

*Patrimoine*

*Musical*

*Français*

ÉDITION CRITIQUE

*Etienne Moulinié*

---

L'ŒUVRE PROFANE

---

monumentales : IV. 2

*CmbV*  
Centre de musique  
baroque de Versailles

*Patrimoine  
Musical  
Français*

*Etienne Moulinié*

---

L'ŒUVRE PROFANE

---

Édition d'Annie Cœurdevey

Ouvrage publié avec le soutien  
de la Fondation Simone et Cino del Duca de l'Institut de France



Le Centre de musique baroque de Versailles  
est subventionné par  
le Ministère de la Culture et de la Communication  
(Direction générale de la création artistique),  
l'Établissement public du musée et du domaine national de Versailles,  
le Conseil régional d'Île-de-France,  
le Conseil général des Yvelines  
et la Ville de Versailles

Son département Recherche est une Unité Mixte du CNRS

© 2011 – Éditions du Centre de musique baroque de Versailles  
CMBV 061 – ISMN M-707034-61-3  
Tous droits d'exécution, de reproduction,  
de traduction et d'arrangement réservés  
Dépôt légal : juin 2011

CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

Hôtel des Menus-Plaisirs 22, avenue de Paris F - 78000 Versailles +33 (0)1 39 20 78 18 editions@cmbv.com www.cmbv.fr	Mission nationale de valorisation du patrimoine musical français des XVII <sup>e</sup> et XVIII <sup>e</sup> siècles
---	--

## TABLE DES MATIÈRES TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION .....	V
<i>Le compositeur et son œuvre</i> .....	V
<i>Aperçu biographique</i> .....	V
<i>Typologie des airs</i> .....	VII
<i>Le destin des airs de Moulinié</i> .....	XVIII
<i>Principes d'édition</i> .....	XXI
<i>Principes généraux</i> .....	XXI
<i>Problèmes spécifiques</i> .....	XXIV
 INTRODUCTION (English translation) .....	 XXVII
<i>The composer and his œuvre</i> .....	XXVII
<i>His life: a brief outline</i> .....	XXVII
<i>Typology of the airs</i> .....	XXIX
<i>The destiny of Moulinié's airs</i> .....	XXXIX
<i>Editorial procedure</i> .....	XLII
<i>General procedure</i> .....	XLII
<i>Specific problems</i> .....	XLV
 FAC-SIMILÉS / FACSIMILES .....	 XLIX
 <i>L'ŒUVRE PROFANE</i>	
<i>Airs et chansons</i> .....	1
<i>Poésies sans sources musicales</i> .....	619
<i>Fantaisies à quatre pour les violes</i> .....	637
 DESCRIPTION DES SOURCES MUSICALES .....	 653
 INDEX.....	 679
<i>Index des genres musicaux</i> .....	679
<i>Index des poètes identifiés</i> .....	682
<i>Index général</i> .....	685

# Introduction

Le présent volume, qui s'inscrit dans le cadre de l'édition complète de l'œuvre de Moulinié (collection « Monumentales », série IV) et succède par son contenu à l'édition critique par Georgie Durosoir des *Airs de cour* de Pierre Guédron<sup>1</sup>, est consacré au benjamin de la brillante triade – Guédron, Boesset, Moulinié – qui domina durant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle ce genre si français de l'air de cour. Son contenu va un peu plus loin que la stricte édition des cent quatre-vingt-quinze airs dont la typologie sera détaillée ci-après, en ce qu'il englobe l'intégralité de la production profane identifiée d'Étienne Moulinié. En effet, le volume comprend également ses trois fantaisies instrumentales, du reste imprimées à la fin d'un recueil d'airs polyphoniques, ainsi que les textes poétiques dont on sait qu'ils ont été mis en musique par lui mais dont on n'a pu retrouver de sources musicales. Quatorze ans après l'édition moderne des *Meslanges de sujets chrétiens* de 1658<sup>2</sup> et près d'un demi-siècle après celle de la *Missa pro defunctis* de 1636<sup>3</sup>, les chercheurs ont ainsi à leur disposition l'ensemble de ce que l'on peut connaître de la musique d'un compositeur qui a su s'élever, par sa maîtrise de l'écriture aussi bien polyphonique que de la monodie accompagnée, comme par une conception tournée vers l'avenir du complexe harmonique et de la conduite tonale, bien au-dessus du qualificatif de « petit-maître » auquel on a trop souvent recours pour désigner les musiciens de l'époque de Louis XIII.

## LE COMPOSITEUR ET SON ŒUVRE

### Aperçu biographique

Les origines languedociennes de la famille Moulinié (Moulinier, Molinier), la tradition musicale de ses membres et le destin des deux frères, Antoine et Étienne, ont été minutieusement explorés par Jean-Louis Bonnet<sup>4</sup>, faisant suite à l'étude pionnière de Denise Launay<sup>5</sup>.

Étienne Moulinié est né en 1599 à Lauran (actuellement Laure-Minervois), cinquième enfant d'un père artisan qui avait accédé au rang social de marchand, et plus tard de consul de son village, et qui confia ses deux cadets, Antoine (1595-1657) et Étienne, très jeunes, au chapitre de la cathédrale Saint-Just de Narbonne ; l'excellente formation musicale qu'ils durent y recevoir est certainement à l'origine de la réputation de musicien savant dont bénéficia Étienne de son vivant, ce qui en fait une figure un peu à part parmi les compositeurs d'airs de cour.

Premier sorti de cette institution, son frère Antoine ne tarde pas à faire une brillante carrière de chanteur, faisant partie dès 1619 de la Maison du roi, en compagnie notamment de Pierre Guédron (*ca* 1565-1620), surintendant de la Musique de la Chambre

1. Éditions du CMBV, 2009 (Anthologies ; V. 1).

2. Édition de Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, 1996 (Monumentales ; IV. 1).

3. Édition de Denise Launay, Paris, Heugel, s.d. (Œuvres françaises du temps de Richelieu et du XVII<sup>e</sup> siècle).

4. Jean-Louis Bonnet, *Bouznac, Moulinié et les musiciens en pays d'Aude, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle*, Béziers, Société de musicologie du Languedoc, 1988. Voir aussi, du même auteur (avec Bérandère Lalanne), *Étienne Moulinié, 1599-1676 : Intendant de la musique aux états du Languedoc*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2000 (Musique et patrimoine en Languedoc-Roussillon).

5. Denise Launay, « Notes sur Étienne Moulinié », *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicale offerts à Paul-Marie Masson*, Paris, Richard-Masse, 1955, t. II, p. 67-78.

depuis 1613. En 1621 il fait venir Étienne à Paris ; deux ans plus tard Pierre Ballard fait paraître, anonymement, deux airs à voix seule dans le 5<sup>e</sup> livre d'*Airs de cour et de différents auteurs* (1623). Ce modeste début est suivi, dès 1624, d'un premier recueil d'auteur, *Airs avec la tablature de luth, de Estienne Moulinié*, dédié au duc Henry de Montmorency (1595-1632), gouverneur de la province du Languedoc, et dont l'air d'ouverture aura une destinée particulière<sup>6</sup>. L'année suivante paraissent les *Airs de cour à 4 & 5 parties de Estienne Moulinié*, où se retrouvent, en version polyphonique, une grande partie des airs pour voix et luth du recueil précédent ainsi que ceux d'un 2<sup>nd</sup> livre d'*Airs de cour avec la tablature de luth*, imprimé la même année 1625 ; ce premier recueil d'airs polyphoniques est dédié cette fois-ci à rien moins que le roi lui-même. Stratégie délibérée ou conséquence de possibles appuis, en 1627 Étienne Moulinié est engagé non pas à la cour de Louis XIII, mais à celle de Gaston d'Orléans, frère du roi, comme chef de sa Musique, où il se trouve à la tête d'une quinzaine de musiciens, dont huit chanteurs, un violiste et deux luthistes<sup>7</sup>. Moulinié conservera ce poste et cette fonction jusqu'à la mort de Monsieur en 1660, et même vraisemblablement quelques années après, avant de devenir, à la suite de son retour au pays natal, maître de la musique des États du Languedoc, de 1665 à 1676, date de sa mort.

Entre temps, il s'était marié en 1632 ; cette union ne devait durer qu'un an, jusqu'au décès de sa femme des suites d'un accouchement – une fille, Philippe, dont les gazettes devaient célébrer plus tard les beautés de la voix. Il demeure à Paris, dans la paroisse Saint-Sulpice, tout en disposant d'une résidence secondaire à Blois, où il se remarie en 1638 avec une demoiselle Marie Delorme qui lui donnera huit enfants<sup>8</sup>. Si l'on s'en réfère aux registres paroissiaux attestant sa présence dans la capitale entre 1631 et 1636, il ne semble pas avoir suivi les incessantes errances et exils divers de Gaston d'Orléans, résultat du goût immodéré de ce prince pour les complots (contre Richelieu, contre son frère Louis XIII), péripéties auxquelles avait succédé la période troublée de la Fronde<sup>9</sup>. On remarque que ces sombres années 1648-1653 coïncident avec un silence éditorial ; aucune publication d'Étienne Moulinié ne nous est parvenue entre le 5<sup>e</sup> livre d'*Airs de cour à 4 & 5 parties* (Paris, Pierre Ballard, 1639) et les *Meslanges de sujets chrestiens* de 1658 (Paris, Jacques de Sanlecque). Toutefois, il continue de figurer sur les états de paiement, et peut-être fournissait-il la musique des ballets que Gaston faisait danser en son château de Blois où ce dernier résidait entre deux expéditions, puis définitivement à partir de 1652.

De 1627 à 1660, toute une longue partie de sa vie de compositeur aura donc été au service des plaisirs musicaux de la Maison d'Orléans, grande consommatrice de ballets et d'airs de cour dont témoignent les livres d'airs de Moulinié, tous parus chez Pierre Ballard en recueils d'auteur, à savoir (après les trois premiers qui viennent d'être mentionnés) : en 1629, un 3<sup>e</sup> livre d'*Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare* ; en 1633 ou 1634, un supposé 2<sup>e</sup> livre d'« Airs de cour à 4 (ou 4 & 5 ?) parties », perdu, mais dont le contenu peut être reconstitué grâce à des renvois manuscrits qui apparaissent sur chaque folio d'un des exemplaires conservés du recueil suivant, le 4<sup>e</sup> livre d'*Airs de cour avec la tablature de luth* paru en 1633<sup>10</sup> ; en 1635, le 5<sup>e</sup> et dernier livre de cette série des airs avec tablature ; et enfin, respectivement en 1637 et 1639, les 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> livres d'airs de cour polyphoniques.

Peut-être cette abondante production, résultant d'une demande de musique de divertissement, ne répondait-elle pas entièrement à ses aspirations de compositeur, car il semble avoir conservé le goût d'une écriture plus savante, voire plus austère, ce dont témoigne sa *Missa pro defunctis* publiée en 1636 (Paris, Pierre Ballard), ainsi que les trois *Fantaisies pour les violes* imprimées à la suite des airs du 5<sup>e</sup> livre d'*Airs de cour à 4 & 5 parties* (1639),

6. Voir la notice de l'air *Allez tristes soupirs aux pieds de la cruelle*.

7. Voir Catherine Massip, « Le mécénat musical de Gaston d'Orléans », *L'âge d'or du mécénat, 1598-1661*, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 383-391.

8. Renseignements fournis par une étude de Madeleine et Jean-Paul Cabarat : *Le chant d'une ville. La musique à Blois du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Blois, éditions N.D. de la Trinité, 1995, p. 77.

9. Parmi les monographies qui lui sont consacrées, on citera un classique : Georges Dethan, *Gaston d'Orléans, conspirateur et prince charmant*, Paris, 1959 ; et deux ouvrages de Christian Bouyer : *Gaston d'Orléans (1608-1660), séducteur, frondeur et mécène*, Paris, Albin Michel, 1999, et *Gaston d'Orléans, frère rebelle de Louis XIII*, Paris, Pygmalion, 2007.

10. Mention « En partie[s] au deuxiesme livre de Moulinié », suivie de l'indication du folio, dans l'exemplaire F-Pc/ Rés. 64 du 4<sup>e</sup> Livre d'*Airs avec la tablature de luth*, Paris, Pierre Ballard, 1633 ; voir DESCRIPTION DES SOURCES MUSICALES (p. 660), EtM.recueil.06.

d'une écriture largement contrapuntique et imitative. La sincérité de sa foi catholique a pu aussi entrer en ligne de compte, qui l'a amené à réaliser son opus le plus considérable, l'important volume intitulé *Meslanges de sujets chrestiens, cantiques, litanies et motets, mis en musique à 2, 3, 4 et 5 parties, avec une basse continue*, dont on sait qu'il était prêt à publier en 1650, ce qui n'a pu se faire que huit ans plus tard (Paris, Jacques de Sanlecque, 1658). Quoi qu'il en soit, la parfaite réussite musicale que représentent ses airs – dans le cadre si exigeant de ces petites formes –, le renom qu'ils lui ont valu, lui permettant de se faire éditer presque exclusivement en recueils d'auteur, ont fait de lui l'un des trois grands noms de l'air de cour, en cette première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Et du reste, son dernier opus, publié en 1668 par Robert III Ballard, est un recueil de musique profane que son titre même situe dans la continuité de sa production mondaine : *VI<sup>e</sup> Livre d'Airs à quatre parties, avec la basse continue*, dont on peut imaginer qu'il représentait pour le vieux maître de musique, sans doute accablé de tâches liturgiques et de cérémonies officielles par « Messesseurs » des États du Languedoc, une bouffée de fraîcheur, « les plaisirs innocents d'une musique plus délicate »<sup>11</sup>, en même temps qu'une manifestation de son intérêt pour le nouveau style et les nouveaux modes d'écriture.

