

*Patrimoine*

*Musical*

*Français*

# *Etienne Moulinié*

---

MESLANGES DE SUJETS CHRESTIENS  
& MOTET "FLORES APPARUERUNT"

---

monumentales  
IV. 1



*Patrimoine  
Musical  
Français*

# *Etienne Moulinié*

---

MESLANGES DE SUJETS CHRESTIENS  
& MOTET "FLORES APPARUERUNT"

---

Édition de Jean Duron  
avec une collaboration musicale de Gérard Geay  
et un avant-propos de Denise Launay

Les Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles  
sont soutenues par le Fonds d'Action sacem,



Cet ouvrage a été réalisé avec le concours  
du Conseil Régional du Languedoc-Roussillon

E. U. R. L. « Musique à Versailles »  
Hôtel des Menus-Plaisirs  
22, avenue de Paris  
F - 78000 Versailles

L' E. U. R. L. « Musique à Versailles »  
est une filiale du Centre de Musique Baroque de Versailles  
association loi 1901 subventionnée par  
le Ministère de la Culture et de la Francophonie  
(Direction de la Musique et de la Danse)

© Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles  
CMBV 011

Dépôt légal : mai 1996  
Tous droits d'exécution, de reproduction,  
de traduction et d'arrangement réservés

## TABLE DES MATIÈRES TABLE OF CONTENTS

AVANT-PROPOS .....	V
INTRODUCTION .....	IX
FOREWORD .....	XLI
INTRODUCTION (English translation) .....	XLV
TEXTES.....	LXXVII
FAC-SIMILES .....	CIII
I. <i>Litanies de la Vierge mises en Musique à cinq parties pour Madame.....</i>	1
II. <i>Domine salvum fac Regem.....</i>	37
III. <i>Cantique de Moÿse. Il est temps que l'ennuy.....</i>	41
IV. <i>Motet de la Vierge. Veni sponsa mea.....</i>	15
V. <i>Motet du S. Sacrement. Caro mea vere est cibus.....</i>	129
VI. <i>Motet. Exurgat Deus.....</i>	137
VII. <i>Motet du Nom de Jésus. O dulce nomen Jesu.....</i>	143
VIII. <i>Motet du Nom de Jésus. O bone Jesu.....</i>	153
IX. <i>Motet du S. Sacrement. Lauda Sion salvatorem.....</i>	159
X. <i>Motet de la Vierge. Fulcite me floribus.....</i>	165
XI. <i>Motet. Cantemus Domino gloriose.....</i>	175
XII. <i>Autre Motet. Cantate Domino... laus ejus in ecclesia.....</i>	185
XIII. <i>Motet de la Resurrection. Victimæ Paschali laudes.....</i>	197
XIV. <i>Motet du S. Sacrement. Sacris solemnibus.....</i>	205
XV. <i>Motet à S. Étienne. Ecce video cælos apertos.....</i>	211
XVI. <i>Dum esset Rex.....</i>	221
XVII. <i>Nigra sum sed formosa.....</i>	225
XVIII. <i>Speciosa facta es.....</i>	229
XIX. <i>Beata Dei genitrix.....</i>	233
XX. <i>Motet de la Vierge. Ego flos campi.....</i>	237
XXI. <i>Motet pour le jour des Roys. Magi videntes stellam.....</i>	243
XXII. <i>Domine salvum fac Regem.....</i>	249
XXIII. <i>Motet pour un Confesseur. Justum deduxit Dominus.....</i>	253
XXIV. <i>Autre Motet. Amavit eum Dominus.....</i>	263
XXV. <i>Domine salvum fac Regem.....</i>	269
XXVI. <i>Motet de la Paix. Da pacem Domine.....</i>	273

XXVII.	Motet du S. Sacrement. <i>Verbum caro panem verum</i> .....	279
XXVIII.	Motet de la Vierge. <i>Congratulamini mihi omnes</i> .....	283
XXIX.	Motet de la Pénitence. <i>Ne reminiscaris Domine</i> .....	291
XXX.	Motet. <i>Cantate Domino... quia mirabilia</i> .....	301
XXXI.	Cantique de Zacharie. <i>Benedictus Dominus Deus</i> .....	313
XXXII.	Cantique de Siméon. <i>Nunc dimittis servuum tuum</i> .....	327
XXXIII.	Motet du S. Sacrement. <i>O salutaris hostia spes unica</i> .....	335
XXXIV.	Motet de S.te Marguerite Pour la Feste de Madame. <i>Simile est regnum cælorum</i> .....	339
XXXV.	Cantique. <i>Espoir de tout' am' affligée</i> .....	349
XXXVI.	Dialogue. <i>Consolamini popule Dei</i> .....	359
XXXVII.	<i>Flores apparuerunt</i> .....	371
	NOTES CRITIQUES / CRITICAL NOTES.....	381

## Introduction <sup>2</sup>

Les *Meslanges de sujets chrestiens* de Moulinié représentent pour celui qui s'intéresse quelque peu à la musique française du XVII<sup>e</sup> siècle, un volume emblématique, cité souvent comme l'une des pièces majeures de cette époque, mais dont on a malheureusement que fort peu entendu le contenu au concert. Ce très beau et précieux recueil qui vit le jour dans des conditions, semble-t-il, difficiles au début de 1658 — c'est-à-dire moins de quatre ans après le sacre de Louis XIV —, marque en quelque sorte la fin d'une époque. C'est presque l'ultime publication d'un maître célèbre, âgé de près de soixante ans, musicien de Gaston d'Orléans (frère de Louis XIII), compositeur d'airs de cour qui eurent la gloire de l'édition entre 1624 et 1639, et auquel Marin Mersenne rendait déjà un hommage appuyé dans son *Harmonie universelle* en 1636. Ce recueil, Moulinié cherchait à le faire paraître déjà sept ans auparavant, exactement depuis le début de 1651 ; quand enfin il vit le jour, il dut se disputer les faveurs du public encourageant les premiers essais d'un autre musicien, plus jeune : Henry Du Mont, qui devint plus tard, en 1663, l'un des sous-maîtres de la Chapelle royale ; celui-ci publia chez Ballard ses *Cantica sacra* en 1652, puis, en 1657, ses propres *Meslanges ... avec la basse continue*. Moulinié appartenait au monde du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, à celui de Mersenne, Godeau ou Pascal ; Du Mont à celui des *Plaisirs de l'Isle enchantée*, à cette époque où naquirent et le grand motet et la tragédie en musique, où l'on composait pour l'office sur des "paroles de musique" de Pierre Perrin, où la musique devenait "gracieuse et moëlleuse, en un mot digne du bon goût qui commençoit à régner en ce tems là" <sup>3</sup> ... Les recueils sont contemporains mais n'ont que peu à voir ensemble.

Dans le volume que nous publions aujourd'hui, on trouvera également le motet *Flores apparuerunt* (n<sup>o</sup> 37) qui n'appartient pas aux *Meslanges*, mais qui fait partie, avec ce recueil et la *Missa pro defunctis*, des seuls vestiges connus de la production sacrée de ce compositeur <sup>4</sup>.

Denise Launay nous a appris à aimer cette musique de Moulinié, à vénérer cet artiste, délicat dans ses mélodies et savant dans son contrepoint. Ce volume que l'on publie aujourd'hui était le sien ; celui qu'elle avait mûri sa vie durant. Elle nous a quitté avant que d'avoir pu achever son projet, ayant à peine esquissé ce vaste dessein. Puisse ce recueil que nous présentons aujourd'hui, profiter des si belles leçons qu'elle nous a données.

2. Je remercie Hervé Audéon pour le regard perspicace et savant qu'il a bien voulu porter à ce texte.

3. Cf. Brossard, *Catalogue*, p. 88, à propos d'un recueil de Giovanni Pietro Finatti publié à Anvers en 1652.

4. Nous ne prenons pas en compte à cet endroit, les quelques airs spirituels qui figurent dans les recueils d'airs de cour.

## MESLANGES

Le terme fut à la mode en France à la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle ; plusieurs recueils parurent sous ce titre chez l'éditeur Ballard avec des signatures prestigieuses : Claude Le Jeune, Eustache du Caurroy, Jacques Le Febvre, Artus Auxcousteaux, Charles Guillet, Henry Du Mont et enfin Étienne Moulinié. Le terme "meslanges", probablement trop connoté aux yeux des compositeurs avec le style ancien, tomba par la suite en désuétude dans l'édition musicale française. On le retrouve beaucoup plus tard chez l'éditeur Ballard dans les années 1720 pour désigner une série de recueils périodiques *Meslanges de musique latine, françoise et italienne...*

Il est bien difficile de lier entre eux tous ces volumes, le mot "meslanges"<sup>5</sup> servant généralement à rassembler ce qui, par principe, est sans lien : musique profane ou sacrée, musique vocale ou instrumentale. Sébastien de Brossard qui possédait plusieurs de ces recueils les présentent ainsi dans son *Catalogue* :

- "Le Jeune, Meslanges I, 1585, Anvers, Christophe Plantin.  
Ce premier livre contient I<sup>o</sup> 20 chansons françoises à 4. Parties : 19. autres à 5 : Deux à 6 : et deux à 8.  
2<sup>o</sup> seize madrigaux italiens à 4 parties : seize à 5 : et six à 6. parties.  
3<sup>o</sup> trois motets latins à 5. voix : Deux à 6 : et deux à 8. : et un écho à 10. voix.  
La musique de la plus part de ces pièces est excellentissime...  
2<sup>o</sup> Livre, Pierre Ballard, 1612, in-4<sup>o</sup> obl., dédié à M.r de la Planche, avocat au Parlement.  
Ce sont des chansons Françoises dont le texte est souvent plaisant ; il y a aussi sept madrigaux Italiens ; onze motets en latin et trois fantaisies à 4 pour les Instruments."<sup>6</sup>
- "Meslanges de la musique de Eust. Du Caurroy, m.e de la musique de la chappelle du roy. Paris, Pierre Ballard, 1610.  
Ce sont plusieurs chansons françoises parmi lesquelles il y a plusieurs Noëls, et entre autres une traduction de l'ode d'Horace *Donec eram gratus tibi*, assez Plaisamment tournée dont il fit un dialogue à 7. voix. Il y a aussi plusieurs pieces dont les paroles sont en latin et entre autres une tres belle paraphrase du premier Pseaume de David faite par M.r Louïs Servin ad.at général et que du Caurroy mit toute entiere en musique à 5 voix."<sup>7</sup>
- "Meslanges de musique de Jacques le Fevre, compositeur de musique de la chambre du Roy (Louïs XIII) Paris, Pierre Ballard, 1613.  
Ce sont tous airs ou chansons dont les paroles sont en françois, les unes fort gayer et plaisantes, mais souvent un peu trop libres ; les autres plus tristes et sérieuses a 3.4.5.6.7. et 8. parties, sans B. continue ny séparation de mesures [...].

5. On renverra à l'excellente présentation du problème concernant les volumes de Charpentier, à Patricia M. Ranum, "Meslanges, Mélanges, Cabinet, Recueil, Ouvrages : L'entrée des manuscrits de Marc-Antoine Charpentier à la Bibliothèque du Roi", *Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier*, 9 (juillet 1993), p. 2-9.

