

CATHERINE MASSIP

L'ART DE BIEN CHANTER :
MICHEL LAMBERT

(1610-1696)

*Publié avec le soutien du Ministère de la Culture,
Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles*

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

1999

Que ses Auditeurs ébaudis
Se creurent dans le Paradis³⁴.

Le mois suivant, il récidive. Se mêlant à une « charmante et leste Compagnie » au mariage de M. Bontemps, le valet de chambre du roi, il

pensa sur la fin y chanter ces paroles :
Qu'on deshabilles nos Epoux
Qu'ils goustent ce qu'ont de plus doux
Les plaisirs innocens d'une Amour toute pure³⁵...

En dépit de ces témoignages concrets de la collaboration entre Lambert et Lully, collaboration qui s'étend sur une période restreinte – de 1663 à 1665 –, il faut admettre que le nombre de ballets auxquels Lambert n'a pas été associé comme compositeur est plus grand. En voici quelques-uns parmi les plus importants : le *Ballet d'Alcidiane*, le *Ballet de la Raillerie*, le *Ballet de l'Impatience*, le *Ballet des Saisons*, le *Ballet des Muses*, le *Ballet de Flore*, etc. Lully a donc peu utilisé les talents de son beau-père ; en revanche, il lui a permis de jouer un rôle important dans la préparation de ses spectacles et la formation de ses chanteurs.

Les Ténèbres à la Cour (1656-1664)

La seule incursion de Lambert dans le domaine de la musique religieuse est représentée par deux cycles de *Leçons de Ténèbres* et un *Miserere*. Grâce à Loret, nous savons qu'il s'agit probablement d'œuvres de circonstance composées pour mettre en valeur les plus belles voix de la Musique du roi au cours de cérémonies où l'esprit de pénitence et de contrition s'allie curieusement à la jouissance esthétique.

Ces offices de Ténèbres étaient célébrés chaque année en l'église du couvent des Feuillants, rue Saint-Honoré (voir Planche 3, p. 79), en présence de la Cour, au moment de la Semaine sainte, par les différents corps de la Musique du roi, réunis pour la circonstance. L'apport occasionnel de chanteuses à la musique sacrée se révèle ici indispensable. Il n'est pas hasardeux d'imaginer qu'Hilaire ait exécuté l'un ou l'autre des deux cycles de leçons écrits par Lambert. Les versets semblent d'ailleurs avoir été confiés non à une seule chanteuse sur qui reposerait l'exécution d'une leçon ou d'un cycle tout entier, mais alternativement à plusieurs chanteuses choisies parmi les plus remarquables de l'époque.

Ainsi, pour les années 1656, 1657, 1661, 1662, 1663 et 1664, possédons-nous des témoignages assez précis sur ces offices.

Le mercredi saint de 1656, la Cour peut ainsi entendre chanteurs et instrumentistes – violes, clavecins et luths – exécuter un office dont le moment culminant sera l'audition des Lamentations de Jérémie :

34. Yolande DE BROSSARD, « Loret et ses continuateurs » in *Recherches*, X, 1970, p. 154, 1667, 6 février.

35. *Ibid.*, p. 154, 1667, 10 mars.

recueils qui comportent une identification du compositeur, placée, en général, en tête de la pièce, et ceux qui sont dépourvus de tout élément d'identification. Il fallut donc recourir à un travail comparatif basé sur les trois recueils signés de Lambert, puis, tenter de dévoiler l'anonymat de nombreuses pièces, grâce à différents moyens d'authentification, qui permirent également de résoudre un certain nombre de conflits d'attribution existant entre les diverses sources.

Les recueils de Michel Lambert

Des trois recueils signés de Lambert, deux imprimés, un manuscrit, le premier occupe une place essentielle dans l'histoire de l'édition musicale en France¹. Il s'agit du premier recueil d'airs gravés en partition avec une basse continue, c'est-à-dire présentant la partie vocale et la basse superposées.