### Typologie des airs

#### *L'air de cour proprement dit*

On ne reprendra pas ici les caractéristiques générales de l'air de cour, les conditions sociales de sa production, l'examen de son évolution et de sa disparition, qui ont fait l'objet de l'étude exhaustive de Georgie Durosoir<sup>12</sup>. Parmi les 195 pièces vocales qui composent ce volume, l'intitulé « air », sans autre précision, est très majoritaire (près de 70%). Dès le premier recueil de 1624 (*Airs avec la tablature de luth, de Estienne Moulinié*), la forme est clairement établie : pièce courte, souvent ne dépassant pas une quinzaine de tactus, d'ambitus mélodique bien circonscrit, de structure binaire avec barre de reprise médiane sur un accord généralement à la dominante (forme AA/BB ou A/BB), et que l'on verra évoluer de plus en plus vers une construction soumise à la carrure, de style pré-lulliste. Ce premier recueil offre d'autre part deux particularités remarquables. La première est la diversité de son contenu – il est le seul à présenter le sous-genre « récit » (huit pièces) et celui de l'air spirituel (trois pièces). La seconde est l'occasion qu'il offre au musicologue d'étudier la transition, chez un même compositeur, entre l'air à mesure libre dit « mesuré » ou « à mesure d'air », dépourvu de signe de mesure et impropre à une adjonction éditoriale de barres de mesure, et l'air à structure métrique affirmée, matérialisée par un signe binaire ou ternaire, fût-ce au prix de nombreux changements de signe de mesure. L'air *Allez tristes soupirs aux pieds de la cruelle* qui ouvre le recueil est doublement représentatif de cet état intermédiaire, en ce que d'une part, après un début en « mesure d'air », le signe **3** est mis après la quinzième minime, deux tactus ternaires avant la barre de reprise, métrique qui sera maintenue jusqu'à la fin de l'air ; et que d'autre part, dans la version polyphonique que Moulinié en a donnée l'année suivante dans le premier recueil d'*Airs de cour à 4 & 5 parties* (avec un texte alternatif : *Versez mes tristes yeux un océan de larmes*), il semble s'être aperçu que même son début « libre » pouvait rentrer dans un mètre ternaire. En conséquence, le signe **3** figure au début de chacune des parties vocales, tout au moins des deux qui nous sont parvenues de cette source incomplète. La stratégie consistant à débiter en mesure libre et à passer en métrique régulière en deuxième partie est aussi celle du récit *Ondes qui soulevez vos voûtes vagabondes* ; la seule pièce intégralement en « mesure d'air » est le récit *Paisible et ténébreuse nuit*. Toutes les autres présentent un ou plusieurs signes de mesure, de façon toujours cohérente, et par la suite plus aucun des recueils suivants, qu'il soit monodique ou polyphonique, ne contiendra d'air qui en soit dépourvu : Moulinié a définitivement opté pour l'abandon de l'héritage des humanistes adeptes de la « musique mesurée à l'antique » en faisant le choix de la modernité. Un bon moyen d'évaluer la portée de ce changement est de considérer l'inversion de la proportion des airs à mesure libre dans les recueils d'*Airs de différents auteurs mis en tablature de luth* édités par Pierre Ballard entre 1608 et 1623 : cette proportion est de soixante sur soixante-treize dans le premier recueil, et tombe à quatre sur trente-quatre dans le 11<sup>e</sup>

11. Voir la dédicace de ce recueil, p. 677.

12. *L'air de cour en France, 1571-1655*, Liège, Mardaga, 1991.

livre qui est le dernier à être « de différents auteurs », dans une courbe de décroissance très régulière d'un recueil à l'autre.

#### *Les récits*

On trouve dans le premier recueil de 1624 (*Airs avec la tablature de luth, de Estienne Moulinié*), et dans celui-ci seulement, huit pièces sous-titrées « récit », qui offrent effectivement un certain nombre de particularités stylistiques. À l'exception d'un seul, le poème débute par une interpellation : « Esprits » (« autrefois amoureux »), « Mes yeux » (« il est temps de pleurer »), « Ondes » (« qui soulevez vos voutes vagabondes » – sur un sonnet extrait de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé –, « Paisible et ténébreuse nuit » – sur un poème de Marc-Antoine Girard de Saint-Amant –, « Rochers affreux, et vous ô Bois »), « Soleils » (« astres puissants »), « Vous » (« qui n'allégez point mon esprit si fidèle »). Un accent lyrique, voire dramatique est ainsi donné dès le début, qui se traduit par de nombreux mélismes, certains assez étendus, et se répercute sur l'accompagnement du luth, dans les mouvements linéaires produits par une écriture nettement contrapuntique. La liberté rythmique, conférée naturellement par la mesure libre des deux récits cités précédemment, n'en est pas moins manifeste dans la plupart des autres récits, qu'elle soit ou non matérialisée par des changements de signe de mesure. Tout cela donne un certain caractère d'improvisation justifiant le terme de « récit », comme si la pièce était d'un seul tenant, ce qu'elle est effectivement dans un cas (*En approchant le bord*), dépourvu de la barre de reprise médiane. Il est permis de se demander pourquoi Moulinié a complètement abandonné ce genre par la suite ; toujours est-il que cette évolution va de pair avec une tendance à couler sa mélodie dans des formes de plus en plus structurées. On retrouvera cependant certains caractères du récit dans les deux airs qui font l'objet du paragraphe suivant.

#### *Les airs à couplets ornementés*

En effet, *D'où sort cette grande clarté* et *Respects qui me donnez la loi*, qui appartiennent tous deux au genre du « dialogue », ont des couplets en forme de doubles très ornementés, ce qui leur confère un caractère lyrique proche du récit. Les moindres détails des passages et diminutions sont notés avec la plus grande minutie, et l'on peut se rendre compte, en se reportant aux fac-similés<sup>13</sup>, des difficultés de notation pour lesquelles l'imprimeur, soumis à la rigidité de la technique des caractères mobiles, a dû trouver des solutions plus ou moins imparfaites.

En l'absence des barres de mesure éditoriales, l'aspect complexe de cette notation peut donner l'impression d'une totale liberté rythmique. En réalité, le strict calcul des correspondances des valeurs montre que toutes les diminutions, en tout cas dans *D'où sort cette grande clarté*, sont soigneusement calculées pour s'insérer exactement dans la métrique<sup>14</sup>, et que les apparentes irrégularités sont d'ordre purement graphique, étant dues au placement syllabique dans l'articulation du texte. Et de fait, c'est bien cette articulation qui génère une certaine dose de liberté rythmique, laissée à l'appréciation – au « goût »<sup>15</sup> – de l'interprète. Dans *Respects qui me donnez la loi* cependant, on trouve par endroits de vraies irrégularités, signalées dans la source par un point placé après la note qui précède le mélisme, et qu'il faut évidemment se garder de confondre avec un point d'augmentation ; sa fonction ne peut être que d'avertissement d'une tenue *ad libitum*, entre deux croches ou deux doubles croches<sup>16</sup>.

13. Voir p. LV. André Verchaly, dans son édition des *Airs de cour pour voix et luth (1603-1643)*, Paris, Heugel, 1978, donne également (p. 77) le fac-similé de l'air *Si je languis d'un martyr inconnu* de Joachim Thibault de Courville, répondant aux mêmes caractéristiques.

14. Voir M. Mersenne, *Harmonie universelle*, Sébastien Cramoisy, Paris, 1636, Livre VI, p. 375 : « Et bien que l'on ne change pas entièrement l'espece ou le genre du mouvement, quand on use de 2. 4. 8. ou 16. notes crochües, ou doubles, et triples crochües, au lieu d'une note blanche ou noire, neantmoins l'effet est different à proportion que cette diminution éloigne les mouvemens plus tardifs de leur simplicité; et fait souvent que l'on ne comprend plus l'espece du mouvement ».

15. Le « goust » du chanteur Pierre de Nyert (1596-1682), si loué par ses contemporains, ou le « goust » recommandé par le chanoine Jean Millet de Montgesoye, auteur de *La belle méthode ou l'art de bien chanter* (Lyon, Jean Grégoire, 1666), et par bien d'autres écrits théoriques, mais que Bacilly devait s'appliquer à régler dans ses *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1<sup>re</sup> éd. : Paris, l'auteur, 1668).

16. De même, dans l'air de Courville reproduit par Verchaly, on trouve ce genre de point avant un mélisme soutenu par une semibreve du luth, quelle que soit la durée de ce mélisme, quatre ou huit croches ou davantage ; Moulinié est plus soucieux d'une relative exactitude.

Moulinié est-il l'auteur de ces diminutions, ou les a-t-il notées d'après les indications de son frère Antoine, si réputé comme chanteur ? C'est en tout cas certainement à Antoine que l'on doit attribuer le couplet donné par Mersenne de l'air *N'espérez plus mes yeux* d'Antoine Boesset<sup>17</sup>, en exemplification des différentes manières d'ornementer le chant, après les diminutions de Boesset lui-même et d'Henry de Bailly : « Autre façon de chanter de Monsieur Moulinié ».

Parmi les sources manuscrites, trois airs à second couplet ornementé posent le même problème d'autorité, étant copiés dans des recueils datables de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. À *la fin c'est trop me contraindre*, deuxième air du 4<sup>e</sup> livre d'*Airs de cour avec la tablature de luth* de 1633, se retrouve attribué à Michel Lambert (1610-1696) dans trois exemplaires des « recueils Foucault »<sup>18</sup>, comme air à voix seule et basse continue, et a été classé pour cette raison dans le répertoire dérivé ; mais comme la ligne mélodique du premier couplet est fidèle à celle de notre source principale, à quelques mélismes près, on est fondé à supposer que Lambert est l'auteur peut-être d'une certaine modernisation de l'air de Moulinié (et notamment en raison des modifications harmoniques dues à la basse continue), et certainement des doubles du second couplet. En revanche, dans les deux airs qui figurent anonymement dans le recueil hybride F-Pn/ Vm<sup>7</sup> 3, *Bien que l'amour contente mes désirs* et *Ne jurez plus Iris que jamais votre cœur*, il n'y a pas la moindre modification du premier couplet, et une grande profusion ornementale dans le second. À la différence de *À la fin c'est trop me contraindre*, tous deux proviennent de sources tardives de Moulinié : *Airs de différents auteurs* de 1664 pour le premier, et *Airs à 4 parties avec la basse continue* de 1668 pour le second. L'extrême laisser-aller dans la distribution rythmique des diminutions, insoucieux de quelconques repères pour un éventuel accompagnateur, entraîne l'hypothèse d'une ornementation émanant d'un chanteur, comme dans le cas de *N'espérez plus mes yeux* de Boesset.

#### *Les trois airs spirituels du 1<sup>er</sup> livre d'Airs avec la tablature de luth (1624)*

De même que Moulinié a abandonné le genre « récit » après le recueil de 1624, il ne reviendra plus sur le choix d'un texte spirituel, représenté par trois airs figurant en fin de volume. Ils sont intitulés « Prière » pour les deux premiers (*Dans le lit de la mort tout mouillé de mes larmes* et *Du ciel les portes sont ouvertes*), et « Pseaume XLII » pour le troisième (*Entre un espoir douteux et une extrême crainte*). Titre et contenu littéraire<sup>19</sup> concordent intégralement avec trois airs spirituels qui figurent, également en fin de volume, dans le recueil d'auteur de Jean Boyer, *Airs mis en tablature de luth par lui-même*, paru en 1621 (Paris, Pierre Ballard) ; mais là s'arrête la similitude entre la démarche des deux compositeurs. Bien plus, Moulinié y fait preuve d'une originalité remarquable, en particulier dans la prière *Dans le lit de la mort tout mouillé de mes larmes*, où l'épanchement lyrique de la mélodie s'accompagne de tous les procédés expressifs des madrigalistes de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle : ligne mélodique initiale en tétracorde descendant, immédiatement suivie d'une remontée harmonisée par un chromatisme des plus hardis, figuralisme par accélération rythmique sur « mes soupirs », expression du malaise par une conduite modale extrêmement fluctuante d'un bout à l'autre, dans un mouvement de lignes contrapuntiques où abondent les suspensions dissonantes. Ce dernier caractère se retrouve dans une moindre mesure dans la deuxième prière, tandis que le psaume fait écho à l'austère syllabisme des mises en musique, au siècle précédent, du psautier huguenot.

#### *Les dialogues*

Les airs portant le sous-titre « dialogue » dans la source sont au nombre de huit. Deux d'entre eux sont les airs à couplets ornementés dont il a été question plus haut. Deux appartiennent à un ballet : D'où sort cette grande clarté, sous-titré « Dialogue de la Nuit et du Soleil », pour haute-contre et basse-contre, extrait du *Ballet du Monde renversé*, et *Ô grand Louis le miracle du monde*, qui est l'un des quatre airs conservés du *Ballet des Quatre monarchies chrétiennes* (voir plus loin, p. XIII), confié à deux dessus bien que n'étant l'expression que d'un seul personnage, Junon. Deux autres posent le problème inverse de

17. *Harmonie universelle*, op. cit., Livre VI, p. 412-413.

