique. L’auteur met en valeur l’avantage commercial de Roger, dans le cadre de l’histoire belge et néerlandaise, et le considère comme le pionnier des éditeurs qui succèdent : Witvogel et Hummel¹⁰. Cependant, à cause de cette classification restreinte au niveau local, le marché européen de Roger est malheureusement ignoré. Ainsi, Roger et la ville d’Amsterdam sont considérés comme le berceau de la gravure en musique, dans le développement de l’édition musicale, mais toujours assujettis à Londres qui profitera de son apogée au cours du XVIII^e siècle.

Au cours des deux dernières décennies, de nombreuses contributions par Rasch ont permis d’étudier en détail l’activité de Roger en s’appuyant sur une documentation constituée de sources primaires. Parmi elles, l’article 1996a met en évidence le fait que Roger a négocié la publication de l’opus 6 de Corelli auprès du compositeur, à partir de l’examen du contrat signé entre Roger et Corelli, de la dédicace de son héritier, et du privilège. Par ailleurs, les articles 1996b et 1998

¹⁰ Beer évalue la haute productivité et la compétence commerciale de Roger, en citant comme exemple sa réédition et son système de numérotation.

mettent en lumière l'activisme commercial de Roger, en examinant les échanges de partitions musicales et d'annonces en musique avec ses contemporains à l'étranger, en particulier Ballard et Walsh. Cet aspect est réaffirmé dans l'article de 2009, traitant de la provenance des partitions mises dans « les livres de musique vendus chez Estienne Roger mais qui ne sont point de son impression ». Dans cet article, Rasch distingue les partitions vendues en 3 catégories : les partitions publiées par les prédécesseurs amstellodamois, celles publiées par Ballard et celles d'autres provenances, en les considérant comme le témoin de la diversité de l'activité de Roger. En outre, ces dernières années, Rasch a rendu publiques les sources primaires sur Roger et il a donné accès au catalogue de toutes ses publications en ligne. Grâce à cette documentation, nous pouvons accéder à des copies et à des transcriptions de sources déjà inventoriées.

Les travaux minutieux par Rasch démontrent que Roger a volontairement contacté le compositeur, dans le domaine de la musique italienne, et qu'il a noué des relations étroites avec ses contemporains. Cependant, il nous faut indiquer que ses travaux complètent l'évaluation de Roger établie par Lesure et que son portrait et sa personnalité reste inchangés.

Résumons la problématique dans les recherches sur Roger depuis son époque jusqu'à nos jours. Sa publication de la musique française et sa large offre commerciale sont longtemps restées inconnues. Dans cette thèse, nous montrerons que les points d'ancrage de ces deux aspects sont l'identité de Roger, l'utilisation du catalogue, et la publication de la musique de Lully. En effet, Roger était huguenot, né en France, et publiait des livres en même temps que les éditions musicales. Ne pourrait-on pas considérer que les avantages et l'héritage des libraires huguenots dont bénéficiait Roger ait pu influencer son activité dans le domaine de la publication musicale, par conséquent, qu'il a été l'éditeur remarquable de son époque ? De plus, c'est le catalogue qui illustre le mieux la créativité de Roger. Même si l'évaluation de Roger a commencé avec des informations écrites dans les catalogues, les modalités de leur utilisation n'a pas fait l'objet de discussions. Par conséquent, à travers l'analyse des catalogues, il sera possible d'évaluer sa publication musicale sous un angle nouveau. Au-delà de cette « réévaluation », il nous faudra également analyser la publication de la musique de Lully par Roger.

Les éditions d'Amsterdam de l'opéra de Lully occupent une place remarquable non seulement dans l'histoire de la publication musicale aux Pays-Bas, mais aussi dans la réception européenne de l'opéra français¹¹. Ces éditions bénéficient d'un produit phare au sein de l'intégralité du répertoire de Roger, qui surpasse les éditions de Corelli et de Schickhardt au niveau du nombre. Toutefois, ce domaine n'a été jamais très apprécié dans les recherches sur Roger, à cause de la contrefaçon des éditions parisiennes. Dans cette thèse, nous analyserons la

¹¹ Nous traiterons de l'état de recherches sur ce point dans le chapitre 6.

publication de la musique de Lully par le truchement de l'étude de Roger, en prenant suffisamment compte des caractéristiques basées sur son identité en tant que libraire huguenot, et de l'originalité de ses catalogues, afin de révéler la signification de ce domaine dans ses publications. Ainsi, nous pourrions découvrir la particularité de la musique française diffusée par Roger, particularisme déterminé par ses caractéristiques personnelles et par l'environnement social.

Section 2. Le réseau des huguenots dans l'Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles

Il est nécessaire de porter une attention toute particulière à l'environnement politique et social autour d'Amsterdam et des huguenots, afin de considérer la particularité de la publication de la musique française par Roger. Dans la présente section, nous traiterons du contexte dans lequel se déroulent ses activités, à partir des débats engagés sur le réseau international des huguenots au XVII^e et XVIII^e siècle.

1. Les huguenots en France

La Réforme ayant eu lieu au XVI^e siècle a conduit à la guerre religieuse féroce qui divisa l'Europe entre les forces catholiques et les forces protestantes. Même après la Guerre de Trente Ans, qui se termine avec le traité de Westphalie en 1648, la Réforme et la Contre-Réforme continuèrent de s'opposer les conflits violents étaient partout en Europe. Ils causèrent souvent la persécution et la répression des factions protestantes. Face à cette situation difficile, les protestants constituèrent une coopération internationale. Ils construisirent un réseau reliant les différentes branches, favorisant ainsi d'un espace commercial international.

Le protestantisme en France apparaît sous l'influence du luthérianisme à partir des années 1520, et commence aux environs de 1550, lors de l'établissement de l'Église réformée sous la direction de Calvin. À la fin des années 1550, on trouve, les réformistes parmi la famille royale, les intellectuels, les artistes jusqu'aux agriculteurs, et ils atteignent 10% de la population totale de la France. Mais en même temps, une politique de non-tolérance est menée, pour réprimer les réformistes en tant qu'« hérétiques ». L'événement marquant de cette persécution est le Massacre de la Saint-Barthélemy en 1572, qui conduit à l'assassinat d'environ trente mille huguenots et qui aurait fait fuir des dizaines de milliers de protestants à cause des troubles politiques. Par ailleurs, dans le camp catholique, l'accession au trône d'Henri de Navarre (futur Henri IV), le roi de la famille réformée, étend le mouvement de réconciliation. Cependant, sa conversion au catholicisme bouleverse les huguenots et, lorsque le roi promulgue l'Édit de

Nantes en 1598, afin de tempérer les relations et décréter une paix religieuse, le climat en France devient très précaire.

Le XVII^e siècle commence par l'assassinat d'Henri IV et l'accession de Louis XIII en 1610, qui renforce les mesures contre les huguenots. Suite à la guerre menée dans le sud-ouest entre 1627 et 1629, un grand nombre des huguenots s'exilent aux Pays-Bas. Une fois la paix d'Arès conclue, la situation intérieure bénéfique d'une certaine accalmie pendant une trentaine d'années. Néanmoins, cette trêve est rompue quand Louis XIV assume le pouvoir en 1661. Louis XIV annonce alors une politique visant à limiter la liberté et les droits des huguenots en collusion avec le clergé. Au début, elle se manifeste sous la forme de mesures non coercitives : l'aide financière pour les pasteurs qui se convertissent (dite « séduction ») et l'accord volontaire des catholiques et des réformistes (dit « réunion »). Mais immédiatement, Louis XIV exerce une contrainte légale contre les huguenots, en fermant les temples, les écoles protestantes et limitant les choix professionnels¹².

Même lorsqu'ils sont soumis à une discrimination sociale, les huguenots ne plient malgré la vague de répression. En 1681, la première Dragonnade a eu lieu dans le Poitou, et ouvre la voie à la persécution des huguenots en forçant leur conversion avec une violence brutale. Certains doivent être convertis, certains fuient leur pays, mais le mouvement de résistance continue et le pouvoir réagit en ordonnant des Dragonnades du mois d'août à octobre 1685. Pendant cette période tourmentée, l'Édit de Fontainebleau, la fameuse Révocation de l'Édit de Nantes, a été promulguée le 18 octobre et détermine du sort des huguenots. Dans cet édit, le culte huguenot, l'exil à l'étranger, l'éducation religieuse des enfants sont interdits et, dans le cas d'une violation, une peine sévère sera imposée. Selon le résumé de Mours,

Les temples encore debout seront « incessamment démolis ». Tout exercice de culte réformé demeure interdit. Les ministres qui refusent d'abjurer devront sortir du royaume dans le délai maximum de quinze jours [...]. Les écoles protestantes sont interdites. Les enfants « qui naîtront de ceux de la R. P. R. » seront baptisés par les curés. Les réformés qui avaient quitté le royaume pourront rentrer dans un délai de quatre mois, à l'expiration duquel leurs biens seront confisqués. « Très expresses et itératives défenses » sont faites aux « P. R. » de « sortir, eux, leurs femmes et enfants » du royaume, « sous peine pour les hommes des galères, et de confiscation de corps et de biens pour les femmes ».¹³

¹² Les artisans huguenots se voient éliminer des corporations de métier. Ils ne pourront plus être notaire, avocat, sage-femme, etc. Cf. Mours 1967, 157.

¹³ Mours 1967, 197.

Ainsi, les huguenots ont dû choisir la conversion, l'exil ou l'assujettissement. Le nombre total d'exilés huguenots est estimé à 200000 personnes, ce qui équivaut à 24% de la population huguenote en France. Il faut rappeler que cet exil fut possible grâce au réseau humain qui joua un rôle essentiel en tant que vecteur des solidarités communautaires et économiques.

2. Le réseau international des huguenots

Lorsque l'oppression contre les protestants s'est accélérée à la fin du XVII^e siècle, le clergé a tenté de constituer une coopération internationale au-delà des sectes, afin de contrer les forces catholiques. La Suisse, la Hollande, et le Royaume-Uni étaient les centres d'un tel mouvement. Par exemple, lors de l'évacuation des résidents protestants de la Principauté d'Orange, la Suisse fournit un abri temporaire à Genève, et les marchands genevois réunissent les dons afin de transférer les réfugiés. L'Angleterre et le Pays-Bas discutent avec l'autorité française et Savoie pour assurer les voies de migration. Les réfugiés sont acceptés en Brandebourg-Prusse, dont la charge de déplacement est collectée par le décret royal de la reine britannique Anne¹⁴. Par ailleurs, les élites londoniennes organisent le système de support, l'Association pour la Promotion de la Connaissance Chrétienne (*Society for Promoting Christian Knowledge*, abrégé comme SPCK), qui soutient les écoles de bienfaisance, les centres de soulagement, la publication et la distribution des livres religieux, etc.¹⁵. Il est probable que les membres de la SPCK ont maintenu leur réseau de contacts grâce à des échanges permanents.

De plus, les huguenots discrets en divers endroits comptent non seulement sur l'État et l'Église, mais forment aussi leur propre réseau de commerce international¹⁶. En effet, avec les parents éloignés jouant le rôle d'agent, et le mariage la complétant, l'existence de liens de sang est la clé d'un succès commercial. Aussi, des liens plus solides peuvent être fondés sur la foi commune entre les protestants, comme la relation étroite entre l'Église réformée française et l'Église wallonne néerlandaise. Ainsi, les marchands huguenots établissent volontairement des stratégies matrimoniales avec des familles des marchands néerlandais et allemands. Par conséquent, les huguenots réussissent à construire un réseau rendant possible le commerce international. Le réseau international des huguenots a été formé par la solidarité protestante dans l'internationalisme des clergés et élites, ainsi que par le biais des relations entre marchands basées sur la relation du sang.

¹⁴ Nishikawa 2002, 129.

¹⁵ Nishikawa 2002, 133-134.

¹⁶ Selon Fukasawa, le Diaspora (discret) de la minorité religieuse a une affinité avec le commerce international, grâce à la solidarité entre la famille et la même secte qui lie les colonies d'exilés. Cf. Fukasawa 1999, 187.

3. Les huguenots à Amsterdam

Depuis le XVI^e siècle, le commerce de la ville d'Amsterdam se développe, derrière l'hégémonie d'Anvers. La situation bascule en 1585, lorsqu'Anvers est prise par l'armée espagnole. L'immigration massive du sud des Pays-Bas afflue vers Amsterdam et fournit la main-d'œuvre et le capital, les commerçants amstellodamois pouvant ainsi réaliser un commerce à grande échelle soutenue par une industrie maritime puissante. Les marchands se spécialisant dans les affaires de négoce sont appelés « *Koopman* (homme d'achat) » et constituent une classe privilégiée¹⁷. Être « *Koopman* » ne nécessite pas d'être natif d'Amsterdam. Les immigrants peuvent acquérir la citoyenneté par l'achat, le mariage avec la fille d'un citoyen amstellodamois, et l'héritage de son père. De plus, la citoyenneté est accordée à ceux venant du sud des Pays-Bas et aux huguenots. Dans de telles circonstances, près de la moitié des *Koopman* mariés à Amsterdam au XVII^e siècle venait de la province.

Si l'on tient compte du lieu de naissance des *Koopman*, on remarquera que la majorité d'entre eux venait du sud des Pays-Bas et de l'Allemagne du nord-ouest des années 1580 aux années 1650. Cependant, à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle, la proportion de ces deux régions diminue et, à la fin du siècle, on observe une augmentation des *Koopman* venant de France. En outre, selon le registre des mariages de cette période, 10 villes françaises figurent parmi les 25 premières villes de naissance de *Koopman* : Rouen, Bordeaux, Bayonne, Bergerac, Paris, Montauban, La Rochelle, Lyon, Nîmes, Orléans. Il s'agit à l'évidence de migrants des huguenots et ce transfert des huguenots s'accélère dans les années 1680. Certaines statistiques attestent que les commerçants huguenots sont plus nombreux que les néerlandais, à Amsterdam entre 1701 et 1710, et qu'ils atteignent 38% de cette catégorie socio-professionnelle¹⁸. Par conséquent, la société d'Amsterdam favorise les huguenots par rapport aux immigrants d'autres provenances, huguenots qui forment une riche classe des marchands.

Pourquoi les huguenots se rendent à Amsterdam ? Premièrement, le gouvernement néerlandais soutient l'arrivée des réfugiés. Au mois de mai en 1681, juste après la première dragonnade en France, l'état de la Frise, au nord des Provinces-Unis, décide de donner les mêmes droits que les Néerlandais à tous les exilés. En automne, la même année, l'autorité d'Amsterdam permet à tout réfugié « le droit d'exercer librement son métier, selon Scoville, de l'exonération des impôts et d'autres frais de ville ordinaires pour trois ans, peu importe leur

¹⁷ Sugiura 2002, 59-61.

¹⁸ Cette proportion est plus élevée comparée à celle des commerçants huguenots à Londres atteignant 28 % à la même période. Sugiura 2002, 66, 77 (note 21).

richesse, l'accès à des prêts sans intérêt pour acquérir les outils commerciaux et un marché assuré de leur production tant qu'ils ont besoin d'une aide publique. »¹⁹

Deuxièmement, la ville d'Amsterdam aide les migrants huguenots dans plusieurs secteurs industriels. On peut citer un réfugié nommé Pierre Bayle (Baille), tisseur recevant de nombreux privilèges et subventions de la ville d'Amsterdam²⁰. Avec cette aide, il fabrique de la soie en employant des exilés huguenots. Ces mesures sont prises non seulement dans l'ensemble de l'industrie textile, mais aussi dans l'industrie de la broderie, la filature, la serge, la laine, toutes les activités liées à l'artisanat du textile en France. Ainsi, les artisans huguenots recevant l'aide du Pays-Bas transfèrent la technologie française et produiront des tissus moins chers et de plus haute qualité que les homologues français. De même, la fabrication des chapeaux, l'impression et l'édition ainsi que l'industrie du appellent la participation des huguenots qui amènent la technologie française.

Par conséquent, pour les huguenots, émigrer à Amsterdam était un choix attractif qui leur permettait un succès économique, même si la raison de leur exil était la persécution religieuse. L'arrivée des huguenots a bénéficié à la ville tant dans les secteurs commerciaux que financiers. Ainsi, soutenu par l'internationalisme protestant et le réseau des marchands, la migration des huguenots à Amsterdam résulte de la concordance leurs intérêts économiques.

Section 3. Environnement autour de la publication à Amsterdam au XVII^e siècle

La publication, notamment l'ensemble de l'industrie de l'impression, l'édition, la reliure et la vente des livres se sont rapidement développées à Amsterdam au XVII^e siècle. À l'âge d'or économique d'Amsterdam et à l'heure d'une urbanisation rapide de la ville s'ajoutent des circonstances sociales et religieuses particulières. Dans cette section, nous examinerons l'environnement spécifique d'Amsterdam autour du milieu de la publication.

1. La « liberté d'expression » à Amsterdam

¹⁹ « the right to exercise their craft freely, exemption for three years from import and other ordinary city charges no matter how wealthy they were, access to interest-free loans so they could acquire the tools of their trade, and an assured market for their output so long as they needed public assistance. » Scoville 1960, 342.

²⁰ L'autorité d'Amsterdam accepte, en 1682, de fournir à Bayle une maison de quarante métiers à tisser, de lui donner 300 florins pour ses quartiers, de lui prêter quarante lits, soit lui avancer 400 florins pour un an sans intérêt afin de l'entretien de ses ouvriers, soit lui prêter jusqu'à 3000 florins sans intérêt, mais sous caution appropriée, et d'étendre ses œuvres plus tard si nécessaire. Cf. Scoville 1960, 342-343..

(1) Le système du syndicat

La publication des livres jusqu'au XVIII^e siècle est consubstantiellement liée au système du syndicat. Néanmoins, la signification du terme « syndicat » et son rôle dépendent de la région, donc il faut nous interroger sur la particularité d'Amsterdam, en le comparant avec le cas de Londres et de Paris.

D'abord, l'inscription au syndicat local (souvent nommé « guilde ») était indispensable dans la société moderne en Europe, afin d'effectuer toutes sortes de métier. À Amsterdam, il était nécessaire d'appartenir à l'une des guildes des imprimeurs, libraires, et relieurs pour se charger de la publication. Bien que cette inscription requière auparavant la citoyenneté, celle-ci pourra être accordée gratuitement aux huguenots et aux néerlandais du Sud. D'ailleurs, l'autorité amstellodamoise préconise l'installation des immigrants, suite à la pénurie chronique de main d'œuvre, de sorte que les nouveaux arrivants peuvent bénéficier de facilités pour entrer dans la guilde. En outre, les nouvelles industries se développant avec l'urbanisation, telles que l'imprimerie et l'édition, elles offrent plus d'opportunités par rapport aux industries traditionnelles, comme la menuiserie et la charpenterie.

Par ailleurs, en Angleterre, la participation des étrangers aux activités liées à la publication est beaucoup plus restreinte²¹. En effet, la croissance des imprimeries étrangères depuis le XV^e siècle a suscité une forme d'impatience chez les Anglais, ce qui a conduit, en 1532, à l'interdiction d'embaucher des apprentis non-anglais et plus de deux compagnons étrangers. Puis, en 1534, la liberté d'activité économique des imprimeurs-relieurs étrangers a été réduite, si bien qu'ils ne pouvaient plus vendre au détail des livres non-reliés. Cette situation devient plus préoccupante, lors de l'établissement de la guilde spécifique aux libraires, *Stationers' Company*, en 1557, qui obtient le privilège. L'inscription à cette organisation est désormais obligatoire, bien qu'elle nécessite un apprentissage de plus de sept ans auprès d'un maître anglais. Par conséquent, même si l'église britannique a pris l'initiative d'accepter les réfugiés huguenots à la fin du XVII^e siècle, il était difficilement possible pour les libraires huguenots d'ouvrir leur commerce immédiatement.

De surcroît, en France sous le règne du Roi-Soleil, le système de permission, dite « approbation », est plus rigoureux. La particularité du système français se résume dans la situation privilégiée du syndicat, qui se charge du contrôle et de la supervision de nombreux libraires. Le décret royal de 1618 établit qu'un seul maître par an pour chacun des trois métiers de la publication peut être reçu dans le syndicat, sous prétexte du risque possible de

²¹ Sur ce point, Cf. Minowa 2011, 142-143.

« l'impression d'infinis livres scandaleux, libelles diffamatoires sans nom d'auteur ny d'imprimeur, ny de lieu où ils sont imprimez, à cause du grand nombre d'imprimeurs, de libraires et relieurs qui est maintenant en nostre dit royaume et spécialement en nostre bonne ville de Paris »²². Le rôle des membres du syndicat est de surveiller le travail du libraire ; ils doivent aller regarder les ateliers et librairies, afin que les livres contre le catholicisme et le pouvoir ne puissent être imprimés et vendus. À cause de ce système, l'environnement de l'édition française au XVII^e siècle était oligopolistique ; ce sont les libraires associés au pouvoir et à l'Église qui contrôlaient le marché.

(2) Le privilège et la censure

Même si les libraires s'inscrivent au syndicat, ils doivent obtenir le privilège et, par la suite, se faire censurer par l'autorité. Sur ce point, la France et la Hollande présentent des situations contrastées.

En France, depuis l'avènement de la technique de l'impression, le pouvoir impose la permission pour certains genres de livres comme les livres de théologie, mais il adapte ce système à toutes les publications en 1566. En même temps, le roi donne une permission spécifique (le privilège) accordant la publication exclusive, afin d'éviter la piraterie. En revanche, les publications n'ayant pas obtenu le privilège doivent être censurées et acquérir l'approbation. Cela fonctionne bien dans la publication musicale, notamment pour Le Roy et Ballard, qui, ayant obtenu le privilège en 1551, réalisent une publication exclusive des partitions imprimées en France et continuent à en profiter jusqu'à 1790. Dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, l'interdiction couvre quatre catégories : documents contre la religion, documents contre l'état, libelles diffamatoires et documents désordonnés. Les livres venant de l'étranger seront surveillés plus strictement, jusqu'à ce qu'ils doivent être contrôlés par les membres du syndicat. Dans le cas d'une violation, l'amende, la vente syndicale et la mise au rebut seront exercées.

Au contraire, en Hollande, dont le pouvoir reste faiblement centralisé, il n'est pas possible d'effectuer un système d'autorisation puissante et de censure efficace. Bien que le privilège soit existant, il ne suffit pas pour éviter la contrefaçon. Concernant la censure, les libelles diffamatoires contre les pays étrangers, les ouvrages prêchant l'athéisme et les livres scandaleux servent de cibles pour les autorités locales, et les synodes des églises exigent la suppression des livres faisant l'apologie de sujets sulfureux. La sanction sera imposée dans le cas d'une

²² Chauvet 1959, 80.

violation, cependant, la situation est beaucoup plus souple que celle en France.

Ainsi, la Hollande bénéficie de plus de liberté par rapports à l'Angleterre et à la France, tant au niveau des obstacles empêchant l'inscription au syndicat qu'au niveau de la sévère contrainte et la censure de publication. En conséquence, elle profite d'un environnement où la « liberté d'expression » est relativement assurée.

2. Publication des livres français en Hollande

La publication des livres français, emblématique de la publication hollandaise au XVII^e siècle, est directement liée aux ouvrages protestants rédigés par les auteurs huguenots.

(1) L'auteur

Les livres français furent majoritairement écrits par les intellectuels huguenots exilés de France. En effet, ayant été confrontés à l'interdiction des ouvrages protestants, ils sont venus publier leurs œuvres en Hollande, où ils ont trouvé une relative liberté de pensée et d'expression. Parmi les auteurs huguenots célèbres, nous pouvons notamment citer Pierre Bayle (1647 – 1706), Jean Leclerc (1657 – 1736) et Pierre Desmaizeaux (1666 – 1745)²³. Le *Dictionnaire historique et critique* (1697) de Bayle traite de la tolérance religieuse, sujet majeur dans l'œuvre de l'auteur depuis longtemps et ayant exercé une grande influence sur les Lumières. Citons également, les *Nouvelles de la République des lettres*, journal mensuel publié par Bayle, contenant des extraits de livres et des critiques, dont la grande qualité et le style plein d'humour ont été appréciés.

Outre les auteurs huguenots, les auteurs résidant en France ont également publié leurs ouvrages en Hollande. Parmi ceux-ci, on distingue les *Contes et Nouvelles* (1685) de La Fontaine et, plus tard, le *Contrat social* et *Émile* de Rousseau. La relative liberté de la publication en Hollande a incontestablement joué un rôle dans leur choix du lieu de publication.

(2) Les imprimeurs et les éditeurs

Il n'est pas exagéré de dire que la publication hollandaise dans la deuxième moitié du XVII^e siècle ont été tenue par les imprimeurs et éditeurs huguenots. En effet, Amsterdam devient la capitale de la publication des livres français après Paris à la fin du siècle, en

²³ Berkvens-Stevelinck 1984/1990, 404.

préconisant la publication des éditions françaises destinées à leurs frères qui se dispersent dans divers pays et à leurs amis résidant en France. Les plus représentatifs sont les Huguetans de Lyon et les Desbordes de Saumur. Ils vendent de nombreux exemplaires en imprimant les livres sur le plus petit format possible, et en les offrant sans reliure à un prix réduit. Cela leur permet de rivaliser avec les éditions parisiennes imprimées sur un grand format avec reliure.

Par ailleurs, ce ne sont pas seulement les libraires huguenots qui se chargent de la publication des livres français. Les libraires étrangers tels que Thomas Johnson, anglais, Gaspar Fritsch, allemand, et les libraires locaux comme Reinier Leers, Moetjens et Van Duren néerlandais ont abordé ce domaine, suite à la croissance rapide de la demande pour les livres français, surtout à partir de l'installation des huguenots dans les années 1680. Ils ont embauché de temps en temps des relecteurs en français courant, ce qui permettait aussi de donner du travail aux exilés.

(3) Le réseau de circulation

Après leur publication, les livres français ont circulé en Europe par l'intermédiaire d'un large réseau de libraires et de huguenots. Grâce au commerce maritime et au système postal développé, les libraires ont pu envoyer des colis contenant des livres vers des destinations à l'étranger et contacter les marchands en divers endroits en utilisant la poste. D'ailleurs, ils ont élargi leurs canaux de vente, sans prendre la peine d'aller dans d'autres villes, mais en plaçant des agents. En outre, il semble que les huguenots aient fait circuler les livres à travers leur propre réseau. Par exemple, si un acheteur à distance écrivait une lettre à son ami huguenot demeurant en Hollande pour lui demander des livres, celui-ci allait acquérir lesdits livres et les envoyer à partir d'une librairie locale. Ainsi, les libraires huguenots ont eu non seulement le réseau des compagnons mais aussi le réseau des huguenots, si bien qu'ils ont pu distribuer leurs publications à une échelle plus large et plus efficace par rapports aux autres libraires.

Conclusion du chapitre 1

Dans ce chapitre nous venons de mettre en évidence l'objectif de cette thèse, en examinant le parcours des recherches sur Roger, et de considérer la particularité religieuse, politique et sociale autour d'Amsterdam et des huguenots.

À travers l'examen des recherches précédentes sur Roger, on a pu esquisser son portrait comme éditeur de la musique italienne provenant de la vogue de Corelli en Angleterre dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Cette caractérisation de Roger devient plus concrète au XIX^e

siècle et sa provenance n'a jamais été examinée. Parmi les monographies sur Roger, le travail de Lesure (1969) a contribué à réévaluer sa vocation commerciale. Bien que cet aspect ait été mis en lumière au cours des dernières décennies, les tenants et les aboutissements de cette particularité de Roger n'ont pas été questionnés. Au vu de cette situation, nous venons de résumer l'objectif de notre thèse : mettre en valeur la publication de la musique française par Roger, notamment celle de Lully, en se focalisant sur son utilisation des catalogues et sur son identité huguenote.

Dans les deux dernières sections, nous avons étudié les environnements sociaux, économiques et professionnels autour des réfugiés huguenots, milieu dans lequel a vécu Roger. Nous avons remarqué qu'il y avait plusieurs aides financières systématiques à différents niveaux pour inciter les huguenots, même s'ils étaient contraints à l'exil par persécution. À Amsterdam, en particulier, les huguenots n'ont rencontré que peu d'obstacles pour obtenir la citoyenneté et l'inscription au syndicat. Par ailleurs, dans le domaine de la publication, la ville d'Amsterdam a profité d'un milieu particulier ; elle a possédé la « liberté d'expression » qui n'existait pas dans d'autres villes. Suite à ces discussions, il devient imaginable que l'identité huguenote de Roger a joué un rôle essentiel dans l'évolution de sa carrière tant au niveau de la participation au syndicat qu'au niveau du réseau international liant la France, l'Angleterre et Amsterdam.

Chapitre 2. La carrière et l'activité de Roger

L'étude du contexte historique autour des huguenots et la publication nous permet de suggérer que la carrière de Roger ait été influencée par ses circonstances. Dans le présent chapitre, nous allons examiner l'avantage de Roger en tant que libraire huguenot, en donnant l'aperçu global de son activité.

Section 1. L'identité huguenote de Roger

Dans cette section, on examine la carrière de Roger afin de clarifier les relations sociales qu'il a entretenues et l'environnement de travail qu'il a pu créer par son identité.

1. Ses origines

Estienne Roger naquit à Caen en Normandie en 1665 ou 1666. Sa région natale présente une forte proportion de protestants, même si les huguenots furent plus nombreux dans le sud-ouest du pays¹. En ce qui concerne les origines de Roger, selon Lesure, l'état civil de Caen a été détruit en 1944 et ne peut être reconstitué que partiellement à partir des notes d'un érudit local, Pierre Carel. D'après ces notes, le père d'Estienne Roger, sieur du Clos, fut le fils de Philippe, originaire de Caen, et épousa la fille d'un écuyer, sieur de La Maillerie en 1660. Bien que la profession du père de Roger ne soit pas évidente, son titre de sieur nous permet de supposer qu'il ait plutôt eu un travail stable.

Lorsque Roger atteint l'âge de vingt ans, en 1685, la famille de Roger quitta la France. Son père alla en Angleterre et le fils à Amsterdam. Il n'est pas rare chez les huguenots que les membres de famille se déplacent dans différents endroits, car cela a contribué à la construction du réseau humain. D'un côté, Londres était une terre importante d'émigration pour les huguenots nés en Normandie – ceux-ci y ont même établi l'Association Normande². De l'autre côté, Amsterdam acceptait les huguenots avec bienveillance à partir des années 1680. Le choix de la famille était prévoyant, étant donné qu'Amsterdam était beaucoup plus accueillant que Londres pour les libraires et éditeurs nouvellement arrivés.

¹ La ville de Caen organisa le troisième grand colloque protestant en Normandie. Elle comptait 8 églises avec 9 pasteurs et 9000 protestants, parmi lesquels les plus riches marchands de la ville ainsi qu'une élite intellectuelle qui vivaient en bonne harmonie avec l'élite catholique. Cf. Mours 1967, 64.

² La Normandie entretenait historiquement et géographiquement la profonde relation avec l'Angleterre, de même que les échanges aimables entre l'Église britannique et l'Église Réformée française étaient réguliers. L'Association Normande établie en 1703 eut pour objectif de garantir l'amitié et l'assistance mutuelle pour les huguenots normands et perdura jusqu'aux années 1960. Cf. Murdoch 1985, 79.

Roger devint membre de l'église wallonne d'Amsterdam le 3 février 1686. Ses actions pendant un certain temps après son installation ne sont pas documentées, mais nous savons qu'il s'est marié avec Marie-Suzanne de Magneville (1670/71 – 1712) le 11 août 1691. Sa femme était née à Bayeux, donc venant de la même région que notre éditeur. La carrière de Roger commence en 1691, lorsqu'il devient apprenti chez deux éditeurs, Antoine Pointel (1660 – 1702) et Jean Louis de Lorme (c. 1665 - ?). Le premier était né du père Michel, catholique et cordonnier, et d'une mère wallonne Marie Herveau. Antoine, lui-même musicien, démarre l'édition musicale autour de 1685 et publie les œuvres de Lully et Collasse aussi bien en typographie et qu'en gravure. Roger apprend avec lui à éditer la musique et semble faire connaissance avec Nicolas Derosier, beau-frère de Pointel, futur contributeur d'un répertoire singulier de la suite d'*Armide*.

Le deuxième coopérateur de Roger, de Lorme, fut d'origine grecque et passa quelques années dans l'armée, avant d'épouser une protestante parisienne Marie Marlet. Le beau-frère de cette dernière, Claude Jordan, s'engage dans l'édition des livres et délivre ses impressions à de Lorme, ce qui marque ses débuts comme libraire en 1694. Roger, ayant travaillé avec lui depuis son départ, a été « convoqué pour acheter la guilde » le 10 octobre 1695 et, quinze jours plus tard, il a été « adopté, comme il avait travaillé 3 ans et 1/2 à Pointel et un an à de Lorme »³. A Amsterdam, l'inscription à la guilde était essentielles afin d'exercer en tant qu'éditeur et pour cela, il a fallu préalablement acquérir la citoyenneté de la ville. Rappelons qu'elle pouvait être achetée, et les huguenots étaient notamment favorisés. Roger a donc dû obtenu la qualification pour devenir membre de la guilde, ayant acquis la citoyenneté et travaillé pendant un certain temps.

Entre octobre 1695 et décembre 1696, Roger et de Lorme ont publié des livres et des partitions musicales en coopération, dont le répertoire en musique se constitue de livres d'airs français, de trios, de sonates, d'un air instrumental et d'un traité de composition. Roger devient indépendant l'an suivant, mais il maintient la relation intime avec de Lorme, que nous aborderons en détail dans la section suivante. Ainsi, dans ses premières années, Roger a bénéficié des solidarités existantes entre protestants déjà installés et de l'environnement favorable d'Amsterdam laissant la porte ouverte aux immigrants du point de vue professionnel.

2. Rivalité avec ses contemporains

Roger s'occupe alors de la publication de manière indépendante entre 1697. Son répertoire

³ « geciteerd om het gilde te kopen, » « aangenomen, daar hij 3 1/2 jaar bij Pointel en 1 jaar bij de Lorme had gewerkt, » Van Eeghen 1967, Vol. 4, 69.

s'étend des partitions musicales aux livres français non-musicaux, les premières se diversifiant dans les genres choisis et les aires géographiques, jusqu'à ce qu'elles surpassent 500 articles. Sa carrière prend son essor concomitamment avec deux éditeurs qui nous permettent de mieux comprendre la manière dont il mena son commerce international. Premièrement, John Walsh, contemporain londonien de Roger, fait figure de concurrent autour des œuvres de Corelli. Le premier conflit surgit entre 1700 et 1701, lorsque l'opus 5 est réédité à partir du modèle romain. Les deux éditeurs poursuivent les représailles publicitaires dans les gazettes londoniennes, par l'intermédiaire des agents de Roger, les frères Vaillant⁴. Le deuxième conflit émerge en 1705, dont l'enjeu est une édition collective des opus 1-4 de Corelli. Cette fois-ci, de nouveaux facteurs participent à cette concurrence, Nicola Haym et Gasparini qui corrigent les éditions de Roger et Walsh. La rivalité avec Walsh témoigne de l'importance commerciale du marché londonien pour Roger. Il faut noter que les Vaillant appartiennent à une famille de libraires huguenots venant de Saumur et installée à Londres. Ainsi, le réseau des huguenots a pu favoriser la diffusion internationale des publications de Roger.

Deuxièmement, Roger coopère avec l'éditeur parisien Jean-Baptiste-Christophe Ballard (c. 1663 – 1750). Selon l'article de Rasch publié en 1998, confrontant leurs catalogues respectifs, il devient clair qu'ils ont échangé leurs publications jusqu'à 1704. Cette relation favorable est pourtant rompue à cause de la piraterie répétée des éditions parisiennes de la part de Roger. En effet, dans son fonds français, nous pouvons observer les éditions qui copient en intégralité ou simplifient les modèles de Ballard, telles que les recueils de trio de La Barre, ou une partie des airs instrumentaux issus des opéras de Lully. Roger continue à revendiquer les éditions de Ballard, même après la rupture de leur accord, en lui transmettant son intention par l'intermédiaire de son ancien collaborateur, De Lorme⁵. Au vu de sa volonté permanente d'éditer le répertoire français, nous pourrions constater que Roger a utilisé la renommée de la culture de son pays natal, afin d'évoquer le besoin de ses compatriotes huguenots et de conquérir de nouveaux clients. Ainsi, le commerce international tourné vers l'Angleterre et la France est soutenu à la fois par la relation entre les éditeurs eux-mêmes et par les collaborateurs de Roger.

En outre, son identité huguenote est prégnante si l'on considère le choix de son successeur, Michel-Charles Le Cène (1683/84 – 1743), époux de sa première fille Françoise (1694 – 1723). Le père de Michel-Charles fut le célèbre pasteur Charles Le Cène qui, émigré à Londres après la Révocation, a contribué à l'établissement de l'Église conformiste française en Angleterre. Le fils Michel-Charles, né à Honfleur et devenu membre de l'église wallonne d'Amsterdam, s'est

⁴ Cf. la section 3 de ce chapitre.