6. Cf. *Catalogue des livres de musique theorique et pratique*, F-Pn / Rés Vm<sup>o</sup> 20, p. 165.

7. Cf. *Catalogue*, p. 118.

On chante encor (en 1725. c'est a d. cent 12. ans apres) beaucoup de ces airs quand on se veut divertir &c.a.”<sup>8</sup>

— “Meslanges de M.e Artus Aux-cousteaux maitre de musique de la S.te Chapelle de Paris/ Paris, Robert Ballard, 1644.

Ce sont toutes chansons (a 4. 5. et 6. voix sans B. continüe) dont les paroles parties sérieuses, parties plaisantes et même bouffonnes sont en françois. Il dédia cependant cette ouvrage a M.re Mathieu Molé Con.er du Roy en ses con.els et Premier Président en sa cour de Parlement de Paris [...].”<sup>9</sup>

— “Meslanges à II. III. IV. et V. parties avec la basse-continüe. Contenant plusieurs chansons, motets, magnificats, préludes, et allemandes pour l'orgue et pour les violles. Et les litanies de la Vierge. Par le Sieur Du Mont [...]. Livre second. Paris, Robert Ballard, 1657. Très bien imprimé.”<sup>10</sup>

Brossard semble n'avoir pas connu les *Meslanges* de Moulinié, ni même les deux livres de Charles Guillet qui sont aujourd'hui perdus, mais que l'on trouve décrits dans le catalogue de la bibliothèque musicale du roi Jean IV de Portugal en 1649 ; ils sont rangés dans le numéro 623 sous la rubrique “madrigals” :

— “Meslanges. C. Guillet, a 2.3.4. & 8., I. volume.  
Do mesmo, a 3.4.5. & 6., 2. volume.”<sup>11</sup>

Les *Meslanges* de Le Febvre et de Auxcousteaux se bornaient à rassembler des airs ou chansons de types divers. Le second livre de Le Jeune associait la plupart des genres utilisés à son époque : chansons françaises, madrigaux italiens, motets et musique instrumentale ; c'est du reste un peu le choix que fit plus tard Henry Du Mont. Le recueil de Moulinié, quant à lui, se veut de toute évidence moins diversifié que tous les précédents ; le titre restreint le choix des pièces aux seuls “sujets sacrez”, mais qui sont traités en latin ou en français, à cinq ou à trois voix, avec ou sans fonction liturgique.

#### LA GENÈSE DES *MESLANGES*

L'histoire de la publication de ces *Meslanges* [RISM/ M.3941] nous paraît à la fois complexe et encore bien mystérieuse, tant elle soulève de problèmes divers sur le compositeur, son éditeur Jacques de Sanlecque et la relation qui les lia. En fait, on se demandera ce qui motiva Moulinié à changer de maison d'édition, lui qui avait déjà fait paraître une dizaine d'ouvrages chez Ballard : cinq livres d'*Airs avec tablature de luth* de 1624 à 1635 [RISM/ M.3942-5], cinq livres d'*Airs à quatre et cinq parties* de 1625 à 1639 [quatre seulement sont conservés aujourd'hui : RISM/ M.3947-50] et sa fameuse

8. Cf. *Catalogue*, p. 213.

9. Cf. *Catalogue*, p. 214.

10. Cf. *Catalogue*, p. 165.

11. Cf. *Do Index da Livraria de musica do muyto alto, e poderoso Dom João o IV.*, Livraria d'Alcobaça, por Paulo Craesbeek, 1649 ; repr. Lisboa, Academia portuguesa da história, 1967. On trouve également dans ce catalogue les deux livres de *Meslanges* de Claude Le Jeune (n° 641), ceux de Du Caurroy (n° 649) et de Le Febvre et Auxcousteaux (réunis sous le n° 652).



*Missa pro defunctis* en 1636 [RISM / M.3940], sans compter quelques airs séparés imprimés dans des recueils collectifs. Plus aucun recueil de Moulinié ne parut entre le dernier livre d'airs de cour polyphoniques en 1639 et les *Meslanges* de 1658, soit durant près de vingt années, et très exactement depuis le remplacement de Pierre Ballard par son fils Robert en 1639. Y eut-il querelle, incompatibilité entre les deux hommes ? nul ne le sait. Toujours est-il que Moulinié, désespérant de Ballard, et qui avait très certainement composé ses motets bien auparavant<sup>12</sup>, se tourna vers l'éditeur concurrent Sanlecque, au plus fort d'un procès entre les deux éditeurs qui remontait au début de 1640. Néanmoins, quelques dix années après la parution des *Meslanges*, en 1668, Robert Ballard accepta de nouveau un recueil d'airs de cour de Moulinié, nouvellement nommé en novembre 1666 aux États du Languedoc.

L'*Extrait du Privilège* imprimé au f. 1 des *Meslanges* est très clair pour comprendre la suite<sup>13</sup> :

— “Par Lettres Patentes du Roy, données à Paris le troisième Fevrier l'An de Grace mil six cens cinquante-un [...]. Est permis à Estienne Moulinié Chef ordinaire de la Musique de Son Altesse Royale, sa vefue & enfans ; de faire imprimer toutes les Oeuvres de Musique qu'il a composées & pourra composer cy-apres, par telles personnes qu'ils voudront choisir.”

Il n'est pas octroyé à Sanlecque mais bien au compositeur et on peut se demander si Moulinié, las de ne pas voir aboutir ses projets chez Ballard, n'a pas demandé ce privilège en son nom — bien qu'il ne fut pas éditeur de musique — pour pouvoir outrepasser celui de Ballard et exonérer peut-être Sanlecque de toute poursuite.

\*

L'affaire remonte justement au début de cette année 1639<sup>14</sup>, lorsque Robert Ballard qui avait succédé à son père Pierre obtint ses *lettres-patentes* de “seul imprimeur du Roi pour la musique”. Selon Fournier<sup>15</sup>, “il prétendit s'en servir pour devenir le seul imprimeur de musique par tout le royaume [... et] en conséquence, le 11 février 1640, il fit assigner Jacques de Sanlecque père et fils, à ce qu'ils eussent à cesser toutes impressions de musique”.

Ce qui avait déclenché les hostilités, ce fut l'octroi le 11 février 1639 par Louis XIII de *lettres-patentes* à Jacques de Sanlecque fils, lui permettant d'imprimer “seul, pendant dix ans, les caractères de plain-chant”.

12. Les textes de Godeau figurant dans les *Meslanges*, avaient été publiés en 1633.

13. Denis Herlin signale l'existence d'une note concernant ce document manuscrit, F-Pn / ms fr 21741, f. 56 ; il s'agit d'une note de renvoi au document original : “21 février 1651, arts libéraux, musique Permission a Estienne Moulinié de faire imprimer toutes les œuvres de musique par lui composées. 3<sup>e</sup> vol. des ord.<sup>s</sup> de Louis 14, cotté LLL f. 213. V.”

14. On trouvera toutes les pièces de ce dossier dans les trois ouvrages suivants : Pierre-Simon Fournier, *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique*, Berne-Paris, Barbou, 1765 ; repr. Genève, Minkoff, 1972 ; Madeleine Jurgens, *Documents du Minutier central concernant l'histoire de la musique (1600-1650)*, Paris, SEVPEN, 1967, t.1, p. 857-859 (26 septembre 1637) ; Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Genève, Minkoff, 1979, vol.1, p. 140.

15. *op. cit.*, p. 10.

La famille Sanlecque pratiquait de longue date le métier de graveur et fondeur de caractères d'imprimerie ; elle avait mis au point notamment vers 1635<sup>16</sup> des moules et une "frappe de matrice justifiée" pour fondre des caractères de différentes taille : "une petite musicque pour les airs ; item une moyenne pour musicque de consert ; item une grosse pour musicque de messes". Jacques de Sanlecque père s'était fait connaître surtout pour la gravure et la fonte des caractères orientaux (syriens, samaritains, chaldéens et arabes) notamment pour la Bible polyglotte de Lejay ; son fils, qui mourut à la fin de 1659, était lui-même un érudit, possédant plusieurs langues, dont l'hébreu, le syriaque, l'arabe, le grec sans parler du latin, de l'anglais, l'italien ou l'espagnol ; il eut quant à lui un fils qui devint un poète de renom. Le travail entrepris sur la musique par les Sanlecque, dans cette ligne, n'avait que peu à voir avec un simple gagnepain ; il s'agissait là d'une recherche, d'une réflexion sur la typographie musicale.

Un an très exactement après la réception de ces *lettres-patentes*, le 11 février 1640, Ballard assigna donc la famille Sanlecque devant le Parlement. Celui-ci, loin de suivre Ballard dans sa requête, ordonna le 13 mars 1640 que "pendant l'instruction de l'instance, les Parties imprimeront ou feroient imprimer, chacun en leurs maisons, toutes sortes de Musique, jusqu'à ce qu'autrement par la Cour il en fût ordonné"<sup>17</sup>. L'instruction dura sept ou huit ans, pour donner finalement raison à Jacques de Sanlecque fils<sup>18</sup>. Sanlecque, très acrimonieux, écrivit en 1646 un pamphlet sévère sur Ballard, en tête d'un *Traité de l'eau de vie*, dans lequel il note :

— "Et ce qui rend encore plus absurde & insupportable la prétention de ce particulier, c'est qu'il n'en excepte pas même ceux qui ont gravé & fondu les Caractères ou planches dont il imprime, à la fabrique & confection desquels ni lui ni ses précédésseurs n'ont jamais agi ni sçu agir."

Il est vrai qu'on retrouve chez Ballard certains caractères du fondeur, et même parfois les letrines utilisées par Jacques de Sanlecque, comme ce beau satyre figurant à la fois au f. 23 de la partie de dessus dans les *Meslanges* (antienne à la Vierge *Speciosa facta*) et aux f. 10-10<sup>v</sup> de la *Missa Deliciæ Regum* de Charles d' Helffer (Ballard, 1664).

Pour mieux comprendre encore la genèse de ces *Meslanges*, il faut aussi situer les prémisses de ce recueil dans l'histoire politique très mouvementée de la jeunesse de Louis XIV, car c'est en pleine Fronde, en 1651 — et on peut s'en étonner —, que Moulinié, musicien du duc d'Orléans, obtint du roi son privilège. En janvier 1650, le roi fait arrêter le prince de Condé et le prince de Conti ; pour obtenir leur libération, Gaston d'Orléans réussit d'une part la signature d'un traité d'union des Frondes, le 30 janvier 1651 par lequel les princes se soumettaient à lui, et d'autre part il persuada Anne d'Autriche d'évincer Mazarin qui quitta secrètement Paris le 6 février<sup>19</sup>. Puis ce fut la majorité du roi le 7 septembre 1651, la rencontre de Poitiers avec Mazarin en janvier 1652, lequel fit finalement son entrée à Paris le 3 février 1653.

16. La date varie selon les sources : Fournier indique "vers 1635", tandis que Sanlecque père, dans un acte de vente de son matériel à son fils (26 septembre 1637) note "depuis ledict inventaire [Madelaine Jurgens renvoie à un document perdu daté du 2 janvier 1632] jusques à ce jour [26 septembre 1637]".

17. Fournier, *op. cit.*, p. 10.

18. L'issue du procès n'est pas connue, Fournier se bornant à noter (p. 16) : "Ainsi le Procès entre Ballard & de Sanlecque n'a pas été jugé, ou s'il l'a été, c'est en faveur de la liberté commune, puisque vingt ans après ce Procès on voit encore un exercice libre & public de l'impression de Musique."