18. Voir la DESCRIPTION DES SOURCES MUSICALES, p. 655.

19. Voir dans les notices de ces trois airs les références littéraires.

l'attribution à deux interlocuteurs d'une unique ligne vocale de dessus, sans changement de clé. Dans *Jeune merveille*, la distribution homme/femme se déduira de deux façons, matériellement par le placement dans la source d'une barre de fin de vers, et logiquement par le sens même du texte poétique ; *Objet le plus beau de nos sens* ne présente pas de barre de fin de vers mais une reprise musicale des deux premiers vers avec placement d'une deuxième ligne de texte, tandis que la deuxième section de la pièce, comportant également une reprise, indique clairement par son texte (« Assemblons donc nos voix... ») la réunion en duo des deux interprètes. Pour les trois duos restants, la répartition est clairement indiquée soit par la mise en page (*Souffrez beaux yeux pleins de charmes* : les deux personnages en vis-a-vis), soit par le changement de clé (*Diga me quanto ha* et *Si l'amour comme on dit avait tant de puissance*), soit encore par l'insertion d'une barre de fin de vers, mais tous les problèmes d'exécution ne sont pas résolus pour autant.

En effet, pour quatre de ces dialogues, la succession des interlocuteurs peut très bien être, et même doit certainement être suivie d'une reprise en duo des derniers vers conçus comme refrain, sur deux lignes vocales différentes mais harmoniquement concordantes<sup>20</sup>. Le dialogue *D'où sort cette grande clarté*, le seul à exister en deux versions, monodique accompagnée et polyphonique, nous donne la marche à suivre. Dans la version monodique, ne comportant qu'une seule ligne vocale au-dessus de la tablature, les deux premiers vers de la première strophe sont notés en clé d'ut<sup>3</sup>, avec indication « La Nuit », les deux suivants en clé de fa<sup>4</sup> avec indication « Le Soleil » ; pour les deux derniers vers, on a successivement une mélodie en ut<sup>3</sup>, puis une autre en fa<sup>4</sup> avec le même texte et accompagnement identique de luth, et se terminant toutes deux par une *longa* surmontée d'un point d'orgue. Ces deux mélodies étant parfaitement superposables, on en déduira tout naturellement qu'elles doivent se chanter en duo, supposition confirmée, s'il en était besoin, par la version polyphonique. Des quatre parties de cette dernière ne nous en sont parvenues que deux, *Dessus* et *Taille* ; sur ces deux parties, les six vers de cette strophe, la seule à être reportée dans cette version, sont représentés par des portées vides puisque la Nuit et le Soleil sont respectivement des voix de haute-contre et de basse-contre. Seule la fin est notée avec l'indication « A quatre », pour les deux derniers vers « O Dieux ! o Dieux ! quelle aventure / Peut renverser le Ciel et la Nature » qui servent donc de refrain repris par le chœur (ou l'ensemble vocal) après le duo des deux solistes.

On est par conséquent autorisé à comprendre de la même façon l'exécution de *Diga me quanto ha*, dialogue plaisant entre une dame espagnole et son médecin sur le thème du mal d'amour, *Respects qui me donnez la loi*, *Ô grand Louis le miracle du monde*, et *Si l'amour comme on dit avait tant de puissance* qui est un dialogue entre deux personnages féminins, Astrée et Philis, sur un texte manifestement inspiré de *L'Astrée* d'Honoré D'Urfé. Quant au dialogue satirique *Souffrez beaux yeux pleins de charmes*, il présente la disposition particulière d'une alternance de couplets entre l'Espagnol amoureux, caricaturé à plaisir, et une dame française qui ne répond que par des sarcasmes, chacun ayant sa propre partie sur une page entière. Le fait que les deux parties présentent le même accompagnement (de guitare comme il se doit) soutenant les deux mélodies, dont l'une est rigoureusement et continûment à la tierce de l'autre, pourrait autoriser une reprise en refrain des deux derniers vers, chacun des deux personnages chantant son propre texte, ce qui après tout serait conforme à l'esprit grotesque de cette pochade dont le succès est attesté par au moins une copie manuscrite et une parodie dans des sources très éloignées de l'original (voir la notice de cet air).

#### *Les airs à boire*

Voilà un genre dans lequel Moulinié s'est particulièrement illustré, en tant qu'un des premiers (avec Boyer) à faire figurer en fin de volume, après les airs « sérieux », quelques représentants de ce genre qui à partir de 1627 (1<sup>er</sup> volume de la série des *Chansons pour danser et pour boire*) devait connaître une expansion particulière dans la production de la maison Ballard, jusqu'au cœur du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les dix-neuf airs à boire de Moulinié se répartissent assez régulièrement dans la production de ses recueils d'airs de cour (en y comprenant deux airs dans les recueils collectifs « de différents auteurs »), depuis le 1<sup>er</sup> livre

20. Jeanice Brooks, dans son étude « "O quelle armonyé" : Dialogue singing in late Renaissance France », *Early Music History*, 22 (2003), p. 1-65, arrive aux mêmes conclusions, pour une période déjà largement antérieure.

d' *Airs de cour avec la tablature de luth* de 1624 jusqu'au 5<sup>e</sup> livre d' *Airs de cour à 4 & 5 parties* de 1639, avec une pointe dans l'important et très diversifié 3<sup>e</sup> livre d' *Airs de cour avec tablature* de 1629 qui en comporte sept. Ils se conforment presque tous à un schéma compositionnel commun, présentant les caractéristiques suivantes : forme AA//BB (à l'exception de deux des trois airs de 1639, qui sont sans reprises) ; signe de mesure binaire, le plus souvent C, impliquant la battue à la noire <sup>21</sup> ; rythme animé, énergique, souvent marqué par de longues séries de croches, avec appui cadenciel précédé de la figure ♪ · ♪ ; plusieurs d'entre eux débutent par un geste ascendant de quinte ou d'octave, comme une joyeuse invitation à lever le verre. Les textes poétiques relèvent d'une longue tradition de rupture avec les conventions sociales et même religieuses que l'on peut faire remonter, en dernière analyse, au haut Moyen Âge ; on pense en particulier, lorsqu'il s'agit par exemple de « mourir le verre à la main » (*Ami quittons cette humeur noire*) à tel texte des *Carmina burana* où le buveur affirme sans ambages qu'il chérit la taverne plus que l'église. Un tel contraste avec les afféteries des conventions poétiques de l'air de cour justifie que ces pièces se retrouvent imprimées à la fin des recueils, sauf cas particulier d'un air de ballet, inséré à sa place normale.

Le ton familier des airs à boire entraîne cette particularité, dans les recueils de Moulinié, qu'il y est fait directement allusion à son patron Gaston d'Orléans (« Buvons à Gaston toute nuit » dans *Vous qui n'avez ni feu ni lieu*), à son entourage ou à celui – par l'intermédiaire de son frère Antoine – des chantres de la Chambre du roi (« Marais, Justice, Niel et Moulinier » dans *C'est à ce coup qu'il faut prendre les armes*), ou encore à ses aventures militaires (*Faut attaquer la Lorraine*). Le plus emblématique, du point de vue historique, est l'air *Amis environons-nous du vin d'Espagne en France*, dont exceptionnellement l'auteur du texte est connu, en l'occurrence le poète Charles de Beys, et qui est intitulé « Air fait pour le retour de Monsieur frere du Roy », se terminant par le refrain « Laissons boire Gaston, il revient de la chasse » (voir la notice de l'air).

#### *Les airs « exotiques » du 3<sup>e</sup> livre d'Airs de cour avec tablature (1629)*

Les airs à boire terminant le recueil avec tablature de 1629 [EtM.recueil.04] sont précédés d'une autre série d'airs ne relevant pas de la tradition de l'air de cour. La promenade hors des sentiers battus commence avec la dix-neuvième pièce du recueil, l'air italien *Dove ne vai crudele*, ce qui du reste ne relève pas d'une grande originalité dans la mesure où Gabriel Bataille, dans le premier recueil des *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth* (1608), puis Antoine Boesset dans plusieurs de ses livres d'airs, avaient introduit des titres italiens <sup>22</sup>, sans doute composés sur des modèles puisés dans les nombreux corpus de *Canzoni*, *Villanelle*, *Napolitane*... imprimés en Italie en recueils d'auteurs ou collectifs depuis le dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, même si sur les dix titres relevés dans les recueils de Pierre Ballard il n'en est que quatre dont on retrouve l'origine.

Suit une série de onze pièces vocales avec accompagnement de guitare, débutant par l'air en dialogue évoqué plus haut, *Souffrez beaux yeux pleins de charmes*, se continuant par cinq autres airs italiens, puis cinq airs espagnols et une chanson en dialecte gascon. L'écriture de l'accompagnement de guitare, en style *rasgueado*, sera commentée ci-dessous (voir p. XII). Dans les cinq airs italiens, cette technique de « batterie » confère un certain dynamisme rythmique qui évoque notamment le Monteverdi des *Scherzi musicali* (1584, 1607, 1632) ou des *canzonette* du 9<sup>e</sup> livre posthume de madrigaux (1650), alors que l'air *Dove ne vai crudele*, accompagné au luth, est empreint d'un lyrisme qui rappelle celui des « récits » du premier livre. Cet air, également mis en musique et en tablature par Antoine Boesset dans le 14<sup>e</sup> livre des *Airs de cour avec la tablature de luth* du compositeur, paru l'année précédente (1628), présente des parentés incontestables avec celui de Moulinié, ce qui induit tout naturellement l'existence d'une source italienne commune, vraisemblablement un timbre utilisé par divers compositeurs. Il en va de même pour trois des cinq autres airs italiens (accompagnés à la guitare) – *Non spero pietà, O che gioia ne sento mio bene, O stelle omicide* – dont un titre commun et une

21. Voir ci-dessous, p. XIX. D'après la partie de *Taille* du 2<sup>nd</sup> livre d' *Airs à 4 parties* de Jean Boyer (Paris, Pierre Ballard, 1627), la seule qui subsiste de ce recueil, les quatre airs à boire de ce compositeur semblent partager un certain nombre de ces caractéristiques avec ceux de Moulinié.

22. Recensés par A. Verchaly, « Les airs italiens mis en tablature de luth dans les recueils français du début du XVII<sup>e</sup> siècle », *Revue de musicologie*, XXXV (juillet 1953), p. 45-77.

ligne mélodique nettement apparentée remontent incontestablement à un timbre italien (voir, dans notre édition, les ANNEXES de ces trois airs).

Quant aux cinq airs espagnols de ce recueil de 1629, ils appellent un autre type de commentaires<sup>23</sup>. Certes, pas davantage que pour les airs italiens, il ne s'agit d'une innovation absolue, puisque vingt ans auparavant le 2<sup>e</sup> livre des *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth* par Gabriel Bataille (Paris, Pierre Ballard, 1609) comportait en fin de recueil une série de dix airs espagnols<sup>24</sup> ; toutefois ils sont accompagnés au luth et non à la guitare, ce qui leur confère une plus grande variété d'écriture que ceux de Moulinié. Ces derniers, en effet, relèvent tous du style populaire de la chanson espagnole, *romance* ou *villancico*, avec leur syllabisme strict, soutenu par les batteries quasi ininterrompues du *rasgueado* – et il se trouve que précisément pour le public français ce type de répertoire venait de recevoir son complément pédagogique, avec la publication d'un *Método muy facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* du compositeur et guitariste Luis de Briçeno, imprimé par Pierre Ballard (« Pedro Ballard » !) en 1626. Il s'agit d'un mince traité se résumant à deux pages de théorie, l'une exposant sur une tablature à cinq lignes les seize accords utilisables, affectés chacun d'une numérotation (par chiffre, lettre ou signe typographique) permettant leur symbolisation minimale, l'autre expliquant la manière d'accorder l'instrument ; les trente pages suivantes sont des exemples pratiques, petites chansons ou danses (passacailles, *folias* et autres) notées par ce système rudimentaire : numéro de l'accord surmonté du rythme.

Chez Moulinié, le caractère populaire de ses douze airs espagnols se manifeste aussi dans certaines irrégularités métriques<sup>25</sup> qui donnent l'impression d'une transcription maladroite ou incertaine, peut-être parce qu'il en aurait recueilli les mélodies à partir d'une transmission orale. Une telle hypothèse se renforce du fait que certains passages de texte sont manifestement corrompus ; il a été possible de les rétablir par comparaison avec un texte analogue figurant dans une anthologie<sup>26</sup>, ce qui a permis la traduction correcte d'un texte autrement incompréhensible (voir les notices de *Embica me mi madre* et *Ribericas del rio de Mansanares*). Il faut enfin ajouter que trois ans avant la publication de 1629, Pierre Ballard avait imprimé dans sa série monodique des *Airs de cour et de différents auteurs* (7<sup>e</sup> livre, 1626) six airs espagnols de Moulinié, dont seul *Repicavan las campanillas* a été repris par lui pour le faire figurer dans le recueil avec tablature.

Le résultat musical de la transcription des tablatures de guitare peut surprendre ; il résulte de la notation sur une portée à cinq lignes (au lieu des six lignes de la tablature de luth), et tout se passe comme si le compositeur avait sous-entendu la note de basse qui devrait figurer sur une sixième ligne virtuelle. C'est du reste une pratique courante pour le style *rasgueado*, et à l'époque Constantijn Huygens se plaignait de cette « sottise de tablature qui met tous les dessous dessus »<sup>27</sup>.

#### *Les airs de ballet*

On peut présumer que les douze ou treize airs de ballet<sup>28</sup> imprimés dans les recueils (deux airs dans le 2<sup>e</sup> livre d'*Airs avec la tablature de luth* de 1625, six dans le 5<sup>e</sup> livre d'*Airs de cour avec la tablature de luth* de 1635, trois dans le 5<sup>e</sup> livre d'*Airs de cour à 4 & 5 parties* de

23. Commentaires également applicables aux sept autres airs espagnols de Moulinié répartis dans trois autres recueils.

24. On trouve également un air de Bataille dans le 5<sup>e</sup> livre de cette collection (1614), et un air de Boesset dans le 12<sup>e</sup> (1624). Les airs de 1609 sont décrits par Danièle Becker, « La musique espagnole à la Cour de France au XVII<sup>e</sup> siècle », *Deux siècles de relations hispano-françaises (Actes du colloque international du CRECIF, Centre de recherches et d'études comparatives ibéro-francophones de la Sorbonne nouvelle, juin 1984)*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 61-83.