⁵ Cf. la section 2 de ce chapitre.

installé à Londres en 1706 pour travailler dans le commerce du livre. Lors de son retour à Amsterdam en 1716, il s'est marié avec la fille de Roger, ce qui l'a conduit à publier de la musique. Bien que la relation entre Roger et Le Cène ne semble pas très aimable, leurs lieux familiaux leur ont permis de profiter de l'élargissement du développement commercial européen. C'est ainsi que la carrière de Roger fut considérablement influencée par son identité huguenote, au moment de son éducation, son mariage, son apprentissage, ses facilités pour commercer, et le choix de son successeur.

Section 2. L'activité de Roger

Nous allons examiner à présent l'ensemble de l'activité de Roger, ses publications à la fois musicales et non-musicales. À travers l'examen des catalogues, des annonces dans la presse et des lettres écrites par De Lorme, nous considérerons l'importance de ses multiples actions.

1. Aperçu global de ses activités

(1) Part des publications musicales relevée à partir des catalogues

Les catalogues de Roger nous attestent qu'il s'est chargé à la fois de la publication des livres de musique et des livres non-musicaux. Quant aux éditions musicales, leur nombre croît constamment ; le premier catalogue de Roger en 1696 inclut une dizaine de publications musicales, nombre qui double l'année suivante, pour être quatre fois plus nombreuses en 1697, dépassant une centaine en 1700, et arrivant à près de 500 en 1708. Si l'on tient compte du détail, on remarque que les œuvres françaises occupent la majorité de ces publications pendant les deux premières années de sa carrière ; en effet, il commence par les trios de Michel de La Barre, les airs des comédies de Jean-Claude Gilliers et le recueil d'air sérieux et à boire. Cependant, à partir de 1698, la croissance du nombre d'œuvres italiennes est flagrante : nous pouvons observer les sonates de Corelli, Bernardi, Tonini, Marini, Veracini, Albinoni, Torelli... Notons que, en 1701, lorsque Roger a commencé la classification de la publication musicale⁶, son « département français » constitué des chants français et pièces instrumentales nommées « à la française » atteint un tiers, bien que le « département italien et anglais », composé des chants italiens et flamands ainsi que des pièces appelées « à l'italienne et à l'anglaise », occupe la moitié. Ces proportions ne varient pas, malgré l'augmentation du nombre total de publications.

⁶ Sur la classification dans les catalogues, voir le chapitre 4.

Cela nous indique que Roger donne autant d'importance aux œuvres françaises qu'aux œuvres italiennes au fil de sa carrière.

Considérons la publication des livres non-musicaux qui n'a été que peu étudiée jusqu'à présent. Malheureusement, les catalogues de Roger ne comprennent une partie consacrée aux livres qu'occasionnellement. Toutefois, il est remarquable qu'il ait vendu plus de livres que de partitions musicales lors de sa première année d'activité (Tableau 1). Son catalogue en 1696 [De La Force 1696B] témoigne de 48 titres non-musicaux, soit quatre fois plus que ses publications musicales. La prochaine apparition des livres dans les catalogues date de 1698 [Della Faille 1698F], où le nombre total des partitions musicales dépasse celui des livres : 73 contre 41. En effet, pendant que les partitions musicales continuent à augmenter entre 1699 et 1708, les titres non-musicaux restent inférieurs aux titres musicaux (moins de 75), à l'exception d'un nombre très élevé en 1699 (199). Par conséquent, contrairement à la croissance des titres en musique, la proportion des livres non-musicaux semble baisser dans l'ensemble de la publication. En d'autres mots, Roger maintient le département des livres malgré la part accrue de son commerce consacrée à la musique.

(2) Les livres publiés

Quels livres peut-on trouver au sein de l'œuvre publiée par Roger ? Au niveau de la langue, ils sont majoritairement en français et de manière très minoritaire en latin. Par ailleurs, si l'on considère les différents domaines de publication, les titres publiés par Roger sont en majorité des livres d'histoire civile et religieuse, puis viennent les biographies, les dictionnaires et manuels de langues étrangères, les œuvres littéraires, romanesques et théâtrales, et les traités de divers sujets. Il faut notamment distinguer les œuvres écrites par les auteurs réfugiés français touchant le dogme protestant et décrivant l'histoire de la persécution, telles que l'*Apologie du véritable amour de Dieu* de Pierre Jurieu, l'*Histoire de Margueritte de Valois, Reine de Navarre, sœur de François I* de Charlotte Rose de Caumont de la Force et l'*Inquisition française ou l'histoire de la Bastille* de René-Auguste-Constantin de Renneville.

En ce qui concerne les origines des livres, ils sont imprimés soit par Roger ou par d'autres personnes, comme ses catalogues s'intitulent « Livres imprimés chés[sic] E. Roger, ou dont il a nombre ». Par exemple, parmi les 48 titres observés dans le catalogue de 1698, on peut relever 10 livres publiés en collaboration avec De Lorme et 4 publiés par De Lorme seul avant la conclusion de leur alliance. Si l'on examine la provenance de ce répertoire, on s'aperçoit qu'il contient la contrefaçon des éditions parisiennes, comme l'*Histoire des révolutions de Suede* de

René-Aubert de Vertot⁷, de même que la traduction française des livres étrangers, comme l'*Introduction à l'histoire d'Angleterre* de William Temple⁸. Roger vend également les livres imprimés chez d'autres éditeurs, notamment *Le convertisseur sans Dragon*, imprimés par Abraham Acher à Rotterdam en 1688 et inclus dans son catalogue en 1698. En outre, Roger publie lui-même des livres, comme par exemple la traduction française de *Les choses mémorables de Socrate* de Xénophon, originellement rédigé en grec. Cela attesterait qu'il possédait les outils et l'équipement nécessaires pour l'impression typographique.

Ainsi, bien que Roger ait été considéré comme éditeur de musique au sens strict, il a également procédé à la publication des livres tant pour l'impression que pour la vente. Les titres publiés se constituent majoritairement de livres français, ouvrages d'auteurs étrangers traduits en français et ouvrages d'histoire portant sur la persécution contre les huguenots. L'activité de Roger en tant que libraire semble avoir reflété ses origines et contribué à la distribution des textes religieux pour les réfugiés.

2. Circulation des livres

Nous avons montré, dans le chapitre précédent, que les livres avaient circulé en s'appuyant sur le réseau des libraires. Il faut nous interroger sur le cas particulier de Roger. Afin de pouvoir traiter de cette question, les lettres de De Lorme peuvent nous fournir des indices sur la relation entre Roger et les libraires français.

Il s'agit d'une source inédite, rédigée entre 1582 et 1974 et portant sur l'histoire du colloque amstellodamois de l'Église wallonne. Elle est conservée dans les Archives municipales d'Amsterdam sous le nom d'« archives de l'église réformé wallonne (*Archief van de Waalsch Hervormde Gemmente*, cote 201) » et comprend douze types de documents. Le dixième document, intitulé « Archives du Consistoire des diaconats⁹ (*Archief van de Consistie van Diakonen*, cote 201. 10. 6. 4) », contient les registres de copies (*Kopieregister*) des lettres de De Lorme envoyées en 1707 et 1708 qui couvrent 204 pages (Figure 1). Cet enregistrement n'est pas des lettres elles-mêmes mais un recueil des copies manuscrites des lettres s'adressant aux

⁷ Ce livre fut publié avec le privilège par le libraire parisien, Michel Brunet en 1695. L'édition contrefaite par Roger et De Lorme porte un pseudonyme, celui de Bernard le Bovier, sieur de Fontenelle. Une réécriture assez courante chez les libraires hollandais afin de tromper la censure. Cf. Van Eeghen, Vol. II, 68-69.

⁸ L'édition française s'accompagne d'un portrait d'auteur gravé par Casper Luyken. Van Eeghen suppose que celui-ci provient d'une œuvre de Falaiseau publiée par Foulque à La Haye en 1695. Cf. Van Eeghen, Vol. II, 50.

⁹ Le diaconat est une institution originale de l'Église réformée, qui se charge « de recueillir et de distribuer, par l'avis du Consistoire, les deniers des pauvres, des prisonniers et des malades, les visiter et en avoir soin ». Mours 1967, 98.

libraires parisiens et rouennais, rangées dans l'ordre chronologique. Bien que l'identification des copistes ne soit pas évidente, on peut reconnaître plus de 5 écritures différentes.

Ces lettres ont fait l'objet de recherches d'une part afin de mettre en évidence les contacts entre De Lorme et les libraires français, d'autre part pour reconstituer l'histoire de la relation commerciale entre J. B. Ch. Ballard et Roger. Rappelons que les échanges mutuels entre les deux éditeurs sont déjà interrompus au moment de la rédaction des lettres¹⁰. Dans la lettre datée du 8 août 1708, De Lorme transmet la plainte de Roger contre Ballard en lui envoyant « son catalogue de toute sa musique, tant de ses sortes que de celles qu'il a reçues des pays étrangers »¹¹. Cependant, le catalogue de Ballard en 1709 n'atteste d'aucune publication ajoutée de la part de Roger donc il semble que Ballard ait ignoré ses offres. Par ailleurs, le catalogue de Roger en 1708 comporte de nouvelles éditions parisiennes, incluant les éditions publiées – hormis celles de Ballard – comme la partition générale d'*Alcine* d'André Campra¹². D'où provient cette édition parisienne, alors que la voie de Ballard était coupée ?

Les lettres de De Lorme nous laissent entrevoir quelques indices. En effet, nous pouvons confirmer l'existence de 19 lettres mentionnant Roger, dont 7 s'adressent à Ballard, le reste étant destiné à divers libraires, imprimeurs et traducteurs parisiens (Tableau 2). Il faut notamment distinguer 6 lettres adressées à Jean Boudot et sa femme. Celles-ci témoignent de l'échange mutuel de livres entre Roger et les libraires français par l'intermédiaire de De Lorme. Citons à titre d'exemple la lettre datée du 25 août 1707, dans laquelle De Lorme confirme l'envoi des publications de Roger avec les siennes ; « J'auray soin des Livres de Mr. Roger, & de retirer les Lettres d'Ossat lors qu'elles seront imprimées, & vous enverray le tout en son temp[sic] »¹³. Deux mois plus tard, De Lorme donne le titre précis des publications ;

Mr. Roger m'a envoyé pour vous 24 Voyage 7 vol. 12° de Schouten, 2 Gruyter fol., 3 Biblica Hebraica 8°, 4 Opuscula mythologia graeca 8°, 4 Moluques, 6 Testaments de Mons, 6 Cervantes. Je suis a mon ordinaire.¹⁴

L'ouvrage intitulé « Moluques » désignerait l'*Histoire de la conquête des Îles Moluques*. Ce livre ne semble pas être une édition de Roger, mais de Jaques Desbordes (1670/71 – 1718), un des éditeurs emblématiques à Amsterdam de l'époque, selon l'annonce dans *Gazette*

¹⁰ Cf. Rasch 1998.

¹¹ Lettres de De Lorme (cité ci-après comme *Lettre*), 16.

¹² Celle-ci fut publiée par Pierre Ribou en 1705.

¹³ *Lettre*, 20.

¹⁴ *Lettre*, 60.

*d'Amsterdam*¹⁵. Il, lui-même huguenot, il a coopéré avec De Lorme lorsqu'il a publié l'*Almanach de Milan* entre 1703 et 1705. Compte tenu de l'existence d'une aide mutuelle entre les libraires huguenots, il est probable que Roger ait participé à la distribution des livres non seulement ses propres publications mais aussi celles de ses proches.

En outre, la lettre du 29 septembre 1707, quelque peu remontée, prouve que l'expédition fonctionnait dans les deux sens ;

Mr. Roger se plaint fort de vous au sujet de plusieurs defforts qui luy manquent aux livres que vous luy avez envoyez et sur quelques autres choses sur lesquelles il vous as escrit, il m'a dit que Mr. Witte vous avoit[sic] demander les defforts en question mais qu'il n'avoit jamais pu en avoir raison. Il dit qu'il ne me demande aucun Livre de ceux qu'il vould[r]oit, a moins qu'il n'aye eu satisfaction sur tout ce qu'il vous as escrit.¹⁶

D'après cette lettre, nous pouvons confirmer que Roger et Boudot se sont chargés de ces échanges réciproques. Cela reflète la pratique commerciale dans le monde des libraires ; en effet, jusqu'au XVIII^e siècle, ils payaient les livres par troc.

Ainsi, nous pouvons constater que Roger a construit un réseau avec les libraires parisiens, à partir de la coopération avec De Lorme. D'après les lettres à Boudot, Roger avait l'ambition de vendre son fonds et d'obtenir des marchandises satisfaisantes. L'édition du livre, ainsi que l'édition musicale, constituait une partie essentielle des activités de Roger.

Section 3. Application du savoir-faire des libraires à la publication musicale

Dans cette section, nous nous focaliserons sur ce que Roger a emprunté au domaine de la publication non-musicale pour l'appliquer dans celui de la publication musicale. Nous mettrons au jour les deux facteurs suivants : les annonces et les agents, en prenant comme exemple les agents londoniens de Roger, les Vaillant.

1. Ce que Roger a emprunté

(1) Les annonces

¹⁵ Journal français bihebdomadaire et paru entre 1688 et 1795 ?.

¹⁶ *Lettre*, 21. Le mot « defforts » est défini par Van Eeghen les « feuilles, avec lesquelles aucune copie complète a été mise en place et qui ont été utilisés pour compléter des copies incomplètes (vellen, waaruit geen volledig exemplaar samen was te stellen en die gebruikt werden ter completering van onvolledige exemplaren) ». Van Eeghen, 1960, Vol. I, 13.

Depuis l'avènement du journal aux Pays-Bas dans le milieu du XVII^e siècle, faire des annonces est un moyen populaire chez les libraires. Roger, influencé par cette tendance, publie une quarantaine d'annonces de vente, tant pour des livres que pour des partitions musicales. Retraçons le parcours de ses annonces en musique publiées dans la *Gazette d'Amsterdam* (Tableau 3). Roger en publie un nombre significatif en 1701, année pendant laquelle il avertit 69 articles dans 7 annonces. Celles-ci comportent non seulement ses propres publications mais aussi les publications parisiennes. En effet, Roger proposait des œuvres en collaboration avec l'éditeur de musique parisien Ballard entre 1698 et 1704. Les annonces sont donc effectuées afin d'avertir l'arrivée des éditions parisiennes, comme Roger l'a souligné au début ;

Estienne Roger avertit le Public qu'il a reçu[sic] un assortiment considerable de Musique de Paris, savoir ; Les Opera d'Hesione & Marthesie ; Les Fêtes Galantes ; Le Triomphe des Arts ; Le Carnaval de Venise ; Le Ballet des Saisons, avec l'augmentation ; L'Europe Galante ; Arethuse ou la Vengeance de l'Amour, & divers autres. 2. livres de Motets de Mr. Brossart ; 2. de Mr. Campra ; 1. de Mr. Lochon ; 1. de Mr. Valette ; 2. livres d'Orgue de Mr. Boivin ; Les Parodies Bachiques 2. vol, in 12. ; 4. livres d'Airs Italiens ; 1. Traité de Composition de Mr. Masson ; Les Airs complets de Mr. du Bousset.¹⁷

Cette annonce émise le 7 novembre 1701 sert à promouvoir des œuvres vocales profanes et sacrées, des livres d'orgue et un traité de composition des auteurs français, qui se retrouvent dans la liste des partitions vendues dans les catalogues de Roger. Dans ce cas-là, les annonces favorisent la distribution et la vente des partitions nouvellement publiées.

La période qui correspond au deuxième apogée des annonces en musique est marquée par la concurrence avec Pierre Mortier (1661 – 1710), célèbre éditeur néerlandais d'origine française, entre 1708 et 1710, et l'année 1709 témoigne d'une compétition audacieuse qui conduit à une baisse des prix des éditions. D'abord, le 1^{er} février, Roger se plaint de la contrefaçon des éditions « corrigées » des 4 premiers opus de Corelli, sans vraiment mentionner le nom du suspect, et propose une solution pouvant inspirer confiance ses clients :

Cette Edition est si correcte, & surpasse tellement toutes les autres Editions qu'on a faites jusqu'à present, que ledit Etienne Roger s'engage de donner un Ecu pour chaque faute qu'on y trouvera. Pourvû que celui qui les lui montra s'engage aussi de lui donner

¹⁷ *Gazette d'Amsterdam*, n° 79 (07/11/1701).

un sol pour chaque faute que ledit Etienne Roger montera dans la meilleure des Editions faites jusqu'à present, sans en excepter la Contrefaction qui lui a été faite depuis peu desdits Ouvrages à Amsterdam. On laisse le choix des Editions à la volonte de celui qui les présentera à Etienne Roger. Jamais la Musique ne se vendra ailleurs si correcte que chez lui, ni à si bon marché, car il sera toujours tomber le prix de tout ce qu'on lui contrefera.¹⁸

Par ailleurs, suite à l'annonce de Roger datée du 19 février et affichant de nombreuses éditions qu'il a récemment imprimées, Mortier prétend, au mois de mars, que sa publication est « très-bon marché, dont l'impression surpasse en beauté tout ce qu'on a vû jusqu'à présent »¹⁹. En effet, il offre ses éditions copiées à partir des éditions de Roger à un prix réduit : *Fanfare pour les chalumeaux* à 15 sols au lieu de 1 florin 13 sols, *Préludes, allemandes & autres airs* de Bononcini à 15 sols au lieu de 2 florins, et le *Dictionnaire de musique* de Brossard à 25 sols au lieu de 3 florins. Il est curieux que Roger, réagissant immédiatement face à son rival, baisse le prix de certaines éditions pour qu'elles soient moins coûteuses que celles de Mortier : Opus 5 d'Albinoni à 40 sols (soit 2 florins) à la place de 2 florins 10 sols, les *Préludes* de Bononcini à 11 sols et le *Dictionnaire* de Brossard à 20 sols. Quelle provocation ! Lorsque la mort de Mortier met fin à cette concurrence en 1710, Roger rachète le fonds de son rival afin d'enrichir son répertoire de publication. Il en profite pour réviser le prix des œuvres qui firent l'objet d'une compétition : Opus 5 d'Albinoni à 5 florins et les *Préludes* de Bononcini à 1 florin.

Ainsi, Roger a utilisé les annonces dans la presse comme le moyen d'informer sur les publications nouvellement acquises et de souligner sa différence avec ses contemporains. Grâce à ces actions, les annonces deviennent une interface où les éditeurs de musique s'adressent de manière assez simpliste et sans nuances aux lecteurs.

(2) Les agents

Le système d'agent a été établi entre les libraires néerlandais et surtout huguenots, afin de faire parvenir les publications dans les lieux éloignés. Citons comme exemple le cas de Reinier Leers, célèbre libraire à Rotterdam et éditeur des auteurs français réfugiés, qui dirige un grand réseau de commerce tourné tant vers l'Allemagne du Nord que vers l'Angleterre et la Suisse²⁰. Roger était l'un des premiers éditeurs de musique qui a volontairement adapté ce système. Ses

¹⁸ *Gazette d'Amsterdam*, n° 10 (01/02/1709). Cette annonce se répète le 26 février.

¹⁹ *Gazette d'Amsterdam*, n° 20 (08/03/1709) se répétant le 26 mars.

²⁰ Henri-Jean Martin, « L'éditeur hollandais de Bayle : Reinier Lees, » Chartier & Martin 1984/1990, 412-413.

catalogues confirment qu'il a eu Pieter van der Veer en tant qu'agent à Rotterdam depuis 1701, auquel s'ajoutent les frères Vaillant à Londres en 1703, Philippe Poner à Cologne en 1706, Arnould Dusarrat (Du Sarrat) à Berlin et Delmeer à Liège en 1708, Adam Sellius à Leipzig (déplacera à Halle plus tard) en 1710 et Joseph t'Serstevens à Bruxelles ainsi que Johan Christian Schickhardt à Hambourg en 1712. Ils étaient tous libraires, à l'exception de Schickhardt à Hambourg qui était compositeur. D'ailleurs, les représentants à Berlin, Liège et Bruxelles étaient en correspondance avec De Lorme. C'est ainsi que Roger a réussi à exporter (et importer, le cas échéant) ses publications musicales, avec le souci de les déposer aux agents locaux au lieu de se déplacer.

Comment Roger a-t-il rencontré ses agents ? Le cas de Londres constitue l'exemple le plus symbolique. Les frères Vaillant, François et Paul étaient libraires huguenots originaires de Loire²¹. Ils se sont installés à Londres en 1686 mais n'ont pu vendre que des livres français importés depuis le Continent, car l'obstacle que constituait une participation dans le commerce du livre en Angleterre les a empêchés d'imprimer et de publier leurs éditions. Pour ce faire, ils ont dû attendre pendant près de deux générations, lorsque leur petit-fils Nicolas II Prévost est devenu membre du syndicat anglais en 1721. Prévost a repris le commerce de ses oncles, Paul et Isaac Vaillant, en 1726, après avoir accordé un contrat avec les libraires suivants à La Haye : Gosse, Groenewegen et Neaulme. Bien que les circonstances de la rencontre entre Roger et les Vaillant restent inconnues, il est plausible qu'ils aient partagé un réseau commun de libraires huguenots ; en effet, Jakob Moetjens, libraire hollandais reprenant la boutique libérée par François Vaillant, travaille avec Le Cène à Londres vers 1711²². Ainsi, pour Roger, le réseau des libraires a servi à construire un marché international pour la publication musicale.

2. La contribution des Vaillant à la publication musicale de Roger

La relation entre Roger et Vaillant a été étudiée, notamment par Smith, Lesure et Rasch, dans la perspective de la discussion sur la rivalité entre Roger et Walsh. Même si ces travaux ont contribué à éclaircir leur compétition en vue de la publicitaire autour des œuvres de Corelli, la participation des Vaillant à cette bataille a été relativement négligée. Nous mettrons en lumière le rôle représentatif des Vaillant, en relisant les annonces dans les presses londoniennes.

La première annonce de musique des Vaillant a paru le 24 août 1700 dans le *Post Man*²³, où ils avertissent les lecteurs de la parution du nouvel opus de Corelli :

²¹ Concernant l'histoire familiale des Vaillant, voir Murdoch 1985, Swift 1992, Christman 2014.

²² Swift 1992, 270.

²³ Journal tri-hebdomadaire publié entre 1695 et 1730, s'intitulant *The Post Man. And the historical account*. Cf. Shibata 1991, 276.

À tous les amoureux de la symphonie. Francis(François) Vaillant, libraire français dans le Strand près de la rue de Catherine, donne l'avis, qu'il imprime maintenant les nouveaux solos de Corelli en partition aussi bien gravée à chaque détail que l'original romain. [...] le dit Vaillant maintenant grave les mêmes solos, les dessus et les basses séparément pour la commodité de ceux qui jouent sur le violon ou la basse de violon, de sorte que ceux, qui sont déjà fournis avec l'original de Rome, le dessus et la basse séparément, qu'ils peuvent les jouer à 3.²⁴

Les « nouveaux solos de Corelli » désignent l'opus 5, qui a été publié le 1^{er} janvier 1700 à Rome et aura été réédité par Roger en 1701. L'annonce de Vaillant semble induire qu'il s'est lui-même chargé de l'impression, mais ce n'est pas le cas, car la règle londonienne ne lui permet pas de le faire. D'ailleurs, il est remarquable que cette annonce précède celle parue à Amsterdam datant du 20 janvier 1701, sans avoir néanmoins mentionné le nom l'éditeur Roger. Que signifie cet acte de « déguisement » ?

Remontons un peu en arrière. En juillet de la même année, Walsh a prévu la vente de l'opus 5 dans la *London Gazette*. Les nouvelles sonates de Corelli seront « curieusement gravées sur 70 plaques de cuivre, dit-il, et imprimées sur un grand papier impérial, étant maintenant apportées de Rome, seront prêtes à être livrées aux abonnés lundi prochain »²⁵. Suite à cette annonce, Vaillant avertit d'une réédition à la place de Roger, afin de ne pas prendre de retard. Walsh réagit alors immédiatement face à son rival, en soulignant que sa publication est « beaucoup plus juste et correcte en musique que celle d'Amsterdam ». Cependant, il deviendra patent que « la dite publicité ne peut pas être vraie, contredit Vaillant, vu que l'édition d'Amsterdam n'est pas encore publiée »²⁶. Cela semble suffire pour arrêter l'attaque de la part de Walsh, étant donné qu'il ne diffuse plus de fausses informations pour le moment. Ainsi, Vaillant a représenté Roger pendant l'échange publicitaire exagéré qui marque sa première compétition avec Walsh.

²⁴ « To all Lovers of the Symphony. Francis Vaillant French Bookseller in the Strand near Catherine Street gives notice, that he is now printing the new Solos of Corelli in Score as well engraven in every particular as the Roman original. [...] the said Vaillant is now engraving the same Solos, the Treble and the Bass separately for the convenience of such who play upon the Violin or Bass Violin, so that those, who are already provided with the original from Rome, may have the Treble and the Bass separately, that they may play them at 3. » *The Post Man*. 24/08-27/08/1700.

²⁵ « The New Sonata's of the famous Signior Archangelo Corelli, curiously engraven on 70 Copper-Plates, and printed on a large Imperial Paper, being now brought from Rome, will be ready to be delivered to Subscribers on Monday next... » *London Gazette*. 08/07/1700.

²⁶ « the said Advertisement cannot be true, seeing the Amsterdam Edition is not yet published, » *The Post Man*. 31/08/-03/09/1700.

C'est après cet épisode que Vaillant révèle sa position. Dans l'annonce sur les sonates de Sherard émise le 16 septembre 1701, il déclare qu'il est l'agent de Roger, probablement car il considère comme positif d'insérer la mention « Roger à Amsterdam » dans les annonces. Par ailleurs, le rôle de défense des intérêts de Roger par Vaillant couvre la compétition avec le rival néerlandais de Roger. L'annonce parue dans le *Daily Courant* le 15 octobre 1708 confirme qu'il vend l'opus 5 d'Albinoni pour 4 shillings et qu'il réduit si l'acheteur rapporte l'édition contrefaite de Mortier :

Tandis que plusieurs personnes ayant acheté le dit livre d'Albinoni contrefaite par Mortier à Amsterdam, et ont trouvé qu'il était tant non-correcté qu'ils m'ont apporté à être échangé, j'avertis que je vends le même pour 3s.²⁷

Rappelons que Roger a publié de longues annonces dans la *Gazette d'Amsterdam*, de février à avril en 1709, afin de riposter face à la contrefaçon réciproque de Mortier. Il est remarquable que l'annonce ci-dessus soit antérieure de six mois à celle d'Amsterdam, et qu'il en soit de même pour l'annonce concernant Corelli. Vaillant indique la réduction du prix de l'opus 5 d'Albinoni, alors que Roger ne le déclarera qu'en mars l'an prochain. Les annonces londoniennes ont alors tendance à précéder les annonces amstellodamoises. Cela témoigne de la réaction rapide de la part de Vaillant et signifierait l'importance commerciale du marché londonien pour Roger. Ainsi, Roger a réussi à faire circuler ses publications même en des endroits éloignés, à travers la coopération avec les libraires locaux.

Conclusion du chapitre 2

À travers l'examen de la particularité de Roger en tant que libraire huguenot, nous avons mis en évidence le fait que celle-ci avait une importance assurant son activité d'éditeur de publications musicales à l'échelle européenne. Il devient clair que l'identité huguenote de Roger a joué un rôle essentiel dans l'évolution de sa carrière tant au niveau de la participation au syndicat qu'au niveau du réseau international liant la France, l'Angleterre et Amsterdam. D'ailleurs, les catalogues et les annonces de Roger attestent qu'il continue à entretenir deux commerces simultanément : la publication de la musique et des livres français. Pour faire cela, il était en correspondance avec des libraires parisiens, par l'intermédiaire de De Lorme, et a ouvert

²⁷ « Whereas several Persons having bought the said Book of Albinoni Counterfeited by Mortier at Amsterdam, and have found it to be so uncorrected that they have brought them to me to be exchanged, I advertise that I sell the same for 3s. » *Daily Courant*, 15/10/1708.

les voies nécessaires pour échanger les publications avec ses pairs. De plus, Roger a réussi à diffuser son fonds musical dans des endroits éloignés, grâce au système de dépôt. Les annonces de Vaillant nous permettent de comprendre comment travaillaient les agents ; ils représentaient les intérêts de Roger, en exerçant une surveillance de la concurrence avec l'éditeur local. Ainsi, Roger a appliqué le savoir-faire des libraires à la diffusion des publications musicales.

Partie 2. Aspect philologique

– ce que révèlent les catalogues de Roger

Chapitre. 3 La particularité des catalogues

Les catalogues de Roger nous ont servi, dans les recherches précédentes, à percevoir l'ensemble de ses publications musicales et nous ont permis de mettre en évidence la publication d'œuvres musicales à Amsterdam, le contexte et la réception de ces œuvres. Cependant, ces catalogues eux-mêmes n'étaient considérés, jusqu'à nos jours, que comme des sources bibliographiques, et ne faisaient donc pas l'objet de recherches philologiques. Il reste à examiner comment l'éditeur a employé les catalogues et comment les publications ont été présentées dans les catalogues. Nous pourrions découvrir une nouvelle image de Roger, en regardant ses catalogues comme les sources premières reflétant son point de vue éditorial et en examinant ce qu'il y a écrit. La présente partie se focalise ainsi sur les catalogues de Roger, afin de mettre au jour l'importance de Roger en tant qu'éditeur et l'évolution des publications.

Dans ce chapitre, on traitera de l'importance philologique des catalogues de Roger. La section 1 examinera l'état de la recherche concernant les catalogues de Roger et mettra en évidence leur originalité en les comparant avec les catalogues de ses contemporains. La section 2 analysera les catalogues dans l'ordre chronologique. Il s'agit de 45 catalogues publiés entre 1696 et 1716. Dans cette section, on distinguera les trois types de catalogues selon la période de publication et on analysera leur constitution et leur publicité, en précisant l'évolution des informations recueillies dans les catalogues.

Section 1. L'importance des catalogues dans le corpus de Roger

1. La définition des catalogues

Les catalogues sont les publications contenant des listes de titres des œuvres ou des articles trouvés dans certains endroits et certaines périodes¹. Pour ce qui est des livres et des partitions musicales, il en existe plusieurs types : les catalogues de la foire de livre, les catalogues de vente, les catalogues d'enchères et les catalogues de bibliothèque, nous traiterons, dans cette thèse, des catalogues de vente compilés par des libraires ou des éditeurs. Les premiers catalogues de vente sont documentés à partir du XVI^{ème} siècle, représentaient Aldus à Venise et Plantin à Anvers². Leurs catalogues n'ont servi à promouvoir que les publications les plus importantes, si bien qu'ils ne contenaient pas toutes les publications déjà parues.

Les catalogues de vente en musique existaient depuis la fin du XVI^{ème} siècle. Ils nous

¹ J'emprunt cette définition à Devriès-Lesure 2005, 49.

² Minowa 2011, 271.

permettaient, dans les recherches précédentes, de connaître les publications musicales accessibles sous une condition géographique et chronologique. Outre cette valeur bibliographique, ils nous apportent des informations sur la carrière des personnes qui les ont rédigés. En effet, la bibliographie de telle ou telle œuvre musicale mérite d'être replacée dans l'histoire de la publication de telle ou telle personne. De plus, la manière de présenter les œuvres musicales nous informe sur la méthode adoptée par l'éditeur pour les mettre en valeur. Ainsi, les catalogues de vente reflètent la préférence des éditeurs.

2. Le regard sur les catalogues de Roger dans les recherches précédentes

Les catalogues occupent une place primordiale dans le corpus de Roger, car il reste peu de sources biographiques telles que la lettre et le contrat. Dans ces conditions, les sources « publiques », celles captées par des personnes anonymes, comme les catalogues de vente, les annonces dans la presse et les publications elles-mêmes, et les sources « privées » rédigées par un tiers peuvent témoigner des activités de Roger. Parmi elles, les catalogues sont les plus importants ; ils contiennent déjà toutes les partitions, afin de nous montrer l'ensemble du rayonnement de la maison. Par ailleurs, la comparaison des catalogues nous permet de comprendre l'évolution des publications.

Ainsi, reflétant son activité, les catalogues de Roger ont beaucoup contribué à la constitution de son image en tant qu'éditeur des œuvres de Corelli. Roger comme éditeur de la musique italienne provient de la vogue de Corelli dans la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle. Au XX^{ème} siècle, cette image a été renforcée par Pincherle et Lesure, qui ont utilisé les catalogues. Le premier affirme que les œuvres de Corelli sont « gravée(s) de la dernière beauté et corrigée(s) avec beaucoup d'exactitude »³, en mettant en exergue l'avertissement dans le catalogue de 1716. Pour l'opus 5, il souligne l'existence de l'édition corrigée, en mentionnant l'annonce de l'éditeur « ceux qui seront curieux de voir l'original de Mr. Corelli avec ses lettres écrites à ce sujet, les peuvent voir chez Estienne Roger »⁴. Au vu de ces citations, on peut reconnaître sa préférence à Corelli, alors que Pincherle n'examine que le dernier catalogue en 1716.

Par ailleurs, celui-ci met au jour les qualités commerciales de Roger, par l'intermédiaire de ses catalogues. Il a qualifié Roger lui-même en tant qu'éditeur de « rare ensemble d'aptitudes » en découvrant le système d'énumération et le dépôt international soutenu par les agents. Après ce travail précurseur, Lesure a évalué la production féconde, surpassant 500 articles, incluant

³ Pincherle 1946, 87.

⁴ Pincherle 1946, 90.

notamment des rééditions d'œuvres italiennes et françaises et des premières publications d'œuvres néerlandaises et anglaises⁵. Néanmoins, l'originalité des catalogues de Roger par rapport aux autres éditeurs n'est pas reconnue de manière probante. C'est ainsi qu'on pourra replacer la caractéristique des catalogues de Roger à travers une comparaison avec ceux de ses contemporains : Christophe Ballard et John Walsh.

3. Les caractéristiques des catalogues de Roger – comparaison avec ceux de Ballard et de Walsh

Roger a fait paraître ses catalogues de manière régulière : chaque année entre 1696 et 1706 et en 1708, 1712 et 1716 (Tableau 4). Il en a également publié plusieurs dans une année, dont la portée fut inégale. Par exemple, le premier catalogue de 1697 [Recueil III 1697A] contient 16 articles, alors que le troisième [Recueil IV 1697C] publié la même année en présente 26 et le cinquième [Recueil V 1697E] 45. Ce nombre croissant dans une courte période atteste que l'éditeur a renouvelé ses catalogues à chaque fois qu'il a obtenu de nouvelles publications. Au total, il faut distinguer 45 catalogues : 2 en 1696, 5 en 1697, 6 en 1698 et en 1699 respectivement, 4 en 1700 et en 1701, 2 en 1702, 1 en 1703, 3 en 1704, 1 en 1705, 5 en 1706. Ce renouvellement systématique a permis la constitution d'un riche corpus par rapport à ses contemporains.

La fréquence des catalogues de Roger devient plus frappante lorsqu'on la compare avec celle de Ballard et Walsh. Le premier en a publié 13 entre 1683 et 1713 (Tableau 5)⁶. Le deuxième n'en a publié que 6 pendant la charge de Walsh Père entre 1695 et vers 1733. Bien entendu, comme Smith l'a mentionné, il ne faut pas sous-évaluer le fait que ses catalogues aient pu être perdus. On peut néanmoins constater la fréquence dans la publication des catalogues de Roger.

En outre, concernant le rayonnement de ses catalogues, ceux-ci contiennent l'ensemble de ses publications, alors que ses contemporains publient leurs catalogues séparés en fonction des genres musicaux. Le catalogue de Walsh de l'année 1702 s'intitule « The Setts of Airs in 4 parts contained in y^e Several Collection of y^e Musick of y^e English Stage »⁷. Celui-ci comporte 20 livres d'air, parus entre 1701 et 1702 et constituent des recueils de la pièce instrumentale désignée comme *Harmonia Anglicana*⁸.

Si l'on considère la diffusion restreinte des catalogues des contemporains de Roger, tant sur le plan chronologique – ils furent publiés sur une courte période – que du point de la diversité

⁵ Lesure 1969, 22.

⁶ Je dois ces catalogues de Ballard à Lauren Guillo. Je le remercie pour son aide et ses suggestions.

⁷ Ce catalogue est joint à la partition de *The judgment of Paris* de Purcel. Cf. Smith 1948, 28.

⁸ On va traiter de ces collections dans la partie suivante.

des genres musicaux publiés, les catalogues de Roger contiennent non seulement des pièces vocales mais aussi instrumentales, ainsi que des livres non-musicaux. Ce choix original de la part de Roger nous permet de suggérer qu'il ait eu un but différent de celui de Ballard et Walsh ; les catalogues de ces derniers s'adressent à des personnes demeurant dans une certaine région qui préfèrent certains genres musicaux. Roger aurait quant à lui, voulu conquérir et attirer une clientèle géographiquement plus éloignée, en mettant les différents genres de publication dans ses catalogues.