Le privilège de vingt ans accordé personnellement à Michel Lambert et daté du 10 mars 1659 remettait en cause le privilège des Ballard et le monopole de fait qu'ils exerçaient depuis le XVI^e siècle, grâce à la technique de l'impression en caractères mobiles. Avec le recueil de Lambert, le procédé de la gravure en taille douce était appliqué pour la première fois à la musique. Il fallut près d'un an pour mener l'entreprise à bien puisque l'achèvement d'imprimerie date du 14 février 1660. Le graveur Richer devait persévérer dans la voie qu'il avait ouverte ; l'année suivante, en 1661, il sort un *Nouveau Livre d'airs* que l'on a longtemps attribué par erreur à Lambert sur la foi de l'interprétation faite par Fétis d'une note de Ballard : ce *Nouveau Livre d'airs* doit être rendu à son légitime auteur, Bénigne de Bacilly, qui le fit réimprimer en 1668.

Le deuxième et dernier recueil imprimé du vivant de Lambert le fut presque trente ans après, à l'extrême fin de sa vie, en 1689, par les soins de Christophe Ballard, selon le procédé technique habituel propre aux Ballard, l'impression en caractères mobiles. Il contient soixante pièces dont quatre dialogues écrits pour les ballets de cour ordonnancés et conçus, deux décennies auparavant, par le jeune Lully. On les trouve d'ailleurs couramment dans les sources manuscrites des ballets de jeunesse de Lully, sans que leur véritable auteur, Lambert, apparaisse. Le livre de 1689 permet de restituer leur réelle paternité.

Le troisième recueil signé Lambert fut réuni et diffusé, à une date indéterminée, sous forme manuscrite, par le libraire Foucault. On en connaît actuellement cinq exemplaires, de même contenu, qui portent comme titre : *Airs de Monsieur Lambert non Imprimez 75 simples 50 doubles*. Comme on pourra le constater d'après la table de ce recueil², il contient quelques pièces pour

1. Anik DEVRIÈS-LESURE, *Édition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Genève, Minkoff, 1976, p. 4.

2. Voir pp. 171-175, 316 et sqq.

comporte de très légères variantes qui affectent l'ornementation et le rythme. Il s'agit d'une copie « commerciale » émanant de l'officine de Henry Foucault, personnage important du paysage musical parisien à la fin du XVII^e siècle, lié à Marc-Antoine Charpentier¹⁶ et connu pour avoir diffusé, à partir de 1690-1695 de nombreuses copies d'œuvres de Lully (voir Planche 16, ci-dessous).

La question de la datation de ce recueil prête à diverses hypothèses. Les descriptions bibliographiques de ces manuscrits reprennent toutes la date donnée par Lionel de La Laurencie et Amédée Gastoué dans le *Catalogue des livres de musique (manuscrits et imprimés) de la bibliothèque de l' Arsenal à Paris*¹⁷ pour le Ms. 3043 de l' Arsenal. Cette date de 1710, fondée sur la présence dans le recueil de deux textes figurant également

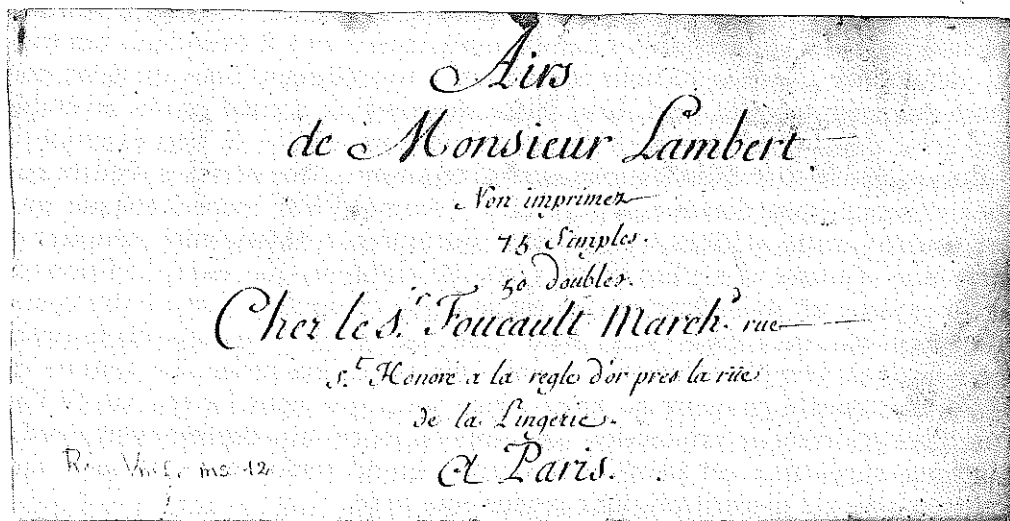


PLANCHE 16. — p. de titre des *Airs de Monsieur Lambert non imprimez* (Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Rés. Vmf. ms. 12).