19. Cf. François Bluche, *Louis XIV*, Paris, Fayard, 1989, p. 71.

Moulinié eut probablement beaucoup à souffrir d'une période aussi trouble. C'est peut-être la raison de ce privilège demandé au plus fort du conflit et, répétons-le, pour des œuvres anciennes — à moins que ce fut pour des contingences matérielles, le compositeur ayant pu avoir des difficultés à réunir, dans une époque aussi difficile, les fonds nécessaires à l'impression du volume. Agé de plus de cinquante ans, craignait-il pour son avenir ? entendait-il ces jugements portés sur le duc ?

— “*M. le duc d'Orléans était toujours pour les frondeurs quand il était avec eux : mais dès qu'il parlait à la Reine, ce n'était plus cela ; et il changeait si fort qu'il était presque impossible qu'aucun des partis pût faire un fond certain sur lui.*”<sup>20</sup>

Il voyait dans le même temps des musiciens étrangers obtenir pour eux ce qu'il aurait souhaité pour lui-même, comme Du Mont par exemple qui put publier ses *Cantica sacra* en 1652 chez Ballard et grâce à l'appui de Charlotte D'Ailly, veuve du duc de Chaulnes. En avril 1651, Mathieu Molé qui avait aidé (en 1644) à l'édition des *Meslanges* d'Artus Auxcousteaux, recevait l'une des plus hautes charges du royaume, celle de garde des sceaux.

Le procès Ballard-Sanlecque achevé, la Fronde disparue, Moulinié, à 55 ans et malgré le privilège obtenu quelques années auparavant, ne trouvait pourtant pas d'éditeur pour ses *Meslanges*. Ceux-ci étaient pourtant achevés dès avant le privilège de 1651, puisqu'ils avaient été annoncés dans la préface des *Airs à quatre parties sur la paraphrase des Pseaumes de Messire Antoine Godeau* de Jacques de Gouy publiés chez Robert Ballard en 1650<sup>21</sup> :

— “*Pour mettre la dernière main à cet Ouvrage, j'ay souhaitté d'avoir [... une] approbation de Monsieur Moulinier Maître de la Musique de son Altesse Royale, dont le nom s'est rendu recommandable à ceux de la profession, comme à tous ceux qui ont quelque inclination pour une si belle science ; Il est merveilleux non seulement dans l'Art de bien chanter, mais encore en la composition des Airs & des Motets, & si la Musique avec tous ses agrémens estoit anéantie, il seroit capable de la restablir, & de luy donner de nouvelles graces, la preuve de cette verité est trop manifeste, elle se verra encore plus esclatante par ses glorieux meslanges qui sont prêts de voir le jour.*”

C'est ainsi que Moulinié décida quinze ans après le début du procès, très exactement le 3 septembre 1655, de faire imprimer à ses dépens le fameux recueil. Fournier narre l'épisode :

— “*Le sieur Moulinié, Musicien ordinaire de son Altesse Royale, d'une part, & Jacques de Sanlecque de l'autre, firent un traité, dont j'ai l'original sous les yeux, par lequel de Sanlecque s'oblige d'imprimer les Œuvres du sieur Moulinié, sur sa moyenne Musique, au nombre de mille Exemplaires, moyennant la somme de seize livres tournois la feuille ; & Moulinié, après avoir approuvé le Caractère, s'oblige de fournir le papier & de payer seize livres par feuille, comme aussi de payer la somme à quoi pourra se monter l'impression, savoir, un tiers en commençant l'ouvrage, un tiers au milieu, & le reste à la fin.*”<sup>22</sup>

Ce texte apporte de très intéressantes précisions sur les rapports de travail entre le compositeur et son éditeur, sur le prix très élevé de l'impression (prix à la page, papier

20. Cf. *Mémoires de la duchesse de Nemours*, cité par Bluche, p. 84.

21. Cf. Denise Launay, “L'art du compositeur de musique: essai sur la composition musicale en France au temps d'Henri IV et de Louis XIII”, *Musica antiqua Europae orientalis, III : acta scientifica*, Bydgoszcz, Towarzystwo naukowe, 1973, p. 219.

22. Fournier, *op. cit.*, p. 15.

fourni), l'échelonnement des paiements, mais aussi le nombre considérable d'exemplaires tirés : 1000 copies — il n'est pas dit s'il s'agit de 1000 tirages de chaque partie ou au contraire du nombre total — dont il ne reste aujourd'hui presque rien : 3 parties de basse continue, une seule de dessus, haute-contre, taille et basse, et aucune de basse-taille.

Un peu plus de deux années plus tard, Moulinié eut la joie de voir les pages tant attendues tirées et de signer enfin une sorte de “certificat de conformité”, que Fournier prend soin de décrire :

— *“Je reconnois que M. de Sanlecque m'a mis entre les mains toutes les feuilles de mon impression cy-dessus mentionnée, dont je me tiens content, même la feuille C& demie des quartons, dont je le quitte. Fait ce 16 de Décembre 1657. Signé MOULINIÉ.”*<sup>23</sup>

L'achevé d'imprimer, noté à la fin de l'Avertissement de Moulinié, coïncide et donne la date du 7 décembre 1657. En revanche, la page de titre indique 1658.

Le même système fut utilisé par l'organiste Roberday en 1660, qui acquit lui aussi un privilège d'imprimer ses propres œuvres par lui-même ou “par qui bon lui sembleroit”. Il choisit également Sanlecque.

Néanmoins, on est quelque peu étonné qu'il n'y ait point eu de suite au volume de Moulinié, comme il l'avait lui-même annoncé (et par deux fois) dans ce premier ouvrage : à la fin de la musique, il est imprimé : “Fin du Premier Livre des Meslanges de Moulinié”, ce qui signifie qu'il en avait projeté un autre ; de même, et de manière encore plus explicite, il note à la fin de son Avertissement (cf. fac-similé, p. CIX) :

— *“S'il se trouve que j'aye heureusement rencontré, cét heureux succès me donnera le courage de continuer, pour tascher à satisfaire le Public, par l'Impression de mes autres pieces.”*

#### UN “ZÈLE INVIOLABLE POUR LA PERFECTION”

Ce recueil des *Meslanges* fut tant attendu, tant espéré à la fois par le compositeur et son éditeur qu'il porte bien évidemment la marque de ces longues années d'attente et de réflexion, dans une organisation particulièrement complexe du recueil (voir plus bas), dans la qualité de la typographie, dans le choix des textes, dans la musique aussi, mais surtout dans les pages préliminaires abondantes, compactes, véritables professions de foi (pleines de sous-entendus) tant de la part de Moulinié que de Sanlecque. Il faut lire ces pages attentivement, car ce sont de fort beaux textes qui nous apprennent beaucoup sur ces années encore si méconnues de notre histoire musicale.

Ce recueil est l'un des plus beaux “ouvrages d'impression” produits en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Sanlecque n'a pas ménagé le papier (qu'il ne payait pas<sup>24</sup>) : une mise en

23. *ibid.*

24. On remarquera que, par économie, la préface des *Airs à quatre parties* de Jacques de Gouy publiés en 1650 ne figure que dans la partie de dessus.

page très aérée avec seulement cinq ou six portées par page, mais aussi de superbes lettrines presque à chaque motet (cf. fac-similés, p. CXIII-CXV) disposées parfois sur la hauteur de trois portées. On y trouve pêle-mêle, depuis les plus grandes juqu’aux plus petites : les lys de la maison de France, une série très baroque de grotesques (faunes, satyres) que Ballard utilisa quelques années plus tard dans ses messes en livre de chœur, une autre dédiée aux grands événements de la vie du Christ, une autre s’inspirant de l’Ancien et du Nouveau Testament comme de la vie des Saints et six autres séries faisant alterner des images ornementales ou didactiques.

Quoique la typographie semble souvent très proche de celle de Ballard — du reste Sanlecque déclarait que cet éditeur utilisait ses caractères —, elle s’en distingue de plusieurs manières : tout d’abord le texte est parfaitement découpé et disposé sous les notes avec un soin qu’on ne trouve pas chez Robert Ballard à cette époque. Les crochets des croches et doubles-croches ressortent beaucoup plus nettement que ceux de son concurrent. Une attention toute particulière enfin a été portée aux liaisons, élégantes, et surtout aux ligatures des croches et doubles-croches. Sanlecque s’en explique, du reste, dans son *Avis au Lecteur* et il faut dire que c’est une grande prouesse technique pour cette taille de caractères qui n’intéressa pas la famille Ballard avant l’extrême fin du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>. Et il est vrai que Sanlecque soigna particulièrement dans ce volume son image d’imprimeur, allant même jusqu’à créer — il était fondeur — des caractères spéciaux pour certains rythmes particuliers ou pour des intervalles larges de quintes ou de quarts (cf. fac-similés, p. CXIII).

La page de titre elle-même (cf. fac-similé, p. CV) a du faire l’objet d’une longue réflexion, où l’on voit le premier titre *Meslanges de sujets chrestiens* (probablement celui de Moulinié) supplanté par un sous-titre certainement plus explicite : *Cantiques, Litanies, et Motets* (jugé peut-être plus commercial par l’éditeur) ; de même l’indication “à 2, 3, 4, 5 voix” qui peut nous paraître abusive, puisque les pièces sont à cinq ou trois voix et que les combinaisons à 2 ou à 4 ne valent que pour certains couplets du *Cantique de Moïse*.

Si l’*Epistre à la duchesse d’Orléans* (cf. fac-similés, p. CVI-CVII), qu’a signée Moulinié, est somme toute assez classique, il n’en est rien du long *Avertissement* qui la suit (cf. fac-similé, p. CIX) et qui nous apprend beaucoup sur sa personnalité. Le compositeur s’explique tout d’abord sur ce qui fait à son avis l’œuvre en matière artistique, soit, dans l’ordre :

- son utilité,
- le génie de l’artiste,
- la noblesse du matériau utilisé,
- la valeur du message laissé au public,

qualités qui se limitent dans la suite du discours à deux thèmes, d’une part le choix des “sujets chrestiens”, utiles, nobles et didactiques, et d’autre part la qualité de l’“ouvrier” dont il se refuse de parler : “Je laisse le jugement libre à tout le monde”.

25. Dans le premier livre de motets de Brossard, publié en 1695, les croches sont toutes détachées ; en revanche la seconde édition de ce même ouvrage en 1702 présente des ligatures de croches. Dans des livres plus petits, imprimés en petit corps, Ballard utilisa néanmoins cette technique (cf. par exemple, Moulinié, *Àvis*, 1635).

Mais, c'est une formule de rhétorique, puisque le troisième paragraphe traite de sa "façon particulière de composer" ; il ménage ses aînés, les maîtres de chapelle des grandes cathédrales de France, les savants maîtres d'un contrepoint sévère qui organisaient ces fameux "puys de musique" et se place résolument dans la nouvelle pratique. Il ne se justifie pas, ne s'enorgueillit pas de l'emploi de la basse continue comme le fit Du Mont dans ses *Cantica sacra* en 1652 ; il est vrai que l'ouvrage de Moulinié, bien que conçu avant 1651 — et là, il aurait pu se vanter de faire paraître en France le premier recueil de motets avec basse continue —, ne fut donné au public qu'en 1658. Mais en revanche il s'explique longuement sur son écriture, légitime les transgressions aux règles du contrepoint par la sûreté de l'oreille ; "certains traits qui sont hardis [...] passeront pour des licences", écrit-il, avant de prier ses détracteurs potentiels de "suspendre un peu leur jugement, jusques à ce qu'ils aient entendu quel est l'effet de la liberté" qu'il a prise. Cette liberté, il l' "assujettit aux reigles", trop souvent considérées comme des "chaisnes ou des loix" ; il la juge, "après avoir long-temps consulté l'oreille", "absolument nécessaire". C'est un des premiers textes français qui parlent de la sorte du métier de compositeur<sup>26</sup>.

