

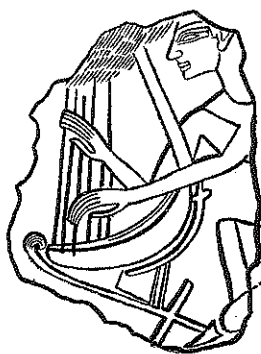
ANTHOLOGIE
DU
MOTET LATIN
POLYPHONIQUE
EN FRANCE

(1609-1661)

Transcription et réalisation
avec introduction et commentaires

par

DENISE LAUNAY



PARIS

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

HEUGEL ET C^{ie}

2 bis, RUE VIVIENNE

1963

ayant été de toute évidence ajoutées à une époque plus récente, à la fin du XVII^e siècle). Cette adhérence étroite de la musique au sens du texte amène Bouzignac à lier, ainsi que nous l'avons vu plus haut, certaines formules musicales à l'emploi de certains thèmes de paroles, créant ainsi un glossaire harmonique. Plus encore que ces formules, la manière dont elles sont juxtaposées, sans aucune transition, donne au style de notre musicien son aspect particulier. Il ne craint pas d'opposer les uns aux autres, suivant une cadence parfois très rapide, à peu près tous les procédés d'écriture en usage de son temps, des plus désuets aux plus modernes, du contrepoint strict à l'harmonie consonante, voire aux audaces mélodiques enseignées dans les écoles de Venise et de Rome. L'un des éléments essentiels de ce style est, en effet, la recherche des contrastes, et fait de Bouzignac l'un des rares représentants de l'art baroque¹ dans la musique religieuse française de cette époque.

Entre 1609 et 1638, entre les dates où furent publiées respectivement les *Preces ecclesiasticae* de Du Caurroy et la *Missa duobus choris* de N. Formé, suivie du motet que nous publions, s'est écoulée la durée d'une génération. La mode a évolué. Mais, en réalité, les deux hommes diffèrent l'un de l'autre par leur personnalité. L'humaniste qu'est Du Caurroy demeure, malgré les dires de son panégyriste, un conservateur ; tout l'y porte, sa culture littéraire et musicale, sa connaissance de l'antiquité, comme la pente naturelle de son esprit. Rien au contraire n'indique, en Formé, un génie tourné vers la spéculation, mais plutôt un tempérament d'artiste, dominé par une sensibilité qui fut peut-être excessive.

N. FORMÉ. Fils d'un géolier des prisons du chapitre de Notre-Dame de Paris, Nicolas Formé naquit à Paris, le 26 avril 1567². Reçut-il son éducation musicale à la maîtrise de la cathédrale ? Il n'est permis que de le supposer. Toujours est-il qu'à l'âge de vingt ans « sa capacité, tant de musique que de lettre »³ le fit admettre comme clerc à la Sainte-Chapelle du Palais. Doué d'une voix de haute-contre « d'une justesse admirable », il y fut aussi « chantre ordinaire », et se prévalait de ce titre en 1590 ; deux ans plus tard, en 1592, il devenait haute-contre à la Chapelle du Roi. De son propre aveu, il demeura « 18 ans au service du feu roy Henri le Grand » avant de passer « 28 années d'humble servitude et continue obéissance en la Maison » de Louis XIII⁴. « Chantre ordinaire » à la Chapelle Royale, il eut ainsi pour maîtres E. Du Caurroy et le chanteur réputé Estienne Le Roy, qui exerçaient leurs charges par semestres alternés. Cet état de choses demeura jusqu'à la mort de Du Caurroy, en août 1609. Formé recueillit alors la succession des deux charges laissées vacantes, et devint, le même mois, sous-maître et compositeur de la Chapelle du Roy, en alternance avec E. Picot. La succession était lourde, mais le nouveau titulaire était fort apprécié à la Cour, si l'on en croit quelques anecdotes contées par Sauval et Dubois de L'Estourmière, colportées ensuite par Morand, La Borde et bien d'autres. On connaît l'histoire de sa pâmoison, survenue lors d'un concert qu'il dirigeait au château de Saint-Germain : dirigeant l'exécution de ses propres œuvres, il ne put, dit-on, endurer l'émotion qui l'étreignit alors, et tomba si malencontreusement qu'il se blessa ; la Reine, apitoyée, le fit reconduire à Paris dans sa propre litière. Richelieu partageait cet engouement et n'hésitait pas à faire venir la Chapelle royale, maître de musique en tête, jusqu'en son palais parisien, afin d'y donner un concert... aux frais de la trésorerie royale. Dubois rapporte aussi que le motet du « bonhomme Formé », intitulé : *Nonne Deo subjecta erit anima mea* passait pour le meilleur de ce genre, au temps de Louis XIII. Authentiques ou non, ces récits disent assez bien quel attachement la Cour portait à son maître de chapelle, et de quels yeux indulgents elle considérait un artiste qui passerait de nos jours pour un grand nerveux. Ce diagnostic est, hélas, confirmé par les Registres des délibérations de la Sainte-Chapelle, qui conservent la trace des nombreuses réprimandes adressées à Formé par le Chapitre, en vain, à ce qu'il paraît. On critique ses mœurs relâchées (il vivra jusqu'à la fin en commerce illégitime), ainsi que son caractère, car « il étoit naturellement de mauvaise humeur »⁵, et « si fantasque qu'il querelloit tout le monde ». Ce n'était pas là son seul défaut, car il semble