Section 2. L'évolution des catalogues de Roger

Les catalogues de Roger se classent en fonction de leurs médias : ceux insérés dans les partitions ou dans les livres, et ceux qui demeurent isolés. Les types de catalogues sont liés à la période de publication ; dans les premières années, la plupart des catalogues a été joint au début des partitions musicales. A partir de l'année 1699, néanmoins, les catalogues insérés dans les livres ont augmenté, jusqu'à chasser leurs précurseurs en 1702 et envahir le marché jusqu'en 1706. En 1708, Roger a détaché les catalogues de ses publications et les a laissés isolés jusqu'à son dernier exemplaire. Il est remarquable que le contenu des catalogues se distingue selon leurs différents modes de diffusion. La présente section traite de l'évolution des catalogues de Roger, en les distinguant selon les types de publication.

1. Les catalogues joints aux partitions musicales (1696 – 1701)

(1) Les partitions

Les catalogues joints aux partitions ont paru au début de la carrière de Roger. Ils sont insérés dans le *Recueil des airs*, *Athalie* et le motet de Servaas de Konink, les motets et les messes de Giovanni Battista Bassani, *Messe concertate à 3 voci* de Pietro Degli Antonii, *L'amour vainqueur* d'Anne Danican Philidor, *Modulationes sacrae* de Johann Hugo Wilderer, le motet de Sebastiano Cherici, et *Sacri concerti* de Pietro Antonio Fiocco, la musique exclusivement vocale. Elles sont imprimées en typographie et in-folio, à l'exception de *Recueil des airs* et *Athalie* qui sont in-4°. Ce grand format imprimé constitue un cas rare de Roger, qui préférerait graver la musique instrumentale en petit format. Cependant, il a dû choisir pour les catalogues les pièces vocales avec texte imprimés en grand format, en raison de la cohérence de la technique et de l'économie de papier.

(2) La mise en page et la constitution des catalogues

Par conséquent, ce type de catalogue exploite la largeur du papier, en mettant le plus de publications possible dans un nombre de page réduit. Il se constitue d'une seule page et, dans les premières années, situe le titre du catalogue dans le côté supérieur, les titres de publications au centre et quelques lignes d'avertissement en bas. A partir de 1699, les deux derniers éléments sont mis sur deux colonnes, suite à l'augmentation des publications (Figure 2).

Le catalogue joint aux partitions musicales se termine en 1701, quand il se présente sous la forme de deux pages chacune deux colonnes [Fiocco 1701A]. La raison pour laquelle il a été abandonné se trouve dans le commencement de la classification des publications. En effet, la classification peut être peu voyante si le catalogue est condensé en un papier. Roger a dû connaître ce désavantage, si bien qu'il a employé des livres pour y insérer le catalogue.

Concernant la composition des catalogues, ceux-ci comprennent le gros titre, les titres de publications, le prix et l'avertissement. Le gros titre avait été fixé en 1698 comme « Catalogue des Livres de Musique Nouvellement imprimez à Amsterdam chez Estienne Roger Marchand Libraire, ou dont il a nombre avec les prix », qui n'a pas changé jusqu'en 1708. Les titres de publication se focalisent sur les partitions musicales⁹. Ils se composent du nom des œuvres, l'auteur, la disposition de la voix et de l'instrument, et la technique d'impression. Le prix a commencé à être marqué en 1697 en florins, la monnaie néerlandaise.

(3) La publicité

Outre des informations de la partition, les catalogues contiennent quelques lignes de publicité. La publicité trouvée dans les premiers catalogues annonce l'activité diversifiée de Roger.

On avertit le Public & particulièrement les Libraires & les Maîtres de Musique des pays étrangers que s'ils souhaitent de ces livres de Musique à chanter ou d'autre Musique pour les Instruments comme aussi toutes sortes de livres François ils n'ont qu'à écrire à Estienne Roger Marchand Libraire à Amsterdam qui leur en fera bonne Composition & si se[sic] sont des particuliers on leur fait la mesme offre pourveu qu'ils affranchissent leurs lettres & ceux qui souhaiteront quelque Musique que ce soit imprimée en France ou en Italie ou Copiée à la Mains ils n'ont qu'à s'adresser au même Libraire, chés qui l'on

⁹ Le premier catalogue de 1696 contient exceptionnellement des livres non-musicaux, même s'il est joint à une partition. [Recueil II 1696A]

trouve de toutes sortes a un prix raisonnable.¹⁰

Il souligne la dimension internationale de son commerce, en parlant aux « Libraires & les Maîtres de Musique des pays étrangers ». Il prétend en outre vendre non seulement de la musique vocale et instrumentale, mais aussi des livres surtout en français. De plus, Roger mentionne la vente des partitions imprimées à l'étranger et des manuscrits, mettant ainsi en évidence le rayonnement de ses productions. Bien que cette publicité relate la variété du commerce de Roger, il transforme en autre type en 1698. Depuis Bassani VIII 1698D, le catalogue de Roger est accompagné d'un court avertissement se focalisant sur la vente de la musique.

On trouve outre ces sortes chez Estienne Roger tous les livres de Musique qui s'impriment en Italie, en France, en Allemagne & en Angleterre : les libraires, les Maistres de Musique & les particuliers qui souhaitent lier correspondance[sic] avec lui n'ont qu'à lui écrire.¹¹

Ici, il met en valeur son rayonnement international, en soulignant qu'il vend diverses partitions « qui s'impriment en Italie, en France, en Allemagne & en Angleterre ». Cet avertissement a été maintenu jusqu'en 1701, à tel point que les catalogues ne sont plus accompagnés de partitions.

2. Les catalogues insérés dans les livres

(1) Les livres

Les catalogues insérés dans les livres existaient depuis l'indépendance de Roger, bien que l'éditeur ait préféré les inclure dans les partitions musicales pendant ses premières années. Toutefois, ils ont commencé à remplacer les partitions vers 1699 et, à partir de l'année 1701, les catalogues étaient toujours joints aux livres non-musicaux.

La plupart des livres portant des catalogues sont imprimés en petit format comme in-8° ou in-12°. Les catalogues sont toujours rédigés en français, même si les livres sont écrits en latin ou en néerlandais dans certains cas. Il s'agit plutôt de biographies et de livres de voyage que de traités sur la musique ou d'autres domaines. Par exemple, le catalogue de 1696 a été inséré dans l'*Histoire de Margueritte de Valois, Reine de Navarre* de Charlotte-Rose Caumont De La Force,

¹⁰ Citation dans le catalogue Konink 1697A.

¹¹ Citation dans le catalogue Bassani VIII 1698D.

et en 1704 dans le *Mémoire de tout ce qui s'est passé de plus considérable sur mer durant la guerre* de Josiah Burchet. Le seul cas où Roger a inséré son catalogue dans un traité de musique était dans l'ouvrage *Éléments ou principes de musique* d'Étienne Loulié publié en 1697. L'éditeur a penché pour des livres plus légers et ouverts au public au détriment de traités spécifiques dont la lecture pouvait être limitée au clergé et aux experts. C'est ainsi qu'il a promu ses publications auprès de lecteurs généraux du français, en tête desquels figuraient les réfugiés huguenots.

(2) La mise en page, la constitution et la publicité

Les catalogues sont en général placés à la fin de l'ouvrage sans numéro de page. Au début, ils se constituent de 2 à 4 pages, 10 pages à partir de 1698 et plus de 20 pages à partir de 1702. Ce nombre de page élevé provient d'un côté de l'augmentation des publications, de l'autre côté de la constitution tripartite du catalogue : les partitions publiées par Roger, les partitions vendues par Roger et les livres non-musicaux. Ce choix tripartite a débuté avec le catalogue inséré dans le *Nouveau voyage du Nord* de Pierre-Martin De La Martinière en 1698. Celui-ci se compose de 14 pages, dont les premières 8 se concentrent sur la musique publiée par Roger. Puis, on trouve la section des partitions vendues par l'éditeur en 3 pages, avec le gros titre « Catalogue des Livres de Musique dont Estienne Roger a nombre mais qui ne sont point de son impression ». Sur les derniers 3 pages se trouve une liste de livres sous le gros titre « Catalogue des Livres imprimez à Amsterdam chez Estienne Roger ou dont il a nombre ».

Après avoir émergé dans Della Faille 1699F, cette répartition a été établie dans Vairasse 1702A et perdura jusqu'en 1708 (Figure 3). Si l'on se focalise sur l'évolution de la proportion entre les parties, on remarquera que les publications musicales deviennent de plus en plus majoritaires, alors que les partitions vendues se stabilisent en bas, avec les listes des livres changeant selon les années. Le contraste entre les publications musicales et les partitions vendues est dû à l'augmentation des publications. En effet, l'éditeur fournit toujours de nouvelles publications musicales mais ne supprime pas celles qui sont parues antérieurement, donc le nombre de publications musicales ne cesse pas d'augmenter. Au contraire, les partitions vendues sont mises en page dans le catalogue La Martinière 1698F mais ne se renouvellent pas jusqu'à celui Vairasse 1702A¹². Entre autre, le modèle du catalogue Vairasse 1702A est devenu la référence pour les suivants.

On revient à la raison de la transition des partitions aux livres ; cette transition est due

¹² Les partitions vendues sont dues aux prédécesseurs de Roger et à Ballard. Sur cette question, voir Rasch 1998.

d'une part à l'espace limité sur les partitions, d'autre part à la classification des publications. Considérant ce parcours, on peut constater que la classification a déclenché ce changement de média et la schéma tripartite. Elle a également transformé la forme de la publicité ; dans le catalogue Vairasse 1702A, l'éditeur a adapté les nouvelles publicités en fonction de la classification, en réduisant celles qui couvrent l'ensemble de ses publications. Il n'a inséré qu'un court « Avertissement » tout à la fin du catalogue, qui témoigne de son attitude positive concernant la vente de livres : « On trouve chez le même Libraire Estienne Roger tous les livres nouveaux qui paroissent[sic] journallement en Hollande ».

3. Les catalogues isolés depuis 1708

Roger a publié ses catalogues annuellement jusqu'en 1706, et dans un intervalle régulier de 4 ans en 1708, 1712 et 1716. Ces derniers catalogues ne sont plus joints à ses publications, mais deviennent isolés. Ils contiennent plus d'informations que les catalogues précédents, reflétant l'évolution de la publication musicale de Roger.

(1) L'indépendance du catalogue en 1708

Le catalogue 1708 marque une étape préliminaire importante, du point de vue formel, dans la constitution du catalogue publié en 1712. Il se compose de 24 pages : 18 pour les publications musicales (304 titres), 2 pour les partitions vendues (70 titres), et 4 pour les livres non-musicaux (74 titres). Cette composition et ces proportions, ainsi que la forme de l'avertissement correspondent aux modèles précédents. Cependant, ce catalogue était le premier qui fait figurer le prix et le numéro de page, et dont la classification a été réorganisée. C'est ainsi qu'on peut observer que l'éditeur a lancé la vente du catalogue à ce moment.

(2) La naissance du catalogue de vente en musique en 1712

Le catalogue de 1712 est totalement différent de ceux qui le précèdent. Premièrement, il se compose de 45 pages avec 484 titres de publications musicales, soit quasiment le double par rapport à son prédécesseur. Deuxièmement, il est constitué exclusivement de publications musicales, en supprimant les parties des partitions accessibles chez lui et des livres non-musicaux. Ainsi, il constitue un seul exemple isolé et façonné exprès pour la vente de la publication musicale (Figure 4).

Outre ces changements extérieurs, on observe également une évolution intérieure. Le

nombre de titres parvenant à 500, la classification devient plus complexe et témoigne du développement de l'activité de Roger. De plus, l'avertissement lié avec la classification est majoritairement réécrit, ce que nous examinerons plus tard. Ainsi, le catalogue de Roger est devenu l'intermédiaire de diverses publications musicales.

Par ailleurs, Roger n'a pas cessé d'annoncer qu'il fournissait des livres musicaux. Il a mentionné la vente sous le gros-titre :

Catalogue d'un Asortiment general de toute sorte de Musique, qui se vend à Amsterdam par Estienne Roger, Marchand Libraire, chez qui l'on trouve aussi toutes sortes de livres, & particulièrement en François & en Latin. Les Particuliers, & sur tout[sic] les Libraires qui voudront entretenir quelque Correspondance avec lui, en livre ou en Musique, n'ont qu'à lui écrire

En effet, ses annonces dans la Gazette d'Amsterdam ne traitent plus de la publication musicale à partir de l'année 1710, mais elles se concentrent sur les livres. Le manque de la liste des livres dans le catalogue n'est pas synonyme d'abandon de la partie libraire, mais il signifie que l'éditeur a choisi les annonces pour les livres et les catalogues pour les partitions.

(3) Le commencement du « cotage » et l'importance des œuvres de Corelli en 1716

Le dernier catalogue de Roger en 1716 est inséré dans l'*Histoire des Sévarambes... Nouvelle édition, Tome II* de Vairasse. Sous une apparente imitation du modèle antérieur de 1706, son contenu reflète bien l'évolution en marche depuis 1708 (Figure 5). Ce catalogue constitue une liste extensive en musique contenant 585 titres, dont la plupart sont accompagnés par le numéro nommé par François Lesure le « cotage »¹³. Ce système de comptage des partitions provient des numéros gravés sur les planches après la publication du catalogue en 1712. Le choix du numéro s'est fait arbitrairement, donc il ne sert pas à préciser le moment de la publication, au moins lorsqu'il s'agit de la période antérieure à 1716¹⁴. Au lieu de cela, le cotage a eu pour rôle d'identifier les partitions avec le numéro, de les commander facilement et d'aider les ouvriers à répondre aux demandes. L'éditeur explique cette fonction dans l'avertissement inséré au début du catalogue :

¹³ Lesure 1969, 23.

¹⁴ Le cotage dans le catalogue de 1716 s'arrête à 411. Donc les partitions accompagnées des numéros plus de 412 ont effectivement été publiées après cette date charnière. En outre, ayant publié le catalogue de 1716, Roger a commencé de numéroter ses publications chronologiquement, ce qui nous permet de deviner l'année de publication assez facilement.

Estienne Roger, a aussi placé dans ce Catalogue des Chiffres au devant[sic] de chaque ouvrages, afin que les Amateurs puissent connoître quand ils voyent un livre parmi les Pièces pour le Hautbois & parmi celles pour les Violons ou les Flûtes &c. Si c'est un même ouvrage, car si on trouve le même nombre devant l'ouvrage c'est un même livre. Il l'a fait aussi afin que l'on puisse demander ce que l'on desire par ces nombres, en marquant ces nombres dans les lettres par lesquelles on en donne la Commission, & afin que ses ouvriers ne puissent jamais se tromper à fournir ce qu'on leur demande.

Dans cet avertissement, il met l'accent sur les œuvres de Corelli, en notant qu'il « vient d'achever une nouvelle édition de tous les ouvrages de Feu Mr. Arcangelo Corelli ». Il s'agit d'un ouvrage des 4 opus de Corelli, accompagné d'un portrait du compositeur. Roger a également souligné que cette partition était « gravée de la dernière beauté & corrigée avec beaucoup d'exactitude ». Ainsi, le catalogue de 1716 met en valeur la diffusion du système de cotation et la promotion des œuvres de Corelli, les deux points forts de Roger évalués dans les recherches précédentes.

Conclusion du chapitre 3

Dans ce chapitre, nous avons donné un aperçu global des catalogues de Roger. Dans la section 1, on a examiné les recherches précédentes concernant les catalogues de Roger. Bien que ses catalogues constituent des sources importantes, ils n'ont servi qu'à reconstituer son répertoire de publication et son portrait « l'éditeur de musique italienne ». Néanmoins, l'originalité des catalogues de Roger par rapport aux autres éditeurs nous incite à penser qu'il a eu volonté d'enrichir ses catalogues, afin de promouvoir ses publications auprès des clients anonymes, avec une présentation plus facilement compréhensible. Les catalogues de Roger sont le reflet de sa publication musicale dans le marché international. Dans la section 2, on a suivi l'évolution des catalogues, en les classant en trois catégories : les catalogues joints aux partitions musicales, ceux inclus dans les livres non-musicaux, et ceux publiés individuellement. À travers cette analyse typographique, nous avons établi que la classification des publications musicales a déclenché le changement des médias (des partitions musicales aux livres non-musicaux), le schéma tripartite (publications musicales, partitions vendues et livres généraux) et la forme de la publicité. La classification jouait ainsi un rôle important pour la structure des catalogues.

Chapitre 4. La classification dans les catalogues

Le présent chapitre examinera l'évolution et le rôle de la classification dans la publication musicale de Roger. Si l'on tient compte de la classification dans les catalogues, on s'aperçoit que la musique instrumentale est classée selon trois catégories : musique « à la française », « à l'anglaise » et « à l'italienne ». Par ailleurs, certaines pièces appartiennent à la fois aux groupes à la française et à l'italienne, comme s'il s'était agi de publications individuelles. Ce qui révélerait, qu'en faisant ses catalogues, Roger aurait distingué leur singularité musicale.

La première section traitera donc du changement de classification dans les catalogues de Roger, entre 1696 et 1716, afin de comprendre les différents critères de classification. Dans la deuxième section, on analysera la caractéristique musicale du répertoire en commun dans les groupes à la française et à l'italienne, afin d'éclaircir la manière dont il a exercé son jugement stylistique dans ses catalogues. Enfin, dans la troisième section, on découvrira les publications soulignées par Roger à travers l'examen des avertissements qui correspondent à la classification.

Section 1. La classification de la publication musicale dans les catalogues de Roger

Roger a publié ses catalogues de musique chaque année de 1696 à 1706 ainsi qu'en 1708, 1712 et 1716 respectivement. Ces catalogues nous serviront à connaître non seulement son répertoire, mais également la manière dont il a présenté ses publications. Il est inhabituel que l'éditeur ait classé la musique instrumentale en employant des termes tels que « à la française », « à l'anglaise » et « à l'italienne ». C'est ainsi que la présente section met en lumière le changement de ces classifications, afin de comprendre les critères selon lesquels Roger a constitué son répertoire.

1. Le commencement de la classification en 1701

Depuis son indépendance en 1696, Roger ne proposait aucune classification dans ses publications jusqu'en 1700. Cela change en 1701, lorsqu'il subdivise ses impressions. Dans son catalogue de 1701, on trouve une dizaine de groupes (Tableau 6)

La classification en 1701 se compose, *grosso modo*, de la musique vocale et des traités de musique, des pièces pour les instruments réservés à jouer de la mélodie, des « sonates » pour violons, des pièces pour instruments destinés à la basse continue et des partitions qui ne sont pas encore imprimées. Tout d'abord, la musique vocale se divise en deux catégories : celle qui est

sacrée et celle qui est profane. Puis, elle se subdivise en fonction des langues du texte. La musique instrumentale, quant à elle, est classée en détail selon les instruments utilisés. En effet, Roger a divisé en deux catégories les pièces pour instruments qui jouent la mélodie ; soit en musique « à la française », soit en musique « à l'anglaise et à l'italienne ».

Que trouve-t-on parmi ces deux catégories ? Parmi les pièces « à la française », on peut identifier 19 titres, dont 7 proviennent des compositeurs français tels que Marin Marais, Michel de La Barre, tandis que la grande majorité se constitue de compositeurs hollandais comme Servaas de Konink et des anglais comme Henry Purcell. Les pièces « à l'anglaise et à l'italienne », comprennent quant à elles 22 articles, dont 16 ont vu leurs auteurs identifiés. Parmi eux, on trouve une quinzaine de compositeurs nés en Angleterre comme Daniel Purcell, Johann Gottlieb Finger et Johann Keller. Seul Corelli fait figure d'exception, parce qu'il est un compositeur italien. Cette répartition témoigne de fait que la classification de la musique instrumentale ne correspond pas à l'origine d'auteur.

En revanche, on peut facilement faire une distinction entre ces deux groupes lorsque l'on met en valeur les genres musicaux ; la musique « à la française » est constituée des trios, des airs, et d'une suite, tandis que la musique « à l'anglaise et à l'italienne » se concentre sur les sonates et les contredanses, à l'exception d'un duo. Vous voyez le lien entre les genres et les styles nationaux conçus par Roger, même s'il ne correspond à la pratique de cette époque que partiellement. En premier lieu, le trio et la sonate, inventés en Italie, représentent respectivement la musique instrumentale française et italienne. En second lieu, l'air, importé dans l'opéra français par Lully, signifie également la pièce instrumentale tirée de l'opéra. Cependant, la contredanse, née en Angleterre, était aussi en vogue en France depuis les années 1680, alors qu'elle appartient à la musique « à l'anglaise et à l'italienne ». C'est ainsi qu'on peut observer une vue reflétant l'actualité mais quelque peu éloignée de Roger dans sa connaissance sur les genres musicaux.

2. La séparation de la musique « à l'anglaise » en 1708

La classification de la musique se spécialise progressivement à partir du modèle de 1701. Dans le catalogue de 1708, Roger lance la classification en fonction de la disposition de l'instrument, probablement du fait de l'accroissement de ses publications. La musique « à la française » se subdivise en 2 catégories : les pièces jouées par 3 ou 4 instruments et celles par un seul dessus avec une basse continue. Par ailleurs, la musique « à l'anglaise et à l'italienne » se divise en 3 catégories : le premier groupe s'intitulant « Pièces à l'angloise[sic] à 1 & 2 flûtes, hautbois ou violons » n'emprunte plus de terme « à l'italienne ». Les deux autres, s'appelant

« les sonates », ne mentionnent aucun style relatif à la nationalité. Quant aux pièces à l'anglaise, elles se composent des contredanses, sonates et duos sans basse continue, tandis que les deux dernières, sont exclusivement des sonates, avec ou sans basse. Cela indique que Roger a appliqué une nouvelle classification selon l'instrumentation et qu'il a reconsidéré la contredanse comme un genre anglais afin de mettre en relief la musique « à l'anglaise ».

Ainsi, le catalogue de 1708 distingue la musique anglaise des autres, dont la moitié est représentée par les contredanses. Elles sont destinées à la « flûte » seule, probablement la flûte à bec, instrument populaire parmi les amateurs en Angleterre. On pourrait imaginer que la contredanse et la flûte à bec en solo auraient permis d'opérer une distinction dans la musique « à l'anglaise ».

Cette attitude positive de Roger envers l'Angleterre peut attester qu'il aurait donné plus d'importance à Londres du point de vue commerciale. En effet, rivalisant avec Johan Walsh, il a réussi à diffuser ses publications par l'intermédiaire de ses agents, les frères Vaillant. Bénéficiant du réseau des huguenots, ils ont soutenu son commerce en annonçant les éditions d'Amsterdam dans la presse locale. Contrairement à cette situation relativement favorable, à Amsterdam, Roger a été attaqué par son concurrent, Pierre Mortier, qui a contrefait ses éditions musicales entre 1707 et 1710. Par ailleurs, la relation coopérative avec Ballard a été rompue vers 1704 et ne semble pas être relancée malgré l'effort venant de la part de Roger. Cela nous permet de supposer que le catalogue de 1708 a été vendu séparément et sa classification a été renouvelée, afin d'accélérer la vente. Ses clients plus recherchés devaient être les musiciens amateurs à Londres.

3. Les « sonates italiennes » solides en 1712

La classification de la publication par Roger atteint sa forme finale dans le catalogue de 1712, où les pièces « à la française » sont répertoriées en quatre groupes d'après l'utilisation des instruments (Tableau 7). Par ailleurs, celui qui a été intitulé comme la musique « à l'anglaise » en 1708 disparaît et les autres dits « sonates » sont regroupés en 11. Ces derniers, distingués par les instruments, ne sont plus accompagnés du terme employé par l'éditeur jusqu'en 1708 – « à l'italienne » -- mais d'une expression plus sommaire – « italienne ».

Parmi les pièces dites « à l'anglaise » en 1708, les contredanses sont intégrées dans les pièces « à la française » pour une flûte ou un hautbois seul, alors que les sonates et les duos pour l'instrument à vent font partie des « sonates italiennes ». C'est ainsi qu'on observe un changement de vue de Roger envers les genres musicaux ; dès 1712, il considère la contredanse comme un genre français, à l'opposé de son affirmation, quelque peu démodée, dans les

catalogues précédents. Selon lui, la musique « à la française » est d'une grande variété constituée de trio, suite, air et contredanse, bien que les sonates occupent exclusivement la pièce « italienne ».

En suivant le parcours de la classification entre 1701 et 1712, nous remarquons que Roger a distingué la musique instrumentale selon les genres et l'instrumentation, en créant les liens avec certaines nationalités. La richesse de catégories atteste que l'éditeur accordait de l'importance à la musique instrumentale, à laquelle les suites de Lully et les sonates de Corelli appartenaient. Par ailleurs, devenues indépendantes, les pièces « à l'anglaise » ont été assimilées à la musique « à la française » et aux sonates italiennes. Ainsi, la classification aboutit à contraster les groupes français avec les groupes italiens.

Section 2. Les publications en commun dans la musique « à la française » et « à l'italienne »

Grâce à l'analyse des catalogues, il devient clair que le critère de la classification porte sur le genre et l'instrumentation. Néanmoins, il reste à examiner comment l'éditeur a compris l'écriture musicale de son répertoire.

1. Le répertoire en commun

Roger a commencé le « cotage », la manière dont il a numéroté arbitrairement ses publications, après la publication du catalogue de 1712. En confrontant les publications précédentes à celles postérieures à cette date charnière, on découvre des pièces communes à plusieurs groupes. Celles que l'on retrouve aussi bien dans la musique « à la française » que dans « les sonates italiennes » peuvent être considérées comme « le répertoire en commun », dont il en existe 9 dans le catalogue de 1716 (Tableau 8). Certains d'entre eux ont de différentes descriptions pour les groupes français et italiens, ce qui nous suggère qu'il y a eu 2 publications individuelles. Par exemple, *opera seconda* et *terza* de Johann Christoph Pez (1664-1716) s'intitulent « suites[sic] de Mr. Pez à 2 flûtes ou violons & basse » dans le groupe français, alors qu'elles sont également nommées à la façon italienne « sonata da camera à due flauti e basso ». Cet exemple nous prouve que Roger a volontairement doublé les 9 recueils et qu'il leur a appliqué des descriptions différentes.

2. L'écriture musicale du répertoire en commun

Nous allons à présent analyser l'écriture musicale des publications trouvées en commun dans les groupes « à la française » et dans « les sonates italiennes », en prenant comme exemple 3 œuvres représentatives, afin d'attester la connaissance musicale de Roger.

(1) La suite extraite des opéras de Steffani

La *Sonate da camera* d'Agostino Steffani (1654-1728), parue dans le catalogue 1706, est une suite extraite de ses opéras représentés à la cour de Hanovre entre 1689 et 1695. Les opéras de Steffani reflètent le milieu musical mêlant les styles italien et français à Hanovre¹.

Au niveau de la structure, la *Sonate da camera* de Steffani publiée par Roger ressemble aux suites extraites de l'opéra français. L'éditeur a dû avoir connaissance de cette similitude, car il a vendu cette *Sonate* sous le titre d'« ouvertures, chaconnes et les autres airs à jouer », comme l'est la suite d'*Armide* tirées de l'opéra de Lully. La ressemblance entre la *Sonate* de Steffani et les suites de Lully se résume au commencement par l'ouverture française et à la succession des danses, préludes des airs à chanter, pièces avec programme, et longues chaconnes qui mettent le point culminant dans la suite.

Pourtant, on ne peut pas minimiser le fait que les opéras de Steffani aient été représentés en italien et que son orchestre ait été écrit à l'italienne en 4 parties à corde². Cela signifie que Steffani a donné autant d'importance au style italien qu'à celui français. Roger a dû constater cette conciliation du style et donc faire paraître ce recueil à la fois dans le groupe « à la française » et dans les « sonates italiennes ».

(2) L'amalgame de la suite et la sonate da camera : Pez et La Barre

La musique instrumentale de Pez atteste de l'influence du style italien³. Pourtant, ses opus 2 et 3⁴ montrent la compatibilité de la suite française et de la sonate italienne. Ils s'harmonisent

¹ Notons qu'à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle, la majorité des musiciens à la cour venait de France. Pourtant, le Duc fit réaliser les opéras italiens dans son théâtre construit en 1688.

² En effet, le passage rapide des croches triples dans son ouverture et le contrepoint serré dans ses danses font partie de l'écriture italo-allemande des compositeurs qui a ouvert la voie vers la suite d'orchestre de Telemann et de Bach.

³ Ayant travaillé dans les cours de Munich, de Bonn et de Stuttgart, ainsi qu'à Rome lors de ses études, Pez fit des connaissances avec les compositeurs italiens.

⁴ Ceux-ci sont nommés d'un côté comme la « suite » mais de l'autre côté comme la « sonate de camera » sur les catalogues de Roger. Par ailleurs, le titre indiqué sur la partition est la « sonate da camera », bien que chaque pièce s'intitule la « suite ».

d'une pièce introductive et des danses comme la *Sonate* de Steffani ci-devant mentionnée. Ils commencent non seulement par une ouverture, mais également par un concerto, une intrada, une symphonie et un allegro, ceux qui appartiennent aux pièces introductives italiennes. En outre, les pièces qui suivent comprennent également des morceaux abstraits comme *Solo* dans la 3^e suite d'opus 2, et des pièces à programme comme *Les Combattants* dans la 7^e suite de la même œuvre. C'est la variété de mouvements qui aurait rendu la suite compatible avec la sonate et qui aurait attiré l'attention de l'éditeur.

Une compatibilité similaire se reconnaît dans *7 suites à 2 flûtes sans basse* de Michel De La Barre (1675-1745). Ce dernier, publiant 3 recueils de trio pour la flûte traversière entre 1694 et 1707, a servi au développement des trios et des sonates pour cet instrument. Par ailleurs, il est connu pour sa préférence pour le style italien. Le livre des suites publié par Roger, dont le contenu peut être reconstitué à partir des modèles fiables, ne semble pas exister⁵.

Les 3 premières des 7 suites en question se composent de 8 morceaux, alors que les 4 dernières n'en comprennent que 4. De plus, la majorité de ces 4 suites oppose le tempo adagio et allegro. C'est pourquoi on peut reconnaître le mélange de la suite française composée de nombreux mouvements et la *sonata da chiesa* italienne où le contraste du tempo vif et lent est évident. D'ailleurs, la structure de 4 mouvements et l'écriture du contrepoint dans les fugues et les fantaisies représentent l'influence de la musique italienne au sein de la musique instrumentale de De La Barre. Ainsi, la mixité structurelle dans les œuvres de De La Barre aurait conduit l'éditeur à les faire coexister dans les deux groupes différents.

(3) Les recueils de danses de différents styles par Bononcini et Bonporti

Le jugement émis par Roger sur les œuvres de Steffani, Pez et La Barre correspond à sa classification des genres musicaux. Par ailleurs, si l'on prend en compte les recueils de danse de Bononcini et de Bonporti, il est probable que l'éditeur ait pris la peine de distinguer le style français du style italien parmi les danses particulières.

Préludes, allemandes & autres airs à 2 flûtes & basse continue de Giovanni Maria Bononcini (1642-1678) provient d'un livre de danse consacré aux 2 violons et une basse et publié en 1678 sous le nom d'*Arie e correnti* par Monti, éditeur musical de Bologne. Cependant, Roger n'aurait pas réédité l'édition bolognaise, mais celle londonienne de Walsh publiée en 1705, qui a succédé à sa première édition en 1701, et dont les parties de dessus ont été destinées

⁵ Il s'agit de 5 livres pour 2 flûtes traversières publiés par Foucault et Boivin entre 1709 et 1713. Les 7 suites y comprises auraient été réunies par l'éditeur hollandais et donc publiées par lui comme « le 6^e ouvrage ».

aux flûtes au lieu des violons. L'édition bolognaise se compose des paires d'« aria » et « corrente », alors que, dans l'édition londonienne, la majorité de ces danses a été réorganisée et leurs titres ont été transformés⁶. Walsh a remis l'ordre original dans son édition en 1705, dans laquelle les titres de l'édition précédente étaient pourtant inchangés. Il a également transposé de nombreuses pièces, pour qu'elles puissent être jouées par flûte. Ainsi, on peut avoir une idée de ce que fut l'édition de Roger, malgré la disparition de cette dernière.

La musique instrumentale de Bononcini présente aussi bien le style musical italien que le style français, probablement en raison du goût de la Duchesse d'Este de Modène. En effet, les danses dans *Arie e correnti* intègrent des danses françaises et italiennes.

Les *correnti* assimilent considérablement les deux styles, nommés comme les *correnti* « hybrides » par William Klenz. Dans de telles pièces, la conciliation de la caractéristique française – l'alternance du rythme trochée et iambe et la fréquence de hémiole – et celle italienne – l'imitation des mélodies entre des parties et la dissonance lors de cadence – est prégnante. Prenons comme exemple la 16^{ème} *corrente* ; le rythme trochée alterne avec celui iambe dans la 1^{ère} mesure, alors que les 4 mesures suivantes se déroulent toujours sur le rythme iambe, dans lesquelles deux parties dessus s'imitent les unes avec les autres. Par ailleurs, la 24^{ème} *corrente*, nommée comme *jigga* dans l'édition de Walsh, commence par une imitation fuguée, que suit une texture homorythmique (Ex. 1). Les deux cadences sont soulignées par la hémiole ; la première se déroule en mi mineur, avec des dissonances créées par la suspension et la broderie dans la 2^{ème} flûte ainsi que l'échappée dans la basse. La deuxième présente une cadence en sol majeur, dans laquelle se trouvent des ornements mélodiques créant des dissonances.

⁶ Les *arie* sont transformés en prélude, allemande, ou gavotte, et les *correnti* en sarabande ou gigue.

Ex. 1 : la 24^{ème} *Corrente* (nommée *Jigga*), *Préludes, allemandes & autres airs à 2 flûtes & basse continue*
Walsh, m. 11 – 22.

Le triomphe de la Grande Alliance de Francesco Antonio Bonporti (1672-1749) est un recueil de danses paru dans le catalogue de 1712. L'édition de Roger semble être une réimpression de deux livres de danses publiés par Giuseppe Sala, à Venise entre 1708 et 1711, en tant que 8^{ème} et 9^{ème} œuvres de Bonporti⁷. Après observation, nous pouvons supposer que celles-ci étaient composées de 50 danses et que Roger les a publiées ensemble sous le nom d'opus 8⁸. D'ailleurs, l'éditeur amstellodamois publia un recueil s'intitulant *Baletti à violino solo e violoncello o basso continuo... Opera nona* dans son catalogue de 1716. Ce dernier est évidemment un extrait du livre de menuets publié par Sala sous le nom d'opus 9. Ainsi, la *Baletti* est une seule source existante en ce qui concerne de ces deux opus et il est probable qu'elle appartenait à *la Grande Alliance*.

La *Baletti* s'harmonise de 30 diverses danses: *baletti*, *minuetti*, *sarabande*, *correnti* et *gavotte*. Elles se divisent en 4 suites commençant par un *baletto* et regroupées par la tonalité. Le *baletto* incarne la danse à 2 temps munie de la texture homophonique, le rythme court et gai, et la « petite reprise » des phrases précédentes. Toutefois, les *baletti* de Bonporti ressemblent davantage aux préludes qu'aux danses, en se caractérisant par la succession des croches et de la

⁷ Sur les catalogues de Sala, voir Mischiati 1984, 339-344.

⁸ Le compositeur intitula ces deux livres « minuetti cento all'unisono » à la page finale de son opus 10, de même que Roger indiqua que *la Grande Alliance* fut « consistant en cent menuets ». En outre, l'opus 9 fut nommé comme « Cinquanta minuetti Op. IX » sur le catalogue de Bortoli à Bologne lorsqu'elle fut vendue par ce dernier.

suspension (Ex. 2, 3). De plus, ses *gavotte* sont d'une grande variété de style; d'un côté, la 6^{ème} *gavotta* représente le modèle français en deux temps bien articulé. Elle présente une structure assez simple en 4 mesures et les mouvements qui sautent (Ex. 4). De l'autre côté, on s'aperçoit clairement de la ressemblance avec les bourées des *Suites anglaises* de Bach pour la 14^{ème} *gavotta*, dont la mélodie est irrégulièrement structurée et se compose des mouvements chromatiques (Ex. 5). La plupart des *correnti* relève du style italien à la mesure ternaire animée, bien que quelques-unes relèvent du style français par l'alternance du rythme trochée et iambe, comme la 10^{ème} *corrente*. En dépit de cette mixité, les *minuetti*, occupant la grande partie du recueil, se déroulent à la française – le tempo modeste, la structure régulière, et les hémola dans la deuxième moitié de pièce.

Ainsi, nous pouvons reconnaître une diversité des styles italiens et français dans les danses de *Baletti*. Malgré le manque de sources, il est probable que les danses de *La Gande Alliance* présente une variété similaire. Les recueils de Bononcini et de Bonporti nous suggèrent que l'éditeur a disposé les danses aussi bien dans les groupes « à la française » qu' « à l'italienne », en comprenant la différence d'écriture de chaque pièce.

Ex. 2 : le 16^{ème} *Baletto, Baletti* de Bonporti, Roger, mes. 1 – 5.

Ex. 3 : le 23^{ème} *Baletto, Baletti* de Bonporti, Roger, mes. 8 – 15.

Ex. 4 : la 4^{ème} *Gavotta, Baletti* de Bonporti, Roger, mes. 1 – 7

Ex. 5 : la 14^{ème} *Gavotta, Baletti* de Bonporti, Roger, mes. 28 – 48.