Dans le second paragraphe de cet *Avertissement*, Moulinié précise les buts qu'il s'est donnés dans ce recueil : "purifier la Musique & la rendre toute chaste". Pour ce faire, il cherche à imiter Antoine Godeau, évêque de Vence, qui, dit-il, "a rendu à la Poésie sa première pureté en la renfermant dans les reigles de la pudeur, pour d'une prostituée qu'elle estoit en faire une Vestale & une Religieuse"<sup>27</sup>. Vaste programme surtout pour un compositeur qui a tant écrit et tant publié d'airs de cour. Le grand modèle de Moulinié<sup>28</sup> pour son entreprise — modèle qu'il revendique —, semble avoir été un manifeste de Godeau, publié en tête de ses *Œuvres chrestiennes* (Paris, Camusat, 1633), intitulé "De la poésie chrestienne, Discours" et dont il convient de citer quelques extraits — ce sont de très beaux textes — qui montreront dans quel esprit Moulinié a lui-même travaillé et qui donneront peut-être aussi aux musiciens d'aujourd'hui (en transposant pour la musique ce qui est dit de la poésie) quelques perspectives pour l'interprétation de ces œuvres :

— (p. 9) "*Je confesse que je me suis autrefois laissé emporter à l'opinion de ceux qui croyent, que les Muses cessent d'estre civiles aussi-tost qu'elles devienent dévôtes, qu'il faut qu'elles soient fardées pour estre agréables, & qu'il est impossible d'assortir les lauriers profhans du Parnasse avec les palmes sacrées du Liban. Mais je me suis détrompé, & maintenant qu'un aage plus meur m'a donné de meilleures pensées, je reconnois par experience que l'Hélicon n'est point ennemy du Calvaire, que la Palestine cache des thrésors dont la Grece toute superbe & menteuse qu'elle est n'ozeroit se vanter, & que si les vers de dévotion ne plaisent pas, c'est la faute de l'ouvrier, & non point de la matiere.*"

26. Sur ce sujet, voir Denise Launay, *op. cit.*, p. 209-243.

27. Moulinié reprend, à cet endroit et presque intégralement, une phrase de Godeau : "Je souhaitterois qu'ils [les Princes chrestiens à la Poésie] luy recommandassent de se souvenir qu'elle est vierge, & fille du Ciel ; qu'ils luy fissent quitter les ornemens qui sont contraires à la pureté dont elle doit faire profession, & qu'ils l'obligeassent de ne jamais sortir du temple, ou de n'en sortir que pour entrer dans les lieux où se trouve la vertu" (*Œuvres chrestiennes*, p. 22).

28. Pour mettre en musique les poèmes de Godeau, Moulinié s'autorise peut-être un peu vite de l'évêque de Vence, qui aurait selon Moulinié, justifié "dans la préface de son Livre cette sorte d'ouvrages" ; nous n'avons rien trouvé dans le texte de Godeau qui légitime cette assertion ; en revanche, on remarquera l'invitation pressente de Mersenne à mettre ces poèmes de Godeau en musique (cf. notre paragraphe TEXTES, p. XXIX-XXXII).

- (p. 23) “Ceux qui prononcent si hardiment qu’il n’y a point de sujets agréables dans l’écriture, parlent d’un país dont ils n’entendent pas la langue, & où ils n’ont jamais abordé.”
- (p. 37) “Des trois degrez de la vie spirituelle, je ne connois que celui des regretz & des larmes. J’ay mieux aymé suivre les mouvemens de mon cœur que les regles de l’Eloquence.”
- (p. 38) “Le sacrifice des lèvres [dans la prière] luy est agréable [à Jésus-Christ], mais il faut qu’il soit accompagné de celui du cœur, autrement, c’est le son d’une cloche qui retentit, & qui s’évanouyt incontinent.”
- (p. 21) “La Poésie a je ne sçay quels attraitz, je ne sçay quelle hardiesse, je ne sçay quel rapport secret avec l’ame. Elle trouble les passions par des moyens invisibles. C’est un furieux torrent qui emporte tout ce qui se trouve à sa rencontre, un éclair qui éblouit tous les yeux qui le regardent, & une foudre qui abat tout ce qui luy résiste.”

Comme le compositeur, l’imprimeur montre la très haute opinion qu’il a de son métier, “la plus diligente & plus fidelle Interprete des pensées de l’esprit humain”. Dans son *Avis au lecteur* (cf. fac-similé, p. CXI), il s’explique sur ces choix : “les Caracteres d’Impression doivent imiter tous les traits & les plus particuliers ornemens des divers effects de la plume”, que l’on trouvera dans “les manuscrits les plus rares”. Il s’adresse à une “République des amateurs de la symphonie” auxquels il dédie ces *Meslanges* composés par un “Excellent Autheur [...] qui tient une des premières places entre les Maistres de Musique les plus Illustres de ce Siècle”, république à laquelle il souhaite pouvoir présenter quelque jour une “Analyse de toutes les considérations Apologétiques ausquelles [il s’est] laissé emporter & spécialement pour l’innovation d’une plus agréable grosseur de plume”... Enfin il appelle le lecteur à lui adresser des critiques “valides” dont il tiendra compte car il désire travailler “dans un zèle inviolable pour la Perfection & la suprême Vérité”.

On notera toutefois au détour d’une phrase de Sanlecque un fait qui intéressera les historiens :

- “J’ay encore fait une plus grande despence [...] en une messe que j’ay imprimé dont je puis fournir aux plus Curieux.”

mais nous ignorons tout de cette édition, y compris le nom de l’auteur de la musique.

#### ORGANISATION DES *MESLANGES*

S’il semble difficile aujourd’hui de déchiffrer le mystère de l’organisation désirée par Moulinié dans ses *Meslanges*, il est certain néanmoins que ces recueils de parties séparées ont été longuement mûris également de ce point de vue là et que les 36 œuvres qui les composent, de proportions très diverses — la pièce la plus courte fait 19 mesures (*Nigra sum*, n° 17), la plus longue, forte de ses 18 couplets, 656 mesures (*Cantique de Moïse*, n° 3) —, n’ont pas été mises à la place qu’elles occupent par pur hasard. La liste ci-après vise à mettre en rapport, sans distinction, tout ce qui de près ou de loin pourrait être une indication formelle : titres génériques, effectifs, clés, tonalités...

## LITANIES DE MADAME

- |  |  |
|--|--|
| 1. Litanies de la Vierge mises en Musique à cinq parties pour Madame | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc |
| <i>Kyrie eleyson</i>   | <i>sol mineur</i>  |
| 2. [sans titre]  | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc |
| <i>Domine salvum fac Regem</i>                                       | <i>sol mineur</i>  |

## CANTIQUE DE MOYSE

- |                                 |  |
|---------------------------------|--|
| 3. Cantique de Moïse. A cinq.   | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc |
| <i>Il est temps que l'ennuy</i> | <i>sol mineur</i>  |

## MOTETS À CINQ PARTIES

- |  |  |
|--|--|
| 4. Motet de la Vierge. A cinq. [rondeau]       | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc |
| <i>Veni sponsa mea</i>                         | <i>ut majeur</i>   |
| 5. Motet du S. Sacrement. A cinq.              | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc |
| <i>Caro mea vere est cibus</i>                 | <i>ré mineur</i>   |
| 6. Motet. A cinq.                              | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc |
| <i>Exurgat Deus</i>                            | <i>sol mineur</i>  |
| 7. Motet du Nom de Jésus. A cinq.              | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc |
| <i>O dulce nomen Jesu</i>                      | <i>sol mineur</i>  |
| 8. Motet du Nom de Jésus. A cinq.              | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc |
| <i>O bone Jesu</i>                             | <i>sol mineur</i>  |
| 9. Motet du S. Sacrement. A cinq.              | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc |
| <i>Lauda Sion salvatorem</i>                   | <i>sol mineur</i>  |
| 10. Motet de la Vierge. A cinq.                | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc |
| <i>Fulcite me floribus</i>                     | <i>sol mineur</i>  |
| 11. Motet. A cinq. sans Dessus.                | ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc  |
| <i>Cantemus Domino gloriose</i>                | <i>fa majeur</i>   |
| 12. Autre Motet. A cinq. sans Dessus.          | ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc  |
| <i>Cantate Domino... laus ejus in ecclesia</i> | <i>ut majeur</i>   |
| 13. Motet de la Resurrection. A cinq.          | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc |
| <i>Victimæ Paschali laudes</i>                 | <i>sol mineur</i>  |
| 14. Motet du S. Sacrement. A cinq.             | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc |
| <i>Sacris solemniis</i>                        | <i>ut majeur</i>   |
| 15. Motet à S. Étienne. A cinq.                | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc |
| <i>Ecce video caelos apertos</i>               | <i>ut majeur</i>   |

## QUATRE ANTIENNES DE LA VIERGE. A CINQ. TON DE LA CHAPELLE

- |                              |  |
|------------------------------|--|
| 16. [sans titre]             | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc |
| <i>Dum esset Rex</i>         | <i>sol mineur</i>  |
| 17. [sans titre]             | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc |
| <i>Nigra sum sed formosa</i> | <i>ut majeur</i>   |
| 18. [sans titre]             | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc |
| <i>Speciosa facta es</i>     | <i>ut majeur</i>   |
| 19. [sans titre]             | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc |
| <i>Beata Dei genitrix</i>    | <i>ré mineur</i>   |