1. Cf. p. IX, note 4.

2. Une étude sur N. Formé, basée sur des documents inédits, est incluse dans la thèse de M. LE MOËL, *Recherches sur les musiciens du Roi, 1600-1650*. (Positions des thèses de l'École des chartes, 1954.)

3. Cf. N. BRET. *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle...*, pp. 140-141.

4. Cf. Dédicace de la Messe à deux chœurs, *op. cit.*

5. Cf. S. J. MORAND. *Histoire de la Sainte-Chapelle royale du Palais...* Paris, 1790, p. 296. — et SAUVAL (*op. cit.*, I, p. 326).

NOTATION ET TRANSCRIPTION

Il reste à traiter, d'une part, des questions relatives à la notation imprimée et manuscrite de cette musique, ainsi qu'aux changements survenus en ce domaine au cours des cinquante années qui forment le cadre de notre étude ; d'autre part, des problèmes soulevés par la transcription des œuvres en notation moderne. Sous cette rubrique, sont comprises les questions de mesure et de *tempo*, de choix des voix, d'altérations notées ou sous-entendues, etc. ; enfin, toutes celles qui touchent à l'interprétation ; et l'on entend par là, non seulement la rigueur ou la liberté du rythme, mais aussi la part éventuelle de l'improvisation et la possibilité d'intervertir les timbres, de les mélanger, ou bien encore de remplacer les voix par des instruments.

Tandis que s'efface peu à peu le sens des anciens usages, le langage musical se transforme dans la pratique avant de recevoir des règles nouvelles, avant même d'être analysé, et les compositeurs disposent d'une grammaire très imprécise encore, voire désuète. Ajoutons à cela que la transformation s'est effectuée de manière plus lente et progressive dans la musique sacrée que dans l'Air de cour, et dans le contrepoint que dans les psaumes mesurés à l'antique.

En 1609, à l'heure où paraissent les œuvres de Du Caurroy, la notation musicale est presque entièrement libérée des règles si complexes de la « proportion ». Quelques traces en subsistent cependant, qui ne sont pas près de disparaître de la musique sacrée. Les plus usitées sont : les *ligatures* et la *notation noire*.

Les *ligatures*, dont L. Bourgeois¹ comptait encore, en 1550, une quarantaine d'espèces différentes, se réduisent désormais à deux ou trois variétés : 

On en conserve l'usage, longtemps encore, dans la musique sacrée, afin « de mieux asseoir la lettre »², c'est-à-dire, d'accentuer vocalement certaines paroles, au moyen du *legato*.

Dans la transcription des motets³ du présent recueil, les ligatures ont été réduites en notation moderne équivalente ; elles sont surmontées d'une accolade.