(4) Les concertos à 5 parties de Müller

Outre les cas précédents où les œuvres ont cumulé les deux champs en raison de leur forme, leur composant ou leur style, il existe un exemple dont l'instrumentation aurait pu être la raison du doublement. Il s'agit du premier ouvrage de Johann Michael Müller (1683-1743) qui s'intitule *12 sonates* pourtant nommé comme *12 concertos* sur le catalogue. Chaque sonate est basée sur la forme de *sonata da chiesa*, composant une structure lente – vive – lente – vive, en y insérant les pièces de danse. Si cette forme nous suppose un mélange de la *sonata da chiesa* italienne et la suite française, il s'agit de la disposition en 5 parties d'un « haubois[sic] di concerto », deux hautbois ou violons, un alto, et un basson ou une basse continue, qui attire notre attention. A travers l'histoire du concerto, les compositeurs vénitiens et sud-allemands du début du XVIII^e siècle constituèrent un répertoire dont la disposition était en 5 parties, avec une partie de mélodie isolée et d'un orchestre à 4 parties. Müller, en tant que compositeur centre-allemand, emploie l'écriture typique du concerto – le contraste du timbre et du dynamique. Pourtant, ses concertos se déroulent plutôt selon la texture simple et homorythmique que sur le contrepoint utilisé par les vénitiens comme Torelli et Albinoni.

L'influence de Lully pourrait être également perceptible dans l'orchestre à 5 parties et surtout dans les menuets, composés des mélodies irrégulièrement structurées (4 – 5 – 4 – 4 mesures dans la 4^{ème} sonate) et du contraste entre trio et tutti (la 7^{ème} sonate). C'est pourquoi nous pouvons constater que les *12 concerts* de Müller concilient l'écriture du concerto italien avec celle de l'ensemble français à 5 parties, une raison pour laquelle Roger aurait inclus ce recueil dans les deux groupes.

Section 3. Les publicités correspondant à la classification

Suite à l'analyse de la constitution des catalogues abordée dans le 3^{ème} chapitre, il apparaît clairement que l'on peut distinguer deux types d'avertissement : celui concernant l'ensemble du rayonnement de Roger et celui destiné aux publications individuelles. La présente section se focalisera sur le deuxième, afin d'éclaircir la relation entre la classification et l'avertissement et les publications mises en valeur par l'éditeur.

1. Les publicités avant la classification (1696 – 1700)

Dans la marge des premiers catalogues, Roger a joint des avertissements à l'ensemble de ses publications. On en trouve également quelques-uns destinés aux publications individuelles. Les 4 *Recueils d'airs* compris dans le catalogue de 1697 [Loulié 1697D] sont accompagnés d'un avertissement qui affirme qu'« on donne un pareil recueil[sic] tous les 3 mois », afin d'annoncer les volumes suivants. Ces recueils ne continuent que jusqu'au 5^{ème} ouvrage publié l'an prochain, si bien que l'avertissement a disparu après le catalogue de 1699 [Konink 1699A].

Roger a également annoncé les volumes suivants de l'air instrumental issus de l'opéra de Lully, dans Bassani VIII 1698A, où les airs à jouer du *Triomphe de l'Amour* et de *Phaëton* ont été mis en page. L'éditeur a décrit ces publications que l'« on grave tous les Airs à jouer des opera de Lully a 4 p. & se donneront dans peu ». En effet, les airs à jouer de l'opéra de Lully constituent une série qui couvrira quasiment tous les répertoires de tragédie en musique du compositeur. Pourtant, cet avertissement ne fut adopté qu'en 1699 et il aura été renouvelé selon la classification en 1702.

Par ailleurs, Wilderer 1699B témoigne de la présence de l'avertissement pour les livres de contredanse. Dans ce catalogue, on peut observer deux recueils de contredanse, accompagnés de l'annonce suivante : « Ces livres joints au Récueil[sic] des nouvelles contredances Angloises contiennent toutes les contredances imprimées en Angleterre ». Les « nouvelles contredances Angloises » correspondent aux *Nouvelles contredances Angloises avec la manière de les danser*

en anglais & français, recueil premièrement paru dans Degli Antonii 1698B. Celui-ci sera associé aux deux livres précédents, afin que l'on puisse reconnaître une série de trois livres de contredanse. C'est ainsi que Roger a donné à certaines publications une annonce préalable des volumes suivants et inclus un avertissement suggérant la mise en série.

2. Les publicités après la classification (1701 – 1708)

Ayant entamé la classification, Roger standardise les publicités des partitions agrégées dans une série. Le catalogue Danet 1701D comporte *Les Airs du Mois de Janvier 1701* au début du groupe des *Airs français*, auxquels s'ajoute un avertissement des ouvrages qui suivent : « On continuera d'imprimer tous les Mois les Livres d'Airs qui paroîtront à Paris, augmentés de plus de la moitié de quantité de beaux manuscrits & des plus beaux Airs des opera qui paroîtront à Paris ». Ces recueils ont effectivement continué d'augmenter de nouveaux volumes jusqu'au catalogue en 1716, ce qui prouve que Roger a réimprimé chaque année la dernière édition de Paris.

Il a aussi adapté une nouvelle publicité aux airs instrumentaux de l'opéra de Lully dans Vairasse 1702A. Dans ce catalogue, on trouve 8 livres d'airs qui sont tous décrits comme *Les airs à jouer de l'opéra de ****. Roger a averti, en gros caractères, qu'il y aurait plus de volumes, en disant que l' « On grave tous les Airs des Opera de Mr. Lully de la mesme manière » (Figure 6). L'expression « de la mesme manière » nous suggère le point de vue de Roger qui publiera ces livres d'airs avec le même titre, la même disposition instrumentale et le même type d'arrangement. Au moment où il lance cette publicité, les œuvres de Lully faisaient déjà figure de « produits d'appel », occupant une place prédominante dans la diffusion de ses publications. Il a dû essayer d'attirer ses clients, en mettant en relief les publications les plus recherchées.

3. L'évolution du rôle de la publicité après la recomposition des catalogues (1712)

La manière de présenter les publicités reste inchangé du modèle de Vairasse 1702A jusqu'en 1708, à l'exception de l'ajout de l'annonce des pièces pour les chalumeaux en 1706. En 1712, suite à la nouvelle composition des catalogues, les publicités ont été également renouvelées.

A la fin du groupe, Roger relève qu'il s'agit d'informations supplémentaires concernant sons stock de partitions. Les groupes suivants sont accompagnés de ce type de publicité :

Chants français ; chants italiens ; messes et motets ; traités de musique ; pièces à la

française pour un dessus et basse ; sonates pour deux flûtes et basse ; sonates et autres pièces composées exprès pour les hautbois ; sonates pour deux violons et basse continue ; pièces de clavecin⁹

L'éditeur a mentionné les partitions qui n'étaient pas intégrées dans le catalogue et a également préconisé d'élargir le répertoire en utilisant les partitions trouvées dans d'autres groupes. Par exemple, la publicité des messes et motets se présentent sous la forme suivante :

Ceux qui souhaiteront plus de Messe ou de Motets en trouveront un grand assortiment chez Estienne Roger, tant de Maître Italiens que de François, comme de Lully, de Dumont, de Robert, de Valette, de Brossart[sic], de Campra, de Lochon & autres grands Maître

Les compositeurs ci-nommés n'ont été jamais compris dans le groupe de « messes et motets ». Pourtant, les motets de Brossard, Valette, Campra et Lochon se trouvent dans la liste des partitions vendues dans le catalogue de 1708 et étaient donc à disposition de Roger. Ainsi, ce dernier souhaite assurer la diffusion de ces « messes et motets », en faisant la publicité des partitions qu'il avait obtenues par d'autres éditeurs.

Par ailleurs, il a recommandé aux clients de jouer non seulement des pièces trouvées dans un groupe, mais aussi celles pour d'autres instruments ou de dispositions différentes. Nous citons à titre d'exemple l'annonce pour les pièces de hautbois :

Ceux qui souhaiteront d'avantage de Pieces pour le Hautbois peuvent se servir de toutes les pieces instrumentales à la Française, marquez ci-devant & ils trouveront parmi les Sonates tant à Violon seul qu'à diverses parties, qui suivent plusieurs Sonates qui sont trez propres à être jouées sur le Hautbois.

Parmi les pièces pour hautbois, y comprises les œuvres de Brounmüller, Haym et Bitti, celles de Schickhardt étaient les plus amples et semblent avoir été des « produits d'appel ». Néanmoins, ses œuvres constituent en même temps les nouveaux arrivants, ayant été publiées vers 1712. Au vu de cette situation, Roger aurait préconisé les pièces jouables tant au violon, à la flûte qu'au hautbois, afin de donner envie aux amateurs qui ne s'étaient pas familiarisés avec la musique de Schickhardt de l'acheter. On retrouve cette manière de faire la publicité dans le catalogue de

⁹ Ces descriptions du groupe sont citées du catalogue de Roger mais simplifiées par l'auteur avec l'orthographe modernisée.

1716 pour les pièces pour flûte traversière, l'instrument en voie d'émergence en Europe. Roger a recommandé aux joueurs de cet instrument de « se servir des pièces composées pour le hautbois, de tous les trio français, de divers ouvrages italiens qu'on trouve parmi les pièces pour la flûte à bec & parmi les pièces pour les violons ».

Ainsi, faire de la publicité en déclarant la compatibilité entre les différentes dispositions instrumentales proviendrait de la même idée que la vente du répertoire en commun entre différents groupes. Ces deux éléments font partie intégrant de la stratégie commerciale de Roger.

Conclusion du chapitre 4

L'analyse des catalogues de Roger nous permet de savoir comment l'éditeur a classé son répertoire de la musique instrumentale en prenant compte de leur caractéristique musicale. En effet, l'éditeur fait des liens entre certains genres et certains pays. Suite à l'augmentation du nombre d'articles, la classification se multiplie et se constitue de 2 groupes emblématiques : les pièces « à la française » et les « sonates italiennes ». Cela nous laisse supposer que Roger a été influencé par l'envahissement de la sonate italienne en Europe.

Nous avons ensuite examiné le répertoire en commun dans la musique « à la française » et « à l'italienne ». Étant donné que celui-ci présente une écriture synthétisant le style italien et français, on pourra confirmer que Roger a distingué de divers morceaux constituant un amalgame de la suite et la sonate et de différents styles des danses. Si Roger avait pour objectif de vendre au maximum ses publications, la classification n'a pas entièrement commerciale mais également musicale.

En outre, à travers l'examen des publicités associées à la classification, nous avons mis en exergue deux stratégies commerciales de Roger ; d'une part, il a mis en relief les publications les plus recherchées, dont les airs instrumentaux de l'opéra de Lully occupaient une place prédominante et donc figuraient de « produits d'appel », et d'autre part, il a souligné son répertoire diversifié, en recommandant de jouer d'une pièce par différentes dispositions instrumentales.

Chapitre 5. Le traitement des œuvres de Lully : comparaison avec celles de Corelli

A travers l'analyse des catalogues, il devient clair que Roger a considéré les œuvres de Lully comme des « produits d'appel » afin de promouvoir l'ensemble de ses publications. Par ailleurs, ces œuvres étant posthumes, elles auraient possédé d'autres significations que les œuvres italiennes inédites. Ce chapitre traitera donc de la stratégie adoptée par l'éditeur dans la vente des œuvres de Lully dans les catalogues.

L'ensemble des œuvres de Lully comprend 41 partitions publiées et 15 vendues par Roger¹, qui sont issues de 20 œuvres théâtrales du compositeur et couvrent aussi bien la musique vocale qu'instrumentale. Il est remarquable que tant de publications ont été réalisées concernant un seul compositeur ; Lully surpasse même son émule italien en nombre, Corelli comptant 28 publications. En outre, la publication des œuvres de Corelli se focalise sur les sonates pour violon et se compose des rééditions de 6 opus seulement ! Cela nous suggère que l'intention de l'éditeur lors de la publication des deux compositeurs ait été différente.

Dans la section 1, nous examinerons le répertoire de la publication des œuvres théâtrales de Lully, et tenterons de mettre au jour les genres musicaux les plus recommandés par l'éditeur. La section 2 traitera du répertoire et de l'histoire de la publication corellienne, afin de mettre en évidence le but de Roger dans ce domaine et de redéfinir la particularité des éditions de Lully.

Section 1. Le répertoire de publication et vente des œuvres de Lully

Les éditions provenant des œuvres théâtrales de Lully étaient singulières, tant au niveau de la date de leurs publications qui était toujours posthume, qu'au niveau de la variété du genre. En effet, elles couvrent des partitions d'œuvres originales, des recueils d'air à chanter sinon à jouer, jusqu'aux collections destinées aussi bien à la voix qu'à l'instrument.

1. La musique vocale

(1) Les partitions générales et réduites

Roger introduit l'avertissement de la publication des opéras de Lully dans ses premiers catalogues. Il s'agit de *Cadmus et Hémione* et *Alceste* annoncés dans le catalogue Jurieu 1698C, ainsi que d'*Isis* dans le catalogue Ragueneau 1701B. Les œuvres sélectionnées ont été

¹ Les recueils contenant plusieurs œuvres de Lully ou une/certaines de ses pièce/s y sont compris.

confrontées à des situations éditoriales particulières ; leurs premières publications à Paris furent très tardives et sous la forme de parties séparées². De plus, l'éditeur a déclaré dans ces avertissements qu'il « grave tous les Operas de Lully, en partition...chaque Opera vaudra f. 12 ». Donc, si son avertissement avait été réalisé, il existerait les partitions générales des opéras de Lully premièrement parues à Amsterdam et publiées en gravure. Mais cela n'est pas le cas et ce projet semble avoir été abandonné³.

Les partitions générales reviennent dans le catalogue de 1712, lors de la publication de celles de *Phaëton*, *Roland*, *Persée* et *Acille et Polixène*. Les deux premiers ont été « nouvellement imprimés » in-folio et les deux derniers, aussi imprimés mais in-4°. On peut se demander si Roger, ayant tenté de graver tous les opéras de Lully, qui en a imprimé quatre en même temps. Cependant, ce n'est pas le cas puisque ces partitions avaient été publiées par d'autres éditeurs et que Roger les a vendues.

Dans la liste des partitions vendues, on trouve la partition générale d'*Achille et Polixène*⁴. Elle est présente dans les catalogues de 1698 à 1708 et en 1712, et, malgré la suppression de la liste, elle est transférée dans le groupe du chant français. Ce qui nous permet d'inférer, que Roger a intégré les partitions publiées par d'autres éditeurs dans son propre fonds, après avoir les vendues comme celles « qui ne sont point à son impression ». On peut attribuer la partition d'*Achille* à celle publiée par Antoine Pointel en 1688, parce qu'elle était in-4°⁵. Si l'on compare le catalogue de Pointel en 1689 avec ceux de Roger entre 1698 et 1699, on peut constater que les publications issues des œuvres de Lully sont majoritairement communes aux deux catalogues (Tableau 9). Bien que Roger n'ait pas déclaré si elles provenaient de Pointel, il a possédé des partitions effectivement publiées par ce dernier – citons par exemple les œuvres de Derosier. En outre, il a fait son apprentissage chez Pointel avant son indépendance. Ces circonstances nous permettent de supposer que Roger a obtenu la partition d'*Achille* vers 1698 par l'intermédiaire de son ancien collaborateur.

Par ailleurs, les partitions de *Persée*, *Phaëton* et *Roland* ne font pas partie de la liste de vente, d'après leurs années de publications postérieures à 1708. En effet, Pierre Mortier, rival amstellodamois de Roger, a imprimé la partition réduite de *Persée* in-4° vers 1710 et les partitions générales des deux autres in-folio en 1711. La technique d'impression et le format correspondent ceux qui sont indiqués dans le catalogue de Roger. Lorsque la concurrence

² La première publication de *Cadmus et Hemione* se date en 1719 et celle d'*Alceste* en 1708. *Isis* a été publiée en 1677 mais avec des parties séparées.

³ Rasch suppose que le prix de 12 florins était trop élevé pour attirer assez de commandes. Rasch 2010: 110.

⁴ Outre *Achille*, la partition du *Ballet des saisons* est vendue « avec l'augmentation de Mr. de Lully » dans la liste jusqu'à Heins 1706C.

⁵ L'édition de Ballard publiée en 1687 était in-folio.

commerciale entre Roger et Mortier a pris fin avec la mort de ce dernier en 1711⁶, Roger a ajouté une cinquantaine de publications d'« impression de Mortier » à son catalogue de 1712, en rachetant les partitions avec les planches, les poinçons et les droits de publication. Ainsi, les éditions de Mortier de *Persée*, *Phaëton* et *Roland* semblent avoir été revendues par Roger. Finalement, il n'a point publié de partitions des œuvres de Lully, mais les a acquises de son prédécesseur ou son contemporain et les a vendues comme ses propres publications.

(2) Les airs à chanter

Les airs à chanter sont présentés sous forme d'arrangement tirés des pièces vocales de l'opéra. Dans les catalogues de Roger, on observe ceux de *Proserpine* en 1706 et ceux d'*Amadis* en 1712. Cependant, auparavant, au même titre que les partitions générales et réduites, ils existaient dans la liste de vente : le catalogue La Martinière 1698F comporte ainsi des airs à chanter d'*Amadis*, *Proserpine*, *Le triomphe d'Amour*, *Acis et Galatée*, *Cadmus et Hermione*, *Atys* et *Persée*, chacun vendu à 1 florin 5 sols. Ils ont probablement été dus à Pointel, parce qu'ils étaient tous en vente dans son catalogue de 1689 et aucun livre d'air de l'opéra de Lully n'a été publié à Paris à cette période⁷. Les éditions de Pointel sont imprimées in-4° et se composent de la partie vocale et de la basse. Il a aussi publié les livres d'airs d'*Armide*, *le Temple de la Paix*, *la Grotte de Versailles* et *Roland*, qui n'étaient pourtant pas assimilés dans la liste de vente de Roger.

Bien que le catalogue de 1698 atteste d'un répertoire des airs à chanter relativement riche, les catalogues suivants ont subi une réduction⁸ et Roger a choisi d'ajouter que deux airs à son fonds. Au vu de cet arbitrage, on ne pourra pas estimer qu'il a considéré ce genre de publication comme primordial dans l'ensemble de la musique de Lully.

(3) Les trios et l'extrait

Parmi les pièces vocales basées sur l'opéra de Lully, on peut également nommer deux recueils de trio et l'extrait de *Phaëton*. Les premiers ont paru dans le catalogue Loulié 1697D sous la description des « Trios des operas de Lully pour les voix & les instruments ». Ils sont en effet classés à la fois dans le groupe du chant français et de la pièce instrumentale à la française. Évidemment, la description sur le catalogue qu'ils seront joués par « 1 Basse chantante & 2

⁶ Sur cette rivalité voir le chapitre 1 de cette thèse.

⁷ La publication des airs à chanter par Ballard commence dans les années 1740.

⁸ Les airs à chanter de *Cadmus*, *Atys* et *Persée* disparaissent après le catalogue de Della Faille 1699F et les autres après le celui Heins 1706C.

violons & 2 Dessus de voix & 1 Basse » nous indique que ce sont des recueils dont les deux dessus et la basse sont à partager entre l'instrument et la voix.

Ces recueils en trio ont été certainement publiés en 1690 et 1691, par les frères Blaeu, libraires à Amsterdam, et Amadée Le Chevalier, musicien-éditeur. Il s'agit des parties séparées imprimées in-4°, qui se composent des pièces vocales issues des œuvres théâtrales de Lully et réorganisées selon la tonalité. Elles constituent deux recueils volumineux, dont le premier comprend 80 pages et le deuxième en compte plus de 100. Le premier contient la dédicace, le privilège à Le Chevalier par l'État de West-Fries et Holland, et un long « Avis au lecteur »⁹. Roger a publié ces trios avec une fausse page de titre se déguisant sous les habits de l'édition de Ballard, afin d'éviter l'accusation d'État¹⁰.

L'extrait de *Phaëton* apparaît dans le catalogue de 1706. Il s'agit d'une partition réduite imprimée in-4° et décrite comme un « Recueil des plus beaux endroits à chanter à une, deux & trois voix avec les accompagnements, Preludes, Ritournelles ». Cette description nous conduit l'hypothèse selon laquelle il s'agit d'un livre d'airs à une ou plusieurs voix avec instrument et extraits de l'opéra. Selon la page de titre, il a été imprimé aux frais de « Mr. de Champerreux » et vendu chez Roger¹¹.

Ainsi, le répertoire des pièces vocales provenant des opéras de Lully se constitue de 4 partitions générales ou réduites, 7 airs à chanter, dont 5 n'ont été que vendus, 2 recueils de trio et 1 extrait. Ceux-ci sont les réimpressions des éditions de ses prédécesseurs ou contemporains, à l'exception de l'extrait de *Phaëton*. Leurs particularités portent sur la variété des formes musicales, même s'ils ne sont pas majoritaires dans le corpus des œuvres publiées de Lully.

2. La musique instrumentale

(1) Les airs à jouer – l'édition de suite

Les publications de la musique de Lully incluses dans le groupe des « Pièces à la française pour la flûte, le hautbois et le violon » occupent une place particulière dans l'intégralité de la publication de Roger. On peut compter 34 publications, dont 30 se composent des extraits instrumentaux de l'opéra : la première moitié s'adressant à l'ensemble de 3 ou 4 instruments et la dernière destinée à un solo avec basse¹².

⁹ Nous traiterons de la constitution et de l'Avis dans le suivant chapitre.

¹⁰ Rasch Internet. Vol. 4, Part 4, *The Catalogue : Labarre – Lully*, 98-99.

¹¹ Rasch Internet. Vol. 4, Part 4, *The Catalogue : Labarre – Lully*, 83.

¹² En outre, on peut trouver les mêmes livres de trios qui ont été mentionnés dans la musique vocale et deux suites. Ces dernières, étant des recueils par « Du Fau, L'Enclos, Pinel, Lully, Bruynings, Le Fevre,

Les premières sont désignées comme « l'édition de suite (Suitendruck) » par Herbert Schneider. Roger a dû les considérer comme une série d'appel, étant donné qu'elles s'intitulent uniformément dans le catalogue « les airs à jouer de l'opéra » et qu'elles étaient gravées « de la même manière ». Elles couvrent 13 opéras et 2 ballets de Lully, soit quasiment toutes ses œuvres postérieures à 1673, à l'exception de *Thésée* et *Achille et Polixène*. Cette série commence par la suite du *Triomphe de l'Amour* incluse dans le catalogue Recueil II 1696A. Elle a été suivie par la suite de *Phaëton* ajoutée en 1697, *Bellérophon* et *Isis* en 1701, *Amadis*, *Cadmus et Hermione*, *Persée* et *Proserpine* en 1702, *Le temple de la Paix* en 1703, *Roland et Atys* en 1704, *Psyché* en 1705, ainsi qu'*Armide*, *Acis et Galatée* et *Alceste* en 1712. Celles-ci ont été publiées à 4 parties, avec une exception pour le *Triomphe de l'Amour* qui était pour 3 parties. Cela nous indique que Roger a arrangé l'orchestre de Lully, le faisant passer de 5 à 4 parties.

Les éditions de suite se trouvent aussi dans la section des partitions vendues, qui peuvent être attribuées, après la comparaison avec son catalogue de 1689, à l'édition de Pointel. Roger a mis dans la liste la suite d'*Acis et Galatée*, *Armide*, *La Grotte de Versailles* et *Persée* en 1698, la passacaille d'*Amide* en 1699 et *L'idylle sur la Paix* en 1702. Parmi ces œuvres, seules *Acis et Galatée* et *La Grotte de Versailles* se composent de 4 parties, tandis que les autres en comprennent 3.

La préférence pour la composition en 4 parties de Roger devient accrocheuse, notamment lorsqu'on examine son traitement des éditions de Pointel. En effet, la suite du *Temple de la Paix* n'existait plus dès le catalogue de 1700, alors que Roger l'a publiée en tant que suite à 4 parties, ce dont témoigne le catalogue de 1701. Il a aussi transformé la suite d'*Armide* en 4 parties qui était originellement publiée en trio. Cela nous permet de penser qu'il n'a pas réimprimé les éditions de Pointel, occasionnellement écrites en trio, mais il a persisté dans le choix des 4 parties au lieu de 5 ou 3. Selon lui, il était significatif de publier les opéras de Lully « de la même manière », voire en forme de suite instrumentale à 4 parties.

(2) La publication du « théâtre musical »

La publication des suites à 4 parties issues des opéras de Lully se termine en 1712. Lui succèdent les suites à 3 ou 2 parties provenant des œuvres théâtrales de Campra, Destouches et Marais, c'est-à-dire les successeurs de Lully. Néanmoins, Roger a lancé une nouvelle collection intitulée « Musyk Shouwtoneel (Théâtre musical) » dans le catalogue de 1716. Celle-ci se constitue de 25 livres d'air en solo, dont 15 (du 8^e au 22^e volume) se focalisent sur les opéras de

autres habiles maîtres », sont destinés soit à un solo avec basse continue, ou à un ensemble avec luth.

Lully. Il s'agit d'extraits de la partie de dessus dans les suites à 4 parties. Selon l'éditeur, chaque volume vaut 10 sols (0,5 florins) et la partie de basse peut être accessible au même prix que le dessus. Ainsi, Roger a préconisé l'extrait de dessus et de basse dans l'ensemble à 3 ou 4 parties, qu'il avait déjà annoncé dans le catalogue de 1712 :

Ceux qui souhaiteront plus de pieces à la Française à un dessus & Basse n'ont qu'à demander le premier dessus & la Basse de tous les airs à jouer des opera[sic], tant de Mr. Lully que des Auteurs nouveaux, comme aussi le premier dessus & la Basse de tous les Trios.

Comme prévu, il a effectivement créé une collection exprès pour le dessus issue des suites instrumentales des opéras. Il aurait pu attendre de recevoir assez de commandes tant pour les suites à 4 parties que pour la partie de dessus.

L'édition de la suite instrumentale était, du point de vue de l'étendue du répertoire, de la fréquence de publication et du traitement dans les catalogues, non seulement le « produit d'appel » de Roger mais aussi la série primordiale dans la publication des œuvres de Lully. L'arrangement en 4 parties des éditions en trio de ses prédécesseurs et la vente sélectionnant la partie de dessus et de basse attestent le fait que Roger ait donné plus d'importance à l'arrangement instrumental qu'aux pièces vocales, et qu'il ait eu pour but de créer une collection des œuvres théâtrales de Lully.

Section 2. La publication des œuvres de Corelli

1. Le répertoire et le traitement dans les catalogues

(1) Les 6 pièces avec le numéro d'opus

Dans les catalogues de Roger, on trouve 27 publications concernant Corelli, 20 numérotées d'opus 1 à 6 et 7 recueils sans numéro (Tableau 10). L'éditeur a abordé la publication de la musique de Corelli tout au début de sa carrière ; les sonates en trio d'opus 1 – 4, étant les rééditions des premières publications à Rome, ont parues dans les catalogues de 1696 à 1698. Roger les a regroupées dans le groupe de « Sonates à deux violons & basse continue » après le lancement de la classification. En 1706, il a publié la « seconde édition » réunissant les 4 œuvres, avec un avertissement expliquant la particularité de cette édition :

Ces sonates sont gravez tout d'un format & trez curieusement, chaque Sonate sur une Planche. Les Basses du Violoncello qu'on a gravée différentes de la Basse Continue aussi bien des balets que des Sonates, sont aussi chiffrées afin de les pouvoir jouer sur le Luth sur l'Archiluth ou sur le Theorbe. Ces ouvrages sont corrigez sans y avoir laissé aucune faute & sont imprimez sur de trez beau papier. Ils ne se vendent point separement. Valent f. 18.¹³

En 1712, Roger a considéré ses anciennes publications comme la « première édition » et la seconde comme la « dernière édition ». Il a également acquis les éditions de Mortier des opus 1 – 4, qu'il a vendues en qualifiant « le même livre impression de Mortier ». De plus, dans le catalogue de 1716, la nouvelle « seconde édition » a été ajoutée même si elle était, aux dires de Roger, « un peu moins belle & correcte que la dernière ».

L'opus 5 est la sonate pour le violon en solo avec basse continue, dont la première édition a été publiée à Rome en 1700. Roger l'a réédité en 1701, même s'il avait averti la publication dans le catalogue Recueil IV 1697C. Concernant cette publication, il était en compétition avec Walsh de Londres, éditeur mentionné dans les chapitres précédents. Ce dernier a qualifié son édition d'opus 5 du « fameux Sieur Arcangelo Corelli », dans la gazette londonienne, alors que Roger a averti qu'il était en train d'imprimer cette œuvre « aussi bien gravé dans tous les détails que l'original à Rome », selon l'annonce parue dans *The Post Man*. Ces expressions nous invitent à penser que les éditeurs ont mis en valeur la publication de la dernière œuvre du compositeur reconnu, en fine gravure semblable à celle de Rome.

Outre ces rééditions, Roger a publié l'opus 5 « avec les agréments » vers 1710 et l'a vendu comme la « nouvelle édition » dans le catalogue de 1712. Dans cette édition, une portée supplémentaire est ajoutée sous la partie du violon, qui figure la manière de jouer les agréments. C'est une édition tout à fait inédite, car elle constitue la première publication explicative de Corelli, avec l'interprétation, aux dires de Roger, « comme Mr. Corelli veut qu'on les joue ». Par ailleurs, Roger a publié, dans le catalogue de 1712, l'« édition corrigée » sans agréments, les éditions de Mortier et les parties séparées. En outre, il a ajouté la « dernière édition », une autre « nouvelle édition » et d'autres parties séparées par rapport à celles de 1712 qui étaient « propre(s) à relier avec ses autres ouvrages ».

La publication des opus 1 – 5 de Corelli par Roger a commencé par la réédition de la première publication italienne et a abouti à la publication de la « seconde édition », la « nouvelle édition » avec agrément de l'opus 5, des éditions corrigées et des éditions de Mortier. Ses

¹³ Le catalogue Félibien 1706E.

publications répétitives et ses expressions trouvées dans les annonces et les catalogues attesteraient qu'il voulait rendre ses éditions de Corelli similaires à celles de Rome et fidèles à l'intention du compositeur.

Il a pu atteindre son objectif avec son édition de l'opus 6. Il s'agit de la dernière œuvre de Corelli composée de 12 concertos. C'est une édition posthume parue vers 1714 et premièrement réalisée en accord avec le compositeur. Le contrat qui date du 21 avril 1712 stipule que Roger « fera imprimer en due forme, à ses propres fraix et dépons, aussitost qu'il ser possible, et en delivera audit Sieur Schelkens 300 exemplaires complets et bien conditionnées »¹⁴. Schelkens, agent du compositeur, a dû passer à Corelli la moitié des 300 exemplaires et conserver l'autre moitié pour Roger, afin qu'il ne puisse vendre son édition qu'après l'acquisition par le compositeur. Par ailleurs, Roger aura été obligé de suppléer tous ceux qui manqueront à ses frais, en cas de perte de colis ou de dégâts des exemplaires. Malgré ces conditions assez strictes établies dans le contrat, Roger a réussi à négocier avec le compositeur et à publier son œuvre « suivants les manuscrits dudit Sieur Corelli ». Pour lui, les manuscrits de Corelli valaient la peine d'être publiés, bien que la dimension du tirage et les modalités d'envoi aient été strictement définies.

(2) Les publications sans numéro d'opus

Outre les publications d'opus numérotés, Roger a publié 7 recueils sans numéro d'opus, mais contenant des pièces de Corelli. Il s'agit de *12 Sonates ... 6 à 2 flûtes & B.C. & 6 à une flûte & B.C.* et *Opera posthuma sonate à tre due violini e B.C.* qui se composent uniquement des œuvres de Corelli. La première se constitue de 2 volumes et semble être la réimpression de l'édition de Walsh, arrangeant les opus 2 – 5 pour la flûte. La dernière est une première édition recueillant les œuvres de Corelli non-publiées.

Parmi les recueils composés des pièces de Corelli et d'autres compositeurs, on peut citer une collection de 10 sonates par Corelli et un auteur anonyme, parue très tôt dans le catalogue de Loulié 1698D¹⁵. Le livre de 8 sonates pour deux flûtes, inséré dans le catalogue de Wilderer 1699B, contient, selon le titre, 6 sonates de « M. Rogers » et 2 sonates de Paisible et de Corelli¹⁶. Finalement, le catalogue de Cherici 1699C témoigne d'un recueil de 6 sonates par Corelli,

¹⁴ Ce contrat est conservé dans les archives municipales à Amsterdam sous la cote de No. 5923 et a été transcrit par Rasch. J'ai consulté sa transcription trouvée dans Rasch 1996, 115-116.

¹⁵ Roger a probablement vendu la partie du violon et la basse continue de ce recueil à part, dans le catalogue de 1716. Rasch Internet, Vol. 4, Part 4, *The Catalogue: Saint Helene-Swaen*, 72-73 ; Marx 1980, 251-252.

¹⁶ C'est probablement une réimpression de l'édition de Walsh s'intitulant « Six Sonata's ... Composed by Mr. Rogers ». Rasch Internet, Vol. 4, Part 4, *The Catalogue: Saint Helene-Swaen*, 70-71. ; Smith 1948, 7.

Cardala et Gabrieli, contenant 2 sonates de Corelli sans opus¹⁷.

2. La particularité des éditions de Lully – à travers la comparaison avec le cas de Corelli

En guise de conclusion du présent chapitre, nous allons comparer les deux cas représentatifs des publications de Roger, afin de redéfinir la particularité des éditions de Lully.

(1) Les caractéristiques de la publication des œuvres corelliennes

La publication des œuvres de Corelli se concentrait sur les sonates et les concertos pour violon, bien que nous puissions observer la réédition de l'arrangement londonien pour flûte. Elle reflète le répertoire du compositeur qui s'est absorbé dans la musique instrumentale.

Si l'on tient compte de l'année de publication, elle converge sur les années 1696 – 1714, depuis l'établissement de la renommée du compositeur jusqu'à sa mort. Roger a non seulement réédité les premières publications italiennes, mais aussi les a renouvelées, afin qu'elles puissent être plus fines et compréhensibles. Premièrement, ayant réédité les premiers quatre opus pendant deux ans, Roger a réalisé leurs éditions « corrigées » et plus ou moins embellies, ainsi que des éditions qui pouvaient s'attacher des unes aux autres. Deuxièmement, la réédition de l'opus 5 a paru immédiatement après la première publication. L'éditeur a également publié une édition avec transcription des agréments, ce qui constituait la première édition interprétée au sein des œuvres corelliennes.

De plus, il a averti que ses éditions étaient « aussi bien gravé ... que l'original à Rome », avec les agréments « comme il (Corelli) les joue ». A travers les publications répétitives et les avertissements, on peut présumer que Roger ait voulu réaliser les éditions reflétant l'intention du compositeur. Ayant acquis le manuscrit de Corelli par la voie correcte, il a atteint à son objectif avec la première publication de l'opus 6. Le succès de cette édition a motivé les compositeurs italiens, tels que Vivaldi et Tartini, à publier leurs œuvres à Amsterdam, en contactant l'éditeur.

(2) La particularité des éditions lulliennes

Au contraire de l'édition des œuvres corelliennes, la publication de la musique de Lully avait un objectif totalement différent. D'abord, c'était sa musique théâtrale qui faisait l'objet de

¹⁷ Roger a joint, au début de ce recueil, l'avertissement expliquant comment l'interpréter.

publication. Le répertoire des éditions de Roger étend des partitions générales, des airs à chanter et jouer, des trios aux suites pour divers instruments. Il est remarquable que l'éditeur ait mis en valeur les arrangements instrumentaux des opéras, donc les suites, dans l'intégralité des éditions de Lully.

Ensuite, concernant la date de publication, les éditions de Lully par Roger sont postérieures à la mort du compositeur. Bien que ses opéras aient représentés aussi bien en France qu'à l'étranger, au tournant du siècle, la présence de la musique italienne est devenue plus en plus probante. Mais Roger a dû attendre de recevoir les demandes, à condition qu'il ait arrangé les opéras sous forme de suite instrumentale.

En plus, Roger a intégré les éditions de ses prédécesseurs et ses contemporains, lors de la publication des œuvres de Lully, alors qu'il a consulté les éditions romaines pour la musique de Corelli. Cela signifie que Roger a constitué un répertoire singulier, en employant les idées éditoriales précédentes. La suite instrumentale de Roger est un arrangement des opéras du passé, qui reflète l'intention de l'éditeur voulant susciter l'intérêt des amateurs.

Partie 3. Aspect musical
– les suites instrumentales
issues des opéras de Lully

Chapitre 6. Le milieu autour de l'édition de suite instrumentale

Le présent chapitre se focalisera sur la question bibliographique et musicale. Dans la section 1, nous examinerons les recherches précédentes concernant les éditions d'Amsterdam, représentée par Schneider et Schmidt, afin d'éclaircir le rôle de ces éditions dans la réception de la musique de Lully. Dans les sections suivantes, on traitera des sources musicales imprimées et manuscrites de l'opéra de Lully, la réception de son opéra en Hollande, des suites instrumentales publiées en Angleterre, afin de replacer les éditions de Roger dans l'histoire de la diffusion européenne de l'opéra de Lully.