- |     |   |   |
|-----|---|---|
| 20. | Motet de la Vierge. A cinq. [rondeau]<br><i>Ego flos campi</i>                                  | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc<br><i>ut majeur</i>                        |
| 21. | Motet pour le jour des Roys. A cinq.<br><i>Magi videntes stellam</i>                            | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc<br><i>sol mineur</i>                       |
| 22. | [sans titre]<br><i>Domine salvum fac Regem</i>  | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc<br><i>sol mineur</i>                       |
| 23. | Motet pour un Confesseur. A cinq. [rondeau]<br><i>Justum deduxit Dominus</i>                    | ut <sup>1</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>4</sup> /bc<br><i>si mineur (transposé)</i>             |
| 24. | Autre Motet. A cinq.<br><i>Amavit eum Dominus</i>   | ut <sup>1</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>4</sup> /bc<br><i>si mineur (transposé)</i>             |
| 25. | [sans titre]<br><i>Domine salvum fac Regem</i>  | ut <sup>1</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>4</sup> /bc<br><i>si mineur (transposé)</i>             |
| 26. | Motet de la Paix. A cinq.<br><i>Da pacem Domine</i>   | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc<br><i>ré mineur</i>                        |
| 27. | Motet du S. Sacrement. A cinq.<br><i>Verbum caro panem verum</i>                                | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc<br><i>ré mineur</i>                        |
| 28. | Motet de la Vierge. A cinq.<br><i>Congratulamini mihi omnes<br/>Dilecta mea</i>                 | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc<br><i>la mineur</i>                        |
| 29. | Motet de la Pénitence. A cinq. [Motet pour les pénitens]<br><i>Ne reminiscaris Domine</i>       | ut <sup>1</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>4</sup> /bc<br><i>fa<sup>#</sup> mineur (transposé)</i> |
| 30. | Motet. A cinq.<br><i>Cantate Domino... quia mirabilia</i>                                       | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc<br><i>la mineur</i>                        |
| 31. | Cantique de Zacharie. A cinq.<br><i>Benedictus Dominus Deus</i>                                 | ut <sup>1</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc<br><i>la majeur (transposé)</i>             |
| 32. | Cantique de Siméon. A cinq.<br><i>Nunc dimittis servum tuum</i>                                 | ut <sup>1</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>4</sup> /bc<br><i>la majeur (transposé)</i>             |
| 33. | Motet du S. Sacrement. A cinq.<br><i>O salutaris hostia spes unica</i>                          | ut <sup>1</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>4</sup> /bc<br><i>la majeur (transposé)</i>             |
| 34. | Motet de S.te Marguerite. A cinq. Pour la Feste de Madame.<br><i>Simile est regnum caelorum</i> | sol <sup>2</sup> , ut <sup>2</sup> , ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>3</sup> /bc<br><i>sol mineur</i>                       |
| 35. | Cantique. A 3. voix. Et une Basse-Continuë.<br><i>Espoir de tout'am'affligée</i>                | ut <sup>1</sup> , ut <sup>3</sup> , fa <sup>3</sup> /bc<br><i>sol mineur</i>  |
| 36. | Dialogue. A 3. voix. Et une Basse-Continuë.<br><i>Consolamini popule Dei</i>                    | ut <sup>1</sup> , ut <sup>3</sup> , fa <sup>3</sup> /bc<br><i>ré mineur</i>   |

On constatera tout d'abord la présence de quatre grands titres délimitant des sections parfaitement circonscrites dans le recueil : "Litanies" (n<sup>os</sup> 1-2), "Cantique de Moïse (n<sup>o</sup> 3), "Motets à cinq parties" (n<sup>os</sup> 4-15) et, en plein milieu du volume, les "Quatre antiennes de la Vierge, à cinq, ton de la chapelle" (n<sup>os</sup> 16-19) ; puis, jusqu'à la fin, il n'y a plus aucun titre.

Les trois courts *Domine salvum fac Regem* semblent également signaler des fins de sections ; on les trouve immédiatement après les *Litanies* pour l'un (n° 2), après deux motets apparemment sans liens entre eux, *Ego flos campi* (pour la Vierge) et *Magi videntes* (pour le jour des rois), pour le second (n° 22) et enfin après un ensemble consacré aux vêpres d'un confesseur (n° 25)<sup>29</sup>.

Toutes les œuvres sont à cinq parties sauf les deux dernières, rejetées en fin de volume (ou ajoutées), qui sont quant à elles à 3 voix. Il est curieux que les pièces à cinq débutent et s'achèvent par des hommages à la duchesse d'Orléans, la dédicataire du volume : *Litanies de Madame* (n° 1) et *Motet de Ste Marguerite pour la Feste de Madame* (n° 34).

Toutefois les œuvres à cinq parties ne fonctionnent pas toutes sur le même schéma : si la plupart des 34 ont été écrites pour un ensemble mixte (dessus, haute-contre, taille, basse-taille, basse), deux d'entre elles, regroupées dans le recueil, sont confiées exclusivement à des voix d'hommes : *Cantemus Domino gloriose* (n° 11) et *Cantate Domino... laus ejus* (n° 12).

Par ailleurs deux groupes homogènes très particuliers se distinguent de l'ensemble, du fait que la partie de basse continue y est présentée transposée un ton plus bas que les parties vocales. La série dite "pour un confesseur" (nos 23-25) est en si mineur — les clés utilisées sont différentes (sol<sup>2</sup>, ut<sup>2</sup>, ut<sup>3</sup>, ut<sup>4</sup>, fa<sup>4</sup>) — ; une autre regroupant le *Motet de la Pénitence*, le *Cantate Domino... quia mirabilia*, le *Cantique de Zacharie*, le *Cantique de Siméon* et enfin le motet du St Sacrement *O salutaris hostia spes unica* (nos 29-33), semble orientée autour du ton de *la* (mineur, majeur ou relatif fa#).

Il est difficile aussi de proposer un classement d'ordre liturgique, les motets dédiés à la Vierge étant disséminés un peu partout (nos 4, 10, antiennes 16-19, 20, 28), comme ceux pour le St Sacrement (nos 5, 9, 14, 27) ; seules les deux pièces pour le nom de Jésus sont réunies (n° 7-8). Pour le commun du temps, on trouvera un motet pour le jour des rois (n° 21), un autre pour Pâques (n° 13), deux pour la Fête-Dieu (nos 9, 14) ; pour le commun des saints deux motets pour les confesseurs (nos 23-24). Enfin deux œuvres dédiés à des saints particuliers semblent conclure chacune des moitiés du volume : le *Motet de Ste Marguerite* (pour la duchesse, n° 34) et le *Motet à St Étienne* (pour Moulinié lui-même ?, n° 15).

Toutefois, de ce point de vue, on remarquera certains classements symétriques assez sophistiqués, intéressant deux groupes d'œuvres. Le premier associe 7 motets (nos 4-10) encadrés de part et d'autre par les deux versions du *Cantique de Moïse*, en français (*Il est temps que l'ennuy*, n° 3) et en latin (*Cantemus Domino gloriose*, n° 11) ; la symétrie n'est brisée que par le psaume 67, *Exurgat Deus* (n° 6).

Cantique de Moïse  
Motet à la Vierge  
St Sacrement  
St Nom de Jésus  
St Nom de Jésus  
St Sacrement  
Motet à la Vierge  
Cantique de Moïse

29. Dans les *Meslanges* de Du Mont, au contraire, les *Domine salvum* sont regroupés vers la fin du volume (nos 26-28).

De même, les motets 20-28 paraissent obéir au même genre d'ordonnement avec au centre les deux pièces pour un confesseur et aux extrémités, les motets à la Vierge *Ego flos campi* (n° 20) et *Congratulamini mihi omnes* (n° 28).

Plus curieux encore est le lien qui unit entre eux ces quatre motets à la Vierge, réalisés tous quatre sur des textes composites : dans le n° 4, *Veni sponsa mea* sert de "refrain" à l'hymne de la Ste Vierge *O gloriosa Domina* ; comme dans le n° 20 où le même hymne est chanté en alternance avec *Ego flos campi*. Étrangement, le début du motet *Fulcite me floribus* (n°10) tiré du *Cantique des Cantiques*, se retrouve au centre du n° 28, *Congratulamini*.

Il est difficile de pousser plus loin ces remarques formelles. Ces liens sont-ils autre chose que le fruit du hasard ? Ces quatre pièces qui semblent rythmer si harmonieusement le volume, l'organisent-elles ? Si la réponse est bien évidemment impossible à donner, tout juste pourra-t-on souligner la singularité formelle de deux d'entre elles (n° 4 et 20), traitées en rondeau, et la mise en valeur dans ces quatre œuvres des beaux textes tirés du *Cantique des cantiques*, auxquels Antoine Godeau, en tête du même recueil de 1633 (*Œuvres chrestiennes*), a consacré l'une de ses plus belles pièces, l'*Eglogue sacrée* :

— "J'ay mis les Eglogues sacrées devant les Cantiques particuliers [il s'agit des Cantiques que Moulinié a mis en musique], à cause que leur Argument est tiré du Livre qui par excellence est appelé Cantique des Cantiques."<sup>30</sup>

Il reste donc beaucoup à faire pour décrypter l'organisation de ce recueil dont les clés restent à trouver. Mais une comparaison même sommaire avec les *Meslanges* contemporains de Du Mont (1657) met en relief la volonté d'ordonnement de Moulinié ; Du Mont s'était borné à diviser son recueil en deux volets : pièces en français, puis pièces en latin, ces dernières laissant se succéder 3 *Magnificat* de différents tons, le motet *Jubelimus*, les *Litanies de la Vierge*, 3 *Domine salvum* et 3 *Motets à Ste Cécile*.

Là, chez Moulinié, les deux textes français semblent ouvrir, l'un un cycle de motets à cinq parties, l'autre les œuvres à 3. La place singulière des *Litanies à la Vierge*, qui préludent au volume (avec leur propre *Domine salvum*), mérite d'être soulignée ; Du Mont les placera au contraire en fin de recueil dans ses *Cantica sacra* (n° 39) comme cela se fait d'ordinaire.

Il n'y a peut-être aussi une volonté de mettre les œuvres lourdes aux deux extrémités du recueil : les *Litanies* (275 mes.), le *Cantique de Moyse* (656 mes.) et le *Veni sponsa mea* (127 mes.) d'une part, et d'autre part, à la fin, le *Motet de Ste Marguerite* (78 mes.), le *Cantique des trois enfants* (89 mes.) et le dialogue *Consolamini* (169 mes.). Au milieu, l'on trouvera au contraire les pièces les plus courtes, et bien sûr notamment les *Quatre antiennes de la Vierge* (n°s 16-19).

Pour ce qui est des textes, on ne trouvera pas non plus de répartition par genre ; les deux seules proses *Lauda Sion* (n° 9) et *Victimæ Paschali laudes* (n° 13) figurent dans la première partie du volume, comme les antiennes se trouvent réunies au centre :

30. *op. cit.*, p. 27. Godeau insiste à cet endroit sur la valeur superlative de la répétition de mot, cantique des cantiques, c'est-à-dire le plus parfait des cantiques.

celles de la Vierge, mais aussi celles contenues dans le *Motet à St Étienne* (n° 15) ; mais on en trouvera également plus loin, comme le *Motet pour le jour des Roys* (n° 21) ou celui pour la Paix (n° 26). Les psaumes eux-mêmes semblent épars au sein du recueil : le ps. 67 (n° 6), le ps. 149 (n° 12), le ps. 97 (n° 30), mais aussi les hymnes et cantiques, *Cantique de Moïse* (n° 3 en français, n° 11 en latin), le *Sacris solemnis* (n° 14), le *Cantique de Zacharie* (n° 31), le *Cantique de Siméon* (n° 32) et le *Cantique des trois enfants* (n° 35).

C'est donc à une organisation extrêmement complexe que nous avons affaire dans les *Meslanges*, sur laquelle nous n'avons pu malheureusement que livrer quelques réflexions d'ordre général ; le lecteur aura peut-être meilleure chance pour trouver une explication rationnelle à cet ensemble qui reste à nos yeux un peu énigmatique.

Mais l'on doit quand même se demander si cet ordonnancement particulier ne dépend pas plutôt d'une volonté de faire un ouvrage pratique, très maniable pour les musiciens, notamment bien évidemment pour les "tourneurs". La réponse vient bien évidemment de la partie de basse continue qui effectivement est parfaitement organisée de ce point de vue, et ce n'était probablement pas facile, puisque les motets sont de longueur très variable. Du reste on remarquera que cette partie séparée instrumentale a été fabriquée très différemment de toutes les autres.