16. Voir Patricia RANUM, « A sweet servitude: A musician's life at the Court of Mlle de Guise », in *Early Music*, XV/3 (August 1987), pp. 346-360.

17. Paris, Société française de musicologie, 1936.

VIII

AUX CONFINS DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE : RÉCITS ET DIALOGUES

La place de la musique vocale dans les ballets de cour demeure extrêmement réduite : ces spectacles sont avant tout conçus pour mettre en valeur la noblesse des danseurs et la somptuosité des costumes et des décors ; la plus grande partie des textes est non pas chantée mais récitée par les acteurs, jeunes nobles ou officiers de la Maison du Roi. Parallèlement à la trame littéraire et dramatique, la musique sert aussi de ferment d'unité au ballet de cour, mais il s'agit surtout de musique instrumentale. À la lecture des partitions des ballets de jeunesse de Lully que Philidor l'aîné a fait copier vers 1680-1690, ou en parcourant les livrets destinés au public, on constate la prédominance écrasante de la danse, au détriment de la musique vocale.

Celle-ci n'intervient qu'au début et au milieu de chaque partie du ballet — non pas dans chaque entrée —, sous la forme de récits pour voix seule, de dialogues, de trios, ou de scènes pour solistes, chœur et orchestre.

Les récits

La tradition du ballet semble exiger que les récits pour solistes (récits à voix seule, ou « récits en dialogues ») soient précédés d'une importante ritournelle instrumentale à cinq parties (ex. *Ballet de l'Impatience*), ou en trio, pour deux dessus (deux violons d'après la clé de sol 1 employée) et une basse chiffrée. Lambert s'est conformé à cette dernière formule dans son livre d'airs de 1689, tous pourvus, comme nous l'avons vu, d'une ritournelle de ce genre.

À titre d'exemple, prenons quelques « grands » ballets de dates différentes. Le *Ballet royal de l'Impatience* (1662) comprend une sérénade pour voix de taille « Sommes-nous pas trop heureux », le récit de l'Impatience « Courons où tendent nos desirs », une grande scène parodique et comique

comme le démontra l'excellent travail d'Herbert Schneider⁹, en dépit des nombreuses critiques qui attaquent ce procédé à la fin du XVII^e siècle.

Le travail du Père Berthod est uniquement littéraire : il transpose les idées et le rythme de la poésie profane à un objet sacré. Quant à la musique, elle reste identique, autant que nous puissions en juger d'après les airs publiés à la fois dans la collection des *Airs de dévotion* et celle des *Airs de différents auteurs* : l'éditeur étant le même, Ballard, il garde les caractères de fonte typographiques qu'il a utilisés, en changeant seulement le texte poétique.

Voici deux exemples de cette « conversion » exprimant des sujets opposés, pris dans le livre de 1656.

Le poème d'Urbain Chevreau, publié en 1656 dans ses *Poésies*, sous le titre « Chanson », est parodié d'une façon stricte : les rimes restent inchangées, les thèmes essentiels tels que celui de la mort et celui de la souffrance de l'âme demeurent.

Mon cœur qui se rend à vos coups,
Ne se plaindra, Philis, ny du ciel, ny de vous ;
Je mourray d'une mort que j'avois bien preveüe :
J'ay perdu dans mon mal tout espoir de guerir,
Et dès-lors que je vous ay veüe,
J'ay bien deu songer à mourir.

Malgré la rigueur de mon sort,
Je veux taire en mourant la cause de ma mort,
Et benir les apas dont vous estes pourveüe :
Mais après les tourments que vos yeux font souffrir,
Qui sçaura que je vous ay veüe,
Sçaura bien qui m'a fait mourir.

« Conversion » du Père Berthod :

Jesus les tourmens et les coups,
Qu'on vous fait endurer, sont-ils connus de vous ?
Mourez-vous d'une mort que vous avez preveue ?
Oüy, grand Dieu, tous les maux qu'on vous a fait souffrir,
Sont tous presens à vostre veüe,
Vous estes venu pour mourir.

Malgré les rigueurs et la mort,
Vous nous monstrez à tous par un divin effort
La grandeur du pouvoir dont vostre ame est pourveüe ;
Puisqu'au temps des tourmens que l'on vous fait souffrir,
Nous voyons la nature emeüe,
Et gemir vous voyant mourir.