25. Par exemple, dans *Orilla del claro Tajo*, à la deuxième énonciation de « Que Celos y amores » où les signes de mesure ont dû être rajoutés, ou dans *Por la verde orilla del claro Tormes* un passage en mesure apparemment libre au début de la *copla*. D. Becker (art. cit.) analyse ces airs en termes de divers styles du *villancico* ou de la *romance*, et parle des deux airs faisant allusion au mariage (1615) de Louis XIII et Anne d'Autriche (*Quando borda el campo* et *Repicavan las campanillas*) comme étant intégralement de la composition de Moulinié.

26. Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, Editorial Castalia, 1987.

27. W. J. A. Jonckbloet, *Musique et musiciens au XVII<sup>e</sup> siècle. Correspondance et œuvres musicales de Constantin Huygens*, Leyde, 1882, lettre XX à Sebastian de Chièze, citée par G. Durosoir, *L'air de cour en France, op. cit.*, p. 273.

28. Il n'est pas sûr que l'air *Goûtez en paix les doux plaisirs* qui figure dans le 4<sup>e</sup> livre d'*Airs avec la tablature de luth* de 1635 et en version polyphonique dans le 4<sup>e</sup> livre d'*Airs à 4 & 5 parties* de 1637, sous-titré « Air fait pour le Mariage de Monsieur le Duc de Puillaurans » (Antoine de Laage, seigneur puis duc de Puylaurens, 1602-1635), ait fait partie d'un ballet qui aurait été représenté à cette occasion.

1639, deux dans les *Airs à 4 parties avec la basse continue* de 1668) ne représentent qu'une partie de l'activité de Moulinié dans ce domaine, sollicité comme il devait l'être pour les plaisirs fastueux de Monsieur frère du roi. Néanmoins le *Ballet du Monde renversé*, dont subsiste un livret non daté, est antérieur d'au moins trois ans au recrutement de Moulinié par Gaston d'Orléans, puisque les deux airs de 1625 figurent déjà anonymement dans le 6<sup>e</sup> livre d'*Airs de cour et de différents auteurs* de 1624 ; c'est pourquoi il est aisé d'imaginer que dans le « dialogue de la Nuit et du Soleil » qui constitue l'air *D'où sort cette grande clarté*, le rôle du Soleil avec son couplet très ornementé était tenu par Antoine Moulinier, protecteur d'Étienne avant que ce dernier n'acquière son indépendance.

Le *Ballet des Quatre monarchies chrétiennes*, dansé les 27 février et 6 mars 1635 au Louvre « devant le Roy, la Reyne, Monsieur et toute la cour », fut un événement politique autant que théâtral, probablement organisé par Gaston pour sceller la réconciliation avec son frère, après son retour en France six mois auparavant (évoqué ci-dessus, à propos de l'air à boire *Amis enivrons-nous du vin d'Espagne en France*). Ce ballet est intitulé dans les sources musicales « Ballet de Mademoiselle », car il fut dansé, entre autres, par la fille de Gaston, Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier (appelée plus tard la « Grande Mademoiselle »), alors âgée de huit ans. Cette jeune personne, dans le rôle de Minerve incarnant la France, exécutait ce « que l'on pouvoit appeler une danse de pygmées, [composée d'une] bande de petites filles, princesses et autres de qualité, et de tous les seigneurs qui étoient de même taille que nous »<sup>29</sup>, représentant « l'Italie conduite par Orphée : L'Espagne par Junon : L'Allemagne par Bachus : Et la France par Minerve ; Tous les Royaumes ayant quelque rapport aux qualitez de ses quatre Nations qui venoient tous aux pieds du plus genereux Roy de la terre »<sup>30</sup>. Les cinq airs de Moulinié figurant dans ce ballet (dont deux au moins, à la louange de Louis XIII, versifiés par Tristan L'Hermitte) devaient faire partie d'un ensemble grandiose autant que pittoresque dont on peut avoir l'idée par la relation très détaillée qui en est faite dans le livret aussitôt imprimé, où sont décrites les diverses entrées de populations fantaisistes. Mais il n'en était sans doute pas le seul compositeur, à constater le déploiement vocal et instrumental qui devait accompagner ces entrées : « [...] quantité de voix & de luths, qui chantoient les vers qui suivent devant le Roy [...] Apres le premier Recit qui se retiroit peu à peu, les vingt-quatre violons du Roy commençoient à sonner l'air des Caldarostes ».

Le dernier recueil polyphonique de Moulinié imprimé par Pierre Ballard, le 5<sup>e</sup> livre d'*Airs de cour à 4 & 5 parties*, comporte lui aussi cinq airs d'un même « Ballet de son Altesse royale », autrement dit Gaston d'Orléans. Ce ballet est désigné de façon plus précise dans les sources littéraires comme *Ballet du Mariage de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne*, et fut dansé à Tours en 1638 par son Altesse et quelques hauts personnages en tant que divertissement offert à l'un de ses caprices amoureux<sup>31</sup>. La fantaisie poétique de l'argument, développé à partir d'un roman à succès du xv<sup>e</sup> siècle traduit dans presque toutes les langues d'Europe<sup>32</sup>, se reflète dans la démarche du compositeur, par exemple dans un plaisant *Salamalec o rocoha* sous-titré « Le Juif errant », deux couplets en galimatias franco-latino-espagnol-yiddish (le Juif errant étant un personnage international nanti du don d'ubiquité) se terminant par un appel à boire (« sed drinquen sempré gou serab »). L'air suivant n'est pas moins remarquable, sous un tout autre aspect : *Rompez les charmes du sommeil* est un trio de voix d'hommes à l'allure de douce berceuse, précédé d'un prélude instrumental, également en trio, dont la structure formelle et harmonique est identique à celle du trio vocal, et dont le style préfigure les « sommeils » lullistes.

Enfin le 6<sup>e</sup> livre d'*Airs à 4 parties avec la basse continue* de 1668 comporte deux airs censés être à deux ou trois voix et basse continue<sup>33</sup> : *Cédez à mes charmes divers* et *Cachez-nous vos clartés épaissez vos ombres* d'un *Ballet de l'Hiver* dont on n'a pas retrouvé la source littéraire

29. *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, éd. M. Petitot, *Collection des Mémoires relatifs à l'histoire de France*, série 2, t. XL, Paris, Foucault, 1824, p. 374.

30. *Sujet du Ballet des Quatre monarchies chrétiennes...*, Paris, Jean Martin, 1635 ; texte édité par Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV*, Paris, Gay, 1868-1870 (repr. Genève, Slatkine, 1968), t. V, p. 91-111.

31. Voir la notice de *Mortels je suis cette bouteille*.

32. Ce roman de *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* a fait l'objet d'une édition scientifique par François Roudaut, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009. Un épisode de cette histoire avait servi de thème à la première épître de Clément Marot dans *L'Adolescence Clémentine* (1532).

33. Des deux seules parties subsistantes (*Dessus et Haute-contre*), seule celle de *Dessus* comporte, pour ces airs, de la musique.

mais qui, selon Laurent Guillo <sup>34</sup>, fut « dansé devant son Altesse de Verneuil » à Blois en 1667, donc sept ans après la mort de Gaston d'Orléans, ce qui laisse ouvertes toutes les suppositions quant aux relations qu'a pu entretenir Moulinié avec la Maison d'Orléans après son retour en Languedoc.

#### *Quelques spécificités des divers recueils*

On a déjà parlé de l'originalité de la première publication de 1624 (*Airs avec la tablature de luth, de Estienne Moulinié*), la seule à inclure des « récits » et des airs spirituels. Le 3<sup>e</sup> recueil avec tablature de 1629 présente, outre sa série d'airs italiens, espagnols et gascon, une autre originalité : la réunion de huit airs en un cycle cohérent par son contenu poétique, consacré à une mystérieuse « Uranie » à qui est dédié le recueil <sup>35</sup>. En réalité, le mystère n'en est pas un, car de nombreux indices concordants amènent à la personne de Marie Bruneau, mariée à Charles de Rechignevoisin, seigneur des Loges, et devenue de ce fait Mme des Loges, dame cultivée tenant un salon que fréquentait en particulier Gaston d'Orléans <sup>36</sup>. Uranie est présente dans les six premiers airs du recueil, ainsi que dans le huitième (l'intercalation de la septième pièce, *Jeune merveille*, d'un style poétique et musical tout différent, résulte peut-être d'une erreur de mise en page), s'intégrant dans un parcours amoureux précurseur des romans de M<sup>lle</sup> de Scudéry. La preuve de la cohérence du projet en est apportée par le tout dernier air du recueil *Voici tantôt la froidure bannie* – après la série des huit airs à boire qui devraient normalement le clôturer – où reparaît Uranie par la voix de son soupirant, ce dernier exprimant, avec l'arrivée du renouveau, l'espoir d'un heureux dénouement pour ce périple sentimental parfaitement codifié.

Le 5<sup>e</sup> livre d'*Airs de cour à 4 & 5 parties* de 1639 est le plus varié et le plus original dans sa composition. Après les quatre premiers airs de conception traditionnelle viennent les cinq pièces provenant du *Ballet du Mariage de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne*, puis à nouveau deux airs à contenu galant ; suivent deux airs à boire, puis deux pièces qui seraient mieux appelées « chansons » <sup>37</sup>, chacune accompagnée de la mention « Air dont M. Moulinié n'a fait que les parties ». On entendra par là que notre compositeur s'est emparé de deux timbres dont il a fait une harmonisation à quatre voix. Le caractère populaire du premier ne fait aucun doute, ne serait-ce que par son titre, *Guillot est mon ami*, et davantage encore par les paroles franchement triviales et le caractère joyeusement fruste d'une mélodie de mètre ternaire, dont l'ancienneté est corroborée par l'emploi – presque totalement tombé en désuétude dans ces années 1630 – de la notation noire dite en *hemiolia* <sup>38</sup>. Mais Moulinié semble s'être amusé à lui donner un accompagnement savant : entrées en imitation, passages, broderies et suspensions dans le plus pur style de la polyphonie du siècle précédent... L'esprit de contradiction ainsi manifesté reparaît dans la pièce suivante, mais de façon exactement inverse, car pour *Ma raison est donc la maîtresse* (titre sérieux, paroles conformes à ce que l'on attend d'un air de cour) il a fait le choix de la simplicité pour l'harmonisation, en écriture note contre note. Or il se trouve que ce texte est un pur *contrafactum* plaqué sur un timbre tout aussi populaire que *Guillot est mon ami* ; le titre nous en est donné dans plusieurs sources : une copie dans le manuscrit Finspong 9074 conservé en Suède à la bibliothèque du château de Norrköping (S-N), le timbre lui-même recueilli en 1717 par Jean-Baptiste-Christophe Ballard dans *La Clef des chansonniers*, et deux des adaptations instrumentales qui en ont été faites par les luthistes <sup>39</sup>. Il s'agit donc du timbre de *Frère Frappart*, incipit qui renvoie à tout un folklore du moine ivrogne et débauché dont la chanson polyphonique du XVI<sup>e</sup> siècle avait fait un si large usage <sup>40</sup>.

34. Pierre I Ballard et Robert II Ballard, *Imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, Liège, Mardaga, 2003, vol. 2, p. 680.

35. Voir la dédicace de ce recueil, p. 674. Uranie fait un bref retour dans deux airs de la publication suivante, le 4<sup>e</sup> livre d'*Airs de cour avec la tablature de luth* de 1633 : *Après les maux d'une si longue absence* et *Hélas je n'en puis plus ma peine est infinie*.

36. Le texte de Pierre Bayle cité dans la notice de l'air *Objet le plus beau de nos sens* est le seul, à notre connaissance, à établir un lien explicite entre M<sup>me</sup> des Loges et le surnom « Uranie ».

37. Voir Pierre Perrin dans *Recueil des paroles de musique de M. Perrin...*, ms. [ca 1665], F-Pn [Mss.]/ Ms. fr. 2208 : « L'air marche à mesure et à mouvement libres et graves [...] La chanson diffère de l'air en ce qu'elle suit un mouvement réglé de danse ou autre ».

38. Voir Annie Cœurdevey, « La notation du rythme ternaire dans les recueils d'*Airs* de Le Roy & Ballard (1552-1598) », *Revue de musicologie*, 96/1 (2010), p. 7-33.

39. Notamment Dufaut et Bouvier : voir les sources dans la notice de *Ma raison est donc la maîtresse*.

40. Voir, dans le *Catalogue de la chanson à la Renaissance* (<http://ricercar.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/>) la liste des chansons commençant par « Frère Lubin, Frère [untel]... » ou encore « Un jeune moine », « Un cordelier », « Un jacobin », etc.

Mais là n'est pas encore la plus grande originalité de ce recueil de 1639 ; elle réside dans l'insertion en fin de volume, juste après ces deux chansons, de trois *Fantaisies à quatre pour les violes*, chacune des différentes tailles de viole prenant place dans le volume de la partie vocale correspondante. Ces trois belles pièces de musique pure s'inscrivent dans la lignée des fantaisies de Claude Le Jeune et Eustache Du Caurroy qui suivaient un modèle d'abord apparu en Angleterre <sup>41</sup>. Conçues en plusieurs sections qui s'opposent par le rythme et le caractère, elles développent sur une plus large échelle et de façon sérieuse l'écriture contrapuntique élaborée dont la chanson *Guillot est mon ami* semblait être l'annonce quelque peu humoristique. Elles ont naturellement pris place dans notre édition, en fin de volume (voir p. 637-652).