En effet, hormis le premier cahier, commun à tous les volumes (cahier ã contenant les pièces liminaires), il a fallu imprimer séparément les autres (classés A, B, C, D...). La musique de toutes les parties de chant a été faite sur des cahiers de 4 folios, ou plutôt un cahier plié en quatre. Chaque folio est ainsi numéroté : Ai, Aij, Aijj, Aijjj comme il est d'usage dans l'édition.

Aij	Aijj
Ai	Aijjj

Chacune des parties vocales comprend donc, outre ã, 8 cahiers nommés de A, B, C, D, E, F, G, H, complets (soit 32 folios) ; le cahier I, qui comprend la fin des motets à cinq voix et le début de ceux à 3 est bien évidemment différent selon les volumes : le recueil de haute-contre (et probablement celui perdu de basse-taille) s'arrête après le second folio, Ii ; ceux de dessus, taille et basse se poursuivent (Iij, Iijj, Ki, Kij).

En revanche, et très curieusement, la partie de basse continue a été conçue différemment à partir de cahiers de deux folios seulement, c'est-à-dire la moitié de la feuille seulement, ce qui peut sembler curieux dans le format oblong choisi :

Ai	Aij
----	-----

De ce fait, les cahiers sont beaucoup plus nombreux : 20 (de A à V). La raison de cette présentation remarquable ne nous est pas connue, mais il est possible — dans l'hypothèse où la basse continue ait été réalisée en premier — que les cahiers aient été fabriqués de la sorte pour permettre de choisir l'ordre des motets en fonction de la mise en page et pour éviter les "tourneurs".

## LES SOURCES DES MOTETS DE MOULINIÉ

Le recueil imprimé par Sanlecque (source A) est de toute évidence la meilleure source possible pour réaliser une édition de ces œuvres, d'autant plus que Moulinié a suivi de près le travail de l'imprimeur et qu'il s'est investi considérablement, comme nous l'avons vu, dans la publication de ses *Meslanges* ; la qualité musicale de ce recueil a été particulièrement soignée et les inévitables erreurs sont fort rares. On en signalera deux parmi les plus importantes qui peuvent donner des indications sur les méthodes de travail de Moulinié :

- dans un des motets possédant une basse continue transposée, le *Nunc dimittis* (n° 32), une mesure de la basse continue n'a pas été transposée (cf. mes. 30) ; l'information peut être d'importance car elle pourrait indiquer que la basse continue a été transposée pour l'édition et que dans le manuscrit, la partie instrumentale se trouvait dans le même ton que les voix.
- une mesure manque dans cette même partie de basse continue pour le motet *Victimæ paschali laudes* (n° 13) : il s'agit de la mesure 41 qui aurait dû se trouver au début du f. 23 (cahier Mi). Le guidon à la fin du f. 22<sup>v</sup> est correct (cahier Lij). Cet oubli donne un peu plus de poids à l'hypothèse exposée plus haut, concernant une méthode de fabrication spécifique de cette partie, réalisée (à notre avis) au coup par coup, c'est-à-dire cahier par cahier, pour résoudre le problème des "tournes".

Les seuls problèmes réels que pose ce recueil intéressent les chiffres de la basse continue, qui peuvent être parfois erronés (cf. n° 19, mes. 18), renversés (dans le n° 5, mes. 13, le chiffre 6 a été inséré à l'envers donnant un chiffre 9 sans objet) ou plus souvent mal placés : l'exactitude du placement des chiffres n'est pas de la même qualité que celui du texte dans les parties vocales.

Le problème le plus sérieux ne peut bien évidemment être imputé ni au compositeur ni à son imprimeur, puisqu'il s'agit de la disparition du volume de basse-taille dont il ne subsiste malheureusement aucun exemplaire connu à ce jour.

Fort heureusement, une copie manuscrite de ce recueil imprimé (Source B, cf. fac-similé, p. CXVI) a été réalisée par Philidor l'aîné pour la Bibliothèque royale en 1697, peut-être parce que les *Meslanges* étaient déjà devenus rares ou même épuisés. Cette partition se veut être fidèle à la version imprimée, notamment en conservant certains aspects tout à fait désuets alors de la notation ancienne, notamment la notation noire du ternaire (cf. fac-similé p. CXV) et les clés originales pour les voix et la basse continue. Cette source contient bien évidemment la partie de basse-taille perdue dans les *Meslanges* imprimés. Toutefois le manuscrit a été copié beaucoup trop rapidement comme un grand nombre d'ouvrages de cette collection, sans soin ni relecture ; certaines fautes sont tout à fait grossières dans la musique ou dans le texte : les oublis de mesure sont fréquents de même que les décalages, les erreurs de notes, de rythmes ou de textes. Le transcripteur, fort souvent, n'a même pas pris la peine de raturer ou gratter les erreurs qu'il apercevait, se bornant à surcharger la mesure de la version correcte.

Ce peu de soin que l'on peut constater en comparant les parties imprimées existantes avec la copie manuscrite, nous font très sérieusement douter de la fiabilité de la partie de basse-taille qu'il nous a bien fallu "importer" dans notre édition. Certains passages sont très douteux et notamment un court récit de basse-taille dans le *Cantique de Siméon* (n° 32, mes. 30 sq) pour lequel nous émettons les plus grandes réserves ; il faut dire qu'à cet endroit, la basse continue imprimée présente une faute grossière, le typographe ayant oublié de transposer une mesure ou peut-être le passage tout entier (nous l'ignorons puisque la partie vocale récitante n'existe plus). Le copiste de l'atelier Philidor a néanmoins constaté l'erreur, l'a corrigé à bon escient, tout du moins pour la mesure 30 (fin du *tutti*), mais la suite est si curieuse, qu'il en a probablement commis une nouvelle à son tour, dans l'incapacité qu'il était de mesurer exactement les limites de l'erreur dans Sanlecque.

Pourtant, il n'est pas sûr que la faute soit réellement imputable au copiste. En fait, plusieurs indices nous laissent à penser que celui-ci a pu avoir accès à une autre source de ces œuvres, et probablement une autre copie manuscrite aujourd'hui disparue. Certaines variantes en effet ne peuvent être le fait de ce copiste peu scrupuleux :

- la découpe des œuvres ne correspond pas exactement à celle des *Meslanges* et le *Motet pour un confesseur* (n° 23) par exemple est divisé pour l'occasion en trois antennes indépendantes : "Justum deduxit", "Euge confessor" et "Præstat hoc". De même, le capitule "Ego flos campi" dans le *Motet de la Vierge* (n° 20) a été séparé de l'hymne "O gloriosa Domine" dont il sert pourtant de refrain.
- dans le *Motet de Ste Marguerite* (n° 34, mes. 42-43), on notera le changement de texte "omnia quæ habuit" par les mots "abiit et vendidit" qui semblent tout à fait corrects à cet endroit ;
- la basse continue manuscrite, tout au long du recueil, contient des variantes en trop grande abondance pour qu'elle puisse avoir été réalisée par un simple copiste. Ces variantes ont souvent une logique rythmique forte.
- enfin, on signalera la variante tout à fait significative sur la partie de haute-contre dans le même *Motet de Ste Marguerite* (n° 34, mes. 74-78), qui présente une longue vocalise dans l'imprimé et, au contraire, un texte dans le manuscrit. On remarquera le parallélisme entre cette voix et celle de basse-taille (inexistante malheureusement dans l'imprimé). Le débit du texte à la haute-contre, suit celui de la basse-taille. Là aussi la correction n'est pas le fait d'un copiste.

Une troisième source également manuscrite (Source C) contient des œuvres de Moulinié, clairement distinguées dans ce gros volume par l'indication du nom du compositeur à chaque fois, notée de la main-même du copiste musical ; il s'agit de deux motets que l'on trouve également dans les *Meslanges* : le *Motet du St Nom de Jésus* (O bone Jesu, n° 8) et le *Motet de la Vierge* (Congratulamini mihi omnes, n° 28), et d'un troisième dont c'est l'unique source connue, *Flores apparuerunt*, et que nous avons inséré à la fin de ce volume (n° 37). C'est un très beau recueil de 238 f. ayant appartenu à Sébastien de Brossard (coll. n° 702), qui contient, outre les trois œuvres citées de Moulinié, quelques pièces de Bouzignac, Boesset, Gaillard, Péchon, Mélon, Carissimi<sup>31</sup> et aussi d'un certain Henri<sup>32</sup>, auxquelles s'ajoutent bon nombre d'anonymes.

31. Ce dernier a été ajouté plus tardivement par un autre copiste.

32. Il s'agit d'un motet de Henry Du Mont.

Brossard, dans son *Catalogue*, souligne la présence des motets de Péchon, qui fut “au moins 40 ans” maître de chapelle à la cathédrale de Meaux (avant Goupillet et Pierre Tabart) et donc à ce titre l’un de ses prédécesseurs. Concernant le recueil dit de “Deslauriers” à cause d’une signature portée sur un feuillet liminaire, Brossard suggère, mais sans apporter de preuves, que “tous ceux auxquels il n’y a point de nom marqué sont aussi de luy [Péchon]”, ce qui est certes excessif<sup>33</sup> mais qui nous fait croire que ce volume pourrait provenir de la maîtrise de Meaux, le chapitre de la cathédrale ayant pu faire don à Brossard des volumes de vieille musique qu’il avait encore en sa possession et qui était devenue inutile et encombrante<sup>34</sup>.

Ce recueil, tout au moins la partie contenant les trois œuvres de Moulinié, pourrait être contemporain des *Meslanges* imprimés par Sanlecque (1650-1660), comme semble l’indiquer le style de la copie (cf. fac-similés, p. CXVII-CXVIII). Les deux motets contenus également dans l’imprimé, présentent des variantes très intéressantes, véritables réécritures de sections entières (cf. n° 8, mes. 28-36) ; dans notre volume, nous avons inséré ces variantes sous la musique de l’édition Sanlecque, pour permettre aux musiciens qui le souhaiteraient d’interpréter cette version plutôt que l’autre. Tout ceci prouve que les motets de Moulinié avaient beaucoup circulé en manuscrit avant que d’être fixés dans une forme et une seule par l’imprimerie, ce qui était somme toute l’usage le plus banal au XVII<sup>e</sup> siècle.

Hormis les variantes dont il vient d’être parlé et la transposition du motet *Congratulamini mihi omnes* (de la à sol), les motets du Manuscrit Deslauriers méritent qu’on s’y attache quelques instants. On remarquera tout d’abord, que s’ils ont été copiés par la même main, ils présentent des différences structurelles significatives entre eux touchant notamment l’usage de la basse continue : le motet *O bone Jesu* tout d’abord en fait totalement abstraction, mais les deux autres pièces pourtant font apparaître très clairement une partie instrumentale (cf. fac-similé, p. CXVIII), rapporté il est vrai sur la partie vocale.

Cette source C présente en outre de très importants signes de respiration sous la forme de petites barres obliques placées entre la musique et le texte. Nous avons signalé en d’autres lieux et pour d’autres compositeurs la présence de ces signes<sup>35</sup> pour qui s’intéresse à l’interprétation de ces œuvres. Bien qu’ils n’apparaissent pas dans les *Meslanges*, nous les avons jugés suffisamment importants pour les insérer dans notre édition, en indiquant bien évidemment leur provenance.