Section 1. Les recherches précédentes sur l'édition de suite

1. Définition et analyse de l'édition d'Amsterdam par Herbert Schneider

(1) La définition de l'édition d'Amsterdam dans le catalogue des œuvres de Lully

Les études des sources musicales sur les œuvres théâtrales de Lully avaient pour but d'identifier les partitions et les parties séparées tant imprimées que manuscrites. C'est grâce au catalogue chronologique et thématique rédigé par Schneider en 1981 que nous avons pu saisir toutes les sources déjà inventoriées des œuvres de Lully. Ayant identifié les œuvres avec leur numéro (LWV) et les manuscrits avec Qu., Schneider a considéré comme appartenant au corpus de Lully les livrets, les partitions générales imprimées, les partitions réduites imprimées, « Suitendruck (l'éditions de suite instrumentale, à savoir air à jouer) », « Ariendruck (l'éditions d'air, comme airs à chanter) », les partitions manuscrites et les parties séparées manuscrites. Quant aux sources musicales, les partitions générales et réduites imprimées sont constitués des éditions parisiennes en typographie par Ballard et en gravure par Foucault et Ribou. Par ailleurs, les éditions de suite et d'air comprennent souvent les éditions d'Amsterdam réalisées par Roger, Heus et Pointel. C'est ainsi que Schneider a considéré les publications à Amsterdam comme primordiales dans le corpus de Lully, en les renommant de manière originale.

(2) L'analyse musicale de l'édition d'Amsterdam et sa situation historique

Schneider a examiné en détail les suites instrumentales publiées à Amsterdam dans son œuvre parue l'année suivante : *La réception de l'opéra de Lully en France sous l'ancien régime*. Il a mis en lumière le fait que les pièces instrumentales provenant des opéras de Lully avaient

acquis une réputation européenne et il a souligné que celles-ci appartenaient à la même tradition que les suites d'orchestre allemandes¹. Plus précisément, il a indiqué la ressemblance entre les suites instrumentales d'Amsterdam, jouant un rôle primordial dans la diffusion européenne des opéras de Lully, et les suites de Cousser et de Muffat, qui ont contribué à présenter la manière d'interpréter à la lullienne. Schneider a estimé que ces éditions auraient été impossibles en France, où la publication des opéras de Lully a été soumise au monopole de Ballard et supervisée par le compositeur. Il a également donné la référence intégrale des éditions de suite, et analysé l'écriture des suites en se focalisant sur leur composition et sur leurs caractéristiques rythmiques. Selon lui, les joueurs auraient pu tirer une partie de la suite en fonction de leur préférence, au vu de la tonalité mouvant dans une suite.

Dans son article paru en 1989, Schneider a considéré l'édition de suite comme antagoniste du concerto italien, qui avait ouvert la voie vers la suite allemande de J. S. Bach, Haendel et Telemann. De plus, il a examiné la manière d'arranger en 4 ou 3 parties au lieu des 5 originellement présentées chez Lully. Il compare les éditions de Heus avec celles de Roger, en mettant en évidence (1) l'écriture en trio, (2) la modification dans les airs avec basse continue, (3) le changement formel et structurel, (4) l'écriture de fugato, (5) la réduction des parties et la réécriture. A travers ces analyses, il conclut que l'orchestre français à 5 parties a été « standardisé dans le style universelle de 4 parties ».²

Les recherches de Schneider dans les années 1980 ont permis de définir le rôle des éditeurs arrangeant les opéras de Lully. Malgré cette nouveauté, elles n'ont pas évalué le fait que Roger avait accentué les suites au sein de ses productions et que ses suites furent différentes de celles de Heus et Pointel. Par exemple, dans son travail de 1982, Schneider a tenu les éditions de Roger pour l'imitation de celles de Heus et soutenu que Roger « prit ses principes (de Heus) de la compilation de suite »³, bien que l'auteur ait distingué les éditions de Heus et Roger de celles Pointel. Par ailleurs, dans l'article de 1989, ayant comparé dans son travail de comparaison de l'édition de Roger avec celle de Ballard, l'auteur n'a pas examiné les différences d'écriture entre les éditions d'Amsterdam. En outre, la préférence à 4 parties de Roger attestée dans ses catalogues a été sous-estimée, du fait que Schneider a fait ressortir l'écriture en trio dans les suites.

Ainsi, il a évalué les suites publiées à Amsterdam dans le contexte de la diffusion de l'opéra de Lully hors de France, et il les a considérés comme les précurseurs de la suite d'orchestre allemande. Néanmoins, le fait que Roger avait créé une série des suites

¹ Voir la citation dans l'introduction générale.

² « standardized to the universal four part style », Schneider 1989, 129.

³ « dessen Prinzipien der Suitenzusammenstellung übernahm », Schneider 1982, 142.

instrumentales dans ses catalogues n'a pas été questionné, à travers le choix des modèles dans les éditions précédentes et les intégrer à 4 parties. Par conséquent, il faudra examiner les conditions de la circulation des opéras de Lully et les traditions européennes de la suite instrumentale liée avec l'opéra, afin de mettre en lumière la particularité de l'arrangement des éditions de Roger.

2. Les recherches après Schneider

Frits Noske, musicologue néerlandais, a fait publier, en 1990, un article concernant la réception de la musique de Lully en Hollande. Son article est devenu le pionnier dans ce champ de recherches, parce qu'il a examiné ce phénomène en le replaçant dans le contexte diplomatique entre la France et la Hollande, le milieu social néerlandais et la l'histoire musicale au Pays-Bas depuis le XVII^e siècle. Selon lui, la réputation de la musique de Lully en Hollande naquit après la guerre franco-hollandaise terminant en 1678 et se résume aux représentations en français des œuvres théâtrales de Lully, traductions en néerlandais de ses opéras, opéras, pastoraux et recueils d'air néerlandais et pièces instrumentales dans le style de Lully. Noske a mentionné les éditions d'air, de trio et de suite publiées à Amsterdam, afin de témoigner de la représentation des œuvres de Lully en Hollande.

Carl B. Schmidt contribue aux recherches des sources de Lully après Schneider, qui a inventorié les manuscrits nouvellement identifiés et catalogué les livrets des opéras de Lully. Dans son article en 2000, il a noté une bibliographie exhaustive couvrant l'ensemble des éditions d'Amsterdam de Lully⁴, en considérant les carrières des éditeurs. Il a également examiné la raison pour laquelle la musique de Lully fut en vogue en Hollande. D'après lui, ce furent les classes moyennes nouvellement augmentées qui profitaient de la musique jouée à la cour française et qui jouissaient des éditions de suite pour apprendre les violons et les flûtes.

A la suite des travaux de Noske et de Schmidt, Rudolf Rasch a examiné, dans son article paru en 2010, l'introduction des œuvres de Lully par Huygens, la représentation de ses opéras en français dans les théâtres hollandais, l'interprétation en néerlandais de *Roland*, et la publication des œuvres de Lully, dont la dernière traite des éditions d'Amsterdam. Il a suggéré que la publication des œuvres de Lully était « la base et la raison d'être » pour les éditeurs hollandais entre 1680 et 1700, du fait que ses œuvres n'ont été réimprimées qu'en Hollande – à l'exception bien sûr de la France. Il a également mis en évidence le projet de Roger de

⁴ Elle comporte les titres exacts, les années estimées de publication, les parties existantes et leurs localisations, les compositions avec numéros de Schneider, les écrits précédant la musique (préface, dédicace, avertissement), et les références bibliographiques. Grâce à ses travaux d'identification de toutes les pièces y incluses, on peut facilement connaître l'ensemble des éditions d'Amsterdam.

publication des partitions en gravure, qui n'aboutit pas. Suite à cette impasse, selon Rasch, la réception de la musique de Lully en Hollande avait tendance à éliminer le nom du compositeur et à arranger ses opéras originaux, afin de mettre en accent les œuvres et les mélodies plus populaires.

En étudiant les parcours des recherches précédentes, on pourra remarquer que le regard sur les éditions de suite provenant des opéras de Lully n'a pas considérablement changé depuis Schneider. Bien que ces éditions aient été évaluées dans le contexte de la réception des œuvres de Lully en Hollande, il faudra se demander si les caractéristiques de Roger qui, en tant que libraire huguenot, travaillait dans un marché au niveau international, ont influencé son activité des éditions de suite. Pour examiner ces différents points de vue, nous allons traiter des circonstances éditoriales et musicales autour des éditions de Roger.

Section 2. Les sources musicales françaises de l'opéra de Lully

1. L'édition de Ballard de l'opéra de Lully

(1) Le monopole de la maison de Ballard

La publication musicale à Paris fut, du milieu du XVI^e siècle au début du XVIII^e siècle, sous le contrôle de la maison d'édition Ballard. Leur monopole remonte à 1551, quand les deux précurseurs, Adrian Le Roy (ca. 1520 – 1598) et Robert Ballard (fin des années 1520 – 1588) établirent la maison Le Roy et Ballard. Ils acquirent le titre d'« Imprimeur du Roy pour la musique » le 26 février 1553, qui signifia le privilège, à savoir l'approbation royale pour toutes sortes de publications musicales. Outre cette protection octroyée par le pouvoir, ce privilège interdisait aux autres maisons d'édition et libraires de réimprimer leurs publications, et même vendre leur fonds à partir de 1611. Par ailleurs, en 1639, Rober II (ca. 1610 – 1673), le petit fils du pionnier, devint le « seul Imprimeur du Roy pour la musique » et exerça son monopole sur la publication des pièces vocales, motets, messes, traités de musique et opéras.

La publication des opéras en France date de la deuxième moitié du XVII^e siècle. Suite à l'établissement de l'Académie Royale de Musique en 1669, *Pomone* de Robert Cambert lança aussi bien la création que la publication de l'opéra français en 1671. Ce fut Christophe Ballard (1641 – 1715), arrière-petit-fils du fondateur, qui s'occupa de cette édition et qui monopolisa la publication des opéras dès qu'il hérita la maison en 1673.

(2) Le contrat entre Lully, Ballard et Quinault

L'édition des opéras est le fruit d'un travail commun de l'éditeur, du compositeur et du librettiste. Venant d'Italie à la cour parisienne, Lully, alors jeune compositeur, est devenu compositeur de la chambre du roi en 1653, créant 26 ballets sous le patronage de Louis XIV. Lorsque le roi a arrêté de danser, l'opéra prédomine dans la création musicale. En mars 1672, Lully a obtenu un privilège exclusif de l'interprétation de ses œuvres aux académies de musique à Paris et en province⁵. En septembre, le privilège de l'impression était accordé à Lully, pour une durée de trente ans. Celui-ci lui permet de publier ses œuvres par l'éditeur, sous le format avec le tirage qu'il souhaite. Cela signifie que le « seul Imprimeur du Roy » s'est soumis à la position absolue du compositeur.

Malgré cette position privilégiée, Lully refusa de publier ses compositions. Sa position change en 1679, lorsque son opéra *Bellérophon* fait un triomphe. Il enjoint alors Ballard d'imprimer la partition générale in-folio, à savoir une partition complète et particulière à lui. En 1680, le compositeur, éditeur et librettiste Philippe Quinault (1635 – 1688) passe un contrat qui promet la publication des partitions complètes, dans la même année que la première d'un opéra, dont les frais d'impression sont à la charge de l'éditeur. Cet accord tripartite a durée jusqu'à la mort de Lully en 1687 et il a été renouvelé entre le fils du compositeur et Ballard, afin qu'ils puissent publier les œuvres antérieures à *Bellérophon*. Ainsi, à l'aide de la position prépondérante du compositeur et de la position exclusive de Ballard, l'édition parisienne de l'opéra de Lully fut effectuée de manière systématiquement supervisée (Tableau 11).

(3) Le procédé de publication – technique, tirage et format

L'édition de Ballard des opéras de Lully a été, hormis quelques exceptions, imprimée en typographie et en forme de partition générale in-folio. Concernant la technique d'impression, la typographie a l'avantage d'être économique, puisqu'elle permet d'imprimer des caractères sur un papier fin et à un rythme assez rapide. Grâce à cette particularité, la typographie maintient un haut nombre de tirage, et nous connaissons l'existence de 750 exemplaires pour *Proserpine*. Le tirage élevé de la partition contribue à la large diffusion de l'opéra de Lully et conduit sa renommée internationale en tant que représentation de la culture monarchique.

Cependant, la technique typographique devient plus en plus démodée au cours du XVII^e siècle. L'édition de Ballard témoigne d'une apparence rugueuse à cause des caractères mobiles

⁵ Sur les privilèges obtenus par Lully, voir Guillo 2010, 87.

qui intègre les notes et les portées et qui rend difficile l'impression des ligatures et des liaisons, même si Ballard utilise les notes en forme de larme au lieu de diamant, les caractères plus anciens (Figure 7). Il est remarquable que les opéras de Lully aient continué à être imprimés en typographie. Cette technique aurait probablement convenu à la simplicité musicale et l'importance du lyrisme de ses opéras.

Outre ces aspects techniques, le format constitue une spécificité de l'édition de Ballard. Les opéras français avaient deux formats représentatifs de l'impression : les partitions générales et les partitions réduites. Les premières, imprimées in-folio vertical, se composent des parties vocales (en solos et en chœurs) avec basse continue et de l'orchestre à 5 cordes avec instruments à vents. Par ailleurs, les dernières, imprimées in-4° oblong, comportent les parties vocales mais ne comprennent que la partie du violon avec basse continue. Lully préfère alors faire imprimer les partitions générales⁶, même si elles nécessitent plus de papier et d'encre que les partitions réduites, donc coûteuses. Etant donné que les opéras de Desmarets, Campra et Destouches, successeurs de Lully, ont été publiés majoritairement en partitions réduites, le format luxueux constituerait l'une des raisons de la renommée internationale des opéras de Lully.

2. L'édition en gravure par Foucault et Ribou

Sous l'ère de Ballard, une nouvelle technique d'impression permet d'élargir son marché. En France, la gravure en musique fleurissait dès les années 1660, dans le domaine de la musique instrumentale. La musique gravée ne faisait l'objet ni d'accusation juridique ni de censure, car elle appartenait à l'art de la gravure, ce que rappelle l'arrêt du Conseil d'État du roi signé à Saint-Jean-de-Luz⁷. La gravure en musique offrait des avantages par rapport à la typographie ; elle résulte de la complicité de lecture en typographie, parce qu'elle est capable de désigner les portées et les notes sur une planche, sans la nécessité d'ajuster les caractères note-à-note. Par ailleurs, la gravure réclame du papier plus épais et le temps d'impression plus important que pour la typographie. De plus, en raison de l'usage de la planche au cours de l'impression, le nombre de tirages devra être restreint à environ 200⁸. Par conséquent, l'édition française en gravure s'est destinée, dans ses premières années, à l'amélioration des manuscrits en fonction

⁶ Notons que, durant la vie du compositeur, *Isis* fut exceptionnellement publié en parties séparées.

⁷ « Sa majesté [...] a maintenu et gardé, maintient et garde l'art de la gravure en taille douce au burin et à l'eau forte et d'autres manières, telles qu'elles soient et ceux qui font profession d'icelui, tant régnicoles qu'étrangers, en la liberté qu'ils ont toujours eu de l'exercer dans le royaume, sans qu'ils y puissent être réduits en maîtrise ni corps de métier, ni sujets à autres règles ni contrôles, sous quelques noms que ce soit, laissant les choses comme elles ont été jusques à présent dans cette profession. » Cité de Guillo 2010, 91.

⁸ Devriès 1976, 6

des demandes et des compositeurs. Entre 1660 et 1675, les partitions gravées ont été publiées au rythme d'une par an, par les compositeurs de musique instrumentale tels que Chambonnières, Denis Gaultier, Lambert et Nivers. Néanmoins, au tournant du siècle, la gravure a pénétré le domaine de l'édition d'opéras.

Ce furent Henri Foucault (? – ca. 1720) et Pierre Ribou (dates inconnues) qui firent fleurir l'édition gravée de l'opéra. Foucault, papetier à l'origine, avait une enseigne rue Saint-Honoré, la « Règle d'or » et semble avoir commencé l'édition musicale vers 1690. Ayant employé des graveurs tels que Henry de Baussen, Claude Roussel et François Du Plessy, il a publié les livres de viole, de clavecin, et les sonates pour violon. Pour les opéras, Foucault s'est chargé de copier et de vendre les manuscrits depuis 1697, ce qui l'a conduit à les publier en gravure. Parmi les opéras de Lully, le manuscrit d'*Isis* et la partition gravée d'*Alceste* sont connus. Il a même collaboré avec son rival Ballard, en annonçant ses éditions dans ses propres publications, et vice versa.

Ribou est né dans une famille de libraires spécialisées dans les livrets. Son père Jean ouvrit son magasin quai des Augustins en 1657, même s'il se concentra sur la vente des textes manuscrits qui circulaient et qui n'était pas protégés par un privilège. En outre, Père Ribou fut souvent condamné, entre 1670 et 1689, à faire amende et à être enfermé à la Bastille, à cause de la vente des éditions de Molière contrefaites en Hollande⁹. Par ailleurs, le fils Ribou commença l'impression des livrets en 1694 et publia la musique incluse dans les pièces de théâtre à partir de 1704. Bien qu'il n'ait édité aucune partition des opéras de Lully, il a réalisé *Alcine* d'André Campra en 1705, *Médée et Jason* de Joseph-François Salomon en 1714, *Les Plaisirs de la Paix* de Thomas-Louis Bourgeois en 1715. Ainsi, la gravure en musique n'était pas utilisée couramment dans la publication des opéras au début du siècle. Pourtant, les activités de Foucault et de Ribou ont préparé l'essor de cette technique dans les années 1720, essor initié par les Boivin et les Leclerc.

3. Les manuscrits de l'opéra de Lully

(1) Le copiste, la période de réalisation et la composition instrumentale

Nous venons de voir que les éditions des opéras de Lully ont été envahies par la maison de Ballard préférant les imprimer en typographie sous forme de partitions générales in-folio. Nous avons également relevé que la position des éditions gravées dans le marché de l'édition d'opéras

⁹ Chartier & Martin 1984/1990, 332-333.

devient plus en plus prégnante au début du XVIII^e siècle. Par ailleurs, l'édition d'opéras circulait sous forme de manuscrits, qui sont constitués non seulement des partitions générales et réduites, mais aussi des extraits d'une partie de l'opéra. Ici, on examinera le répertoire et la constitution de ces extraits manuscrits.

Selon le catalogue rédigé par Schneider et la liste complétée par Schmidt, nous trouvons 55 manuscrits comprenant des extraits des opéras de Lully. Ils attestent d'une interprétation de ces opéras et d'une pratique instrumentale, car ils sont conservés en parties séparées au lieu des partitions générales. La plupart des sources ne mentionnent ni le nom du copiste ni la période de réalisation exacte, même si certaines sont datées et comportent un nom par exemple les Qu. 34, 35, 41 et 55 rédigés par Philidor.

Quant à la composition instrumentale, de nombreuses sources ne contiennent que la partie du violon, c'est-à-dire le dessus, s'y s'ajoutent de manière éparse la partie de basse et le second dessus. Néanmoins, les titres marqués sur les manuscrits nous permettent de supposer qu'ils étaient destinés à l'ensemble en trio. Par exemple, le Qu. 57 se constitue de la partie de basse, dont le titre¹⁰ nous suggère qu'il existait deux parties de dessus. En outre, une quinzaine de manuscrits s'intitulent « symphonie », comme Qu. 50, qui nous rappellent le fait que le mot « symphonie » était reconnu comme un genre instrumental par les auteurs de l'époque de Lully et par le compositeur lui-même¹¹. Plus précisément, certains recueils contemporains pour trio comprennent le mot « symphonie », tel que le livre recueilli par Philidor en 1703 intitulé *Suites des symphonies des vieux ballets de M. de Lully*¹². Ainsi, on pourra supposer que les manuscrits décrits comme « symphonie » s'adressent à des ensembles, probablement au trio.

De plus, nous avons identifié certains cas où les parties intermédiaires sont toujours existantes. Le Qu. 38 conservé dans le musée national à Prague s'intitule *Symphonies des Opera de Mr. de Lully* et inclut le premier et le second dessus, une partie de taille et la basse continue. Celui également conservé à Prague, numéroté A 85, se compose de deux violons, deux tailles et une basse. Ces manuscrits à 4 ou 5 parties prouvent que les opéras de Lully ont été joués non seulement en disposition tripartite mais aussi en ensembles plus nombreux.

¹⁰ *Recueil de Trios de Mr. de Lully et de plusieurs autres Auteurs*. Schneider 1982, 344.

¹¹ Prenons comme exemple le Dictionnaire de Brossard, qui considère que les symphonies sont des « compositions qui se font pour les instruments, & [...] qui sont libres ». Brossard 1703. Par ailleurs, Lully nomma les préludes des pièces vocales « symphonie » et Lecerf l'utilisa pour les pièces instrumentales désignant les phénomènes naturels. Anthony 1974/1997, 133.

¹² Anthony 1974/1997, 391.

(2) La structure des extraits manuscrits

Les manuscrits contenant les extraits des opéras de Lully se distinguent en fonction de leur structure. Schneider a ainsi identifié trois catégories¹³ :

1. Ceux dans lesquels les pièces issues d'une œuvre théâtrale sont sélectionnées en fonction de leur ordre original
2. Ceux dans lesquels les pièces issues d'une œuvre théâtrale sont classées selon les tonalités
3. Ceux dans lesquels les pièces choisies dans plusieurs œuvres théâtrales sont disposées dans une tonalité

Les premiers représentent la moitié des manuscrits d'origine française, comme par exemple le Qu. 50 qui contient 14 extraits provenant des œuvres théâtrales de Lully (Tableau 12). Les suites sont rangées selon l'ordre original et contiennent non seulement les pièces instrumentales, mais aussi les pièces vocales telles que les pièces en chœur et les airs à chanter.

Puis, nous ne trouvons que trois recueils constituant le deuxième groupe. Le manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France [X 108] nous a permis de prendre connaissance d'un extrait d'*Armide* contenant 18 pièces sélectionnées (Tableau 13). Dans cette suite, les pièces choisies sont réorganisées selon la tonalité. Elle est unique jusqu'à la 11ème pièce (*ut* majeur) et par la suite, elle change chaque toutes les 2-3 pièces (*la* mineur dans 12e-14e pièce, *sol* mineur dans 15e-16e pièce, etc.). La deuxième catégorie ressemble aux suites françaises pour le luth ou le clavecin, que l'on peut jouer en choisissant certaines pièces selon son goût. Nous pouvons présumer que celle-ci s'adapte également à la même pratique que les suites françaises.

Enfin, le dernier groupe constitue le deuxième ensemble le plus important en nombre parmi les manuscrits. Il s'agit des recueils composés de différentes pièces instrumentales et vocales issues de diverses œuvres théâtrales, mais unifiées dans une seule tonalité. Prenons comme exemple le Qu. 66 conservé à la Bibliothèque municipale de Versailles. Celui-ci comprend 198 pièces sélectionnées de 16 opéras de Lully, ses premiers ballets et œuvres théâtrales de ses successeurs. Elles sont classées en 9 suites selon les tonalités, dont la première en *ut* majeur se constitue de l'ouverture de *Psyché*, le menuet de *Thésée*, la sarabande d'*Armide* et la chaconne de *Cadmus*. Ainsi, ce type d'extrait manifeste un caractère purement instrumental,

¹³ Schneider 1982, 150.

en mélangeant les pièces de différentes provenances, et en oblitérant la relation avec les œuvres originales.

A travers l'examen des sources musicales de l'opéra de Lully, nous remarquons que les partitions générales éditées par Ballard atteignent une place prépondérante au sein de son corpus. Néanmoins, les partitions gravées et les extraits manuscrits témoignent d'une large diffusion des opéras. Parmi eux, les manuscrits attestent parfois un arrangement instrumental, ce qui nous permet de supposer une forme de vulgarisation des opéras de Lully. Par ailleurs, ce type d'arrangement nous rappelle les suites éditées à Amsterdam, reconstruisant les pièces choisies en fonction de la tonalité. Au vu de ces situations, les éditions de suite d'Amsterdam reflètent aussi bien la diffusion des opéras français en Hollande que la tradition française de manuscrit basé sur l'opéra.

Section 3. La réception de l'opéra de Lully en Hollande

Nous allons à présent étudier le milieu de la réception de l'opéra de Lully en Hollande, tant sur le plan de la représentation que sur celui de la publication musicale.

1. L'interprétation des opéras de Lully

Les représentations des opéras de Lully en Hollande s'étendent de 1677 à 1714¹⁴. Les comptes du Théâtre d'Amsterdam nous permettent de retracer la chronologie des interprétations d'*Isis* en 1677¹⁵. Cette représentation était assez étonnante, parce que *Isis* venait d'être créée la même année et elle fut la première représentation d'un opéra de Lully hors de France. De plus, un livre de clavecin nommé le « Manuscrit Gresse », rédigé par une personne apparentée à un musicien du théâtre, contient trois airs d'*Isis* arrangés pour le clavecin¹⁶. Il est probable que cette transcription est basée sur l'édition de Ballard et adaptée pour la représentation de l'opéra.

Par ailleurs, à la Haye, Augustin Fleury et Charles Martinelli obtinrent le permis de « monter un spectacle français » en 1683¹⁷. Leurs programmes ne sont pas documentés, mais il s'agit certainement des opéras de Lully.

La représentation des opéras de Lully en Hollande atteint un premier apogée en 1687, mais, auparavant, il existe une interprétation documentée de *Roland* en néerlandais dans le Théâtre d'Amsterdam l'année précédente. Ce *Roland* néerlandais fut organisé par la troupe de David

¹⁴ Voir Fransen 1925, Schmidt 1987 et Rasch 2010.

¹⁵ Rasch 2010, 104.

¹⁶ Rasch 2010, 105.

¹⁷ Fransen 1925, 166.

Lingelbach et J. Koenerding, dont le livret fut traduit du français par le dramaturge hollandais Thomas Arends. Représenté comme une pièce de théâtre parlée et non comme un opéra, *Roland* néerlandais n'a cependant été joué que trois fois sur la scène. Après cet essai, on peut constater qu'ont été produites des représentations d'*Amadis* et *Cadmus et Hermione*, pour lesquels on publia les livrets en néerlandais¹⁸, puis *Atys*, et enfin, les représentations des *Fêtes d'Amour et de Bacchus*, *Persée et Proserpine* en 1688. Ces dernières furent interprétées en français, car la responsabilité revint à une troupe organisée par Victor Amadée le Chevalier (c. 1650 - 1720), musicien originaire de Savoie, avec chanteurs français et wallons¹⁹. Au XVIII^e siècle, la représentation eut lieu à la Haye. En 1702, Gérard Schott, natif de Hambourg, a obtenu le privilège de produire les opéras et il a dû réaliser *Armide*, *Atys*, *Thésée* et *Proserpine* jusqu'à 1704²⁰. Par la suite, nous savons que la représentation de *Phaëton* eut lieu à la Haye en 1714, dans le théâtre établi par l'ambassadeur portugais Joao Gomes da Silva²¹.

Ainsi, la représentation des opéras de Lully en Hollande a duré pendant une quarantaine d'années. La Hollande était le deuxième pays où furent représentées les œuvres de Lully, et ce, après Bruxelles, où de nombreuses représentations de ses opéras nous sont parvenues entre les années 1680 et 1740. Un des éléments favorisant la vogue de Lully en Hollande seraient les publications diversifiées d'opéras.

2. L'édition musicale des opéras de Lully à Amsterdam

À la même époque à laquelle se déroule la représentation des opéras de Lully, l'édition musicale à Amsterdam était à son apogée concernant l'édition d'opéras. Dans la section suivante, on examinera les éditions établies par prédécesseurs et les contemporains de Roger, afin de comprendre la particularité de ses éditions et de contextualiser l'essor de son activité d'éditeur.

(1) Heus – suites instrumentales et airs à chanter

Joan Philipp Heus, pionnier des éditions musicales de Lully à Amsterdam, publia les arrangements instrumentaux et vocaux de l'opéra entre 1682 et 1685. Pour les arrangements instrumentaux, on peut distinguer quatre suites de *Cadmus et Hemione*, *Persée*, *Phaëton* et *Amadis* (Tableau 14). Elles se constituent de parties séparées gravées in-4° oblong, composées d'un dessus en clef de *sol* 2, deux parties intermédiaires (haute-contre en *ut* 1 et taille en *ut* 3) et

¹⁸ Schmidt 1987, 200-201.

¹⁹ Rasch 2010, 105.

²⁰ Schmidt 1987, 201.

²¹ Rasch 2010, 106.

basse en *fa* 4. Seule la suite d'*Amadis* est complète, tandis qu'il manque pour les autres le haute-contre, la moitié de la basse pour *Cadmus*, et une part de la taille pour *Phaëton*.

Les éditions de Heus nous fournissent des pages de titre descriptives. Prenons comme exemple de la suite de *Cadmus*. Celle-ci constitue une édition particulière, car cette première tragédie de Lully ne fut publiée à Paris que tardivement. La suite de Heus est alors la première publication dans le corpus de cet œuvre. Sa page de titre offre une image liée à l'intrigue et à l'interprétation (Figure 8) : Au premier plan, on observe à gauche la Muse avec une flûte à bec sur sa main droite, qui pointe la partition au-dessus. À droite, les trois anges jouent de la flûte, du violon et de la viole de gambe. Au second plan, on trouve un cercle dans lequel Cadmus abat la Chimère d'une barre. Sous ces images, nous pour lire le titre, le lieu de publication, l'éditeur, et, exceptionnellement, pour l'édition gravée, l'année de publication.

Les suites instrumentales éditées par Heus se constituent de 22 à 29 pièces extraites des opéras originaux. Celles-ci sont disposées en fonction des tonalités, la manière correspondant au type 2 des manuscrits que nous avons analysé auparavant. Notons que les éditions de Heus servent à Roger de modèles. En effet, Roger a copié la structure des suites de Heus, tandis qu'il a modifié le titre de suite, le nom de la partie intermédiaire, les clefs, et les titres des pièces individuelles, ce que l'on verra dans le chapitre suivant.

Outre ces suites instrumentales, Heus publia un air à chanter de *Roland*. Il s'agit d'une partition réduite imprimée in-4° en typographie, dans laquelle 15 pièces vocales sont alignées en respectant l'ordre original²². Il est curieux que Roger n'ait pas réédité ce livre ; ce qui nous incite à penser que l'air de chanter était moins attirant que la suite instrumentale aux yeux de Roger.

(2) Pointel – partition générale, airs à chanter et suites instrumentales

Le répertoire des éditions de Pointel s'étend de la partition générale aux arrangements instrumentaux et vocaux. Il s'agit de 11 airs à chanter des opéras de Lully après *Cadmus*, y compris un de ses premiers ballets *La Grotte de Versailles*, de 9 suites instrumentales, la partition générale d'*Achille et Polyxène*, et deux recueils de danse comprenant des pièces de Lully. Ceux-ci n'apportent pas d'année de publication, à l'exception de la partition d'*Achille* paru en 1688, de sorte que les catalogues datés d'environ 1685 et 1689 nous permettent de dater leur publication.

La partition générale d'*Achille*²³, imprimée in-4° en typographie, semble être une réédition

²² Schmidt 2000, 133.

²³ J'ai consulté la version conservée à la BnF [D. 2286].

de l'édition de Ballard de 1687. En copiant la dédicace du compositeur, Pointel y ajoute un avis du libraire et la table des airs à chanter et à jouer (Figure 9). Il n'est pas inintéressant de citer quelques lignes de son avis, car celui-ci nous permet d'appréhender la politique éditoriale de Pointel. En désirant réimprimer les éditions parisiennes des opéras de Lully, il voulait « donner occasion aux Curieux de se satisfaire à peu de frais ». Nous ne savons pas combien coûtait cette partition au moment de sa publication, mais Roger l'a vendu à 2, 5 florins, un prix incroyablement réduit pour une partition générale. Puis, Pointel remercie Derosier, son beau-frère, pour son aide technique, ayant inventé « une sorte de Musique convenable à (son) projet ». C'est-à-dire « des Nottes dont l'œil soit un peu plus gros ». Il les a employées, « afin d'épargner de la peine à ceux qui chantent en Concert ». Aussi, il promet la table des airs « dont l'usage sera fort considérable, dit-il, qu'on verra d'un coup d'œil tous les Airs à chanter & à jouer & on s'épargnera la peine de feuilleter tout l'Ouvrage pour trouver à coup-prez ce qu'on cherche ». Ainsi, Pointel a eu pour objectif de réaliser une partition aussi bien bon-marché que compréhensible, afin que les amateurs de musique puissent jouir « simplement » de la musique de Lully. De plus, il a même « songé à soulager ... la peine & l'impatience » des chanteurs et joueurs, par la table des airs qui n'existait pas à son époque. Cette table nous permet également d'attester la pratique qui consiste à extraire des pièces.

Parmi les airs à chanter, il faut distinguer ceux qui sont gravés et ceux qui sont imprimés. Concernant les premiers, on peut citer *Amadis et Roland*. Le cas de *Roland* est intéressant, parce qu'il est constitué de la partie vocale et basse continue, ainsi que de la tablature de guitare inventée par Derosier²⁴. Cette partition également contient également la table des airs et le catalogue qui nous informe concernant les productions de Pointel. Par ailleurs, les airs à chanter en typographie constituent 9 répertoires, dont 5 semble être inexistantes. Ceux qui existent sont d'un côté des extraits selon l'ordre original comme *Le triomphe de l'Amour* et *Proserpine*, de l'autre côté les arrangements arbitraires tel que *Persée*. L'air à chanter de *La Grotte de Versailles* contient des pièces vocales de plusieurs œuvres théâtrales de Lully. Après leur parution, Roger a vendu les airs à chanter de Pointel, mais n'a réédité que ceux d'*Amadis* et de *Proserpine*.

Nous pouvons observer 7 airs à jouer, à savoir les suites instrumentales dans les catalogues de Pointel. Parmi eux, on trouve les suites du *Triomphe de l'Amour*, *Le Temple de la Paix*, *Armide*²⁵ et *Amadis*. Les trois premières suites sont arrangées pour le trio, tandis que la dernière

²⁴ Il est conservé à la BnF, même si je n'ai pas pu le regarder pour cette thèse. J'ai consulté la transcription de Schmidt 2000, 141.

²⁵ Il faut noter que la suite d'*Armide* a été imprimée par Johann Stichter avec la collaboration de Derosier et a été vendue chez Pointel puis chez Roger. Nous examinerons l'écriture de cette suite en détail dans le chapitre 8.

semble être destinée à 4 parties (dessus, haute-contre, taille et basse)²⁶. Si l'on tient compte de la structure, la suite du *Triomphe de l'Amour* est extraite selon l'ordre original, alors que celle du *Temple de la Paix* est arrangée à la marge et que celles d'*Armide* et d'*Amadis* sont arbitrairement réorganisées.

En outre, Pointel a effectivement publié 5 autres suites qui n'apparaissent pas dans les catalogues²⁷. Elles s'intitulent *Les simphonies à 4 avec les airs et triots*[sic], et sont constituées des parties séparées en typographie, dont la partie de dessus est toujours conservée à Vienne²⁸. Du point de vue de la structure, ces suites maintiennent l'ordre quasiment original, en tirant les pièces, ce qui rend la tonalité instable.

Au total, Pointel a publié 12 suites instrumentales, dont la seule suite d'*Armide* imprimée par Stichter a été rééditée par Roger. Étant donné que les éditions de Pointel se composent parfois des 3 parties et qu'elles conservent l'ordre original, on pourra supposer que cette configuration ne convenait pas à la politique de Roger. Au lieu de cela, il a préféré la composition en 4 parties et la structure réorganisée en fonction de la tonalité.

(3) Les frères Blaeu et Le Chevalier – recueils de trio

Nés dans une célèbre famille de libraires d'Amsterdam, les frères Pieter et Joan Blaeu avaient collaboré avec Le Chevalier, avant que celui-ci ait lancé la publication musicale en 1692. Ce dernier a obtenu en 1689 le privilège de publier toutes sortes de musique, « pour enseigner l'art élogieux en musique aux amateurs »²⁹, et il a édité, avec la collaboration des Blaeu, deux recueils massifs de trio, un livre d'airs contenant des pièces de Lully et la partition réduite de *Belléophon*.

Parmi eux, les recueils de trio sont dignes à être examinés en détail, à la fois sur le plan quantitatif et qualitatif. Ces livres conservés à la Bibliothèque nationale de France se composent des pièces vocales tirées de plusieurs œuvres théâtrales de Lully et de ses successeurs, qui sont classées selon les tonalités. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre 5, le premier livre inclut un *Avis au lecteur* suggérant la réception de la musique de Lully et la pratique de cette époque (Figure 10). Dans son *Avis*, Le Chevalier, face à l'enthousiasme suscité par les œuvres de Lully depuis sa mort, déplore que « l'embaras de les faire venir des pays esloignés est trop

²⁶ La partie de basse de la suite d'*Amadis* semble être inexistante.