#### *Le 6<sup>e</sup> livre d'Airs à 4 parties avec la basse continue de 1668*

De cette production tardive dont ne subsistent que deux parties vocales, *Dessus et Haute-contre*, on aimerait pouvoir dire, d'après les quelques airs dont on a pu reconstituer la basse grâce aux versions dérivées, qu'elle manifeste un changement stylistique chez un Moulinié vieillissant, ayant pris connaissance des compositions de la nouvelle génération dont Michel Lambert est le plus éminent représentant – Lambert qui du reste aurait été un de ses élèves <sup>42</sup>. Or il n'en est rien, et l'on pourrait même dire qu'à cet égard Moulinié, dès les airs de 1629 mais surtout de 1633, ferait plutôt figure de précurseur en montrant un sens très affirmé d'une cohérence tonale qui se dégage du rapport entre les voix extrêmes et de l'aisance des modulations aux tons voisins <sup>43</sup>. Et pour ce qui est de l'usage de la basse continue, il est expressément mentionné dans le 3<sup>e</sup> livre d'*Airs de cour à 4 parties* de 1635 dont l'air d'ouverture, *Enfin l'Amour n'a plus de peine*, commence par un trio vocal des trois parties supérieures, la partie de basse portant l'indication « Basse continue » pour la première section, puis « Luth » à partir du moment où la basse vocale entre en jeu. De plus (et sans parler du témoignage de l'iconographie), l'accompagnement au luth à partir de la ligne vocale de basse-contre semble aller de soi pour les nombreux passages dans les airs polyphoniques, et cela dès 1625, où par souci d'aération de la texture Moulinié a ménagé des sections à deux voix, dessus et basse le plus souvent, rendant impérieuse la nécessité d'un remplissage harmonique.

Néanmoins, pour ce qu'il en serait d'une certaine évolution stylistique, à une époque où Bacilly écrit ses *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1<sup>re</sup> éd. : Paris, l'auteur, 1668), on peut observer dans ces airs composés certainement autour de la date de 1660 certains traits d'ornementation qui ne se présentaient pas, ou pas de cette manière, dans les recueils précédents <sup>44</sup>.

En revanche, le changement est très net en ce qui concerne les choix poétiques qui servent de support à ces compositions, lesquelles ne s'appellent plus « airs de cour » mais simplement « airs », comme en fait foi le titre même du recueil. À quelques exceptions près, l'atmosphère languissante et les sentiments conventionnellement exacerbés de l'ère des préciosités de salon ont fait place à une thématique beaucoup plus légère. Plus d'amants résolus à mourir pour les beaux yeux d'une indifférente, plus de déserts où cacher son désespoir, mais bien souvent un univers pastoral et décontracté de bergers et bergères se lançant des reparties ironiques, évoquant leurs infidélités respectives. Il nous faut imaginer, dans son lointain Languedoc, un Moulinié très au courant des nouvelles tendances du répertoire vocal, peut-être même soulagé de n'avoir plus à se soumettre aux exigences littéraires de la cour de Gaston d'Orléans et des cercles parisiens adeptes d'un courant poétique qui à partir de la seconde moitié du siècle devait commencer à paraître démodé.

41. Sur l'historique et le développement de cette forme, voir Albert Cohen, « The *Fantaisie* for instrumental ensemble in 17<sup>th</sup> Century France – its origin and significance », *The Musical Quarterly*, 48 (1962), p. 234-243.

42. Hypothèse reposant sur le témoignage de Tallemant des Réaux, crédible selon Catherine Massip, *L'art de bien chanter : Michel Lambert, 1610-1696*, Paris, Société française de musicologie, 1999, p. 27-31.

43. Voir l'air d'ouverture, *Que Philis a de perfections*, ou encore les airs *Laissez-moi seulement*, *Jeunes amours qu'on se réveille*, et tous les airs à boire de ce recueil avec tablature de 1633. À comparer avec l'errance de la ligne de basse, et donc de l'incertitude harmonique dont témoigne en 1624 l'air *Soleils astres puissants dont j'ai choisi la flamme*.

44. Voir, par exemple, les ornements cadentiels dans les deux airs du *Ballet de l'Hiver* (*Cédez à mes charmes divers* et *Cachez-nous vos clartés épaissez vos ombres*).

Unica de la présente édition et musiques perdues

En se reportant à la DESCRIPTION DES SOURCES MUSICALES, on remarquera, dans le contenu des sources manuscrites (p. 671), quatre titres affectés d'un astérisque \*. Il s'agit de pièces dont l'attribution découle, pour deux d'entre elles (*Fermez-vous ô beaux yeux* et *Si mes soupirs sont indiscrets*) de la mention « Moulinié » sur le ou au moins un des manuscrits identifiés, et pour les deux autres, anonymes (*Donner mes chansons Climène* et *Je cache si bien ma douleur*), de l'immense travail éditorial de B. de Bacilly dans les trois parties de sa grande compilation de *Recueils des plus beaux vers qui ont été mis en chant*, édités et réédités entre 1661 et 1680, où cet infatigable collecteur a pris le soin d'indiquer, quand il les connaissait, l'auteur des vers et le compositeur<sup>45</sup>. Toutefois, en ce qui concerne les deux pièces anonymes, l'autorité de Moulinié, reposant sur cette seule source littéraire, est moins certaine que pour les deux premières, et il y aurait même lieu d'établir une hiérarchie dans la sécurité d'attribution entre *Je cache si bien ma douleur* qui fait partie du corpus Horicke (voir plus loin, p. XX), contemporain de la période la plus créative de Moulinié et riche d'une douzaine d'airs copiés d'après les sources imprimées, et l'air monodique *Donner mes chansons Climène* qui se trouve dans le manuscrit Ms. 463 de la Bibliothèque municipale d'Auxerre (F-AU), source datable de la fin du XVII<sup>e</sup> ou du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Du reste, il faut également prendre en considération le fait que cette chansonnette humoristique a pu être mise en musique par plus d'un compositeur, comme c'est le cas pour deux airs tardifs, *Pressé de ses ennuis secrets* et *Qui les saura mes secrètes amours* pour lesquels Bacilly mentionne deux noms de compositeurs (voir les notices de ces deux airs), le cas du dernier aggravé par le fait qu'il est anonyme dans la source.

C'est donc avec les mêmes précautions préalables que l'on a décidé d'insérer dans cette édition (voir p. 619-635) une liste des airs dont on ne possède plus que le texte, figurant avec l'attribution « Moulinié » dans les anthologies poétiques, en premier lieu mais non exclusivement celles de Bacilly. Dans l'ouvrage manuscrit de Pierre Perrin, *Recueil de paroles de musique*<sup>46</sup>, se trouve un dialogue *Ah faut-il endurer les fureurs d'un jaloux* assorti de deux noms de compositeurs : Moulinié et Sablières, ce qui ramène aux ambiguïtés mentionnées ci-dessus. La même source présente huit autres textes poétiques portant la mention « Moulinié » : deux airs dont un pour Mademoiselle (Anne-Marie-Louise d'Orléans, la « Grande Mademoiselle »), un Noël pour la même destinataire, un air à boire, deux chansons, un récit de caractère dramatique (*Polyphème jaloux*), et enfin une grande pièce de « concert spirituel » dans la section « Airs de dévotion » en quatre sections : trio introductif, dialogue à deux dessus, récit pour voix de basse suivi d'un « Chœur d'anges : toute la musique », dont on a tout lieu de regretter vivement la disparition de la musique. Avec un autre dialogue attribué à « l'illustre Monsieur Moulinié » dans un livret intitulé *L'Acomodement de l'Amour et de Bachus. Divertissement mêlé de musique et d'entrées de balet*, et diverses autres poésies, l'ensemble affiche vingt-six pièces, apparemment de composition tardive dans la carrière de notre compositeur, à considérer les dates de publication dans les divers recueils.

*Les poètes de Moulinié*

On ne s'étonnera pas outre mesure que sur les cent quatre-vingt-quinze airs répertoriés avec musique conservée, seuls vingt-six aient pu faire l'objet d'une identification de l'auteur du poème (voir l'index p. 682-683), soit dix poètes au total, que l'on distribuera en deux époques : les poètes du règne de Louis XIII (dans les recueils imprimés entre 1624 et 1639), et ceux du règne de Louis XIV, à partir de 1658.

À la première époque appartiennent deux airs sur des vers dus à François Le Métel de Boisrobert (*Mère des nouvelles amours* et *Ô dieux jusques à quand pour le seul déplaisir*) et deux à Charles de Beys (*Que votre voix Philis arrête un peu ses charmes* et *Tristes lieux votre mérite*) ; deux « récits » d'une grande qualité littéraire (*Ondes qui soulevez vos voûtes vagabondes*, sur les quatrains d'un sonnet emprunté à *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, et *Paisible et ténébreuse nuit*

45. Le dépouillement de ces recueils est dû à Laurent Guillo, dans un travail complémentaire à sa monumentale bibliographie *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, Imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, 2 vol., Liège, Mardaga, 2003. Dans le vol. 1, les pages 145-151 sont consacrées au travail de Bacilly.

46. Voir note 37.

sur un poème de Marc-Antoine Girard de Saint-Amant<sup>47</sup>), un air spirituel (*Dans le lit de la mort tout mouillé de mes larmes*), « prière » de Claude de Trellon qui a inspiré à Moulinié l'une de ses plus belles compositions, et l'air à boire *Amis environons-nous du vin d'Espagne en France* dont il a été question plus haut, sur des couplets également de Charles de Beys.

Sur Charles de Beys (1610-1659), une étude américaine a apporté quelques précieux renseignements<sup>48</sup>. Avocat au Parlement, il s'était fait connaître par sa tragi-comédie *L'Hospital des fous* – première œuvre littéraire française à décrire l'univers d'un asile d'aliénés –, représentée avec beaucoup de succès en 1634 ; en 1636, suspecté d'être (peut-être non sans raison) l'auteur d'un pamphlet contre Richelieu, *La Miliade*, il fut incarcéré durant plusieurs mois à la Bastille sur ordre du cardinal. Un esprit aussi subversif fait comprendre rétrospectivement le caractère satirique qui imprègne *Amis environons-nous du vin d'Espagne en France*.

Les poètes des seize pièces de la seconde époque doivent leur identification essentiellement aux *Recueils des plus beaux vers qui ont été mis en chant*. C'est ainsi que, grâce au travail de Bacilly, Moulinié apparaît quarante-quatre fois, un nombre considérable car il recouvre également une trentaine d'airs dont la musique est perdue (voir plus haut, p. XVI). Or aussi bien dans ce chiffre global que dans les quatorze airs attestés par les sources musicales, il apparaît que deux poètes se taillent la part du lion, Jean de Bouillon et Pierre Perrin<sup>49</sup>.

De ces poètes qu'on appelle « mineurs » parce qu'ils se sont essentiellement voués à la galanterie<sup>50</sup>, le premier, Jean de Bouillon (1608-1661), était un familier de Gaston d'Orléans au service de qui, patronné par Jean Chapelain, il entra en 1651 comme secrétaire et qu'il suivit l'année suivante dans son exil à Blois ; poète et grand érudit, il était, d'après C. Massip, également musicien<sup>51</sup>. La diversité de son inspiration le fait passer du genre sentimental traditionnel au réalisme humoristique de l'air *Donner mes chansons Climène*, où il emprunte à la tradition marotique du poète réclamant d'être payé de son travail, et de préférence « un mois d'avance » !

Pierre Perrin (1620-1675), qu'on appelait l'abbé Perrin bien qu'il n'ait jamais reçu les ordres, avait passé sa jeunesse à la cour de Gaston, y recevant peut-être une éducation musicale ; on lui voit en effet un goût particulier pour la poésie destinée au chant, ce dont témoignent *Les Œuvres de poésie de M<sup>r</sup> Perrin* (Paris, Étienne Loison, 1661), contenant les « Jeux de poésie », diverses poésies galantes, des « paroles de musique », airs de cour, airs à boire, chansons, noëls et motets, une comédie en musique..., et plus encore le fait qu'il s'associa à Cambert pour créer les œuvres lyriques annonciatrices de l'opéra français, la *Pastorale d'Issy* (1659) et *Pomone* (1671), et à Jean-Baptiste Boesset pour *La Mort d'Adonis* (1662). Seul de sa profession, il a donc consacré presque toute son activité poétique à l'écriture de paroles de musique ; il a même théorisé cette activité particulière dans son *Recueil de paroles de musique* où il insère un texte sur la nature de l'air sérieux. Moulinié l'a forcément côtoyé lorsqu'il acquit en 1653 la charge d'introduit des ambassadeurs de Gaston d'Orléans. Il est possible qu'après la mort de ce prince, le poète et le musicien aient continué d'entretenir des rapports, puisque des six poèmes de Perrin dont on possède la musique de Moulinié, deux appartiennent aux *Airs de différents auteurs* de 1664 (*Bien que l'Amour contente mes désirs* et *Qui les saura mes secrètes amours*), les quatre autres au recueil de 1668 (*Chantez bergers chantez bergères*, Pour Marguerite de Lorraine, seconde épouse de Gaston d'Orléans ; *La voix d'Iris a des attraits puissants* ; *Ô doux sommeil que tes songes aimables* ; et *Paissez l'herbe et les fleurs de ces belle prairies*, sur la naissance du Grand Dauphin), sans parler des musiques perdues dont il a été question ci-dessus.

47. Marc-Antoine Girard, sieur de Saint-Amant et Tristan L'Hermite sont les deux noms les plus connus parmi les auteurs de paroles des airs de Moulinié ; mais le nom du deuxième n'apparaît que dans le *Ballet des Quatre monarchies chrétiennes*, œuvre de commande dont Moulinié n'était sans doute pas responsable du choix du poète. En ce qui concerne Saint-Amant, on peut regretter qu'il n'apparaisse que dans cet unique et très beau poème, face à tant de versificateurs à l'inspiration stéréotypée.