9. Herbert SCHNEIDER, *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Regime*, Tutzing, H. Schneider, 1982. Chapitre « Lullys Melodien als geistliche Lieder », pp. 202-232.

Tous ces livres sont destinés à quatre voix ; la basse continue n'est pas considérée comme une partie indépendante ; cependant, l'indication « luth » fréquemment inscrite sur la partie vocale de basse montre qu'elle existe du moins dans l'esprit du compositeur. Les poèmes choisis, de caractère galant, sont de qualité variable, souvent médiocres : les exigences de Lambert vis-à-vis de ses textes semblent ne pas avoir été partagées par ses contemporains. En revanche, on retrouve chez eux ce principe que nous avons relevé chez Lambert, celui du traitement linéaire du texte poétique – quasi syllabique – qui implique l'absence de répétitions et de développements. François de La Roche paraît s'être distingué par une prosodie raffinée et par une inspiration assez mélancolique. Voici un fragment de la partie de basse de l'air « Mes yeux vous ont parlé de mes peines cruelles » d'Urbain Chevreau, mis en musique par La Roche et Cambefort en 1655.

Luth Mes yeux vous ont par-lé de mes pei-nes cru-el-les.
 Et nous ont des-cou-vert mes sen-ti-ments se-crets

EXEMPLE 48a. – « Mes yeux vous ont parlé de mes peines cruelles ». François de La Roche, *IV Livre d'airs*, f. 8 v-9 r.

Mes yeux vous ont par-lé de mes pei-nes cru-el-les,
 Et vous ont des-cou-vert mes sen-ti-ments se-crets

EXEMPLE 48b. – « Mes yeux vous ont parlé de mes peines cruelles ». Jean de Cambefort, *II Livre d'airs*, f. 9v-10r.

La Roche retient l'aspect négatif du texte, tandis que Cambefort l'envisage sur un mode ironique. Lambert suivra Cambefort dans cette voie. Ces compositeurs ont en commun une conception libérée de la ligne mélodique qui les distingue de Boesset le père. Ils cultivent trois genres bien marqués, le récit (surtout Cambefort puisque ce genre n'existe pas chez La Roche), l'air sérieux et l'air à boire (Cambefort et La Roche) : les chansonnettes et les chansons à danser sont réservées à d'autres recueils et d'autres types de publications.

ANNEXE 6

LES AIRS DE MICHEL LAMBERT DANS LES RECUEILS MANUSCRITS

I. Recueils Foucault

Description des exemplaires connus

1/ Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Rés. 584
Airs De Monsieur Lambert / non Imprimez / 75 simples / 50 doubles./
Ms. Petit in-fol. obl., 4 ff. limin. non chiffrés, 134 ff., 120 × 255 mm.
Reliure de veau marbré. Pièce de titre en maroquin rouge au dos de la reliure :
Airs / de / Lambert /. À la page de garde : 75 Airs françaises / 2. Au premier plat
de la reliure : Class 3 / N° d'entrée : 25662
Un seul copiste. Le fol. 134 v° a été utilisé ultérieurement pour copier la pièce
intitulée « Menuet de mimi d'argent ». Filigranes : grappe de raisin à sept
rangs ; initiales I, J ou P renversé, fleur de lys, C dans un cartouche (d'après
Heawood, *Watermarks*, 3291 à 3298, il pourrait s'agir du monogramme de
Philippe Cusson.)

2/ Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Rés. Vmf.
ms. 12
Airs / de Monsieur Lambert / Non imprimez / 75 Simples. / 50 doubles. /
Chez le S^r Foucault March. rue / S^r Honoré à la règle d'or pres la rüe de la
Lingerie. / A Paris. /
Ms. Petit in-fol. obl., 6 ff. limin. non chiffrés, 134 ff., 125 × 255 mm.
Reliure de veau marbré. Au dos de la reliure : Airs / de M^r / Lambert /
Ancienne collection de Chambure. Acq. 79-292 (299)
Un seul copiste différent de celui de Cons. Rés. 584. Les ff. 88, 97, 127 mq.
Foliotation erronée : 43 pour 48. Filigranes : grappes de raisin à 8 et 10 rangs ;
initiales T, ruche, D dans un cartouche [T. Dupuy Auvergne ?]