²⁷ Nous pouvons citer les suites d'*Alceste*, *Psyché*, *Cadmus et Hermione*, *Phaëton*, *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*.

²⁸ Österreichische Nationalbibliothek [SA. 79. C. 17-21].

²⁹ « om de liefhebbers in de loffelijke kunst van de musyck te onderwijzen », Van Eeghen 1965, Vol. 3, 202.

grand, où que peu de gens veulent faire une dépence aussy considerable que celle de tant de Volumes, on est privé de la satisfaction de les posseder tous ». Par la suite, il mentionne sa vision de l'arrangement :

J'ay commencé par toutes les pieces qui sont à trois parties, comme d'une Basse qui chante avec deux instruments, avec tous les Recits qui les precedent: de trois voix; où de deux voix & une Basse: ce sont les pieces les plus recherchées, & les moins difficiles à excuter. J'ay transposé les clefs de la haute contre, de la Taille & du Bas desus, en une seule clef qui est la plus connue[sic] dans ces pays pour ceux qui apprennent à joüer de la Flute ou du Violon. [...] J'ay pris soing[sic] de mettre tous les tons de suite afin d'éviter l'interruption qui se fait pour entrer d'un ton à un autre, & qui trouble ordinairement les concerts. La Table que j'ay faite est suivant l'ordre que les Opera ont esté représentés avec le renvoy à la page où sont les airs, & pour plus grande facilité, ils finissent à chaque page, sans estre obligé de tourner la feuille en chantant, ou en joüant...

Selon lui, les pièces en trio étaient si populaires qu'elles étaient jouables avec diverses combinaisons vocales et instrumentales. On peut reconnaître que ce recueil s'adressait aux amateurs au niveau débutant, étant donné que l'auteur avait pris compte la simplicité d'interprétation en groupe, à travers l'intégration des clefs des parties supérieures, l'unification de la tonalité dans une suite, la pagination de chaque air et la disposition de la table des airs. Cette considération sur l'interprétation revient aux suites éditées par Roger, qui a transposé les clefs en *sol* 2 et arrangé les suites en tenant compte de la tonalité.

Section 4. Les suites instrumentales en Angleterre

En analysant le milieu de la diffusion des opéras de Lully en France et en Hollande, nous pouvons affirmer que les suites éditées par Roger sont, d'une part liées aux manuscrits rédigés en France, d'autre part influencées par la pratique éditoriale et la musique telle qu'elle est présentée dans les éditions néerlandaises. Néanmoins, il faut se demander s'il y a d'autres publications musicales sur lesquelles Roger se serait appuyé. Afin de mettre en évidence quelques indices, la présente section traitera des suites instrumentales parues en Angleterre.

Il est certain que Londres était le principal foyer d'acheteurs des éditions de Roger, au vu des frais publicitaires engagés et de la compétition Walsh. À Londres, où l'opéra de Lully ne fut

représenté qu'une seule fois³⁰, les pièces de théâtre avec musique animaient la culture locale. Ces œuvres théâtrales étaient tellement appréciées et leurs arrangements instrumentaux jouissaient d'une grande popularité.

Walsh a publié une cinquantaine des suites instrumentales à 4 parties issues d'œuvres théâtrales, entre 1700 et 1710 (Tableau 15). Il s'agit d'opéras ou de pièces de théâtre, représentés dans les théâtres à Drury Lane et à Lincoln's Inn Fields, dont la musique a été écrite par Paisible, Croft, Finger, Lenton, Daniel Purcel, etc., compositeurs qui ont contribué à l'essor de la culture théâtrale à Londres. Les arrangements instrumentaux ont paru la même année que la représentation et se constituent de 4 parties (deux dessus, ténor et basse). Walsh les a vendus tant individuellement que comme collection nommée *Harmonia anglicana*. Il a également publié un catalogue entièrement dédié à cette collection en 1702, qui réunit les livres déjà parus³¹.

Les *Harmonia anglicana* sont constituées de 5 livres contenant 6 suites. Prenons comme exemple la suite nommée *Musick in the Comedy call'd Tunbridg walks or the Yeoman of Kent*³² dans le 5^{ème} livre. Celle-ci, provenant d'une comédie de John Barrett et Thomas Baker, réalise une suite en *ré* majeur avec ouverture italienne, à laquelle succèdent allemande – courante – air – gigue – trompette – air – round O³³ – round O – menuet. On peut observer la relation structurelle avec les suites française de nombreux mouvements. Cette collection éditée par Walsh est à la fois arrangement instrumental des œuvres théâtrales, et la suite à 4 parties avec l'ouverture.

Nous venons rapidement d'examiner la publication londonienne d'une collection de la suite. Il faudra étudier plus en détail combien d'arrangements instrumentaux des opéras ont paru à Londres aux alentours de 1700 et quelles étaient leurs caractéristiques musicales. Mais il nous paraît légitime, à travers l'examen des catalogues de Walsh, de supposer que, la population londonienne s'était familiarisée avec la pratique instrumentale des pièces de théâtre, en forme de suites à 4 parties. Étant donné que Roger a accordé une place primordiale à cette ville du point de vue commercial, la mise en forme de ses suites des opéras de Lully aurait été influencée par la vogue à Londres ; peut-être l'arrangement en 4 parties faisait partie de était sa politique éditoriale pour diffuser ses publications aux amateurs à l'étranger.

Conclusion du chapitre 6

Dans ce chapitre, nous avons étudié le milieu des sources musicales et des représentations

³⁰ Il est probable que la représentation de *Cadmus et Hermione* ait eu lieu le 11 mars 1686.

³¹ Smith 1948, xxxi, III. 9.

³² Sur cette suite, voir Smith 1948, 35 ; McGrattan 2002, 145.

³³ Le premier « round O » ressemble à la gigue et le deuxième comme la gavotte.

théâtrales autour des éditions de Roger. Cette étude nous a permis de mettre en évidence, que les suites de Roger pouvaient se contextualiser non seulement dans le corpus musical, mais aussi dans la réception hollandaise des opéras de Lully. L'examen des éditions des prédécesseurs de Roger nous permet de constater qu'il avait choisi l'arrangement instrumental des opéras, en tenant compte de la pratique musicale des amateurs qui cherchaient une simplification dans la lecture et l'arrangement. De plus, les suites provenant des opéras anglais nous suggèrent que celles-ci étaient devenues des modèles pour certaines éditions de Roger. Ainsi, les suites de Roger constituent une synthèse des éléments attractifs des éditions précédentes et contemporaines, qui reflètent le goût des amateurs.

Chapitre 7. La structure et la composition des suites

Les chapitres 7 et 8 traiteront des caractéristiques musicales des suites éditées par Roger. Dans le présent chapitre, nous allons d'abord examiner le répertoire et les caractéristiques générales des suites. Puis, nous allons analyser les 15 suites à part, du point de vue de l'arrangement structurel de l'opéra original.

Section 1. Le répertoire et les caractéristiques générales

1. Le répertoire

Roger a publié 15 suites instrumentales entre 1697 et 1712. Chaque suite provient de l'une des œuvres théâtrales de Lully, représentées entre 1673 et 1686. Il s'agit de toutes ses tragédies hormis *Thésée*, de 2 ballets et d'une pastorale. Les suites éditées par Roger sont à présent conservées à la British Library et regroupées dans une collection [cote : a.148.], à l'exception de la suite issue du *Triomphe de l'Amour* toujours inexistante. Cette collection se compose de 4 livres, qui comprennent respectivement la partie de dessus, de second dessus, de taille et de basse de toutes les suites¹.

2. Les caractéristiques générales

Les suites de Roger furent éditées d'un format commun. Elles se constituent de 4 parties séparées, gravées in-4° oblong. Chaque partie se compose de 6 à 12 pages, sans compter la page de titre, qui pourra représenter à elle seule un recueil plus de 40 pages.

Concernant le prix, elles coûtaient 1 florin 13 sols par pièce, soit 1, 65 florins et, soit environs 2, 5 livres françaises. Ce prix est tout à fait raisonnable, étant donné qu'une pièce contenait 40 pages, car les sonates en trio de Corelli contenant 80 à 100 pages au total coûtaient, la plupart du temps, 4 florins². Par ailleurs, les livres de trios édités par Le Chevalier, qui incluaient une centaine de pages, coûtait 6 florins par volume. On pourra supposer que les éditions de suite aient pu rencontrer une demande assez importante en proposant ce prix assez attractif.

Ces suites s'ouvrent sur la page initiale commune qui nous donne le titre, le compositeur, le lieu de publication et l'éditeur. Prenons comme exemple la suite de *Phaëton*, celle premièrement

¹ Notons que Roger a vendu les suites à part, comme le montrent les catalogues.

² Elles ont été réduites à 1, 5 florins à cause de la compétition avec son rival Mortier.

parue parmi ce répertoire. Elle s'intitule :

OUVERTURE / Avec tous les airs a jouer de / l'Opera de / Phaeton / par / MR.
BAPTISTE LULY / Conseiller Secretaire et Sur Intendant de la Musique / DU ROY. /
[Ligne] / a Amsterdam / Estienne Roger Marchant / Libraire.³

Il est probable que la manière de nommer les suites « ouverture » provient des éditions de suite par Heus s'intitulant *Ouverture avec tous les airs de violon*. Néanmoins, Roger n'a pas conservé la nomenclature de son ancien collaborateur Pointel, dont les éditions s'appelaient *Tous les airs de violon* ainsi que *Simphonies à 4 avec les airs et triots[sic]*.

La proximité des suites de Roger avec celles de Heus apparaît clairement lorsque l'on compare la composition et l'écriture entre les deux éditions. En effet, Roger a imité la mode d'arrangement de Heus, qui avait transformé l'orchestre de Lully à 5 parties en 4, en sélectionnant différentes sortes de morceaux de l'opéra. Le principe de transformation en 4 parties n'est toutefois pas complexe en général : enlever la troisième des parties intermédiaires, la quinte. Néanmoins, dans certains cas, les suites d'Amsterdam présentent de nouvelles écritures.

Par ailleurs, Roger a intitulé les 4 parties sélectionnées d'une manière différente par rapport à celle de Heus. Ce dernier a rappelé le nom original : dessus, haute-contre, taille et basse, alors que Roger a adapté « le second dessus » à la partie de haute-contre, celle la plus haute des parties intermédiaires. Il a également modifié sa clef d'*ut* 1 en *sol* 2, ce qui nous évoque l'*Avis au lecteur* de Le Chevalier, qui a également transposé la clef de haute-contre en *sol* 2. Aux dires de Le Chevalier, la clef de *sol* 2 était « la plus connue[sic] dans ces pays pour ceux qui apprennent à jouer de la Flute ou du Violon ». Ainsi, Roger a réalisé les suites à 4 parties avec deux dessus, en retirant la partie de quinte et en considérant la partie de haute-contre comme la seconde partie du violon.

Cette répartition en 4 parties relève de deux décisions éditoriales de Roger et de Walsh aux alentours de 1700. D'un côté, le groupe des « Sonates et concerts pour les violons à fortes parties » dans les catalogues de Roger atteste d'une trentaine de pièces italiennes composées de deux violons, un alto et une basse, qui déclenche un accroissement permanent. De l'autre côté, Walsh a publié les arrangements instrumentaux des œuvres théâtrales dont les représentations eurent lieu à Londres, œuvres qui nous suggèrent la présence des ensembles en 4 parties, comme nous avons pu l'examiner dans le chapitre précédent. C'est ainsi que les suites issues

³ Toutes les suites de Roger sont intitulées de manière traditionnelles, orthodoxe, à l'exception de celles d'*Armide* et d'*Acis et Galatée* s'intitulant *Ouverture et chaconne/passacaille avec tous les airs a jouer*.

des opéras de Lully, faisant partie d'un domaine prépondérant parmi les pièces « à la française », présentent une disposition qui semble être influencée par la musique italienne et les arrangements londoniens.

Section 2. Analyse structurelle des éditions de suite

Dans la section 2, on analysera les suites éditées par Roger, en se focalisant sur leur structure et en distinguant leur date de publication, existence de modèles et le genre des morceaux inclus.

1. Les premières suites (1697 – 1702)

Nous traiterons d'abord des suites publiées de 1697 à 1702. Il s'agit de 4 suites basées sur les éditions de Heus et 3 sans modèles identifiés. Pendant cette période, Roger commença la classification dans les catalogues en 1701 et établit la composition tripartite l'année suivante. Les suites publiées jusque-là témoignaient des caractéristiques fondamentales pouvant constituer les modèles pour les suites suivantes.

(1) Les suites basées sur les éditions de Heus

Nous pouvons observer 4 suites pour lesquelles Roger a dû imiter les éditions de Heus : les suites de *Phaëton*, *Persée*, *Cadmus et Hemione* et *Amadis*. Parmi celles-ci, la suite de *Phaëton*, basée sur l'édition de Heus publiée en 1683 et parue dans le catalogue de Roger en 1697, présente les caractéristiques typiques de cette période au niveau de la notation musicale : la clef de *sol* déclinée, les lignes parallèles signifiant les trilles, les *custos* avec des queues en arc et les signes finals courbes (Figure 11). Quant à la structure même, elle figure une suite avec ouverture et se constitue de 29 pièces de l'opéra original, qui en comprend 72 (Tableau 16). Les mouvements extraits sont non seulement les pièces instrumentales telles que les danses (8) et les airs instrumentaux (7), mais aussi les pièces vocales (6) et leurs préludes (7). Ceux-ci sont réorganisés en fonction des tonalités qui restent en *ut* majeur jusqu'au 8^{ème} mouvement et alternent avec plusieurs mouvements par la suite.

Si l'on observe les titres de chaque mouvement, on peut constater que Roger a totalement imité ceux de l'édition de Heus. Ce dernier applique aux airs instrumentaux le nom du personnage représentant la scène, comme le 10^{ème} *Le Printemps* provenant de son air (LWV 61/57). Par ailleurs, intitulant les pièces vocales *Chœur* et *Prélude*, il emploie l'instrument

utilisé pour le 7^{ème} *Pour les hautbois*, qui est issu du prélude d'un air de Protée et sa suite (LWV61/23).

Ainsi, Roger a publié sa première suite provenant de l'opéra de Lully, en prenant pour modèle l'édition de Heus. Il a constitué une suite composée aussi bien des pièces originaires instrumentales que des pièces vocales, en les nommant de manière descriptive. Ce modèle d'arrangement fut repris pour la suite de *Persée*, issue de l'édition de Heus publiée en 1682 (Tableau 17).

Cependant, les suites de *Cadmus et Hermione* et d'*Amadis* attestent de la singularité de l'arrangement particulier de Roger. La première est basée sur l'édition de Heus qui date de 1682 et fut publiée antérieurement à la première publication à Paris. Elle se compose de 22 mouvements, dont les 17 premiers sont extraits de l'opéra original, et auxquels succèdent une pièce en chœur tiré du *Triomphe de l'Amour* (LWV59/54), la chaconne de *Cadmus* (LWV49/22), et trois menuets anonymes (Tableau 18). Selon le même procédé utilisé dans les suites précédentes, les pièces choisies sont arbitrairement réorganisées selon la tonalité. Néanmoins, la 19^{ème} chaconne sert à mettre le point culminant dans la suite, hormis les derniers menuets. Par ailleurs, cette composition nous laisse penser qu'elle fut créée en deux étapes : Heus aurait d'abord gravé les premiers 17 mouvements et ajouté la partie restante, postérieurement à la création du *Triomphe de l'Amour* en 1681 (Figure 12). Quant aux titres de Heus, Roger en a simplifié quelques-uns : citons notamment le 4^{ème} *Les Statues* changé en *Air*, et le 9^{ème} *Marche des Affricain[sic]* en *Marche*. Ainsi, Roger a adopté des titres abstraits, en supprimant le nom du personnage et l'incipit de l'air vocal.

La suite d'*Amadis* représente un seul répertoire dont les éditions de Heus, Pointel et Roger sont toujours existantes (Tableau 19a, b). Celle éditée par Roger, basée sur le modèle de Heus, est un extrait de 26 mouvements de l'opéra, qui se composent d'une ouverture, 4 danses, 6 airs instrumentaux, 4 airs vocaux et 11 préludes, et qui témoigne d'un nombre de préludes plus élevé que les suites précédentes. Il est remarquable que la chaconne, provenant du dernier acte et nommée à plusieurs reprises « La grande », se situe au 11^{ème} mouvement. Si l'on compare la suite réarrangée par Roger avec celle de Pointel, ce dernier donne à la chaconne une place privilégiée ; il la situe à la fin de la suite, en la nommant « La grande chaconne d'Amadis », sur un large format vertical (Figure 13). Par ailleurs, la version de Roger inclut de nombreuses pièces vocales que l'édition de Pointel ne comprend pas et renforce donc l'impression d'avoir un ensemble d'extraits des pièces tant instrumentales que vocales. Toutefois, Roger a caché leur provenance vocale, en les nommant simplement *Air*, alors que Heus avait conservé le nom du personnage chantant.

Nous pouvons estimer que les quatre suites basées sur les éditions de Heus témoignent

d'une structure arbitraire mais organisée selon la tonalité qui change toutes les deux-trois pièces. Roger, imitant le modèle de son prédécesseur, réduit le caractère vocal des suites en modifiant les titres.

(2) Les suites sans modèles identifiés

Nous pouvons observer 3 suites qui ont été publiées pendant les premières années de la carrière de Roger et qui n'ont pas de modèles fiables : Les suites de *Bellérophon*, *Isis* et *Proserpine*.

La première présente une suite relativement courte, contenant 22 mouvements qui se constitue d'une ouverture, de 6 danses, 7 airs instrumentaux, 6 airs vocaux et 2 préludes (Tableau 20). Il est remarquable que les danses sélectionnées convergent vers les menuets et les marches, alors que les suites précédentes que nous avons étudiées présentent une grande variété de danses. En revanche, la suite de *Bellérophon* contient quelques pièces accompagnées de trompettes, comme par exemple la 6^{ème} *Fanfare* issue d'un air instrumental dans l'acte 5 (LWV 57/69). Par ailleurs, si l'on tient compte des titres, on peut facilement reconnaître que les pièces originellement vocales sont nommées de manière descriptive. Citons le 7^{ème} *Les plaisirs nous préparent leurs Charmes*, dont le titre provient de l'incipit de l'air original (LWV 57/70). Roger y a également adjoint le nom des personnages concernés mais qui ne figure pas dans la première édition ; les deux airs instrumentaux dans l'acte 2 (LWV 57/34, 36), intervertis au 22^{ème} et au 11^{ème} mouvement dans la suite, s'intitulent *Premier* et *Second Air des Sorciers*. Ceux-ci peuvent résulter d'une pièce en chœur nommée *Magiciens*. Ainsi, la suite de *Bellérophon* présente une particularité structurelle que l'on n'observait pas dans les cas précédents.

Parue dans le catalogue de 1701, la suite d'*Isis* précède la partition générale imprimée qui date de 1719. Celle-ci inclut 24 mouvements sélectionnés, dont les airs instrumentaux représentent plus de la moitié (Tableau 21). La tonalité alterne par plusieurs mouvements, bien que la dernière pièce revienne sur *fa* majeur. Celle-ci est issue du *Second air des Parques* dans l'acte 4 (LWV 54/47) qui constitue une pièce majestueuse au caractère d'ouverture pointée. Roger a ajouté une indication du tempo « lentement ». Ici, on pourra supposer que c'est son caractère solennel qui l'a orienté à la fin de suite.

Puis, la suite de *Proserpine* témoigne d'un nombre d'airs instrumentaux élevé (10) et d'un nombre de danses très restreint (2), à côté de 4 airs vocaux et de 6 préludes (Tableau 22). Il est inhabituel que la chaconne ne soit pas mise dans la suite, qui crée le point culminant dans la deuxième moitié de l'opéra. Par ailleurs, le 23^{ème} *Menuet* provenant d'un air vocal dans le prologue (*Il est temps que l'amour nous enchaîne*, LWV 58/11) est transposé de *sol* majeur en

si-bémol majeur, afin qu'il s'intègre dans le schéma de tonalité. Cela suggère que Roger a donné plus d'importance à la fluidité tonale qu'au caractère original des mouvements.

Concernant les titres, on peut observer les mêmes caractéristiques que dans les suites basées sur l'édition de Heus : propension à la simplification dans les pièces d'origines vocales et à la description dans les pièces instrumentales. Néanmoins, la suite de *Proserpine* nous présente un procédé différent. L'éditeur a nommé deux pièces vocales et un prélude *Air*, comme s'il était s'agit des airs instrumentaux. Cela contribue à créer une succession d'airs du 6^{ème} au 22^{ème} mouvement, avec quelques interruptions par le menuet et les préludes. Ainsi, la suite de *Proserpine* semble exclure les éléments évoquant la musique vocale et constituer une pièce entièrement instrumentale.

2. Les suites dans la période intermédiaire

Les catalogues de Roger conservent le schéma standard établi en 1702, jusqu'à ce qu'ils deviennent des publications individuelles en 1708. Pendant cette période, quatre suites inédites ont paru : les suites du *Temple de la Paix*, *Atys*, *Roland* et *Psyché*. Celles-ci nous montrent un nouveau remaniement de leur structure de la part de Roger.

La suite du *Temple de la Paix* constitue le seul exemple existant issu d'un ballet et apparaît très inhabituelle au niveau de sa composition. En effet, elle contient 18 mouvements extraits du ballet qui en comporte 45, dont la plupart provient des danses (Tableau 23). Seul le 17^{ème} *Air* est issu d'une pièce en chœur (*Dans ces lieux il faut que tout ressente*, LWV 69/40), bien que le ballet original soit majoritairement composé des pièces vocales. En outre, les mouvements sélectionnés sont placés selon leur ordre original, à l'exception de la 14^{ème} chaconne (LWV 69/45) et du 18^{ème} menuet qui sont intervertis. La chaconne, mettant le point final dans le ballet, se situe dans la suite à la fin de la succession d'*ut* majeur. Ainsi, cette modification mineure réussit à conserver la stabilité tonale.

Par ailleurs, nous pouvons observer une autre suite du *Temple de la Paix* qui précède l'édition de Roger. Celle publiée par Pointel se compose de 3 parties au lieu de 4 mais reprend les mêmes mouvements que la suite de Roger. Pourtant, elle témoigne de l'arrangement structurel, changeant l'ordre original à partir de la 7^{ème} pièce. Du 11^{ème} au 13^{ème} mouvement sont transposés de *fa* majeur en *ut* majeur, pour créer l'unité tonale. Cette structure ressemble aux suites allemandes dont les mouvements se déroulent sur un seul ton et que l'on peut jouer sans prendre peine de les extraire. L'édition de Pointel nous suggère qu'il voulait créer une suite extraite, mais orientée, à l'exécution intégrale.

La suite d'*Atys* parue dans le catalogue de 1704 est constituée de 18 mouvements, y

compris une marche provenant de l'acte 2 d'*Alceste* (LWV 50/43, Tableau 24). Cette suite nous montre des compositions exclusivement instrumentales, de même que la suite du *Temple de la Paix*. Le dernier mouvement s'intitulant *Sommeil d'Atys* provient d'une pièce solennelle décrivant la douleur d'Atys. Elle constitue le point final de la suite, même si elle apporte un nouveau ton. Il est probable que Roger ait voulu mettre en avant le caractère majestueux de cette pièce et le mouvement descendant de la tonalité (*ut – si bémol – la – sol*).

La suite de *Roland* succède à l'arrangement structurel observé dans le *Temple de la Paix* et *Atys* ; au sein des 19 mouvements extraits, elle ne comporte que trois liés aux pièces vocales (Tableau 25). Pourtant, il est remarquable que la tonalité demeure instable au milieu de la suite, ce qui nous évoque un mouvement croissant de *fa* à *ut* majeur, avec alternation de *fa* et *sol*. En outre, les titres descriptifs pour les pièces originaires vocales reviennent dans la suite de *Roland*, que l'on vient d'observer dans la suite préliminaire de *Bellérophon*. Le 4^{ème} mouvement s'intitulant *C'est l'Amour qui nous menace*, issu d'un air de Fée (LWV 65/13), révèle sa provenance vocale. Notons également que, la 14^{ème} pièce issue d'une marche dansée au cours de la noce de village annonce la scène concernée. Cette manière descriptive paraît effectivement dans la suite de *Psyché*, qui est constituée d'une quinzaine de pièces originaires instrumentales et présente beaucoup de personnages y sont représentés (Tableau 26). Le manque de partitions imprimées lors de la publication de la suite nous permet de supposer que Roger a copié des manuscrits fournissant les personnages non pas répétés dans l'édition de Ballard, tels que *Les Forgerons* et *Les Voltigeurs*.

Ainsi, les suites publiées pendant la période intermédiaire de la carrière de Roger comportent peu de pièces d'origine vocales. Par sa préférence pour les danses et les airs instrumentaux, on peut se demander si l'éditeur a recherché des pièces faciles à éditer, sans travail d'arrangement conséquent. Par ailleurs, avec les suites de *Roland* et *Psyché*, il a recommencé à nommer ces pièces de manière descriptive, ce qui contribue à inférer leur provenance scénique.

3. Les suites postérieures à 1708

Devenant indépendant en 1708, les catalogues de Roger furent publiés en 1712 et 1716. Ces trois catalogues témoignent de l'augmentation des publicités pour les œuvres de Corelli. Cependant, les suites issues des opéras de Lully conservent leur place prédominante, de même que la série de l'extrait de dessus est nouvellement publiée en 1716. Dans cette section, nous allons traiter des trois suites publiées postérieurement à 1708, en examinant notamment l'histoire de réalisation de la suite d'*Armide*.

(1) La suite d'*Armide* – sa réalisation et sa structure

La suite d'*Armide* publiée par Roger est un cas exceptionnel par rapport aux autres suites éditées à Amsterdam, car elle n'a été éditée ni par Heus ni par Pointel. Son autre spécificité tient à l'existence d'un modèle sur lequel Roger semble s'être appuyé ; il s'agit d'un trio imprimé s'intitulant *Recueil de tous les airs à joüer sur le violon & sur la flute de l'opera d'Armide ... Imprimé chez Jean Stichter, dans le Kalver-Straat, pour Nicolas de Rosier* (Figure 14).⁴ Ce dernier contient 30 pièces extraites d'*Armide* et se constitue de trois parties séparées : deux instruments aigus en clef de *sol* 2 et une basse chiffrée en *fa* 4. On peut également remarquer que la partie de second dessus est majoritairement réécrite, alors que les deux autres proviennent de l'opéra original. Il nous convient de s'interroger sur l'auteur de cette nouvelle partie. Le titre mentionne le nom de l'imprimeur, Jean Stichter⁵ et son alliance avec « de Rosier » - ce dernier, mentionné dans la partie précédente, pourrait, étant donné sa carrière, être l'arrangeur de l'opéra en trio. Malheureusement, aucun document n'atteste de relation entre Derosier et Roger. Néanmoins, ses catalogues prouvent qu'il possédait les publications parues chez d'autres éditeurs ; parmi les *Livres de musique dont Estienne Roger a nombre mais ne sont point de son impression*, nous pouvons citer un trio d'*Armide* nommé *Les airs à jouer de l'opera d'Armide à 3 parties*⁶. Celui-ci est probablement identique à l'*Air pour les violons ou pour les flutes, Armide, à 3 parties* trouvé dans le catalogue de Pointel en 1689⁷. C'est ainsi que nous pouvons supposer que le trio d'*Armide* fut réalisé par Derosier et qu'il fut vendu chez Pointel puis chez Roger.

La suite publiée par Roger contient 31 pièces instrumentales extraites de l'opéra original (Tableau 27, Figure 15). Si nous comparons cette suite avec le trio édité par Derosier, nous pouvons facilement reconnaître qu'elle se compose d'autant de pièces choisies que ce dernier, à l'exclusion de la dernière passacaille. En outre, les trois parties séparées de Derosier sont identiques *grosso modo* à celles de Roger, même si la partie de second dessus est

⁴ *RECUEIL. De tous les Aïrs à Joüer sur le Violon & sur la Flute DE L'OPERA D'ARMIDE, Fair par Monsieur de Lully, Escuyer, Conseiller Secretaire du Roy, Maison, Couronne de France, & de ses Finances, & sur Intendant de la Musique se sa Majesté. Suivant la Copie du grand Livre de Paris. à AMSTERDAM, Imprimé chez Jean Stichter, dans le Kalver-Straat, pour Nicolas de Rosier.* S-Uu Utl. instr. mus. tr. 14.

⁵ Stichter est né dans une famille de typographe d'Anvers et publia plusieurs livres liturgiques à Amsterdam à la fin du XVIIe siècle. Cf. Goovaerts 1880, 137-138.

⁶ Il se vend 1 : 10 florins dans ses catalogues depuis 1698 jusqu'à 1700, alors que l'indication de prix manque à partir de 1702.

⁷ Schmidt attribue ce trio à Pointel, alors que Rasch estime que celui-ci est issu de Derosier, théorie vers laquelle nous nous rapprochons.

majoritairement réécrite. C'est pourquoi on peut considérer que Roger s'est approprié les trois parties de Derosier tout en y introduisant la taille. En outre, le décalage de douze ans entre la publication du trio en 1698 et de la suite en environ 1710 nous indique que Roger n'aurait pas eu accès aux partitions d'*Armide* qui comportaient la partie de taille et en aurait cherché une autre pour la compléter.

Les 31 pièces sélectionnées sont l'ouverture, les danses (12), les airs instrumentaux (5), les airs vocaux (4) et les préludes (9). Cette composition est remarquable, car elle est plus variée que celle trouvée dans les extraits manuscrits d'*Armide*⁸. D'après nos observations, il semble qu'aucune règle ne régit la construction de la suite à l'exception de la tonalité qui reste relativement stable. Pourtant, les huit préludes successifs, interrompus deux fois par des airs, donnent une impression d'unité. Il est inhabituel, par rapport aux manuscrits français comportant l'extrait d'*Armide*, que les pièces successives sont interverties. Par exemple, deux danses dans le Prologue (LWV 71/12 et 71/13) sont interverties dans la suite, tandis que tous les sept manuscrits étudiés qui contiennent ces deux danses, respectent l'ordre original. Si certaines parties maintiennent la disposition originale, comme de la 13^{ème} à la 15^{ème} pièce, la plupart ne conservent pas de lien avec l'intrigue de l'opéra.

Par ailleurs, de nombreux titres ont été transformés. On peut relever deux types d'enrichissements. Dans le premier des cas de figure, l'éditeur rajoute des indications scéniques telles que *Les Habitans Champêtres* et *Les Demons*, issus d'une gavotte et d'un air dans l'acte 4. Ces indications nous permettent de connaître les personnages qui y sont représentés. Deuxième cas de figure : certains titres nous renseignent sur les instruments signalés dans la partition générale. *Menuet pour les Haubois* et *Menuet pour les Flûtes*, provenant du Prologue, par exemple. Néanmoins, l'éditeur a simplifié les titres des préludes, tout en supprimant les informations sur les personnages et le texte dans les airs suivants. Dans ce cas-là, on ne peut pas reconnaître les événements scéniques. Au regard de ce remaniement, on peut supposer que l'éditeur Derosier a eu accès aux sources non seulement musicales mais aussi littéraires, bien qu'il n'ait pas tenté de réaliser un drame. Ainsi, la suite d'*Armide* témoigne d'une étape particulière de la réalisation par l'intermédiaire de plusieurs éditeurs-imprimeurs : Derosier, Stichter et Roger. Curieusement, sa structure et ses titres sont précurseurs de l'arrangement

⁸ Par exemple, le manuscrit conservé à la bibliothèque de l'Opéra (F-Po, 2705 bis. [Qu. 31]), qui se compose de 18 pièces d'*Armide*, ne comporte ni prélude ni pièce avec le chœur. Les pièces de chœur sont rarement incluses, même si le manuscrit (F-Pn, Vm7 3185(1), Qu. 49) comporte plus de 30 morceaux. Seule la collection conservée dans la bibliothèque musicale de Berkeley (US-Bem MS129, [A129]) est une exception, parce qu'elle se constitue d'autant de pièces sélectionnées que l'édition de Derosier, hormis le septième *Air*. Il s'agit d'une partie de dessus de violon contenant 8 séries d'extraits de l'opéra de Lully et diverses pièces instrumentales portant des titres néerlandais. Notons que l'extrait du *Triomphe de l'Amour* est daté du 16 mai, 1686, à Amsterdam. Au vu de cette situation, il est probable que l'extrait d'*Armide* soit une copie de l'édition Derosier. Cf. Schmidt1987, 25.

trouvé dans les dernières suites : la composition mêlant des pièces originaires instrumentales et vocales, l'ordre intervertissant des pièces successives, ainsi que les titres rajoutant des indications instrumentales et scéniques.

(2) Les dernières suites de Roger

Nous pouvons identifier deux suites qui furent ajoutées dans le catalogue de 1712 : les suites d'*Alceste* de d'*Acis et Galatée*. La première, dont la publication parisienne se fit en gravure en 1708, se constitue de 24 mouvements (Tableau 28). Il faut souligner qu'elle comporte 4 pièces en chœur et 5 préludes des airs vocaux, dont l'un provient de l'acte 5 de *Thésée* (LWV 51/76). Cela nous indique qu'elle est constituée tant des pièces instrumentales que des arrangements des pièces vocales, de même que la suite d'*Armide*, bien que l'éditeur ait exclu les pièces d'origines vocales dans certaines suites. Quant à l'ordre, nous remarquons l'évolution tonale dans la deuxième moitié de suite, notamment à partir de la 18^{ème} pièce. Ici, le 18^{ème} *Les Vents* et le 22^{ème} *Air* sont exceptionnels tant au niveau tonal – ils se déroulent en *ré* mineur et *si bémol* majeur dans la succession de *sol* mineur – qu'au niveau du caractère musical – ils présentent un caractère vivant, alors que le reste est relativement doux et sombre. On pourra supposer que la 18^{ème} pièce contribue à la fluidité de modulation de *fa* majeur en *sol* mineur, alors que la 22^{ème} pièce vivement pointée sert à mettre le point final préalablement aux deux derniers mouvements à trois temps modérés.

La suite d'*Acis et Galatée*, composée de 22 mouvements instrumentaux et vocaux, semble également être problématique, car elle nous pose une question structurelle ; les pièces sélectionnées y sont arbitrairement réorganisées, bien que la tonalité se déroule de manière instable (Tableau 29). Il faut donc nous interroger sur ce qui régit cette composition. Si l'on tient compte du caractère musical de chaque mouvement, on peut constater que celui-ci constitue une alternance de tempo vif et lent. Citons la structure du tempo dans 8 premières pièces ; suite à l'ouverture majestueuse, un lent prélude amène un air vivant, issu d'une pièce en chœur du prologue (LWV 73/13), et un air grave par la suite. Lui succèdent trois danses et airs mouvementés, qui conduisent à un prélude adagio. Cette alternance est aussi visible dans la deuxième moitié de la suite, que représente le 16^{ème} air grave provenant d'une pièce vocale (LWV 73/12), intentionnellement inséré entre deux pièces rapides. Ainsi, disposer diverses pièces sélectionnées en fonction de leur tempo, au lieu de leur tonalité, constitue un nouveau principe d'arrangement original dans la dernière suite publiée par Roger.

Conclusion du chapitre 7

Dans ce chapitre, nous venons d'examiner les caractéristiques bibliographiques et structurelles des suites instrumentales provenant des opéras de Lully. Dans la première section, nous avons mis en évidence la mode d'arrangement de Roger par rapport à celle de son prédécesseur Heus. Il apparaît clairement que Roger a mis en valeur la disposition en quatre parties avec deux dessus, en transformant la répartition de Heus qui conservait les deux parties intermédiaires. Au vu de l'accroissement permanent du concerto italien à quatre parties au sein du répertoire de Roger et de la publication londonienne des arrangements en quatre parties des œuvres théâtrales, on pourra présumer que la répartition de Roger a été influencée par ces circonstances.

Dans la deuxième section, on a analysé la composition et le titre de chaque suite, en distinguant leur période de publication. Premièrement, les quatre suites parues avant 1702 et basées sur les éditions de Heus constituent le modèle des suivantes : une suite composée tant des pièces instrumentales que des arrangements des pièces vocales et réorganisée en fonction de la tonalité. En imitant ce modèle, Roger a simplifié les titres des pièces originaires vocales avec un nom plus abstrait tels que *prélude* et *chœur*. Deuxièmement, dès que la structure des catalogues fut stabilisée, les suites se constituent exclusivement de pièces d'origines instrumentales. Par ailleurs, Roger les a intitulées de manière descriptive, en rajoutant les indications scéniques et instrumentales. Finalement, les suites publiées après l'indépendance des catalogues présentent une nouvelle tendance, représentée la suite d'*Armide*, caractérisée par l'intégration de pièces d'origine vocale et des titres plus descriptifs. En outre, les suites d'*Alceste* et d'*Acis et Galatée* se distinguent par un régime inédit, étant arrangées selon le caractère musical au lieu de la tonalité. En résumé, les suites éditées par Roger témoignent d'une variété structurelle en fonction de leur période de publication. Étant donné qu'elles donnent parfois la priorité au caractère musical au lieu de la règle tonale, on pourrait supposer que Roger ait cherché une forme de suite instrumentale que ni les extraits manuscrits des opéras de Lully, ni les suites allemandes de cette époque n'avaient réalisées.