48. Paul Scott, « Subversive revisions in the work of Charles de Beys », *French studies*, 60 (2006), p. 177-190.

49. L. Guillo note que Pierre Perrin et Jean de Bouillon sont dans le trio de tête des auteurs nommés par Bacilly, avec respectivement 21% et 7% des incipits sur un total de 1080 pièces poétiques.

50. Voir Anne-Madeleine Goulet, *Poésie, musique et sociabilité au XVII<sup>e</sup> siècle : les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris, Champion, 2004 (Lumière classique ; 55), p. 495-505.

51. Jean Mesnard, « Sur le poète Jean de Bouillon. Note bibliographique », *Cahiers de littérature du XVII<sup>e</sup> siècle*, 6 (1984), p. 363-373 ; Catherine Massip, « Le mécénat musical de Gaston d'Orléans », *op. cit.*

Enfin deux noms autrement inconnus parmi les poètes français du XVII<sup>e</sup> siècle ressortent de la compilation de Bacilly. Ce sont des gentilshommes attachés à la Maison d'Orléans et vraisemblablement poètes amateurs : Claude-Charles de L'Aubespine, baron de Verderonne (mort en 1658), pour l'air *Quoi vous prétendez cruelle*, et un certain La Salle, premier chambellan de Gaston, pour l'air *Zéphyrs retenez votre haleine*, qui a toutes les chances de célébrer le mariage de Louis XIV et Marie-Thérèse d'Espagne en 1660 et qui clôt alphabétiquement notre édition des airs.

### Le destin des airs de Moulinié

#### *Les parodies spirituelles*

Du vivant de Moulinié, un critère très appréciable du succès de ses airs réside dans le nombre des *contrafacta* spirituels auxquels se sont livrés les militants de la Contre-Réforme, par transformation de la poésie amoureuse en pieux cantiques<sup>52</sup>. À partir des recueils de Moulinié, la plupart de ces transferts – de ces « larcins », comme le dit le sous-titre –, ont été effectués dans *La Despouille d'Égypte, ou larcin glorieux des plus beaux airs de cour*, édité en version monodique par Pierre Ballard en 1629 (sept adaptations), et dans le plus important des recueils de parodies spirituelles du règne de Louis XIII, *La Philomèle séraphique*, édité à Tournai d'abord en deux volumes en 1632, puis considérablement augmenté en quatre volumes en 1640, et dont on connaît l'auteur des poèmes : le père capucin Jean L'Évangéliste d'Arras (pas moins de quarante-quatre adaptations). Ce dernier ouvrage nous a été particulièrement précieux, car il a fait l'objet soit d'une réduction musicale à deux voix, dessus et basse, à partir des airs à quatre et cinq voix (la basse étant entendue comme *bassus generalis* empruntant parfois la ligne d'une partie supérieure en cas de silence de la partie vocale), soit d'une transcription de la basse de luth en notation vocale pour les airs dont on ne connaît que la version monodique accompagnée ; en conséquence, ce travail de l'adaptateur musical a servi à la reconstitution des airs polyphoniques dont la source était incomplète. Tel est également le cas du *Livre d'airs de dévotion à deux parties* « par le Révérend Père François Berthod, Religieux Cordelier », imprimé à Paris par Robert Ballard en 1656, suivi en 1658 d'un 2<sup>e</sup> livre et d'un 3<sup>e</sup> en 1661 ; trois airs de Moulinié se retrouvent convertis en duos édifiants dans les deux premiers volumes.

Un cas particulier, échappant au principe de la parodie spirituelle, est celui de l'air *Est-ce l'ordonnance des cieux*. La mélodie en a été choisie dans le recueil avec tablature de 1633 par le poète et compositeur Heinrich Albert (1604-1651), élève et cousin de Schütz, esprit curieux et internationaliste, pour en faire une de ses *Arien* pour chant et basse continue parues en 1640 à Leipzig, avec paroles allemandes qui du reste ne sont pas de lui et ne constituent pas une traduction mais un véritable *contrafactum*, bien que profane tout comme son modèle<sup>53</sup>.

Certains airs ont connu une fortune particulière, comme *C'en est fait il me faut mourir*, que Moulinié avait déjà fait paraître dans les deux recueils (avec tablature et polyphonique) de 1625, repris l'année suivante dans le 7<sup>e</sup> livre des *Airs de cour et de différents auteurs*, parodié une première fois en 1629 dans *La Despouille d'Égypte (Résolution courageuse*, « A ce coup il me faut souffrir/ Tout le mal qui pourra s'offrir »), une seconde fois en 1632 dans *La Philomèle séraphique* (« Qui pourra graver en mon cœur/ Mon Jésus, sa Croix, sa langueur », cité comme timbre dans *Le Parnasse des odes ou chansons spirituelles accommodées aux airs de ce temps...* de Claude Hopil (Paris, Sébastien Huré, 1633) ; le texte est également utilisé de manière fragmentaire en 1640 dans la *Comédie de chansons*<sup>54</sup>.

Ces deux dernières citations font intervenir la notion de timbre, utilisée depuis fort longtemps dans divers ouvrages, le plus souvent théâtraux, où telle ou telle strophe versifiée se

52. Sur cet important aspect de la sociologie religieuse au XVII<sup>e</sup> siècle, voir Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris, Société française de musicologie, Klincksieck, 1993, p. 180-272 ; Xavier Bisaro & Jean-Yves Hameline, *Ars musica & naissance d'une chrétienté moderne*, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 2008, p. 135-144 ; Thomas Leconte, « "Au lieu d'un Cupidon, vous chanterez le saint nom de Jésus" : un corpus de parodies spirituelles au temps de Louis XIII », *Le jardin de Musique*, 5/2 (2008), p. 119-142.

53. Voir la notice de cet air, et son annexe pour la musique.

54. Voir Thomas Leconte, « *La Comédie de chansons* (1640) et son répertoire d'airs » dans *Poésie, musique et société : l'air de cour en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. G. Durosoir, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 291-316.

trouve précédée de la mention « sur l'air de... ». L'ampleur du phénomène de la parodie spirituelle fait que le recensement qui est fait ici des parodies effectuées sur les airs de Moulinié ne saurait prétendre à l'exhaustivité ; du moins pouvons-nous espérer que figurent dans les notices l'essentiel des parodies avec musique notée.

#### *Les airs dans les recueils de vers préparés et édités par Bacilly*

En feuilletant les divers *Recueils des plus beaux vers qui ont été mis en chant*, on remarque un sous-titre de danse accolé à certains des poèmes, évidemment absent dans la source musicale. Moulinié n'échappe pas à cet habillage ; à la place de l'indication habituelle « Air de Mr Moulinié », on trouve « Sarabande de Mr Moulinié » pour quatre incipits : *N'ai-je pas fait tout ce que l'on peut faire*, qui figure anonymement dans les *Airs de différents auteurs* de 1659, et trois des *Airs à 4 parties avec la basse continue* de 1668 : *J'aime Philis et j'aime Célimène*, *La voix d'Iris a des attraits puissants* et *Les beautés de Philis Amarante et Cloris*. Or ces quatre pièces ont en commun de figurer dans des sources tardives, et d'être (comme il se doit pour une sarabande) de mètre ternaire, indiqué par le signe simplifié **3** et ne comportant principalement que des noires et des croches, donc correspondant en notation moderne à un  $\frac{3}{4}$  ou un  $\frac{3}{8}$ . Cet emploi de ce qu'on appelait au siècle précédent la musique en *note nere* est même ce qui caractériserait le plus manifestement les *Airs* de 1668 par rapport aux précédents airs de cour, où l'unité la plus fréquente en mètre ternaire est la minime (la blanche). De même, les deux airs qualifiés de « Gavotte de Mr Moulinié » : *Quoi vous prétendez cruelle*, du 20<sup>e</sup> livre de *Chansons pour danser et pour boire* de 1661, et *Donner mes chansons Climène* du manuscrit d'Auxerre (voir p. XVI), datable du dernier quart du XVII<sup>e</sup> siècle, sont en « notes noires » et de signe de mesure respectivement **♩** et **♩**. C'est donc ce caractère de modernité qui a amené Bacilly à sous-titrer ainsi ces six pièces.

#### *Les adaptations instrumentales*

Alors que le répertoire instrumental est en pleine expansion sous le règne de Louis XIII, avec une incontestable prédominance de la musique pour luth, la transcription des airs de cour pour cet instrument n'y occupe qu'une place modeste qui a fait l'objet d'une étude particulière<sup>55</sup>, à l'intérieur de laquelle la transcription des airs de Moulinié est elle-même très minoritaire. Parmi les quatre airs recensés, on trouvera sans grande surprise les deux pièces de 1639 « dont M. Moulinié n'a fait que les parties », *Guillot est mon ami* et *Ma raison est donc la maîtresse*, et encore faut-il considérer que pour la pièce titrée *Guillot est mon ami* dans le manuscrit F-Pn/Vm<sup>7</sup> 6211, il s'agit de l'harmonisation (anonyme) du timbre plutôt que de l'air de Moulinié, car si la ligne mélodique correspond pour l'essentiel à la partie vocale de Dessus, celle de basse est assez différente, et d'une conduite plus nettement tonale. C'est aussi ce qui semble être le cas pour les deux *Frère Frappart*, l'un de Dufaut, l'autre de Bouvier, qui figurent dans la même *Tablature de luth de différents auteurs sur les accords nouveaux* imprimée en 1638 par Pierre Ballard ; cependant il existe une troisième source, B-Bc/S 5616, où une pièce anonyme et sans titre a été identifiée par François-Pierre Goy comme étant la transcription exacte des quatre parties vocales de *Ma raison est donc la maîtresse*. Il existe deux autres airs de Moulinié ayant fait l'objet d'une transcription pour luth : l'air à boire *Vous qui n'avez ni feu ni lieu*, par Bouvier, et l'air final du cycle « Uranie » *Voici tantôt la froidure bannie*, qui se retrouve anonyme et portant la dénomination « Sarabande » dans cinq sources manuscrites (et de fait, bien qu'imprimé dans le recueil de 1629, cet air comporte toutes les caractéristiques des pièces tardives de Moulinié qui seront appelées « Sarabande » chez Bacilly). Le mélodisme aisé de cet air, sur un rythme de danse modérée, a également attiré l'attention du guitariste italien Francisco Corbetta qui l'a fait figurer comme *Sarabanda* dans son recueil de *Degli Scherzi armonici trovati, e facilitati in alcune curiosissime suonate sopra la chitarra spagnuola* imprimé à Bologne (Giacomo Monti & Carlo Zenero) en 1639. Quelques années plus tard, la mélodie de ce même air se retrouve, transcrite pour flûte et nantie du titre néerlandais *Aerdigh Martyntje* (« Douce Martine ») en compagnie de *Repicavan las campanillas*, autre air à succès de Moulinié<sup>56</sup>, dans le célèbre recueil d'arrangements

55. François-Pierre Goy, « L'air de cour et le répertoire soliste des instruments à cordes pincées au temps d'Henri IV et de Louis XIII », *Poésie, musique et société*, op. cit., p. 263-290.

56. À en juger par le nombre des sources dérivées : voir la notice de *Repicavan las campanillas*.

pour flûte de Jacob Van Eyck<sup>57</sup>, *Der Fluyten Lust-Hof* (1646), tous deux enrichis de variations en diminutions.

*Les sources manuscrites*

La plupart des airs de Moulinié recopiés dans des recueils manuscrits<sup>58</sup> sont à une voix, reproduisant la ligne vocale d'un recueil avec tablature ou le Dessus d'un air polyphonique, pratique qui est celle des *Airs de cour et de différents auteurs* ; un certain nombre d'autres y ajoutent une ligne de basse, qu'elle soit vocale ou supposée instrumentale.

Parmi ceux de la première catégorie, le corpus « Horicke » mérite un commentaire particulier. Il s'agit d'un ensemble de manuscrits ornés d'élégants dessins à la plume tracés « à main levée » pour la plupart sur vélin<sup>59</sup>, dus au maître écrivain Baudry van Horicke, actif à Bruxelles vers 1633-1638 (voir FAC-SIMILÉ, p. LXV). Ces dessins représentent de belles dames en toilettes très élaborées, des musiciens ou des scènes de genre (par exemple des buveurs pour les airs à boire) ; dans les cinq recueils Horicke contenant des airs de Moulinié (onze occurrences au total, pour huit titres), ce sont les portraits de femme en buste qui prédominent. Leur datation en fait une source fiable quand il y a conflit, pour un même air, avec une autre source secondaire.

Un autre manuscrit de cette catégorie monodique, conservé à la Euing Music Library de Glasgow (GB-Ge/ MS Euing R.d.3) présente la particularité remarquable de reproduire dans toute sa première partie la totalité d'une source imprimée, en l'occurrence le premier recueil polyphonique, les *Airs de cour à 4 & 5 parties* de 1625. Comme ces airs sont suivis d'un autre type de répertoire, il se pourrait que la date de *ca* 1640 qui a été attribuée à cette source soit seulement celle de l'achèvement du manuscrit.