#### DESCRIPTION DES SOURCES

##### SOURCE A

*MESLANGES/ DE SUIETS CHRESTIENS/ CANTIQUES, LITANIES,/ ET MOTETS./ Mis en Musique, à 2, 3, 4, & 5 Parties, avec une Basse-Continuë./ Dediez à MADAME LA*

33. Beaucoup sont en fait plus probablement de Bouzignac.

34. On sait que certains beaux manuscrits avaient été offerts de la sorte à Brossard à la fin de sa vie ; cf. Jean Duron, *L'œuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730) : Catalogue thématique*, Paris, Editions Klincksieck, Éditions du CMBV, 1995, p. XL.

35. Cf. Sébastien de Brossard, *Petits motets manuscrits*, éd. J. Duron, Versailles, Éditions du CMBV, 1995.

*DUCHESSE/ D'ORLEANS./ Par ESTIENNE MOULINIE' de Languedoc, Chef ordinaire de la Musique/ de Son Altesse Royale Monseigneur le Duc d'Orleans.*

*A Paris, Chez Jacques de Senlecque, Graveur Fondateur de Caracteres & Planches d'Imprimerie, Imprimeur, &c. à l'Hostel de Baviere proche la Porte de Saint Marcel*

Et se vendent

*Chez Claude Thiboust Libraire Juré & Ordinaire de l'Université, en la Place de Cambrai, proche de Saint Jean de Latran.*

*M.DC.LVIII.*

- page de titre
- [Epistre] à Son Altesse Royale, Madame, Duchesse d'Orleans.
- Avertissement
- L'Imprimeur au Lecteur
- Extrait du Privilège du Roy (3 février 1651, pour Moulinié, sa veuve & ses enfants ; durée de 20 ans pour faire imprimer toutes les œuvres de musique qu'il a composées et pourra composer cy-après, par telles personnes qu'ils voudront choisir).
- MUSIQUE
- Table des Meslanges de Moulinié.

F-Psg/ Rés Vm 114 (parties de dessus, haute-contre, taille, basse et basse continue ; manque donc la partie de basse-taille)

ajout manuscrit sur la page de titre :

- "33 Ex libris S.tae Genovefae Parisiensis. 1753."

Deux autres exemplaires de la seule partie de basse sont conservées à la Bibliothèque Nationale de France respectivement sous les cotes F-Pn/ Rés Vm<sup>1</sup> 228 et F-Pn/ Rés Vm<sup>1</sup> 228 bis.

#### SOURCE B

*MELANGE/ De/ Moulinier./ Copiez et mis en ordre Par Philidor l'ainé Ord.re de la musique du/ Roy et l'un des deux gardiens de la Bibliotheque de musique de sa/ majesté fait a Versailles en 1697.*

partition

ms, 194 p.

F-Pc/ Rés F 769

contient :

- page de titre
- table [les pièces avec astérisque \* ne sont pas décrites dans la Table]
- p. 1 - 19 *Les Litanies de la Vierge*
- p. 20 - 22 *Domine salvum*
- p. 23 - 64 *Il est temps*
- p. 65 - 70 *Veni sponsa mea*
- p. 70 - 74 [sans titre] *Caro mea \**
- p. 74 - 77 *Exurgat Deus*



-p.	77	- 82	<i>O dulce nomen</i> *	
-p.	82	- 86	<i>O bone Jesu</i> *	
-p.	86	- 88	<i>Lauda Sion</i> *	
-p.	88	- 93	[sans titre] <i>Fulcite me floribus</i> *	
-p.	93	- 98	<i>Cantemus domino</i> *	
-p.	99	- 105	<i>Cantate Domino</i>	
-p.	106	- 110	<i>O Victimæ Paschali</i>	
-p.	111	- 114	<i>Sacris solemnibus</i>	
-p.	115	- 118	<i>Ecce video Cælos</i>	
-p.	118	- 119	<i>Dum esset Rex</i>	
-p.	119	- 120	<i>Nigra sum</i>	
-p.	121	- 122	<i>Speciosa</i>	
-p.	123	- 124	<i>Beata dei Genitrix</i>	
[	-p.	125	<i>Ego flos Campi</i>	(pièces non divisées dans la source A)
-p.	125	- 127	<i>O Gloriosa</i>	
-p.	127	- 130	<i>Magi videntes</i>	
-p.	130	- 132	[sans titre] <i>Domine salvum</i>	
[	-p.	132	<i>Justum deduxit Dominus</i>	(pièces non divisées dans la source A)
-p.	133	- 134	<i>Euge confessor</i>	
-p.	134	- 135	<i>Præstat</i>	
-p.	135	- 139	<i>Amavit eum</i> *	
-p.	139	- 141	<i>Domine salvum</i>	
-p.	141	- 144	<i>Da pacem</i>	
-p.	145	- 147	<i>Verbum caro</i>	
[	-p.	147	<i>Congratulamini</i>	(pièces non divisées dans la source A)
-p.	150	- 151	<i>Dilecti mi</i>	
-p.	152	- 156	<i>Ne reminiscaris</i>	
-p.	156	- 161	<i>Cantate Domino</i>	
-p.	162	- 169	<i>Benedictus D.nus</i>	
-p.	170	- 174	<i>Nunc Dimittis</i>	
-p.	174	- 176	<i>O salutaris hostia spes unica</i>	
-p.	176	- 181	<i>Simile est</i>	
-p.	181	- 188	<i>Espoir</i>	
-p.	189	- 194	<i>Consolamini</i>	

La Table de ce volume est très confuse : tous les titres entre les pages 70 et 111 ont été oubliés dans un premier temps puis ajoutés mais en dehors de leur place logique.

#### SOURCE C

[*Recueil Deslauriers*]

partition, 350 x 220 mm

ms, 278 f.

F-Pn/ Rés Vma ms 571

Ce volume a été décrit par Yolande de Brossard dans *La collection Sébastien de Brossard 1655-1730 : Catalogue (Département de la Musique, Rés Vm<sup>s</sup> 20)* ; éd. par Yolande de Brossard, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1994, n° 702.

Il contient trois motets de Étienne Moulinié :

- f. 140-140<sup>v</sup>                      *O bone Jesu*
- f. 140<sup>v</sup>-141<sup>v</sup>                    *Congratulamini mihi omnes*
- f. 141<sup>v</sup>-142                      *Flores apparuerunt*

Ces trois œuvres portent le nom de “Moulinier”.

#### LES TEXTES

Les 36 textes des *Meslanges* et le *Flores apparuerunt* que nous avons ajouté au volume, forment un ensemble très intéressant, quoique disparate. On retiendra tout d’abord l’admirable dialogue *Consolamini popule Dei*, l’un des tout premiers écrits dans ce style, avant même ceux de Du Mont<sup>36</sup>, et dont la forme poétique confère à l’œuvre un aspect original et moderniste ; nous ignorons tout de ce texte, y compris l’identité du poète qui composa cette petite scène, dans laquelle un pécheur repentant (voix de dessus) en appelle à deux de ses amis (voix de taille et de basse) pour intercéder avec lui auprès de Dieu. De part et d’autre du dialogue, comme dans certaines *histoires sacrées* de Charpentier, un chœur rassemblant les trois personnages, chante des extraits de psaumes et du livre d’Isaïe.

Les deux très beaux textes en français, le *Cantique de Moïse* (n° 3) et le *Cantique des trois enfans* (n° 35) qui semblent presque encadrer le recueil sont l’œuvre de Antoine Godeau, évêque de Vence (1605-1672), qui fut notamment député des États de Provence sous la régence d’Anne d’Autriche. Ces deux longs poèmes ont été publiés pour la première fois dans les *Œuvres chrétiennes* à Paris, chez Camusat en 1633<sup>37</sup> : le premier, mis en musique intégralement par Moulinié, intitulé *Paraphrase du premier cantique de Moïse*, apparaît aux p. 69-74 de ce recueil. Les variantes entre le texte de Godeau et celui publié sous les portées sont très rares ; elles apparaissent ici en notes en bas de page dans notre section TEXTES (cf. p. LXXXIII-LXXXV). Quant au second, il figure dans le même recueil sous le titre de *Paraphrase du cantique des trois enfans* aux p. 106-107, également avec quelques variantes mineures. Toutefois, Moulinié n’a utilisé que les quatre premières strophes de ce long poème qui en comprend 19.

On peut se demander comment le musicien connut le recueil du poète, ou même si les deux hommes se rencontrèrent. Si nous n’avons pas aucune information particulière à ce sujet, on remarquera toutefois que le poème du *Cantique des trois enfans*, dans son intégralité, a été publié par Marin Mersenne dans son *Harmonie universelle*<sup>38</sup>, à peine trois ans après la parution des *Œuvres chrétiennes* de Godeau — c’est assez dire la célébrité du poète à cette époque. Il est probable que Moulinié connut cet important traité où il est lui-même (avec son frère Antoine) abondamment et fort élogieusement cité à la fois comme chanteur et comme compositeur<sup>39</sup>. Le texte de Godeau apparaît

36. Il en existe auparavant chez Bouzignac, mais de conception assez différente.

37. Cf. F-Pn / Ye 8019.

38. Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, Cramoisy, 1636 ; fac-similé : Paris, Editions du CNRS, 1986 avec une introduction de François Lesure.

39. Cf. notamment les deux diminutions sur *N’espérez plus mes yeux de revoir en ces lieux* de Boesset dans “la méthode de faire de bons chants, & de les embellir par la diminution” dans le *Traité de la voix et des chants*, p. 412-413 ; ces diminutions peuvent être également le fait de son frère Antoine.

dans le *Traitez de la voix et des chants* aux p. 85-88 à la fin de la Proposition LIII : “A sçavoir si l'oreille se trompe plus ou moins souvent que l'œil [...]”, après une présentation de Mersenne incitant les musiciens à mettre ce texte en musique :

— “Or puis que nous avons parlé de la langue & de la voix, & que Dieu nous les a particulièrement données pour le loüer, je ne croy pas pouvoir mieux finir ce livre de la voix qu'en chantant ses loüanges par les paroles des trois enfans qu'il garda de l'ardeur, & des flammes de la fournaise, que Monsieur Godeau l'un de nos plus excellens Poëtes a paraphrasé tres-élegamment, car puis que je passe du traité de la parole à celui des chants, qui sont l'un des principaux ornemens de la voix, les Musiciens qui désirent mériter la vie éternelle en chantant & en composant, seront très-aises de trouver l'un des plus beaux sujets que l'on se puisse imaginer, comme est le Cantique qui suit, afin de luy donner les plus beaux chants qu'ils pourront rencontrer dans toute l'estenduë de la Musique.”

C'est en quelque sorte le propos que Moulinié tient dans son *Avertissement*. Le texte publié dans Mersenne ne contient aucune variante autre qu'orthographique avec l'édition de Godeau.