Chapitre 8. L'arrangement des opéras de Lully en 4 parties

Dans le chapitre 8, nous analysons l'écriture musicale des suites provenant des opéras de Lully, du point de vue de l'arrangement des opéras originaux en 4 parties instrumentales. Cette analyse a pour objectif de mettre en évidence les effets musicaux produits par l'intermédiaire de l'arrangement et se distingue de l'analyse stylistique des opéras de Lully. Nous nous focaliserons sur les aspects suivants : le principe d'arrangement de l'orchestre à 5 parties en 4, la réécriture de la partie de second dessus, la lacune et l'ajout des parties intermédiaires.

Dans la première section, nous examinerons le mode général de l'arrangement qui permet de transformer les opéras originaux sous forme de suite instrumentale, afin de mettre en évidence les changements et les permanences. Par la suite, la section 2 se focalisera sur la réécriture de la partie de second dessus, en prenant comme cas d'étude la suite d'*Armide*. Puis, la troisième section traitera de l'écriture des parties intermédiaires. En effet, certaines suites voient se rajouter des parties de second dessus ou de taille, même si elles n'existaient pas dans la première édition. Au contraire, on trouve des cas où les parties intermédiaires manquent, bien qu'elles constituent l'écriture à 5 parties dans les éditions parisiennes. Nous considérerons la raison de cette réécriture et les caractéristiques musicales et examinerons à quelles fins furent réalisés ce type d'arrangement. En examinant les modifications que Roger a émises depuis les éditions précédentes, on découvrira les points auxquels Roger a accordé le plus d'importance.

Section 1. Le principe d'arrangement

Les suites instrumentales issues des opéras de Lully se déroulent, hormis quelques exemples inhabituels, selon une règle commune de l'arrangement : sélectionner des mouvements orchestraux et y tirer la partie de quinte. Il convient de s'interroger d'abord sur ce qui se produit, au niveau musical, à travers cette réduction d'une partie. Par ailleurs, les suites ont aussi des points communs concernant l'interprétation. Dans la section 1, on mettra en lumière le principe de l'arrangement et les effets qu'il induit.

1. Suppression de la partie de quinte

La quinte, le troisième alto, constitue une partie singulière dans l'orchestre de Lully. En général, elle contribue à enrichir l'harmonie et s'entend moins que d'autres parties intermédiaires qui passent souvent dans l'aigu. Néanmoins, dans les mouvements fugués, elle fait partie de l'imitation du thème et comporte donc des passages mélodiques. Citons comme

exemple l'ouverture de *Proserpine*. Elle se compose de trois parties différentes et commence par la partie imposante à 2 temps pointé, à laquelle succède la fugue à 3 temps. Le thème de la fugue, introduit par le violon, se répète aux altos et à la basse. La quinte crée un mineur changement mélodique, en y ajoutant un mouvement descendant (Ex. 6). La troisième partie est une autre fugue à 2 temps, dans laquelle le thème présente un mouvement, rapide et descendant. Nous pouvons observer que la quinte constitue une seule répétition tonique du thème, alors que les autres présentent imitations transposées au 5^{ème} degré (Ex. 7). En outre, dans la première fugue, la sonorité de 5 parties est opposée à celle de 4, avec suspension de basse pour quelques mesures (Ex. 8). La quinte participe ainsi à l'écriture musicale, et non pas seulement pour compléter l'harmonie.

Qu'a donc voulu faire Roger, lorsqu'il a arrangé l'opéra original en 4 parties ? Dans la plupart des cas, il n'a retiré que la partie de quinte. Comparons l'ouverture de *Proserpine* de la version Roger avec la version originale. Bien entendu, elle réduit le nombre de l'imitation à cause du manque de quinte. Cette réduction serait tout à fait remarquable au début de la dernière partie, si l'éditeur avait copié les autres parties dans l'édition parisienne. Toutefois, il a arrangé la partie de basse, en faisant précéder le violon d'une mesure (Ex. 9). Le thème de fugue est ainsi introduit par la basse, ce qui réussit à supporter la richesse du contrepoint. Par ailleurs, l'opposition de la sonorité de 5 parties avec 4 est transformée en contraste de 4 avec 3 (Ex. 10). Roger renforce cette confrontation, en baissant la partie de basse d'une octave. Ainsi, les suites de Roger témoignent d'une nouvelle forme d'arrangement musical, qui aurait à peine à compenser le manque de quinte et à produire une sonorité convenant à l'écriture en 4 parties.

Ex. 6 : *Ouverture, Proserpine* (LWV58/1), Ballard, mes. 12 – 20.

Musical score for Ex. 6, measures 12-20. The score is in 4/4 time and consists of five staves: D. (Soprano), H.C. (Alto), T. (Tenor), Q. (Bass), and B. (Bass). The key signature has one sharp (F#). The melody in the Soprano part begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The Alto part has a quarter rest followed by a half note. The Tenor part has a quarter rest followed by a half note. The Bass part has a quarter rest followed by a half note. The Bass line (B.) has a quarter rest followed by a half note.

Ex.7 : *Ouverture, Proserpine* (LWV58/1), Ballard, mes. 34 – 39.

Musical score for Ex. 7, measures 34-39. The score is in 4/4 time and consists of five staves: D. (Soprano), H.C. (Alto), T. (Tenor), Q. (Bass), and B. (Bass). The key signature has one sharp (F#). The Soprano part (D.) features a melodic line with eighth and quarter notes. The Alto part (H.C.) has a quarter rest followed by a half note. The Tenor part (T.) has a quarter rest followed by a half note. The Bass part (Q.) has a quarter rest followed by a half note. The Bass line (B.) has a quarter rest followed by a half note.

Ex. 7 (suite)

Musical score for Ex. 7 (suite) featuring five staves: D. (Trumpet), H.C. (Horn in C), T. (Tenor Trombone), Q. (Quadrant Trombone), and B. (Bass Trombone). The score is written in 2/4 time and shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Ex. 8 : *Ouverture, Proserpine* (LWV58/1), Ballard, mes. 21 – 25.

Musical score for Ex. 8, *Ouverture, Proserpine* (LWV58/1) by Ballard, measures 21–25. The score features five staves: D. (Trumpet), H.C. (Horn in C), T. (Tenor Trombone), Q. (Quadrant Trombone), and B. (Bass Trombone). The music is in 2/4 time and consists of a steady eighth-note accompaniment with some melodic lines in the upper staves.

Ex. 9 : *Ouverture, suite de Proserpine* (LWV58/1), Roger, mes. 34 – 39.

Musical score for Ex. 9, *Ouverture, suite de Proserpine* (LWV58/1) by Roger, measures 34–39. The score features four staves: D. (Trumpet), S.D. (Soprano Drum), T. (Tenor Trombone), and B. (Bass Trombone). The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Ex. 9 (suite)

Musical score for Ex. 9 (suite), featuring four staves labeled D., S.D., T., and B. The score is written in a single system with a common time signature. The top staff (D.) is in treble clef, the second staff (S.D.) is in treble clef, the third staff (T.) is in bass clef, and the bottom staff (B.) is in bass clef. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines across all four parts.

Ex. 10 : *Ouverture*, suite de *Proserpine* (LWV58/1), Roger, mes. 22 – 26.

Musical score for Ex. 10, featuring four staves labeled D., S.D., T., and B. The score is written in a single system with a common time signature. The top staff (D.) is in treble clef, the second staff (S.D.) is in treble clef, the third staff (T.) is in bass clef, and the bottom staff (B.) is in bass clef. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines across all four parts.

2. Le choix des parties vocales et instrumentales

Les suites de Roger se composent d'un certain nombre de pièces originellement vocales avec ou sans instruments, étudiées dans le chapitre précédent. Il est pertinent de s'interroger sur la volonté de l'éditeur de choisir soit des parties vocales ou instrumentales, afin de constituer les suites. Les parties de l'orchestre peuvent toujours être sélectionnées, même s'il s'agit de la musique vocale. En effet, la majorité des pièces vocales extraites pour les suites sont des pièces en chœur, si bien qu'elles accompagnent souvent des parties instrumentales. Cependant, nous pouvons constater que certaines pièces se déroulent sans instruments mais sont sélectionnées par l'éditeur. Prenons comme exemple le dernier mouvement de la suite d'*Acis et Galatée*, s'intitulant *Qu'à l'envi chacun se presse*. D'après le titre, on peut facilement affirmer qu'il s'agit d'une pièce d'origine vocale. Elle provient effectivement d'une pièce en chœur à 4 parties avec basse continue et flûte occasionnellement jouée (LWV 73/35). L'éditeur a adapté les trois

premières parties du chœur en *ut* 3, *ut* 4 et *fa* 3 aux dessus, second dessus et taille dans sa suite. Ainsi, il a pu transformer les pièces en chœur en mouvement instrumental de la même manière que les pièces originairement instrumentales. Il nous reste à examiner comment traiter des pièces en solo ou en duo, auxquelles manquent toujours les parties intermédiaires – ce problème sera abordé dans la troisième section.

3. La simplification de lecture musicale

Par ailleurs, les suites instrumentales témoignent d'une simplification tant au niveau de la notation musicale qu'au niveau de l'interprétation ; Roger a éliminé tous les chiffres marqués sur la basse continue, même s'ils ne s'accompagnaient que des pièces vocales dans les partitions générales. Souvenons-nous des sonates italiennes publiées par Roger, s'adressant à un ou plusieurs instruments en solo avec basse continue, qui marquent les chiffres de basse. Cela signifie que l'éditeur n'a pas abandonné les chiffres pour une raison technique, mais les a intentionnellement enlevés. Étant donné que la partie séparée de basse s'appelle « Basse » au lieu de « Basse continue », à l'exception de la suite de *Bellérophon*, on pourra supposer que les suites de Roger étaient destinées à un ensemble à 4 sans basse continue, disposition qui deviendra populaire au cours du XVIII^e siècle.

Par ailleurs, les ornements sont restreints, tant au niveau du nombre que de la variété. C'est d'une part à cause de l'écriture originale peu décorative – Lully n'utilise que le signe de trille – et de l'autre part à cause du travail éditorial de Roger – il ne distribue les ornements qu'au premier dessus. Cet acte sélectif reflète l'attitude de Roger envers l'interprétation. Selon lui, les suites provenant des opéras de Lully s'adressaient à un ensemble à 4 parties, qui compose deux dessus mais dont le premier était toujours primordial. Ainsi, l'abandon de la basse chiffrée et la sélection des ornements sont deux éléments symboliques qui nous permettent de dessiner le but éditorial de Roger : simplifier la lecture musicale en faveur des amateurs.

Section 2. Arrangement de la suite d'*Armide*

La suite d'*Armide*, dont l'histoire de la genèse et la structure ont été examinées dans le chapitre précédent, constitue toujours un cas singulier, car elle nous introduit l'arrangement fondamental des parties intermédiaires. Dans cette section, nous analyserons l'écriture des parties de second dessus et de taille, afin de mettre en évidence les caractéristiques musicales de la suite publiée par Roger.

1. La réécriture de la partie de second dessus¹

Nous allons maintenant traiter de la réécriture de la partie de second dessus, qui se trouve dans 23 pièces de la suite ; la plupart des pièces se composent non seulement des fragments réécrits mais également de ceux présentés chez Lully et nous évoquent la centonisation comme dans le motet. On peut observer des imitations de haute-contre le plus souvent, mais aussi de taille et de quinte. Les passages réécrits sont si courts qu'ils ne servent qu'à lier les phrases originales. Il faut néanmoins distinguer ceux qui appartiennent aux mélodies principales. Par exemple, dans le 22^{ème} *Air*, qui provient d'un air instrumental de l'acte 2 (LWV 71/39), le second dessus commence par l'imitation du haute-contre, alors qu'il montre un nouveau mouvement inséré entre les passages originaux (Ex. 11). À partir de la deuxième partie de forme binaire, cette nouvelle écriture constitue souvent des mélodies complémentaires créant des mouvements parallèles avec le premier dessus. Par ailleurs, dans le 26^{ème} *Prélude* (LWV 71/69), le second dessus présente une nouvelle mélodie jusqu'à la huitième mesure. Elle s'entend mieux que le premier dessus, du fait du croisement qui la fait passer dans l'aigu (Ex. 12). C'est ainsi que l'éditeur donne plus d'importance au second dessus, ce qui pourrait signifier de sa volonté de transformer l'orchestre original en trio.

Ensuite, le 8^{ème} *Rondeau* et le 20^{ème} *Chœur en Rondeau*, qui proviennent toujours des pièces vocales en forme de rondeau (LWV71/27 et 29), uniquement composés de parties réécrites nous donnent des indices quant au modèle de l'éditeur. Ces dernières comportent un refrain chanté par le chœur avec l'orchestre qui succède au thème du rondeau et aux couplets en solo avec basse continue. Les parties réécrites de second dessus ont plus de présence que dans l'original, en se croisant avec le premier dessus (Ex. 13). L'absence des parties intermédiaires dans les couplets a dû forcer l'éditeur à les remplir, mais il n'a pas choisi d'adopter la partie de haute-contre du refrain, alors qu'il y en avait une dans la première édition. L'éditeur a-t-il souhaité abandonner la partie intermédiaire ou n'a-t-il pas eu accès à la partition générale ?

Par ailleurs, on peut observer 8 pièces qui imitent des parties originales, où l'éditeur recopie le haute-contre dans les cinq parties. La partie de second dessus par Derosier est habituellement issue du haute-contre de violon chez Lully. Or, dans le 12^{ème} *Chœur*, il provient de la partie chantée. Cette pièce a pour origine une œuvre vocale constituée de deux solistes du chœur (haute-contre en ut 3 et basse en *fa* 4) et de l'orchestre. Dans son trio, Derosier attribue le haute-contre du chœur au second dessus, qui endosse la mélodie chantée principale (Ex. 14). Celui-ci croise donc beaucoup le premier dessus du violon. L'éditeur aurait choisi de mettre

¹ Notons que le second dessus réécrit est issu du trio édité par Derosier, et non pas par Roger lui-même.

l'accent sur la mélodie, donnant ainsi le primat à la partie du chœur plutôt qu'aux parties intermédiaires qui complètent l'harmonie.

Ex. 11 : le 22^{ème} *Air*, suite d'*Armide* (LWV71/39), mes. 1 – 10.

Ex. 11 musical score details:

- Staff 1: D. (Soprano)
- Staff 2: S.D. (Derosier)
- Staff 3: H.C. (Lully)
- Measures 1-10 are shown in three systems.
- The first system shows the beginning of the piece with a repeat sign.
- The second system includes a first ending (1.) and a second ending (2.) for the Soprano part.
- The third system continues the melodic line for the Soprano and the harmonic support for the other parts.

Ex. 12 : le 26^{ème} *Prélude*, suite d'*Armide* (LWV71/69), mes. 1 – 10.

Ex. 12 musical score details:

- Staff 1: D. (Soprano)
- Staff 2: S.D. (Derosier)
- Staff 3: H.C. (Lully)
- Measures 1-10 are shown in two systems.
- The first system shows the beginning of the piece with a key signature change to one sharp.
- The second system continues the melodic line for the Soprano and the harmonic support for the other parts.

Ex. 13 : le 20^{ème} *Chœur en Rondeau*, suite d'*Armide* (LWV71/29), mes. 1 – 8.

Édition de Roger

Édition de Ballard

Ex. 14 : le 12^{ème} *Chœur*, suite d'*Armide* (LWV71/15), mes. 9 – 17

Édition de Roger

Édition de Ballard

2. Lacune et réécriture de la partie de taille

La partie de taille dans la suite d'*Armide* est globalement identique à celle de la première édition, mais dans certains cas elle reste 'Tacet' ou présente de nouvelles écritures. Au sein des 31 pièces de la suite, il s'en trouve 12 où la taille manque soit entièrement, soit partiellement. Cette écriture de trio vient d'une part de la première édition originale, comme le 5^{ème} *Menuet pour les Hautbois* et la 16^{ème} *Ritournelle*. Dans le *Chœur en Rondeau* et les quatre préludes

successifs, Roger laisse la taille vide, alors qu'elle subsiste dans la partition générale (Ex. 15). Si l'on tient compte du caractère mouvementé des préludes, on peut supposer que Roger n'a pas volontairement abandonné la partie de taille, mais qu'il n'a pas trouvé le modèle pour la compléter.

Ex. 15 : le 24^{ème} *Prélude*, suite d'*Armide* (LWV71/41), Roger, mes. 1 – 6.

The image shows a musical score for four parts: D. (Dessus), S.D. (Second Dessus), T. (Taille), and B. (Basson). The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Taille part is marked 'Tacet' and contains no notes. The other parts have melodic lines with various intervals and rests.

Par ailleurs, les parties de taille du 8^{ème} *Rondeau* et les deux *Préludes* avant la *Passacaille* sont inédits. Le rondeau, provenant d'une pièce vocale composée d'un refrain de chœur et de couplets en solo de soprano (*Suivons Armide* de Phénice, LWV71/27), comporte dans le refrain la partie de taille d'un autre rondeau précédent (*Sarabande en rondeau*, LWV71/26). De plus, celle-ci est totalement réécrite dans les couplets, alors qu'elle ne s'adapte pas à la progression harmonique. Par exemple, les deux premières mesures restent sur le premier degré d'*ut* majeur, suivis par une sous-dominante et une dominante ; la taille, en jouant *ré-si bémol* dans la deuxième mesure, vient contrarier l'accord parfait mineur de *la-ut-mi* (Ex. 16). Autre exemple, les 15^{ème} et 16^{ème} mesures montrent la succession d'une tonique et d'une dominante de *la* mineur, alors que la taille, qui joue *fa-ut dièse-ré-ut dièse-ré*, gêne la cadence et semble moduler en *ré* mineur (Ex. 17). Ici, il est possible que Roger ait confondu la clef, car si elle avait été en *sol* 2, la taille s'insérerait dans l'harmonie.

Ainsi, à travers l'analyse musicale de la suite d'*Armide*, on peut observer différentes formes d'arrangements. Premièrement, l'éditeur de la version en trio, Derosier, a dû consulter la partition générale lorsqu'il éditait le trio, en assemblant les fragments des parties intermédiaires originales. Il a non seulement créé de nouvelles parties de second dessus mais également arrangé les autres parties, ce qui permet d'augmenter la présence des deux dessus. Deuxièmement, Roger a reproduit le trio de Derosier, en y introduisant la taille. La ressemblance de sa partie de taille avec l'original prouve qu'il a suivi la première édition. Mais

celle-ci, qui ne s'accorde pas avec les autres parties, nous incite à penser qu'il a souhaité remplir la taille malgré l'absence de modèle. En définitive, il a adopté l'écriture de quatre parties au lieu de trois ou de cinq. Roger aurait ainsi pensé à la cohérence entre les autres suites qu'il avait déjà publiées.

Finalement, la suite d'*Armide* témoigne d'une évolution originale dans la diffusion de l'opéra de Lully : transformer l'orchestre à 5 parties en quatuor via le trio convenant à un petit ensemble.

Ex. 16 : le 8^{ème} Rondeau, suite d'*Armide* (LWV71/27). Roger, mes. 1 – 6

Ex. 17 : le 8^{ème} Rondeau, suite d'*Armide* (LWV71/27), Roger, mes. 13 – 18

Section 3. Autres exemples de suites - lacune et ajout des parties intermédiaires

La présente section se focalise sur la modification des parties intermédiaires dans les suites hormis *Armide*. La partie de second dessus et de taille sont issues en général des parties du premier et du deuxième alto (le haute-contre et la taille). Pourtant, il manque des parties intermédiaires dans certaines pièces, bien qu'ils en existent dans la partition générale. Au contraire, les suites de Roger présentent à plusieurs reprises l'écriture à 4 parties, même si les

opéras originaux se déroulent en duo ou en trio. Nous allons à présent considérer la raison de cette lacune et de cette addition.

1. La lacune de la partie de taille

Les suites éditées par Roger comprennent de nombreux exemples de l'écriture en trio. La plupart sont issues de l'écriture originale, mais il en existe certaines qui témoignent d'un arrangement de la part de Roger.

Premièrement, la suite d'*Isis* comporte plusieurs pièces en trio : le 8^{ème} *C'est le dieu des eaux*, le 21^{ème} *Menuet* et le 22^{ème} *Trio*. Parmi ces dernières, le *Menuet* provient d'une pièce instrumentale écrite à 5 parties (*Le troisième air*, LWV 54/45). Les parties de dessus, second dessus et basse dans la suite de Roger correspondent globalement à celles de l'édition de Ballard, même si la partition générale n'a paru que tardivement. Cependant, Roger a supprimé la partie de taille, ce qui crée l'écriture en trio. Peut-être cela était dû soit au manque de sources, ou à l'espace limité, car il a pu économiser le papier en éliminant la partie de taille aussi bien de la 21^{ème} que de la 22^{ème} pièce.

Deuxièmement, la suite d'*Atys* témoigne d'un arrangement en trio. La 4^{ème} *Chaconne* est issue de l'*Entrée des Zéphirs* (LWV 53/47). Celle-ci constitue une pièce de variation basée sur la basse obstinée et se compose de 3 hautbois avec l'orchestre à 5 parties. Elle fait contraster la sonorité de 3 hautbois avec celle de l'orchestre, avec le premier hautbois et la basse qui jouent constamment (Ex. 18). Dans l'édition de Roger, le dessus correspond au hautbois principal et le second dessus provient du deuxième hautbois et du haute-contre du violon, ce qui conduit ces deux parties à jouer sans interruption. Pourtant, la taille n'emprunte que la taille du violon, étant tacet pour la part du troisième hautbois (Ex. 19). Le contraste de trois hautbois avec l'orchestre à 5 parties devient donc celui de deux dessus avec l'ensemble à 4 parties, arrangement intentionnel de l'éditeur, qui aurait voulu réaliser l'alternance sonore.

Ex. 18 : *Entrée des Zephirs, Atys* (LWV53/47), Ballard

mes. 1 – 7

Musical score for measures 1-7. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features six staves: Hb.1 (Hautbois), D. (Violons), H.C. Hb.2 (Hautbois), T. Hb.3 (Hautbois), Q. (Violons), and B. (Bass). The first staff (Hb.1) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (D.) has a similar melodic line. The third staff (H.C. Hb.2) has a sustained harmonic accompaniment. The fourth staff (T. Hb.3) has a melodic line with eighth notes. The fifth staff (Q.) has a sustained harmonic accompaniment. The sixth staff (B.) has a bass line with eighth notes.

mes. 16 – 30.

Musical score for measures 16-30. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features six staves: Hb.1, D., H.C. Hb.2, T. Hb.3, Q., and B. The first staff (Hb.1) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (D.) has a melodic line with eighth notes. The third staff (H.C. Hb.2) has a melodic line with eighth notes. The fourth staff (T. Hb.3) has a melodic line with eighth notes. The fifth staff (Q.) has a melodic line with eighth notes. The sixth staff (B.) has a bass line with eighth notes.

Ex. 18 (suite)

Musical score for Ex. 18 (suite), starting at measure 23. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are: Hb.1 (Horn 1), D. (Trumpet), H.C. Hb.2 (Horn 2), T. Hb.3 (Horn 3), Q. (Trombone), and B. (Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Hb.1 staff begins with a measure number '23'. The D. staff has a whole rest in the first measure. The H.C. Hb.2 staff has 'Violons' written above the first measure and 'Hautbois' above the second measure. The T. Hb.3 staff has 'Violons' written above the first measure and 'Hautbois' above the second measure. The Q. staff has a whole rest in the first measure. The B. staff begins with a whole note chord.

Ex. 19 : la 4^{ème} Chaconne, suite d'Atys (LWV53/47), Roger.

m. 1 – 7

Musical score for Ex. 19, measures 1-7. The score is arranged in a system with four staves: D. (Trumpet), S.D. (Trumpet), T. (Trombone), and B. (Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The D. staff begins with a measure number '1'. The S.D. staff begins with a measure number '1'. The T. staff begins with a measure number '1'. The B. staff begins with a measure number '1'. The D. and S.D. staves have a melodic line with eighth and sixteenth notes. The T. staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The B. staff has a bass line with eighth and sixteenth notes.

m. 16 – 30

Musical score for Ex. 19, measures 16-30. The score is arranged in a system with four staves: D. (Trumpet), S.D. (Trumpet), T. (Trombone), and B. (Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The D. staff begins with a measure number '16'. The S.D. staff begins with a measure number '16'. The T. staff begins with a measure number '16'. The B. staff begins with a measure number '16'. The D. and S.D. staves have a melodic line with eighth and sixteenth notes. The T. staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The B. staff has a bass line with eighth and sixteenth notes.

Ex. 19 (suite)

The image shows a musical score for four parts: D. (Dessus), S.D. (Second Dessus), T. (Taille), and B. (Basse Continue). The score is in 2/4 time and features a melodic line in the D. part and a bass line in the B. part, with S.D. and T. providing harmonic support.

2. Ajout et réécriture des parties intermédiaires

Contrairement aux cas précédents, nous pouvons constater certaines pièces présentant de nouvelles écritures des parties intermédiaires. Cet arrangement est notamment remarquable dans les pièces originaires vocales, dont les parties intermédiaires étaient inexistantes. Nous allons examiner les exemples significatifs, afin de mettre en lumière les effets musicaux produits par ce choix d'arrangement.

(1) Les suites basées sur les éditions de Heus

Parmi les quatre suites basées sur les éditions de Heus, celles de *Phaëton*, de *Cadmus et Hermione* et d'*Amadis* attestent de la nouvelle écriture des parties intermédiaires. Il s'agit des pièces originaires vocales en solo ou en duo avec basse continue, auxquelles l'éditeur a ajouté la partie de second dessus et de taille, lors de réalisation de l'ensemble à 4 parties.

La suite de *Phaëton* contient deux exemples de l'écriture originale : le 7^{ème} *Pour les hautbois* et le 18^{ème} *Menuet*. Citons le premier comme exemple ; il provient de la prélude d'un air de Protée (*Heureux qui peut vois du rivage*, LWV 61/23) jouée par deux hautbois et la basse continue. Dans la suite, la partie de taille est nouvellement ajoutée et elle sert à souligner le mouvement harmonique. Les 6^{ème} et 7^{ème} mesures, présentant le 1^{er} – 6^{ème} – 5^{ème} degré de *sol* majeur, constitue une rythme d'hémola (Ex. 20). La partie de taille permet de mettre en relief cette écriture, en se déroulant sur *sol – mi – la*.

La suite de *Cadmus et Hermione* propose un exemple similaire, dans lequel la taille nouvellement ajoutée contribue à renforcer l'impression harmonique. Le 6^{ème} *Menuet* provient d'un air de Charite (*Amants, aimez vos chaînes, vos soins*, LWV 49/56) composé de la mélodie soprano avec basse continue. Néanmoins, la version de suite comporte les parties intermédiaires

inédites qui complètent l'harmonie (Ex. 21). La partie de second dessus contribue notamment à mettre l'accent sur les cadences, en jouant la tierce majeur de dominant et de tonique. Par ailleurs, ce menuet fait partie à l'origine d'un rondeau en *la* mineur, qui est constitué du refrain chanté par Charite et du couplet joué par l'orchestre à 5 parties. Dans la suite, le refrain et le couplet sont considérés comme pièces individuelles et disposés au 6^{ème} et au 8^{ème} mouvement. L'éditeur a transposé le premier en *ré* mineur, probablement pour la raison de l'unité tonale.

Finalement, le 5^{ème} *Pour les violons* et le 6^{ème} *Menuet* de la suite d'*Amadis* témoignent de la nouvelle écriture de taille. Ils sont basés sur un air successif chanté par le chœur à 4 parties dans l'acte 2 (*Non, non pour être invincible* et *Vous ne devez plus attendre*, LWV 63/34, 36). Le premier provient du prélude destiné à deux violons avec basse continue, auquel s'ajoute la taille dans la suite. La taille sert à soutenir l'harmonie, en jouant la note essentielle pendant que la basse se déroule dans les croches (Ex. 22). Elle produit un rythme quasi hémola dans les 21^{ème} et 22^{ème} mesures, du fait du mouvement ornemental sur le temps faible. Ainsi, l'écriture inédite des parties intermédiaires dans ces suites contribue non seulement à compléter la sonorité, mais aussi à mettre l'accent sur le caractère tonal et rythmique.

Ex. 20 : le 7^{ème} *Pour les Hautbois*, suite de *Phaëton* (LWV61/23), Roger, mes. 1 – 13.

Ex. 21 : le 6^{ème} Menuet, suite de *Cadmus et Hermione* (LWV49/56), Roger.

First system of the musical score, measures 1-6. The score is in 3/4 time and consists of four staves: D (Violin I), H.C. (Violin II), T. (Tenor), and B. (Bass). The key signature has one sharp (F#). A first ending bracket labeled '1.' spans measures 5 and 6.

Second system of the musical score, measures 7-13. The score continues with the same four staves. A second ending bracket labeled '2.' spans measures 7 through 13.

Third system of the musical score, measures 14-18. The score continues with the same four staves. A key signature change to two flats (Bb) is indicated at the beginning of measure 14.

Ex.22 : le 5^{ème} Pour les violons, suite d'Amadis (LWV63/34), Roger.

mes. 1 – 7

Musical score for measures 1-7. The score is written for four parts: Violin I (D.), Violin II (S.D.), Trombone (T.), and Bass (B.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Violin I part begins with a D4 quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Violin II part starts with a whole rest, then enters with a B3 quarter note. The Trombone part also starts with a whole rest, then enters with a B2 quarter note. The Bass part starts with a whole rest, then enters with a B1 quarter note. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some slurs and accents.

mes. 15 – 27

Musical score for measures 15-27. The score is written for four parts: Violin I (D.), Violin II (S.D.), Trombone (T.), and Bass (B.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Violin I part begins with a B4 quarter note. The Violin II part starts with a B3 quarter note. The Trombone part starts with a B2 quarter note. The Bass part starts with a B1 quarter note. The music continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some slurs.

Musical score for measures 21-27. The score is written for four parts: Violin I (D.), Violin II (S.D.), Trombone (T.), and Bass (B.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Violin I part begins with a D4 quarter note. The Violin II part starts with a B3 quarter note. The Trombone part starts with a B2 quarter note. The Bass part starts with a B1 quarter note. The music continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some slurs.

(2) La suite de *Proserpine*

La question des sources revient lorsqu'on analyse la suite de *Proserpine*. Le 4^{ème} Menuet, issu d'un air en solo avec basse continue (La Félicité, *Que l'amour est doux à suivre!*, LWV 58/14) nous fournit non seulement de nouvelles parties intermédiaires, mais aussi celle de basse, bien qu'elle soit à priori existante. Il faut souligner que la nouvelle basse change la progression d'harmonie : sur la 7^{ème} mesure, la basse originale se déroule *fa – mi – fa dièse – sol*, qui présente un mouvement transitoire d'un accord mineur vers un accord majeur (Ex. 23). Toutefois, dans la suite, la basse préoccupe l'accord majeur sur le 1^{er} temps, si bien qu'elle renforce l'impression de majeur. Aussi, sur la 11^{ème} mesure, la basse originale propose, assez curieusement, un accord majeur en jouant sur *ut* naturel (Ex. 24). La pièce originale faillit à moduler en *fa* majeur, mais revient sur *ré* mineur pour finir. La basse nouvellement écrite dans la suite, se déroulant sur la 11^{ème} mesure *ut dièse – ré – si bémol*, ne suggère pourtant pas cette modulation.

Quant aux parties intermédiaires, elles se conforment bien à la progression d'harmonie. Cependant, elles contrarient légèrement le rythme trochée de menuet et semblent créer un mouvement original. Par ailleurs, le second dessus qui passe dans l'aigu augmente sa présence mélodique ; il fait causer la hémola dans la 12^{ème} et 13^{ème} mesure avec la basse, alors que le dessus original ne convient pas à ce rythme. En raison de cet arrangement, nous pouvons considérer que ce menuet attribue de nouveaux rôles aux parties intermédiaires : elles servent non seulement à compléter l'harmonie, mais aussi à faire partie de la mélodie.

De surcroît, la suite de *Proserpine* réintroduit la question des sources. Rappelons qu'elle comporte un menuet provenant d'un air de La Félicité (*Il est temps que l'amour nous enchaîne*, LWV 58/11). Celui-ci est transposé de *sol* majeur en *si bémol* majeur et dont les parties de second dessus et de taille sont muées. Au vu de la structure, on a supposé que cette transposition ait été due à la fluidité tonale qui maintenait la succession des pièces en *si bémol* majeur². Cependant, manquant les parties intermédiaires et provenant d'un air de La Félicité dans le Prologue, de même que le menuet que l'on vient d'étudier, ce menuet nous propose que l'éditeur ait consulté d'autres sources que la partition générale imprimée, probablement en manuscrits, lors qu'il réalisa la suite. Cette hypothèse est étayée si l'on tient compte de la clef de la partie de taille ; elle s'écrit en clef d'*ut* 3 au lieu d'*ut* 2, majoritairement utilisée pour la taille dans les éditions de Roger (Figure 16). Cela permet d'imaginer que la source que Roger avait consultée était constituée de parties séparées, dont la partie de taille se présentait en *ut* 3 et

² Cf. Chapitre 7, section 2, 1. (2).

manquait partiellement.

Ex. 23 : *Que l'amour est doux à suivre !, Proserpine* (LWV58/14), Ballard.

La Félicité

B.C.

La Félicité

B.C.

Ex. 24 : le 4^{ème} *Menuet, suite de Proserpine* (LWV58/14), Roger, mes. 7 – 12.

D.

S.D.

T.

B.

Conclusion du chapitre 8

Dans ce chapitre, nous venons d'analyser l'écriture musicale caractérisant la particularité des suites, afin de clarifier le but éditorial de Roger. Premièrement, à travers l'examen des caractéristiques générales de l'arrangement, on a pu constater que l'éditeur a eu l'intention de réaliser l'écriture en 4 parties, en compensant le manque de quinte avec la basse légèrement modifiée. Il a aussi simplifié la lecture musicale, en éliminant les éléments explicatifs et décoratifs. Deuxièmement, l'analyse de la suite d'*Armide* a mis en évidence l'attitude de Roger ; il a privilégié l'écriture en 4 parties par rapport à celle de trio, en employant la partie de second dessus, créée par Derosier et faisant partie de la mélodie, et en y rajoutant la partie de taille. Troisièmement, les suites publiées par Roger montrent quelques exemples de parties intermédiaires nouvellement écrites. Celles qui ont été ajoutées dans les suites de *Phaëton*, de

Cadmus et d'*Amadis* contribuent à souligner le mouvement rythmique et harmonique. Par ailleurs, la suite de *Proserpine* atteste d'un arrangement qui propose une nouvelle progression d'harmonie. Elle nous suggère également le modèle de l'édition de Roger, du fait de la transposition d'une pièce vocale et du changement de la clef de taille.

Enfin, les suites de Roger présentent les indices de l'arrangement, de l'orchestre à 5 parties avec le chœur et les solos dans un ensemble instrumental à 4 parties. L'éditeur a non seulement retiré la partie de quinte mais aussi changé les parties intermédiaires et la basse, afin que les suites puissent s'adapter à l'écriture en 4 parties. Nous pouvons considérer ce mode d'arrangement, outre l'arrangement structurel examiné dans le chapitre 7, comme un transfert stylistique des opéras de Lully. Les suites publiées par Roger, mises en valeur dans ses catalogues, constituent un répertoire témoignant du processus de diffusion des opéras français, tant au travers de la réorganisation en fonction de la tonalité et du caractère musical qu'à travers la réécriture qui permet de réaliser l'ensemble en 4 parties.

Conclusion générale

Nous avons montré, au cours de cette étude, la particularité des suites instrumentales issues des opéras de Lully et publiées par Roger, à travers l'examen de son avantage en tant que libraire huguenot, son utilisation des catalogues ainsi que ses choix d'arrangement de l'opéra original vers la suite instrumentale. En guise de conclusion, nous retracerons les trois facettes contribuant à l'originalité de ce répertoire.

1. Aspect historique - Roger et la France

Nous avons considéré, dans la première partie, la carrière de Roger du point de vue de la relation avec son pays natal. En examinant les recherches précédentes menées sur l'éditeur, il est apparu clair que son évaluation en tant qu'éditeur de musique italienne remontait à la deuxième moitié du XVIII^e siècle, lors de la renaissance de la musique ancienne en Angleterre qui vit le renouveau de l'intérêt pour les œuvres de Corelli. Cette évaluation constitue la base du portrait de Roger jusqu'à notre époque. Par ailleurs, son utilisation précoce de la gravure et la dimension internationale de son commerce ont été mis au jour au XX^e siècle, notamment grâce à Pincherle et Lesure. Mais la provenance de l'avantage de Roger n'a pas suffisamment été mise en exergue, et c'est ce point précis que nous nous sommes attachés à approfondir dans ce travail à travers le prisme de l'identité et de sa qualité de libraire.