Parmi les manuscrits à deux voix, le plus ancien est certainement celui qui est conservé à la bibliothèque du château de Norrköping en Suède (S-N/ Finspong 9074), faisant partie de la collection léguée par les héritiers de Ludovicus de Geer (1587-1652), industriel hollandais qui s'était établi en Suède en 1627, devenu citoyen suédois en même temps que grand collectionneur. Ce manuscrit est un recueil d'airs en majorité français et de tablatures de luth, en tête duquel figure l'ex-libris du possesseur<sup>60</sup>, avec la date de 1639. Il comporte quatre airs de Moulinié dont les voix de dessus et de basse-contre sont copiées sur deux pages en vis-à-vis. Deux d'entre eux, *À la fin c'est trop me contraindre* et *Pour élever des autels à Florinde*, constituent une source secondaire fort intéressante, car ces titres font partie du recueil avec tablature de 1633 ; on est donc en droit de supposer que les deux parties copiées, dont la basse vocale qui n'existe pas dans la tablature, l'ont été d'après le recueil polyphonique perdu (EtM.recueil.06). Les deux autres sont les « airs dont M. Moulinié n'a fait que les parties » du recueil polyphonique de 1639 ; il est à remarquer que le deuxième a pour titre « Air de Frère Frapart » mais reproduit bien, avec les paroles, les parties vocales extrêmes de *Ma raison est donc la maîtresse*.

Dans les autres manuscrits de ce type, la deuxième portée, dépourvue de paroles, doit sans doute être interprétée comme une basse instrumentale. Le plus important est le recueil F-Pn/ Rés. Vma ms. 854, gros in-folio de 664 pages enregistré comme « Airs de cour et airs à boire à 1 voix et basse ». C'est une compilation copiée à des dates différentes, dont deux sont indiquées sur le manuscrit : « 1659 » à la page 286, et « 1661 » (qui n'est certainement pas la date d'achèvement du manuscrit) à la page 291.

57. Voir Ruth van Baak Griffioen, *Jacob van Eyck's "Der fluyten lust-hof" (1644-c1655)*, Utrecht, Koninklijke vereniging voor Nederlandse, 2005.

58. Voir le détail p. 671 ; la liste des recueils, résultant de nos recherches et de divers renseignements, ne prétend toutefois pas à l'exhaustivité.

59. Décrits par Laurent Guillo, « État des recherches sur le Corpus Horicke : quatorze recueils d'airs et de chansons notés sur vélin, illustrés de traits de plume (Bruxelles, *ca* 1635-1645) », dans *Poésie, musique et société, op. cit.*, p. 125-133. Aux quatorze recueils qui y sont recensés il convient d'ajouter les deux volumes issus de la présente recherche, Blankenburg 125-126 de la Herzog-August Bibliothek de Wolfenbüttel, dont le premier porte sur la page de garde la mention « Je suis appartenant à Monsieur Charles Cousin ». On peut consulter cette liste mise à jour ainsi que les plus récents éléments biographiques concernant le calligraphe néerlandais en ligne : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Balderic\\_van\\_Horicke](http://fr.wikipedia.org/wiki/Balderic_van_Horicke).

60. « Ludovicus de Geer. Hic nomen meum pono/ Quia librum perdere nolo/ Si perdere voluissem/ Hic nomen meum non posuissem. A Paris le 2 septembre 1639 ».

Cependant, les douze airs de Moulinié qui y figurent étant tous copiés avant la page 286, on pourrait les dater de *ca* 1650, car neuf d'entre eux ont pour origine le recueil polyphonique de 1637 ; un est plus ancien (1625) et un seul sans doute nettement plus tardif car inclus dans le dernier recueil de 1668, ce qui n'exclut pas une source perdue, antérieure à 1659. Le douzième, *Fermez-vous ô beaux yeux*, est un *unicum*, air de « sommeil » de mètre ternaire qui n'est pas sans évoquer l'entrée de ballet *Rompez les charmes du sommeil* de 1639.

## PRINCIPES D'ÉDITION

### Principes généraux

#### *Classement des airs*

Les airs sont présentés dans l'ordre alphabétique, ce qui présente l'avantage de la facilité de repérage, mais le désavantage d'une dispersion chronologique. Pour pallier cet inconvénient, on aura recours à la DESCRIPTION DES SOURCES MUSICALES (voir p. 653-671), établie dans l'ordre suivant : sources imprimées des recueils EtM.recueil.01 à EtM.recueil.12, sources imprimées des recueils collectifs, sources manuscrites.

#### *Disposition et transcription des airs*

Trente-et-un airs existent en deux versions, monodique accompagnée et polyphonique. Comme on pourra s'en rendre compte, il n'existe entre elles pratiquement aucune différence formelle, mélodique ou harmonique ; à l'exception d'un air à couplet orné, les deux formules sont parfaitement superposables, mais il a semblé préférable de les faire figurer de façon indépendante. Les couplets supplémentaires, généralement communs aux deux versions principales (polyphonique et voix et luth), ne sont imprimés qu'une seule fois, à la suite de la dernière version reproduite ; les éventuelles variantes sont signalées en bas de page.

Certaines sources secondaires ou issues de répertoire dérivés sont données en ANNEXE(S) (mais généralement sans leurs éventuels couplets supplémentaires <sup>61</sup>), à la suite de la ou des sources principales des airs concernés, dans la mesure où elles induisent une variante intéressante, ou de façon générale un élément de comparaison susceptible d'alimenter la réflexion.

La transcription des sources en édition moderne correspond aux critères habituels. Les clés d'origine, indiquées en avant-portée au début de chaque œuvre, ont été remplacées par les clés communément usitées aujourd'hui :

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

[Remarque: aucune partie de *Cinquième* n'est conservée ; sur la restauration, voir ci-dessous, « Restauration des airs incomplets ».]

Les armures anciennes ont été conservées.

Les autres normalisations sont les suivantes : barres de mesure ajoutées (pour plus de détails, voir p. XXV-XXVI ; harmonisation et modernisation de la notation des reprises, avec notamment la matérialisation des première et deuxième fins ; modernisation de l'emploi des accidents (un accident conservant sa valeur jusqu'à la barre de mesure) :

61. On trouvera la plupart de ces textes, notamment ceux des parodies spirituelles, dans les fiches descriptives de ces airs dans le *Catalogue de l'air de cour imprimé en France (1602-ca 1660)* réalisé par Thomas Leconte dans la base de données PHILIDOR de l'Atelier d'Études du Centre de musique baroque de Versailles (<http://philidor.cmbv.fr/>).

pour éviter les ambiguïtés, il a parfois été nécessaire de préciser quelques altérations de précaution, soit devant la note lorsque l'altération était évidente, soit au-dessus de la note lorsque plusieurs interprétations étaient possibles (notamment dans les cas de *musica ficta*).

Ont été conservés les signes de mesure originaux, la notation des mélismes<sup>62</sup>, compte tenu de certaines normalisations quand l'imprimeur ne disposait pas des caractères adéquats (par exemple un mélisme  rendu par le groupe ligaturé). Ont été ajoutés les signes de silence appropriés dans les sections « tacet » lorsqu'ils ne figurent pas dans les parties séparées, auxquels cas l'imprimeur les a remplacés par les paroles des autres parties.

#### *Notes critiques*

Une particularité ou erreur de notation dans la source donne lieu à un appel de note, signalé par deux demi-crochets avec appel de note, recouvrant l'étendue du passage litigieux. Elle est commentée en note sur la page musicale ; tout autre type de commentaire est réservé à la section « Remarques » de la notice.

#### *Présentation des airs accompagnés au luth et à la guitare*

La tablature de Moulinié (qu'il a peut-être réalisée lui-même) a été reproduite avec exactitude. C'est celle qui se rencontre dans tous les recueils imprimés par Pierre Ballard : luth à dix chœurs noté sur une portée de six lignes, les sons additionnels dans le grave, toujours émis par une corde à vide, étant notés au-dessous de la portée inférieure, précédés d'une, deux ou trois barres obliques selon leur hauteur ; notation française par lettres, selon l'accord en « vieil ton » *sol-do-fa-la-ré-sol*, très souvent accordé en *la*, plus rarement dans un autre ton comme l'air *À la fin c'est trop me contraindre*, en accord *fa-sib-mib-sol-do-fa*. La valeur des sons émis est indiquée par le signe rythmique correspondant, valable jusqu'au prochain changement de signe. Au-dessous de la tablature, la transcription en notation musicale sur deux portées sera commentée ci-dessous, p. XXIV-XXV.

Les principes des tablatures de guitare du 3<sup>e</sup> livre d'*Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare* de 1629 (EtM.recueil.04) sont en grande partie les mêmes que celle du luth<sup>63</sup>, sur cinq lignes au lieu de six, en accord *sol-do-fa-la-ré*, et pourvues des mêmes signes additionnels dont la signification est donnée ci-dessous.

#### *Restauration des airs incomplets*

La DESCRIPTION DES SOURCES MUSICALES (p. 653-671) fait apparaître quatre sources polyphoniques conservées de manière plus ou moins incomplète (EtM.recueil.03, EtM.recueil.09, EtM.recueil.10 et EtM.recueil.12) ; la perte la plus grave pour l'appréhension musicale est celle de la partie de basse, ce qui est le cas pour EtM.recueil.03 et EtM.recueil.12 (basse vocale et basse continue pour ce dernier recueil). Cette perte a pu être réparée pour dix-sept des dix-neuf airs de EtM.recueil.03 (les *Airs de cour à 4 & 5 parties* de 1625) grâce à l'existence de la version pour tablature à partir de laquelle il est possible de déduire une ligne de basse, ou d'une source dérivée (parodie spirituelle) ; elle est irréparable pour la plupart de EtM.recueil.12 dont ne subsistent que les parties de *Dessus* et *Haute-contre*, à l'exception de deux pour lesquels il existe une source secondaire imprimée (*Airs de différents auteurs à 2 parties*) ou dérivée (parodie).

Dans les cas où une restauration de la basse a été possible d'après une source complémentaire, une reconstitution des parties intermédiaires perdues (haute-contre, taille, cinquième, selon les cas) a été réalisée par Gérard Geay. Les parties restituées sont notées en caractères légèrement plus petits (texte et musique) de façon à faire apparaître l'état réel de la source ; dans les cas où la partie restituée provient d'une source parodique, le texte poétique original a été substitué au texte spirituel parodique et figure en italiques. Pour les airs non reconstituables, à savoir tous ceux pour lesquels aucune source complé-

62. Dans la source, l'imprimeur emploie le groupe ligaturé comportant autant de notes que l'exige la durée de la syllabe ; lorsque le mélisme s'étend sur une valeur longue suivant la ligature, l'ensemble est surmonté d'une liaison. Cette notation a été conservée dans la transcription.

63. Moulinié (ou son imprimeur) n'a donc pas choisi la notation simplifiée en *alfabeto*.

mentaire n'a permis la restitution d'une partie de basse compatible, le choix a été fait de laisser les portées vides, également en plus petits caractères, pour montrer la lacune.

### *Les notices descriptives*

Chaque air est accompagné d'une notice descriptive destinée à mettre à la disposition des utilisateurs la totalité des informations objectives fournies par l'ensemble des sources. Ces notices sont établies selon le plan suivant :

<p>TITRE (= Incipit de l'air, en orthographe normalisée.)</p>
<p>GENRE air de cour, air à boire, air de ballet, dialogue... ; « Air » sans autre précision pour le recueil de 1668. Autres mentions éventuelles dédicataire, appartenance à un ballet. Poète auteur du poème lorsqu'il est connu (les précisions sont données dans la rubrique des sources littéraires).</p>
<p>SOURCE(S) MUSICALE(S) PRINCIPALE(S) Elles sont répertoriées A et B lorsque l'air existe dans les deux versions, voix et luth et polyphonique. Un seul cas de source C, pour l'air <i>Quoi ne suis-je pas malheureux</i>, remanié en 1635.</p>
<p>SOURCE(S) MUSICALE(S) SECONDAIRE(S) Cette appellation vaut pour les timbres (voix seule) dans les <i>Airs de cour et de différents auteurs</i> ou à deux voix dans les <i>Airs de différents auteurs</i> (à partir de 1658), de même que pour les diverses réductions d'effectif que peuvent présenter les sources manuscrites.</p>
<p>RÉPERTOIRE DÉRIVÉ Entrent dans cette catégorie les sources qui présentent des modifications importantes telles que le texte dans les parodies spirituelles, un changement dans la structure mélodique, harmonique ou rythmique, les versions instrumentales, la langue d'origine, etc.</p>
<p>SOURCE(S) LITTÉRAIRE(S) Les renseignements sont donnés de la façon la plus complète possible, concernant le titre de l'ouvrage où est localisé le poème, la page et l'édition (en principe la première dans le cas d'un ouvrage ayant connu des rééditions). En l'état actuel de nos recherches, l'identification des sources littéraires ne prétend pas à l'exhaustivité.</p>
<p>REMARQUES Tout commentaire relatif à l'origine de la pièce, sa conception, son devenir, sa relation à un ensemble (ballet, cycle, etc.).</p>
<p>COMMENTAIRES CONTEMPORAINS Très peu nombreux dans le cas de Moulinié, ils concernent essentiellement les ballets.</p>
<p>ÉDITION(S) MODERNE(S) Essentiellement les quelques airs publiés par André Verchaly dans son anthologie d'<i>Airs de cour pour voix et luth (1603-1643)</i>, Paris, Heugel, 1961, et dans Georgie Durosoir, <i>L'air de cour en France, 1571-1655</i>, Liège, Mardaga, 1991. L'édition en fac-similé des airs avec tablature réalisée par la Société de musicologie de Languedoc en 1985 et 1989, mentionnée dans la DESCRIPTION DES SOURCES MUSICALES, n'entre pas dans cette rubrique.</p>
<p>Enfin, pour les airs en langue étrangères, une traduction française est donnée à la fin de la notice. La traduction des textes italiens est due à Barbara Nestola ; celle des airs espagnols et de l'air gascon à moi-même, avec de précieuses collaborations <sup>64</sup>.</p>

### *Orthographe*

Le titre des incipits a été modernisé, mais l'orthographe originale conservée dans le corps du texte (à l'exception des accents vocaliques, ajoutés ou corrigés, le cas échéant). Certains correctifs évidents (par exemple, dans *Enfin Hylas est arrêté*, « larmes » pour « l'armes ») sont indiqués en note de bas de page.