La *notation noire* qui est, elle aussi, un vestige du passé, survit également pendant une grande partie du XVII^e siècle. Sous des aspects divers, cette manière de noter résume les tentatives faites pour résoudre le vieux problème de la mesure parfaite, ou ternaire, dans ses rapports avec la mesure imparfaite, ou binaire. Notre anthologie contient un certain nombre de spécimens de notation noircie.

En premier lieu, dans les œuvres de Du Caurroy. Et l'on se trouve ici en présence d'un cas particulier, car le savant contrapuntiste aimait à parsemer sa musique de rébus⁴, pour la plus grande confusion de ses confrères, oublieux des finesses de la notation pro-

1. L. BOURGEOIS. *Le droict chemin de musique*. Genève, 1550 (réimpr. *Doc. fac. sim.*, 1, 6, 1954, fol. B 4-B 7).

2. A. PARRAN. *Traité de la musique théorique et pratique*. Paris, 1639 ; p. 10.

3. Cf. Textes musicaux. N° 1-4.

4. A. DE COUSU, *Musique universelle*. (S. l. n. d.). L, II, ch. XL.

4. Vox Domini super aquas

(Ps. XXVIII, V. 3-9.)

E. DU CAURROY

1609

PRIMUS CHORUS

SUPERIUS
CONTRA
TENOR
BASSUS

Vox Do - mi - ni su - per a - quas, De - us

SECUNDUS CHORUS

SUPERIUS
CONTRA
TENOR
BASSUS

I.

ma - jes - ta - tis in - to - nuit: Do - mi - nus su - per aquas a - quas multas.

majes-ta - - tis in - to - nu - it: Do - mi - nus su - per, su - per a - quas multas.

ma - jes - ta - tis in - to - nu - it: Do - mi - nus su - per su - per a - quas mul - tas

ma - jes - ta - tis in - to - nuit: Do - mi - nus su - per a - - quas mul - tas.

II.

Vox Domi -
8^a - - - -

Vox Domi -

Vox Domi -

Vox Domi -

12. Cantate Domino

dit : de La Rochelle.

attribué à G. BOUZIGNAC

(1628 ?)

Modéré

1^{er} DESSUS

2^e DESSUS

HAUTE-CONTRE

BARYTON ou Tenor grave

BASSE

om-nis Fran-ci-a,

Can-ta-te Do-mi-no, om-nis Fran-ci-a, Can-ta-te Do-mi-

om-nis Fran-ci-a,

om-nis Fran-ci-a,

om-nis Fran-ci-a,

5

can-ti-cum, can-ti-cum no-vum, Al-le-lu-ya, Al-le-

- no, can-ti-cum no-vum, Al-le-lu-ya, Al-le-lu-ya,

can-ti-cum, can-ti-cum, can-ti-cum no-vum, Al-le-lu-ya, Al-le-

can-ti-cum, can-ti-cum no-vum, Al-le-lu-ya, Al-le-

can-ti-cum, can-ti-cum no-vum, Al-le-lu-ya, Alle-

26. Ne reminiscaris, motet de la pénitence.

E. MOULINIÉ

1658.

Andantino (Tous)

5

DESSUS

HAUTE-CONTRE

TAILLE-HAUTE

TAILLE-BASSE

BASSE

ORGUE

Basse continue

Ne re-mi-nis-ca-ris, ne re-mi-nis-ca-ris, Do-mi-ne, Do-mi-ne, ne re-mi-nis-ca-ris, Do-mi-ne, ne re-mi-nis-ca-ris, Do-mi-ne

R. 1 2 3 4 5 6

10

Do - mi - ne,
 8^a - mi - ne,
 8 - ne,
 Do - mi - ne,
 - ne,

Récit 8^a -
Récit Ne - re - mi - nis - ca - ris,
 Ne - re - mi - nis - ca - ris,
Récit Ne re - mi - nis - ca - ris,
 Do - mi - ne,
 Ne

Do - mi - ne,
 - ne,
 Ne re - mi - nis ca - ris,
 Do - mi - ne,

4 3 3 4 5 3 6 3

1) La partie de Basse continue imprimée est notée en Fa $\sharp$. Elle a été transposée ici dans le ton de mi mineur.



Elle a, pour titre de départ: «Motet pour les Pénitens.»