Bien que les huguenots aient souffert de la persécution religieuse et économique, plusieurs mesures systématiques et financières ont été prises, au niveau européen, afin d'encourager l'implantation des huguenots. À Amsterdam, en particulier, l'autorité locale a préconisé l'installation des huguenots par rapports aux immigrants d'autres régions, en les favorisant au niveau civil et économique. De plus, les huguenots ont constitué un réseau liant les réfugiés, qui a contribué à établir le marché international. Par ailleurs, dans le domaine de la publication, la ville d'Amsterdam a profité d'un milieu particulier ; elle a possédé la « liberté d'expression », une exclusivité syndicale moindre et une censure faible, in fine, une liberté qui n'existait pas dans d'autres villes telles que Londres et Paris. En outre, Amsterdam, qui connaît un âge d'or économique au XVII^e siècle, était alors la capitale des éditions en langue française hors du Royaume.

Nous avons mis au jour la carrière de Roger en prenant en compte ces circonstances. Il a effectivement bénéficié du réseau régional et familial des protestants et du milieu ouvert aux immigrants à Amsterdam. En particulier, la chaîne humaine entre les huguenots à Amsterdam et à Londres ainsi que les facilités pour intégrer le syndicat à Amsterdam ont pu lui permettre

d'aborder une publication exhaustive. Ainsi, l'identité huguenote de Roger, malgré la sévère persécution, lui a permis de se distinguer des autres éditeurs et d'occuper une place privilégiée sur le marché international.

Nous avons ensuite mis en lumière l'activité de Roger en tant que marchand libraire. Il a publié les livres en français, notamment des ouvrages traitant du protestantisme et donc interdits en France, en les annonçant aussi bien dans les catalogues que dans les journaux. De plus, les lettres de De Lorme attestent de la volonté de Roger d'échanger son fonds avec les libraires français.

Nous avons également mis en évidence l'application de son savoir-faire de libraire dans le domaine de la publication musicale. Premièrement, il a réussi mettre en circulation ses publications musicales à l'échelle internationale, en collaborant avec les libraires. En effet, Roger a déposé ses publications à ses agents, majoritairement libraires, qui demeuraient aux Pays-Bas, à Londres et dans les villes germaniques. Deuxièmement, il a utilisé les annonces dans la presse, afin de conquérir ses contemporains. Conscient de la concurrence avec ses rivaux, Walsh et Mortier, que Roger a beaucoup diffusé ses annonces. Nous pourrions le considérer comme un pionnier, dans le domaine de l'édition musicale, un novateur qui a compris l'efficacité des annonces. Finalement, l'activité des frères Vaillant préfigure la fusion de ces deux éléments. Eux-mêmes libraires huguenots, ils ont diffusé des annonces dans la presse londonienne et incité Roger à les suivre dans cette voie.

Ainsi, la renommée de Roger comme « éditeur en musique touchant le marché international » provient d'un côté de son identité huguenote qui lui permet de s'installer dans le monde artisanal à Amsterdam et d'accéder au réseau international, de l'autre côté de son application de la connaissance des techniques des libraires à la publication musicale.

2. Aspect philologique - ce que révèlent les catalogues

Dans la deuxième partie, nous avons mis en évidence le but commercial et éditorial de Roger, à partir des études philologiques des catalogues.

Bien que les catalogues de Roger constituent des sources primordiales tant au niveau quantitatif que qualitatif, ils n'ont servi, jusqu'à présent, qu'à reconstituer le portrait de Roger comme « l'éditeur de la musique italienne » et leur composition et évolution n'ont pas été suffisamment étudiées. À travers l'analyse typographique classant les catalogues en trois catégories, nous avons établi que se dessinent trois types de catalogues ; d'une part, les catalogues joints aux livres non-musicaux qui présentent une structure tripartite, et d'autre part, les catalogues insérés dans les partitions musicales qui n'incluent par des titres non-musicaux.

La classification jouait ainsi un rôle décisif pour la structure des catalogues.

Par conséquent, nous nous sommes focalisés sur l'utilisation et l'évolution de la classification. En suivant le parcours de la classification entre 1701 et 1712, nous avons observé que Roger distinguait ses publications musicales selon les genres et l'instrumentation. Il a d'ailleurs créé un lien entre certains genres et le goût associé à chaque pays, comme par l'exemple les trios et les suites « à la française », les contredanses « à l'anglaise » (même pour une certaine période) ainsi que les sonates « à l'italienne ». Étant donné que le critère de classification a évolué, il est probable que Roger ait cherché une appellation la plus attractive afin d'intéresser ses clients. Par ailleurs, il a classé un certain nombre de publications dans plusieurs groupes simultanément et les a vendus avec différentes descriptions, comme si elles avaient été des publications individuelles. Comme celles-ci présentent une écriture synthétisant la musique italienne et française, la classification de Roger n'a pas entièrement été commerciale, mais substantiellement musicale.

Nous avons ensuite examiné l'évolution des publicités correspondant à la classification. Au sein de ce répertoire diversifié, les suites instrumentales issues des opéras de Lully, dites « airs à jouer de l'opéra de Lully » dans les catalogues, bénéficiaient d'une remarquable publicité. Cette publicité témoigne de l'intention de Roger de mettre en avant ces suites comme produits d'appel.

Ainsi, la musique de Lully constitue un répertoire spécifique dans l'ensemble de la publication musicale de Roger. Comparons la particularité de ce champ avec celle des œuvres de Corelli, exemple représentatif de la musique italienne. En effet, la publication des opéras de Lully couvre non seulement les partitions générales et réduites, mais aussi les arrangements vocaux et instrumentaux, alors que celle de Corelli se concentre sur les sonates et les concertos pour violon. Nous avons décelé deux objectifs différents de l'éditeur ; pour Corelli, Roger aurait visé l'exactitude et la nouveauté, en reproduisant les modèles romains et en négociant directement le compositeur. Par ailleurs, pour Lully, il a profité de la renommée du compositeur, en copiant les éditions amstellodamoises de ses prédécesseurs. Les suites instrumentales constituent, au regard de leur répertoire diversifié et la profondeur de leur arrangement, un corpus plus symbolique par rapports aux autres formes de publication (les partitions générales et réduites, les trios, ainsi que les airs à chanter). Nous avons pu constater, à partir des catalogues, qu'elles reflétaient la politique de Roger.

3. Aspect musical - les suites instrumentales issues des opéras de Lully

Dans la dernière partie, nous avons analysé les caractéristiques musicales des suites

instrumentales, en se focalisant sur la manière dont Roger a procédé à l'arrangement. Les suites provenant des opéras de Lully occupent une place singulière dans le corpus musical de l'opéra et dans la réception d'opéra de Lully en Hollande. En effet, les suites publiées par Roger ressemblent aux extraits manuscrits créés en France au niveau de leur structure. Aussi, elles succèdent aux suites publiées par les prédécesseurs de Roger. Cependant, c'est la répartition en 4 parties avec 2 sopranos et l'organisation en fonction de la tonalité qui distinguent les productions de Roger des autres. Par ailleurs, Walsh a publié une série de suites instrumentales extraites des opéras anglais, nommée *Harmonia anglicana*. Celle-ci témoigne de la proximité avec les suites éditées par Roger au regard de sa disposition en 4 parties. Ce qui révélerait, à travers cette comparaison, que Roger aurait pris en considération tendance musicale notamment à l'attention des amateurs londoniens.

Ensuite, l'analyse de la structure des suites dans l'ordre chronologique a montré qu'elles témoignent de différences structurelles en fonction de leur période de publication. Pendant les premières certaines années, Roger a imité le modèle conçu par Heus, une suite composée tant des pièces instrumentales que des arrangements des pièces vocales et organisée selon la tonalité. Roger a néanmoins modifié l'appellation et la clef des parties intermédiaires, de même qu'il a simplifié la description des pièces originellement vocales. Les suites dans la période intermédiaire, entre 1703 et 1708, les suites se constituent exclusivement de pièces d'origines instrumentales, mais celles-ci s'adaptent aux titres plus descriptifs. Par ailleurs, les dernières trois suites montrent de nouvelles tendances : l'intégration des pièces d'origines vocales et des titres descriptifs, ainsi que l'organisation selon le caractère musical au lieu de la tonalité. Ainsi, les suites publiées par Roger se distinguent, au niveau de leur structure, des manuscrits français et des suites publiées au préalable par Heus. On peut se demander si Roger a volontairement arrangé les suites.

Afin d'examiner cette question, nous avons analysé les suites du point de vue de l'écriture des parties intermédiaires. En général, l'éditeur n'a retiré que la partie de quinte, lorsqu'il a transformé les 5 parties en 4. Cependant, dans certains cas, il a légèrement modifié la basse, probablement afin de compenser le manque de quinte. Cet arrangement est notamment remarquable dans les pièces issues des pièces en chœur, où l'éditeur a également changé l'écriture des parties intermédiaires, afin que les suites puissent s'adapter à l'écriture en 4 parties. En outre, les suites de *Phaëton*, *Cadmus et Hermione*, *Amadis* et *Proserpine* attestent les parties intermédiaires nouvellement ajoutées, qui figurent la nouvelle texture harmonique. La suite d'*Armide* procède de ce nouveau type d'arrangement. D'un côté, elle témoigne d'un processus de réalisation singulière ; elle a été arrangée en 4 parties à partir d'un trio édité par Nicolas Derosier. De l'autre côté, elle représente le principe d'arrangement : transformer l'opéra

à 5 parties en 4 avec modification intentionnelle de l'éditeur.

Pour conclure notre thèse, nous allons revenir sur les deux questions suivantes : Quel rôle jouent les suites issues des opéras de Lully dans la stratégie mise au point par Roger ? De quel point de vue peut-on évaluer ces suites dans le contexte de l'histoire de la suite instrumentale ?

À travers notre étude, qui traite de l'activité de Roger par le prisme de son identité huguenote, nous avons montré que cette identité a constitué l'une des raisons principales de la singularité de sa publication musicale. Les huguenots de l'époque, tout en étant victimes d'une persécution par le pouvoir royal français, ont construit leur réseau international au niveau commercial et culturel. Nous pouvons estimer que l'édition de la musique française par Roger a pour ainsi dire une valeur symbolique eu égard au transfert technologique et culturel apporté par les huguenots ; en effet, les opéras de Lully, incarnation du pouvoir de Roi-Soleil, sont devenus les produits d'appel d'un éditeur réfugié, par son intermédiaire de l'acte de publication et de l'arrangement. On pourra évaluer cette approche quasiment ironique comme une idée particulière de Roger qui travaillait pour un marché international en conservant son origine française.

Par ailleurs, l'analyse des catalogues nous a permis de percevoir que Roger a pu faire circuler les publications des œuvres de Lully avec une réussite que ses contemporains français et hollandais n'avaient pu atteindre. En effet, les catalogues ne leur avait jusqu'alors servi qu'à annoncer de nouveaux articles. Par contre, Roger, ayant compris la compatibilité du savoir-faire de libraire avec le domaine de l'édition musicale, a utilisé le caractère mobile et intermédiaire des catalogues, afin de vendre les publications le plus efficacement possible. Au vu de cet avantage, la renommée de Roger comme l'éditeur de la musique de Lully résulte de la position privilégiée des suites issues des opéras de Lully dans ses catalogues.

Finalement, il faut nous interroger sur la question suivante : où peut-on situer les suites publiées par Roger dans l'histoire de la suite pour ensemble instrumental, un terme vaguement répandu et mêlant des genres proches comme sonate, symphonie et concert ? Premièrement, en France au XVII^e et XVIII^e siècle, on trouve trois types de suites ; les suites purement destinées à l'interprétation instrumentale, représentées par les *Concerts royaux* de François Couperin (1668 – 1733) ; celles pouvant être dansées, comme les *Symphonies pour les soupers du Roy* de Michel Richard Delalande (1657 – 1726) ; celles extraites d'un opéra tels que les manuscrits de l'opéra de Lully qui font l'objet de notre thèse. Elles se constituent d'éléments communs : danse, air, et transcription des pièces vocales, tout en se distinguant en fonction de leur destination. Parmi ces catégories, les suites publiées à Amsterdam appartiennent évidemment à la dernière catégorie. Cependant, elles relèvent les unités tonales dans une suite, alors que les extraits

manuscrits respectent habituellement l'ordre original. Cette originalité nous permet d'inférer que les suites d'Amsterdam constituent plutôt une pièce instrumentale qu'un extrait d'œuvre théâtrale.

Deuxièmement, en Allemagne, entre 1680 et 1710, les compositeurs qualifiés de « lullistes », représentés par Johan Sigismund Kusser (1660 – 1727), Georg Muffat (1653 – 1704) et Johann Caspar Fischer (1656 – 1746), ont composé des suites d'orchestre avec ouverture à la française. Celles-ci, comportant les éléments inclus dans l'opéra de Lully, danses, airs instrumentaux et pièces avec programme, ressemblent aux suites publiées à Amsterdam au niveau de leur structure. Cependant, les suites allemandes, s'adressent entièrement à l'interprétation instrumentale et témoignent d'une riche écriture de contrepoint. En outre, ces suites ont tendanciellement été composées et publiées dans les villes du sud de l'Allemagne, ce qui rend une éventuelle relation réciproque avec les suites publiées à Amsterdam difficile à imaginer.

Ainsi, les suites nées à Amsterdam ressemblent d'une part aux extraits français des opéras de Lully par leur principe de réalisation, d'autre part aux suites d'orchestre allemandes du point de vue de leurs compositions. Néanmoins, en observant attentivement les différents types de suites, on pourra constater que les suites d'Amsterdam constituent un genre unique de l'arrangement instrumental de l'opéra et n'ont pas forcément joué un rôle intermédiaire entre l'opéra français et la suite allemande. Dès lors, vers quel pays s'est tourné Roger ? Sans doute a-t-il pu opérer un glissement de l'Italie vers l'Angleterre ; rappelons que Roger a intentionnellement transformé les 5 parties de Lully en 4 avec 2 sopranos et que l'équivalent italien de cette répartition se trouve dans les concertos à 4 parties. D'ailleurs, les suites issues des opéras anglais et publiées par Walsh évoquent la tendance londonienne de l'ensemble à 4 parties. Au vu de ces conditions, nous pourrions considérer que Roger a assimilé le style italien dans les suites originellement françaises, avec un arrangement inédit, afin de promouvoir ses publications sur le marché londonien. Soutenues par son avantage commercial, les suites publiées par Roger ont contribué au transfert formel et stylistique de l'opéra de Lully au niveau européen.

Bibliographie

1. Sources aux archives

Amsterdam Stadsarchief, 201.10.6.4. Archief van de Waalsch Hervormde Gemeente, Arhief van de Consistoire van Diakenen. 2180B. Kopieregister van brieven van M. de Lorme – le Bret (1707-1708)

2. Périodiques

Gazette d'Amsterdam

Amsterdamse Courant

The Post Man

London Gazette

News

Daily Courant

3. Ouvrages et articles

(1) En langue européennes

Ahrendt, Rebekah Susannah. 2012. *A Second Refuge : French Opera and the Huguenot Migration, c. 1680 – c. 1710*. UMI Dissertation Publishing.

Anthony, James. R. 1974/2010. *La musique en France à l'époque baroque de Beaujoyeux à Rameau*. Translation from English by Béatrice Vierre. Paris, Édition Flammarion.

Berkvens-Stevelinck, Christiane. 1984. « L'édition française en Hollande, » *Histoire de l'édition française, Tom II, Le livre triomphant 1660-1830*. Roger Chartier & Henri-Jean Martin éd. Paris, Promodis. Réimprimé à Paris, Fayard/Promodis, 1990, 403-417.

Bowers, Jane. 1978. « A Catalogue of French Works for the Transverse Flute 1692-1761, » *Recherches sur la Musique française classique*. 18, 89-125.

Brossard, Sébastien de. 1703. *Dictionnaire de musique*. Paris, Ballard.

Burney, Charles. 1789. *A General History of Music*, Vol. III. Londres, Réimprimé à Londres, 1935 et à New York, 1957.

Carel, Pierre. 1888. *Étude sur la commune de Caen, suivie de la liste des échevins, analyse du matrologe de la ville et du registre du cérémonial*.

Chartier, Roger & Henri-Jean Martin, Eds. 1984. *Histoire de l'édition française, Tom II, Le livre triomphant 1660-1830*. Paris, Promodis, Réimprimé à Paris, Fayard/Promodis, 1990

Chauvet, Paul. 1959. *Les ouvriers du livre en France, des origines à la Révolution de 1789*. Paris, Presses Universitaires de France.

- Christmann, Mirjam. 2014. « Huguenot Material in London after the Edict of Fontainebleau: The Vaillant Family », *Material Moments in Book Cultures: Essays in Honour of Gabriele Müller-Oberhäuser*. Simon Rosenberg and Sandra Simon, éd., Frankfurt am Main, Edition Peter Lang, 189-210.
- Daireaux, Luc. 2010. « Réduire les huguenot » *Protestants et pouvoirs en Normandie au XVII^e siècle*. Pairs, Honoré Champion.
- Devriès Anik. 1976. *Édition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle, Les Boivin, Les Leclerc*. Genève, Édition Minkoff.
- Devriès-Lesure, Anik. 1998. « Pratiques éditoriales et comerce de la musique au XVIII^e siècle en France, » *Revue française d'histoire du livre* (100-101), 283-306.
- Enschede, J. W. 1896. « Quelques mots sur Étienne Roger, marchand libraire à Amsterdam, » *Bulletin de la Commision de l'histoire des églises wallonnes*. 209-215.
- Fétis, François-Josephe. 1860-1868. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, Deuxième édition*. 8 vols, Paris, Fimin-Didot. Édition fac-similé, Paris, Claude Tchou pour la Bibliothèque des introuvables, 2001.
- Févre, Lucien, Jean-Henri Martin, 1958/1999. *L'apparition du livre*. Paris, Albin Michel.
- Fransen, Jan. 1925. *Les comédiens français en Hollande au XVII^e et au XVIII^e siècles*. Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion.
- Goovaerts, Alphonse-Jean-Marie-André. 1880. *Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas*. Anvers, Pierre Kockx.
- Guillo, Laurent. 2010. « L'édition musicale française avant et après Lully, » *L'invention des genres lyriques et leur redécouverte au XIX^e siècle*. Lyon, Symétrie, 79-98.
- Hawkins, John. 1776. *A General History of the Science and Practice of Music*, Londres, Réimprimé à New York, Dover Publications Inc., 1853/1953.
- Hortschansky, Klaus. 1972. « Die Datierung der frühen Musikdrucke Etienne Rogers. Ergänzungen und Berichtigungen, » *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Deel 22, No. 4, 252-286.
- Klenz, William. 1962. *Giovanni Maria Bononcini of Modena, a Chapter in Baroque Instrumental Music*. Durham (North Carolina), Duke University Press.
- La Laurencie, Lionel de. 1921. « Une convention commerciale. Entre Lully, Quinault et Ballard en 1680, » *Bulletin de la Société française de musicologie*. Tom 2, No. 9, 176-182.
- Lart, C. E. 1908. *Registers of the Protestant Church at Caen, Vol. 1 Baptism & Marriage 1560-1572*.
- Lesure François. 1969. *Bibliographie des Éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743)*. Paris, Société Française de

Musicologie.

- Marshall, John. 2001. « Huguenot thought after the Revocation of the Edict of Nantes: Toleration, 'Socinianism', Integration and Locke, » *From Strangers to Citizens: The Integration of Immigrant Communities in Britain, Ireland and Colonial America, 1550-1750*. Randolph Vigne and Charles Littleton (Eds.), London: The Huguenot Society of Great Britain and Ireland, 383-396.
- McGrattan, Alexander. 2002. « The Trumpet in Restoration Theatre Suites, » *Historic Brass Society Journal*. Vol. 14, 133-164.
- Mischiati, Oscar. 1984. *Indici, Cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*. Florence, Leo S. Olschki Editore.
- Mours, Samuel. 1967. *Le protestantisme en France au XVII^e siècle (1598 – 1685)*. Paris, Librairie Protestante.
- Murdoch, Tessa, ed. 1985. *The Quiet Conquest, the Huguenots 1685 to 1985*. London: Museum of London, A. H. Jolly.
- Noske, Frits. « L'influence de Lully en Hollande (1670-1700), » *Jean-Baptiste Lully Acte du Colloque, Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987*. Jérôme de La Gorce & Herbert Schneider, Eds. Laaber Verlag, 591-598.
- Pincherle, Marc. 1946-47. « Note sur Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène, » *Revue Belge de Musicologie*. 1, 82-92.
- Rasch, Rudolf. 1996a. « Corelli's Contract: Notes on the Publication History of the « Concerti Grossi... Opera Sesta » [1714], » *Tijdschrift van Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Musiekgeschiedenis*, Deel 46, No. 2, 83-136.
- . 1996b. « Estienne Roger and John Walsh: Patterns of Competition between early-18th-century Dutch and English Music Publishing, » Juliette Roding & Lex Heerma van Voss (Eds.), *The North Sea and Cultuer (1550-1800): Proceedings of the International Conference Held at Leiden 21-22 April 1995 (Leiden)*, 396-407.
- . 1998. « Brossard, Ballard et Roger, » *Sébastien de Brossard musicien*. Jean Duron (Ed.), 239-259. Versailles, Édition du Centre de musique baroque de Versailles.
- . éd. 2005. *Music Publishing in Europe 1600-1900: Concepts and Issues, Bibliography*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag.
- . 2009. « The Music Shop of Estienne Roger (1698-1708), » *La la la... Maître Henri : Mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst*, Turnhont, Brespols, 297-314.
- . 2010. « Soixante ans de réception de la musique de Lully en Hollande (1655-1715), » *L'invention des genres lyriques et leur redécouverte au XIX^e siècle*. Lyon: Symétrie, 99-115.

- . Internet. *My Work on the Internet, Vol. 4, The Music Publishing House of Estienne Roger and Michel Charles Le Cène 1696-1743, Part 2, Catalogues in Facsimile.* <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Roger/Roger.htm>.
- Schmidt, Carl B. 1987. « The Geographical Spread of Lully's Operas during the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries: New Evidence from the Livrets, » *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque.* John Hajdu Heyer, Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 183-211.
- . 2000. « The Amsterdam Editions of Lully's Music: a Bibliographical Scrutiny with Commentary, » *Lully Studies.* John Hajdu Heyer ed. Cambridge: Cambridge University Press, 100-165.
- Schneider, Herbert. 1981. *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV).* Tutzing, Hans Schneider,
- . 1982. *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Regime.* Tutzing, Hans Schneider.
- . 1989. « The Amsterdam Editions of Lully's Orchestral Suites, » *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque.* John Hajdu Heyer, Ed. Cambridge, Cambridge University Press, 113-130.
- Scoville, Warren, C. 1960. *The Persecution of Huguenots and French Economic Development 1680 – 1720.* Berkley & Los Angeles, University of California Press.
- Smith, William C. 1948. *A Bibliography of the Musical Works Published by John Walsh during the Years 1695-1720.* London, Bibliographical Society.
- Swift, Katherine. 1992. « Dutch Penetration of the London Market for Books, c. 1690-1730, » *Le magasin de l'univers: the Dutch Republic as the Centre of the European Book Trade, Papers Presented at the International Colloquium, held at Wassenaar, 5-7 July 1990.* Leiden, E. J. Brill, 267-279.
- Van Eeghen, I. H. 1960-1978. *De Amsterdamse Boekhandel 1680-1725.* 5 Vols. Amsterdam: Scheltema & Holkema.
- Walther, Johann Gottlieb. 1732. *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek.* Leipzig: Wolfgang Deer. Facsimile edition. Kassel: Bärenreiter, 1953.
- Zohn, Steven. 2008. *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works.* Oxford: Oxford University Press.

(2) En langue japonaise¹

¹ Les titres traduits par l'auteur sont soulignés.

- Azuchi, Kanako. 2010. « Les metamorphoses d'Ovide : l'edition francaise de 1732 et les condtions de la publication de livres illustres a Amsterdam, » *Bulletin of the College of Human and Cultural Science, Aikoku Gakuen University*, No. 12, 55-67. 安室可奈子 2010 「1732年版オウィディウス挿絵本とアムステルダム の出版事情」『愛国学 園大学人間文化研究紀要』第12号、55-67頁。
- Fukasawa, Katsumi. 1999. « European Commercial Space and Diaspora, » *World History 15, Merchant and Market*. Tokyo, Iwanami, 181-207. 深沢克己 1999 「ヨーロッパ商 業空間とディアスポラ」『岩波講座 世界歴史15——商人と市場 ネットワーク の中の国家』岩波書店、181-207頁。
- Imai, Tamiko. 2005. « A Study of Revival of Ancient Music in Eighteenth-Century England, » *Bulletin of the Faculty of Education, Hirosaki University*. No. 94, 29-36. 今井民子 2005 「18世紀イギリスの古楽復興」『弘前大学教育学部紀要』94、29-36頁。
- Minowa, Shigeo. 2011. *The Birth of the Modern « Publisher »*. Tokyo, Shuppan News. 箕輪成 男 2011 『近代「出版者」の誕生——西欧文明の知的装置』出版ニュース社。
- Ninomiya, Motoko. 1982. « Books and Censorships in France under the Ancien Régime, » *Study Series, Center of Historical Social Science Literature, Hitotsubashi University*. No. 2, 1-25. 二宮素子 1982 「フランス絶対王政下の書物と検閲」『一橋大学社会科学 古典資料センター Study Series』2、1-25頁。
- Nishikawa, Sugiko. 1996. « From Protestant Internationalism to a Burgeoning National Identity in England, c.1680-1700s, » *Sigaku Zasshi (Historical Journal)*. 105(11), 1-29. 西川杉 子 1996 「プロテスタント国際主義から国民意識の自覚へ：1680年代～1700年 代のイングランド国教会をめぐる」『史学雑誌』105(11)、1-29頁。
- 2002. « Britain in the Protestant Network, » *England in the Long 18th Century: its politics and society*. Tokyo, Yamakawa shuppan, 115-149. ————. 2002 「プロテ スタント・ネットワークのなかのイギリス」『長い18世紀のイギリス その政治 社会』近藤和彦編、山川出版社、115-149頁。
- Osaki, Shigemi. 2002. *Formation of Music History and Media*. Tokyo, Heibonsha. 大崎滋生 2002 『音楽史の形成とメディア』平凡社。
- Sekimoto, Nahoko. 2006. « Ce que révèlent les pages de titre : la politique éditoriale parisienne à travers les paratextes des éditions d'opéra français (1671~1739) » *Rossiniana*, No. 30, 1-22. 関本菜穂子 2006 「タイトルページから見えるもの——パリ出版のオペ ラ印刷楽譜（1671～1739）のパラテキストにみる音楽出版の諸事情」『ロッシニ アーナ 日本ロッシニ協会紀要』（30）、1-22頁。
- Shibata, Masao. 1991. « A Study on the English Press in the Early Eighteenth Century-Part 1, » *Bulletin of the Faculty of the Sociology, Kansai Gakuin University*, No. 64, 260-285. 芝

田正夫 1991 「一八世紀初期におけるイギリス新聞の研究 (1) ——特許法の廃止と独立新聞・地方紙の出現」『関西学院大学社会学部紀要』(64)、269-285 頁。

Sugiura, Miki. 2000. « The Origins and the Occupations of the Immigrants of Amsterdam in the 17th Century, » *Tochi Seido Shigaku (Land System History)*, 42(4), 50-61. 杉浦未樹 2000 「17 世紀におけるアムステルダムに移入民の出身地域と職業参入——婚姻登録簿の分析を中心に」『土地制度史学』42(4)、50-61 頁。

-----, 2002. « Internal Structure of Amsterdam Trading Mercant, » *Exploration into the Modern Europe. 9, International Commerce*. Tokyo, Minerva, 51-77. 杉浦未樹 2002 「アムステルダム貿易商人の内部構成——商人の移動と定住とその基盤」『近代ヨーロッパ探求九——国際商業』望田幸男、村岡健次監修、ミネルヴァ書房、51-77 頁。

Wallerstein, Immanuel. 1980/1993. *The Modern World-System II: Mercantilism and the Consolidation of the European World-Economy, 1660 – 1750*. Academic Press Inc. Traduit en japonais par Minoru Kawakita. The University of Nagoya Press. ウォーラー ステイン、イマヌエル 1993 『近代世界システム 1600~1750 重商主義と「ヨーロッパ世界経済」の凝集』川北稔訳、名古屋大学出版会。

4. Sources musicales

(1) Œuvres de Lully

Édition de Roger

Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera de Roland. [GB-Lbl. a. 148. (1.)]

Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera d'Amadis. [GB-Lbl. a. 148. (2.)]

Ouverture avec tous les airs à jouer du ballet de Psyché. [GB-Lbl. a. 148. (3.)]

Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera d'Isis. [GB-Lbl. a. 148. (4.)]

Ouverture, Passacaille avec tous les autre airs à jouer de l'opera d'Acis et Galatée. [GB-Lbl. a. 148. (5.)]

Ouverture Chaconne & Tous les autres Airs à joüier de l'Opera d'Armide. [GB-Lbl. a.148. (6.)]

Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera de Bellerophon. [GB-Lbl. a. 148. (7.)]

Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera de Cadmus et Hemione. [GB-Lbl. a. 148. (8.)]

Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera de Phaëton. [GB-Lbl. a. 148. (9.)]

Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera d'Alceste. [GB-Lbl. a. 148. (10.)]

Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera d'Atys. [GB-Lbl. a. 148. (11.)]

Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera de Persée. [GB-Lbl. a. 148. (12.)]

Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera de Proserpine. [GB-Lbl. a. 148. (13.)]

Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera de Bellerophon. [GB-Lbl. a. 148. (14.)]

Ouverture avec tous les airs à jouer du ballet du Temple de la Paix. [GB-Lbl. a. 148. (15.)]

Édition de Ballard

Proserpine, tragédie mise en musique... M.DC.LXXX. [F-Pn, Vm2-51]

Édition de Heus

Ouverture avec tous les airs de violon de l'opera d'Amadis. [GB-Lbl. K. 7. c. 2. (10.) ; US-R, M1505. L956].

Ouverture avec tous les airs de violon de l'opera de Cadmus. GB-Lbl. K. 7. c. 2. (11.) ; US-R, M1505. L956].

Ouverture avec tous les airs de violon de l'opera de Persée. [GB-Lbl. K. 7. c. 2. (12.)]

Ouverture avec tous les airs de violon de l'opera de Phaëton. [GB-Lbl. K. 7. c. 2. (13)]

Édition de Pointel

Achille et Polixene, Tragedie. Mise en musique, le premier acte, par feu Monsieur de Lully, le prologue & les quatre actes par Monsieur Collasse, Maître de la Chapelle du Roi. ... Sur la copie de Paris. A Amsterdam, chez Antoine Pointel... M. DC. LXXXVIII. [F-Pn, D. 2286]

Les airs de la Grotte de Versailles, et de la Mascarade. Propres à chanter & à jouer sur toutes sortes d'instruments... 1700. [F-Pn, Rés. Vm7 602]

Tous les airs de violon de l'opera d'Amadis... [GB-Lbl, K. 2. c. 7. (9.)]

Temple de la Paix. Ballet. Dansé devant sa Majesté à Fontaine-bleau t. Amsterdam Au Rosier. [GB-Lbl, K. 2. c. 7. (16.)]

Édition de Stichter et Derosier

Recueil. De tous les airs à jouer sur le violon & sur la flute de l'opera d'Amide ... Suivant la copie du grand livre de Paris. à AMSTERDAM, Imprimé chez Jean Stichter, dans le Kalver-Straat, pour Nicolas de Rosier. [S-Uu Utl. instr. mus. tr. 14.]

Édition de Le Chevalier

Les trio des opera de Monsieur de Lully, mis en ordre pour les concerts. Propres à chanter & à jouer sur la flute, le violon, & autres instruments... 1690. [F-Pn Rés. Vmc. 178 (1-2)]

(2) Autres compositeurs

Bononcini, Giovanni Maria. [1701]. *Bononcini's ayres in 3 parts, as almands corrants preludes*

- gavotts sarabands and jiggs with a through bass for the harpsicord*. London, Walsh & Hare. [GB-Lbl, d.150. (2)].
- . [1705]. *Bononcini's aires for two flutes and a bass or two flutes without a bass...* London, Walsh & Hare. [GB-Lbl, d.150. (1)].
- Bonporti, Francesco Antonio. [1716]/2003. *Baletti à violino solo e violoncello o basso continuo da Antonio Buonporti Gentilhomme di Trento opera nona*. Amsterdam, Roger. [F-Pn, A-33488] Réimprimé par Antonio Carlini. Trento, Società filarmonica di Trento.
- La Barre, Michel de. 1709-1714/1993. *Pièces à deux flûtes sans basse*. Édition fac-similée de 9 suites publiées par Foucault. Courlay (France), Fuzeau.
- Müller, Johann Michael. [1712]/2003. *XII Sonates à hautbois de concert, qu'on doit jouer sur cet instrument sur tout quand il y a écrit solo, deux hautbois ou violons, une taille, un fagot & basse continue pour le clavecin, ou basse de violon*. Amsterdam, Roger. Édition fac-similée par Michel Giboreau. Berssuire (France), Fuzeau.
- Pez, Christopher. [1706]. *Sonate da camera à tre due flauti e basso. Opera seconda*. Amsterdam: Roger. [Stockholm: Musik- och Teaterbiblioteket, B2: 65].
- . [1712]. *Sonate da camera à tre due flauti e basso. Opera terza*. Amsterdam, Roger. [Stockholm: Musik- och Teaterbiblioteket, B2: 66].
- Steffani, Agostino. [1706]/1996. *Sonate da camera à tre, due violini alto e basso*. Amsterdam, Roger. Réimprimé par Lino Pizzolato. Venice, Fondazione Levi.

Les suites instrumentales issues des opéras de Lully publiées à Amsterdam : études historique, philologique et musicale sur l'éditeur Estienne Roger (1665/66 – 1722)

Résumé

Les opéras de Jean-Baptiste de Lully (1632 – 1687) ont joui d'une diffusion européenne tant de son vivant que de manière posthume. Parmi les pays où ses opéras suscitèrent un véritable engouement, la Hollande bénéficiait d'une situation particulière. En effet, les opéras ont paru aussi bien dans les théâtres que dans l'édition musicale. Concernant l'édition musicale, la ville d'Amsterdam occupa un rôle primordial, où les opéras de Lully furent publiés non seulement en partitions générales et réduites, mais aussi en extraits vocaux et instrumentaux, dont les derniers ont pu être considérés comme les suites instrumentales. Celles-ci constituent un corpus exceptionnel dans la diffusion de l'opéra de Lully, car elles sont arrangées en 4 parties au lieu des 5 originaires présentées et ont joué un rôle intermédiaire entre l'opéra français et la suite d'orchestre allemande.

Parmi les éditeurs contribuant à ce phénomène, il faut notamment distinguer un éditeur ayant exercé le commerce extensif : Estienne Roger (1665/66 – 1722). Au sein des recherches sur Roger, la publication de la musique instrumentale italienne et le commerce international représentaient deux enjeux majeurs. Pourtant, la place de la musique française dans ses éditions n'a pas suffisamment été évaluée, bien qu'elle ait atteint jusqu'à un tiers. Cette thèse traite de la particularité commerciale et éditoriale de ce domaine, en se focalisant sur les suites provenant des opéras de Lully. Trois points seront mis en examen : avantage de Roger en tant que libraire huguenot, son utilisation des catalogues lors de la vente des œuvres de Lully, caractéristiques musicales des suites par le biais de l'arrangement.

Mots-clés : diffusion de l'opéra de Lully ; suite française ; suite allemande ; édition musicale au XVII^e et XVIII^e siècle ; Estienne Roger (1665/66 – 1722) ; publication musicale à Amsterdam ; huguenots ; libraire hollandais

The instrumental suites from the operas of Lully published in Amsterdam: historical, philological and musical studies on the publisher Estienne Roger (1665/66 - 1722)

Summary

The operas of Jean-Baptiste de Lully (1632 - 1687) enjoyed a European diffusion both during his lifetime and posthumously. Among the countries where his operas aroused a real enthusiasm, Holland enjoyed a special situation. Indeed, the operas appeared both in theaters and in music publishing. Concerning musical publishing, the city of Amsterdam occupied a primordial role, where Lully's operas were published not only in scores, but also in vocal and instrumental extracts, the last of which could be considered as the instrumental suites. These suites constitute an exceptional corpus in the diffusion of Lully's opera, as they are arranged in 4 parts instead of the 5 originally presented and played an intermediate role between the French opera and the German orchestra suite.

Among the publishers contributing to this phenomenon, we must distinguish a publisher who has carried out the extensive marketing: Estienne Roger (1665/66 - 1722). In the researches about Roger, the publication of Italian instrumental music and international trade were two major issues. Yet the place of French music in his editions has not been sufficiently evaluated, although it has reached as much as a third. This thesis deals with the commercial and editorial character of this field, focusing on the suites resulting from the Lully's operas. Three points will be examined: Roger's advantage as a Huguenot bookseller, his use of catalogs in the sale of Lully's works, musical features of the suites through the arrangement.

Keywords : dissemination of Lully's opera; French suite; German suite; Musical edition in the seventeenth and eighteenth centuries; Estienne Roger (1665/66 - 1722); Music publishing in Amsterdam; Huguenots; Dutch bookseller

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE :

Intitulé de l'ED : ED 5 – Concepts et langages

Adresse de l'ED : Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Musicologie