64. Remerciements à Rafael Palacios et Eduardo Valenzuela.

## Problèmes spécifiques

### *La transcription des tablatures*

Le système adopté ici de la transcription de la tablature française de luth, telle qu'elle se présente dans les éditions de chant accompagné au luth de Pierre Ballard, résulte du travail de réflexion entamé depuis ma thèse de doctorat, concrétisé dans deux publications<sup>65</sup>, et poussé plus loin dans le présent travail.

Le problème méthodologique général qui se pose à tout transcripateur de tablature est de choisir entre une translation littérale des symboles de hauteur et de durée en hauteurs et durées de notes dans un système solfégique moderne, autrement dit une transcription prescriptive (poser le doigt sur telle division du manche, dans la valeur rythmique voulue), et une transcription interprétative tenant compte du complexe polyphonique résultant du jeu des hauteurs et de la tenue des notes, que cette tenue soit effective par le toucher ou résultant de la résonance des cordes à vide<sup>66</sup>.

Les deux méthodes ont leurs avantages et leurs inconvénients. La première offre une lecture minimale, quelque peu aride, par représentation des sons émis l'un après l'autre, sans établir entre eux de coordination harmonique ou contrapuntique ; en revanche, son caractère rationnel la met à l'abri de toute contestation. La seconde permet une appréhension musicale beaucoup plus fine (c'est celle qu'avait choisie André Verchaly dans son anthologie d'*Airs de cour pour voix et luth*<sup>67</sup>), mais peut encourir le reproche d'un certain arbitraire.

Or il existe un moyen terme, car la notation spécifique de Pierre Ballard pour les airs accompagnés permet de transposer en notation musicale les signes additionnels ponctuels que sont les points sous les notes et les astérisques, qui se rencontrent dans la tablature<sup>68</sup>. La signification des points au-dessous des notes diffère de celle qui est donnée par Mersenne, à moins de considérer que son interprétation est confuse<sup>69</sup> : il faut comprendre qu'un point signifie l'usage de l'index (ne se rencontrant que sous une note isolée), que deux points désignent index et majeur (se rencontrant sous un accord de deux notes), et que trois points (toujours placés sous un accord de trois notes) désignent index, majeur et annulaire. Ces signes concernent toujours un son (note ou accord) en phase d'arsis, les doigts effectuant un mouvement vers le haut, après qu'un son en phase de thesis ait été émis sur une corde plus grave. Il devient donc possible d'en déduire une ligne de basse, qui sera exprimée dans la transcription par la hampe dirigée vers le bas. Opposés à cette ligne, toute note (ou ensemble de notes formant accord) superposée à la note de basse, de même que tout son ou suite de sons successifs entre deux notes de basse seront pourvus d'une hampe dirigée vers le haut. Une telle méthode, appliquée de façon rigoureuse, permet donc de figurer un contrepoint élémentaire. Mais il y a mieux, car ce contrepoint va se trouver enrichi par l'interprétation du signe en forme d'étoile ou astérisque \* placé à droite de certaines lettres. J'ai en effet pu démontrer qu'il s'agit toujours d'une note tenue (et de fait, l'astérisque n'est jamais placé après la lettre *a* qui désigne une corde à vide), et que cette tenue se prolonge jusqu'à l'émission d'un autre son sur la même corde. Un air particulièrement riche en astérisques \* tel que *Dans le lit de la mort tout mouillé de mes larmes* est révélateur d'une conception contrapuntique élaborée, comportant nombre de suspensions dissonantes suivies de leur résolution. En outre, une corde à vide en position de basse, étant suivie d'une résonance plus ou moins importante, est affectée dans la transcription d'une courte liaison convexe (pour la distinguer

65. Annie Cœurdevey, *La formation du langage tonal en France dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle : Étienne Moulinié*, Université de Tours, 1991 ; *id.*, « Dynamique et phrasé dans les tablatures de luth des airs de cour (1608-1643) », *Revue de Musicologie*, 76/II (1990), p. 226-245 ; *id.*, « Les signes d'articulation des tablatures d'Airs de cour (Pierre Ballard 1608-1643) », *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance, XXXIV<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes de Tours 1991*, Paris, CNRS, 1995, p. 525-544.

66. Ce dilemme est évoqué par Jean Jacquot dans « Problèmes et méthodes d'édition : introduction à un nouvel examen », *Le luth et sa musique*, II, études réunies et présentées par Jean-Michel Vaccaro, Paris, Éditions du CNRS, 1984, p. 17-23, en particulier p. 19-20.

67. Voir la note 13.

68. Voir A. Cœurdevey, les deux articles cités en note 65 ; on en donne ici un bref résumé.

69. *Harmonie universelle*, III, p. 84-85 : l'explication écrite est à peu près cohérente, mais ne correspond pas aux exemples 11 et 12 de la page 85.

d'une liaison à fonction de tenue ; voir par exemple l'air *Beaux yeux qui cachez la flamme*), ce qui permet de se représenter la prolongation du son de basse sous les notes ou accords suivants.

Le second type de signes, barres obliques et liaisons (arcs) affectant la ligne de basse, n'a pas à être transcrit ; ces indications concernent essentiellement le luthiste dans sa fonction d'accompagnateur d'une ligne vocale qui doit conserver toute la clarté de son énonciation, tout en faisant preuve de souplesse rythmique. C'est pourquoi, lorsque le luth doit émettre plus d'un son sous une même syllabe de la voix, qu'il s'agisse d'une note tenue ou d'une vocalise, l'exécutant est averti par ces signes de la durée exacte de la syllabe, afin de respecter deux obligations : qu'un ou plusieurs sons ne soient pas émis trop énergiquement sous la tenue vocale, et que l'attaque de la syllabe suivante se fasse dans la plus exacte coïncidence avec celle du luth. La distinction entre ces deux variétés de signes recouvrant l'espace d'une syllabe chantée, indicateurs d'une « non-simultanéité » entre la voix et l'instrument, n'est pas absolument claire (voir par exemple l'alternance de barres et de liaisons dans *C'est enfin trop celer mon mal*). On peut toutefois affirmer que l'arc est obligatoirement employé lorsque la ligne mélodique de basse est descendante (voir les arcs de ce même air), car le signe de barre oblique n'existe que dans sa forme ascendante.

Une dernière convention, peu fréquente, ne pose pas de problème : il s'agit des points placés à droite des notes d'un accord, signifiant que l'accord doit être arpégé de l'aigu vers le grave, ce qui est indiqué dans la transcription par une flèche descendante.

La répartition sur deux portées est d'ordre purement pratique, destinée à éviter les lignes supplémentaires d'un dispositif polyphonique qui devrait idéalement se lire sur une seule portée d'au moins dix lignes. Une telle conception a pour corollaire la successivité linéaire des sons produits, notes ou accords, indépendamment de leur emplacement sur l'une ou l'autre des deux portées, et donc l'inutilité de noter des silences, sauf exception ; en effet il pourrait y avoir incertitude rythmique dans le cas du premier son se produisant dans la durée d'une note tenue, le plus souvent à la basse (voir par exemple l'air *Après les maux d'une si longue absence*).

Les tablatures de guitare sont notées sur une seule portée, avec disposition des hampe correspondant dans la tablature aux phases de *thesis* (geste de la main vers le bas) et d'*arsis* (geste vers le haut des doigts autres que le pouce, signalé par un seul point sous l'accord, quel que soit le nombre des notes de l'accord).

#### *Barres de mesure éditoriales*

On a vu (p. VII) que les seuls témoignages – on pourrait dire les seuls vestiges – d'une conception métrique « en mesure d'air » se réduisent à la toute première publication de Moulinié, les *Airs avec la tablature de luth* de 1624, et dans ce volume à un seul air complet (*Paisible et ténébreuse nuit*) et deux courts passages au début d'une pièce par la suite marquée d'un signe de mesure (*Allez tristes soupirs aux pieds de la cruelle* et *Ondes qui soulevez vos voûtes vagabondes*). Par ailleurs se dessine au cours des publications une tendance de Moulinié à prendre pour unité de battue la noire (semi-minime), en délaissant plus ou moins la battue à la minime qui était prédominante dans les premiers recueils. Cette option métrique l'a amené à user de plus en plus souvent de valeurs brèves, dont l'accumulation (notable en particulier dans les airs à boire) rendrait assez difficile la lecture verticale à laquelle est habituée le lecteur moderne, et dont il est évident que les exécutants n'avaient nul besoin, n'étant pas concernés par le concept de « partition »<sup>70</sup>.

Il était logique, dans ces conditions, de se conformer à l'usage courant en matière d'édition moderne de musiques antérieures à la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, en optant pour l'adjonction de barres de mesure en ce qui concerne les airs polyphoniques, puis de l'appliquer, par souci de cohérence, également aux airs avec tablature. Les seules

70. Un exemple précoce de pièces polyphoniques disposées en partition est celui de l'édition par Angelo Gardano de *Tutti i madrigali di Cipriano di Rore* (Venise, 1577), dont un extrait est reproduit dans le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, p. 186 dans l'édition de 1980 et vol. 21, p. 669 dans celle de 2001. On peut y constater le placement des barres de mesure à la brève en mesure ♪ (4 minimes par mesure).

exceptions concernent d'une part les airs à deux voix des parodies spirituelles imprimées, d'autre part les airs dont ne subsiste ou n'est notée que la voix de dessus (cas notamment des *Airs de cour et de différents auteurs*), et bien entendu les rares cas de « mesure d'air » dans le recueil de 1624<sup>71</sup>. Pour les airs à deux voix (ou voix et basse continue) provenant d'une source manuscrite, pour lesquels le barrage original est parfois disparaté selon les parties, celui-ci a été respecté mais harmonisé *a minima* par adjonction de barres en pointillés (voir par exemple l'air *Fermez-vous ô beaux yeux*). L'usage courant, quant à lui, implique son corollaire, la validité d'un accident pour toute l'étendue de la mesure.

Cela dit, le placement des barres ne correspond pas forcément à l'usage solfégique moderne, dans la mesure où les principes de la notation proportionnelle sont à cette époque toujours vivaces, toujours enseignés dans les maîtrises, ce qui implique que le signe  $\mathcal{C}$  ne veut pas dire autre chose que : une semi-brève contient deux minimes. De même, en mètre ternaire, le signe  $\mathbf{3}$  (ou  $\mathcal{C}\mathbf{3}$ , ou  $\mathbf{C3}$ ) exprime la règle : une semi-brève parfaite contient trois minimes<sup>72</sup>, seule affirmation possible dans un domaine, celui des signes de mesure dans la pratique française, et à une époque où règne la plus grande confusion<sup>73</sup>. En conséquence, l'option choisie, à partir du moment où l'on conservait le signe de la source, a été de concevoir un placement des barres de mesure tel qu'il recouvre un espace métrique raisonnable : en mètre binaire, quatre blanches ou quatre noires selon l'unité minimale de comptage pour la battue ; en mètre ternaire, trois blanches ou six noires correspondant à une mesure à  $\frac{3}{2}$  ou à  $\frac{6}{4}$ , toujours selon l'unité de battue. Il arrivera donc que l'on puisse rencontrer en mètre binaire un espacement régulier de quatre blanches suivi d'une mesure ne comportant que quatre noires, dans le cas d'un changement de mètre qui oblige à cette réduction ; et de même, en mètre ternaire, un espacement de trois blanches suivi d'une mesure à trois noires, ou l'inverse dans le cas d'une hémiole cadentielle.

Dans les airs de mètre ternaire à dominante « noire » plutôt que « blanche », plus fréquents surtout à partir de 1635, l'espacement correspondant à une mesure à  $\frac{6}{4}$  a été généralement choisi de préférence à une mesure à «  $\frac{3}{4}$  », non seulement pour des raisons d'économie de barrage, mais surtout en raison des mesures hémioles qui se présentent souvent dans les mesures cadentielles précédant une finale médiane ou définitive. Une exception a été faite pour les airs très chargés en valeurs brèves tels que *Climène a des charmants appas*, pour en faciliter la lecture.

Annie Cœurdevey

71. Une dernière exception concerne la parodie spirituelle de l'air *Que Philis a de perfections*, bien que figurant dans un recueil imprimé, en raison de la présence de barres de fin de vers qui entreraient en conflit avec les barres de mesures ; le barrage original a donc été conservé.

72. Et cela bien que les habitudes de notation aient conduit à toujours affecter la semi-brève parfaite d'un point d'augmentation, comme en solfège moderne ; voir A. Cœurdevey, « La notation du rythme ternaire dans les recueils d'*Airs* de Le Roy & Ballard (1552-1598) », art. cit., p. 32 (note 38).

73. Voir à ce sujet Denise Launay, « Les rapports de tempo entre mesures binaires et mesures ternaires dans la musique française (1600-1650) », *Fontes artis musicae*, 12 (1965), p. 166-192. On peut s'en rendre compte en comparant chez Moulinié deux airs qui se suivent alphabétiquement, *Enfin nature a mis au jour* et *Enfin par l'excès de la flamme*. Le comble de la confusion (de l'illogisme ?) est atteint dans *Ciel à qui ma plainte j'adresse* où les signes semblent tout simplement inversés. En ce qui concerne les rapports de tempo entre  $\mathcal{C}$  et  $\mathbf{C}$ , voir *Buvons amis l'âge se passe* (passage indirect de l'un à l'autre), et *Du ciel les portes sont ouvertes* (passage direct) ; pour les rapports entre  $\mathbf{C3}$  et  $\mathbf{C}\mathbf{3}$ , voir *Il est vrai que j'aime Cloris*.