Parmi les textes latins proposés dans les *Meslanges*, il s'en trouve évidemment beaucoup de liturgiques et tout d'abord trois cantiques :

- celui de Moïse (n° 11), *Cantemus Domino gloriose*, qui fait le pendant avec la paraphrase de Godeau dont il vient d'être parlé et avec laquelle on le pourra comparer ; on notera en outre la forme curieuse que Moulinié donne à ce cantique à cinq voix, reprenant entièrement en *da capo* les quatre premiers versets à la fin de ce motet après le cinquième verset “Electi principes ejus”, traité en trio. Seuls donc sont traités les cinq premiers versets de ce *Cantique de Moïse* qui en comprend 22.
- celui de Zacharie (n° 31), *Benedictus Dominus*, pour lequel Godeau donne l'argument suivant : “Après la naissance & la circoncision de Saint Jean, Zacharie son père inspiré du saint Esprit, chanta ce cantique, pour célébrer la venue du Messie ; dont il sçavoit que son fils étoit le Précurseur” (*Luc*, 1). Le cantique est intégralement mis en musique par Moulinié.
- celui de Siméon (n° 32), *Nunc dimittis* : “Siméon ayant tenu Jésus-Christ entre ses bras, suivant la promesse qui luy avoit été faite, chanta ce Cantique pour remercier Dieu d'un si grand Sauveur, & le prier de le retirer du monde, où il n'avoit souhaité de demeurer que pour voir le Messie” (*Luc*, 2.29)<sup>40</sup>. Les quatre versets du cantique figurent dans le motet de Moulinié.

Mais l'on trouve également dans les *Meslanges*, des proses, comme le *Lauda Sion* pour la Fête-Dieu (les trois premières strophes seulement) et le *Victimæ Paschali laudes* que l'on chante pour la messe du jour de Pâques (en entier).

Le motet *Sacris solemnis* ne comporte lui aussi que les trois premières strophes de l'hymne pour le Saint-Sacrement. Quant à l'hymne de la Sainte Vierge, *O gloriosa Domina*, s'il est présent par deux fois dans les *Meslanges*, c'est d'une manière assez peu banale, puisqu'il sert en fait de couplets à deux motets en rondeau, le *Veni sponsa mea* (n° 4) d'une part, qui renferme les quatre strophes, et d'autre part le *Ego flos campi*

40. Dans les *Œuvres chrétiennes* de Godeau, ces deux paraphrases s'enchaînent aux p. 113-117.

(n° 20) qui ne contient que les deux premières. Enfin, on notera la présence d'un *Verbum caro panem verum* (n° 27), c'est-à-dire la quatrième strophe de l'hymne *Pange lingua* (chanté pour la messe du Jeudi de la Semaine Sainte).

Parmi les trois psaumes choisis par Moulinié, deux, le *Cantate Domino... laus ejus* (n° 12, ps. 149) et le *Cantate Dominum... quia mirabilia* (n° 29, ps. 97), traités en entier par Moulinié, sont des chants de louange. Des 37 versets du très long psaume didactique *Exurgat Deus* (n° 6, ps. 67), le compositeur n'a retenu que les trois premiers, particulièrement imagés.

Tous ces textes, avec les *Litanies de la Vierge*, représentent en quantité la plus grande partie du recueil de Moulinié, c'est-à-dire les œuvres les plus considérables du point de vue de leur dimension. Les autres donnent lieu généralement à des pièces de moindre longueur ; il s'agit, pour un bon nombre, d'antiennes pour différentes fêtes, soit indépendantes, soit regroupées au sein d'un même motet :

- |  |   |
|--|---|
| - <i>Adhæsit anima mea</i> (n° 15)             | pour la fête de Saint Étienne                                     |
| - <i>Amavit eum Dominus</i> (n° 24)            | pour les confesseurs pontifes ou les docteurs                     |
| - <i>Beata Dei genitrix</i> (n° 19)            | pour la Sainte-Vierge   |
| - <i>Da pacem Domine</i> (n° 26)               | pour la paix (après l'oraison qui conclut les vêpres du dimanche) |
| - <i>Dum esset Rex</i> (n° 16)                 | pour la Sainte-Vierge   |
| - <i>Ecce video cælos apertos</i> (n° 15)      | pour la fête de Saint Étienne                                     |
| - <i>Justum deduxit Dominus</i> (n° 23)        | pour les confesseurs non pontifes                                 |
| - <i>Lapides torrentis</i> (n° 15)             | pour la fête de Saint Étienne                                     |
| - <i>Magi videntes stellam</i> (n° 21)         | antienne à Magnificat pour l'Épiphanie                            |
| - <i>Nigra sum</i> (n° 17)                     | pour la Sainte-Vierge   |
| - <i>Speciosa facta es</i> (n° 18)             | pour la Sainte-Vierge   |
| - <i>Stephanus vidit cælos apertos</i> (n° 15) | pour la fête de Saint Étienne                                     |

Enfin, parmi les pièces liturgiques, nous citerons les *Oraisons pour le Roy* (*Domine salvum fac Regem*, n° 2, 22 et 25) sur le dernier verset du psaume 19, ainsi que le graduel de la messe du St-Sacrement, *Caro mea* (n° 5) tiré du psaume 144 et du chapitre 6 de l'Évangile selon St-Jean. On citera également à cet endroit le *O salutaris hostia spes unica fidelium in te confidit Francia, da pacem serva liliis* (n° 33), prière pour l'élévation construite sur le modèle de la cinquième strophe de l'hymne *Verbum supernum*<sup>41</sup>.

Plusieurs motets s'inspirent directement du *Cantique des cantiques* et se peuvent chanter en particulier pour la fête de la Visitation de la Sainte-Vierge, le 2 juillet : il s'agit de *Fulcite me floribus* (début du n° 10 et milieu du n° 28), du *Ego flos campi* (refrain du n° 20), du *Congratulamini mihi omnes* (début du n° 28), du *Veni sponsa mea* (refrain du n° 4) et enfin du motet *Flores apparuerunt* (début n° 37).

Aucun des autres textes n'a pu formellement être identifié ; nous en donnons la liste ci-dessous :

41. Nous avons rencontré ce texte assez souvent dans des messes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

- *O dulce nomen Jesu* (n° 7) <sup>42</sup>
- *O bone Jesu* (n° 8) <sup>43</sup>
- *Vicit Maria serpentem* (milieu n° 10)
- *Euge confessor propera beatas* (milieu n° 23) <sup>44</sup>
- *Mirror ego deitatem* (fin n° 24)
- *Dilecta mea, dilecte mi* (fin n° 28)

## NOTES POUR L'INTERPRÉTATION

Les *Meslanges* de Moulinié posent de nombreuses questions aux interprètes, touchant, entre autres, l'importante question du type de voix, celles de l'effectif, des transpositions éventuelles, des altérations dues au solfège ancien (solmisation), des respirations pour les parties vocales ou même les intentions à donner aux phrases. Sans avoir de solution miracle à proposer pour chacun de ces points, nous souhaitons au moins poser et débattre ici certaines questions.

*Tessitures*

Et tout d'abord, celle des registres vocaux utilisés. Les cinq parties séparées, dans la plupart des pièces <sup>45</sup>, indiquent très clairement les timbres suivants, qu'on l'on a mis en rapport avec les clés utilisées (pour le détail, voir notre tableau, p. XIX-XX) :

- |                           |                                     |
|---------------------------|-------------------------------------|
| - <i>dessus</i>           | sol <sup>2</sup> ou ut <sup>1</sup> |
| - <i>haute-contre</i>     | ut <sup>2</sup>                     |
| - <i>taille</i>           | ut <sup>3</sup>                     |
| - [ <i>basse-taille</i> ] | ut <sup>4</sup>                     |
| - <i>basse</i>            | fa <sup>3</sup> ou fa <sup>4</sup>  |

et ce, dans toutes les sources. Il s'agit d'un ensemble "à la française" avec quatre voix d'hommes, mais dont les parties sont extrêmement tendues :

- |                       |   |
|-----------------------|---|
| - <i>dessus</i>       |  |
| - <i>haute-contre</i> |  |
| - <i>taille</i>       |  |

42. On trouve des textes similaires dans de *Pragustus musicus* de F. Molitor (1659) ou dans les *Motetti, liv. 1* de Grandi (1626).

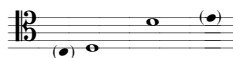
43. On trouve des textes similaires chez Graziani, mais aussi Hammerschmidt (1649).

44. Jean-Yves Hameline nous fait remarquer le lien étroit entre ce texte et l'hymne *Iste confessor*, y compris dans la rythmique des vers. On remarquera dans cette optique la similitude de traitement de ce texte en rondeau, comme dans les motets *Veni sponsa mea* (n° 4) et *Ego flos campi* (n° 20) dans lesquels l'hymne *O gloriosa Domina* sert de couplet.

Ici *Euge confessor* apparaît aussi comme couplet à l'intérieur d'un motet en rondeau, le verset de répons *Iustum deduxit* servant de refrain.

45. Les n° 11 et 12 sont pour cinq voix d'hommes (ut<sup>2</sup>, ut<sup>3</sup>, ut<sup>4</sup>, ut<sup>4</sup>, fa<sup>3</sup>), les n° 35 et 36 pour trois voix (ut<sup>1</sup>, ut<sup>3</sup>, fa<sup>3</sup>).

- [basse-taille]



- basse



Il est donc souhaitable de prendre à la fois un diapason bas, mais également de transposer un certain nombre de ces motets. Plusieurs raisons nous autorisent à envisager cette solution :

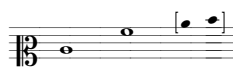
- l'usage de la *petite clef* (il s'agit des *chiavette* des Italiens) pour la quasi-totalité des pièces contenues dans les *Meslanges*, fort usuel à cette époque et qui indiquait effectivement aux interprètes l'obligation de transposer<sup>46</sup>.
- l'existence pour plusieurs œuvres contenues dans les *Meslanges* qui ne sont pas notées à la *petite clef* (cf. n<sup>os</sup> 23-25, 29-33), d'une partie de basse continue transposée. Il s'agit pour Moulinié de résoudre un problème de notation. Le ton désiré est celui de la basse continue ; le musicien, organiste ou violiste, sait utiliser les armures modernes en *si* mineur, *la* majeur, *fa* mineur ; en revanche, pour le chanteur, moins expérimenté, Moulinié a simplifié l'écriture selon les critères de la notation des modes anciens.
- enfin, la transposition notée dans la source C du motet *Congratulamini mihi omnes* (n<sup>o</sup> 28) ; l'œuvre est écrite ici en *sol* et apparaît en *la* dans les sources A et B.

On s'aperçoit qu'en ce qui concerne les motets transposés, notés tous à la *grande clef*, et donc à la hauteur normale, le problème de tessiture disparaît totalement pour les pièces en *si* mineur (cf. n<sup>os</sup> 23-25) et presque totalement pour les autres (cf. n<sup>os</sup> 29-33) :

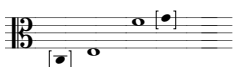
- dessus



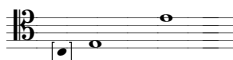
- haute-contre



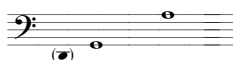
- taille



- [basse-taille]



- basse



*nota bene:*

les extensions entre crochets carrés [ ] valent seulement pour les motets n<sup>os</sup> 29-33.

46. Cf. sur cette question l'article de Patrizio Barbieri, "Chiovette and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837)", *Ricerche*, III (1991), p. 5-79.

La question du niveau des transpositions trouve peut-être une réponse chez Sébastien de Brossard qui propose dans son *Catalogue* (p. 321) à propos de la *Missa Deliciae Regum* de Charles d' Helfert, notée elle aussi avec le système des *petites clefs*, une transposition d'une tierce mineure, de *ré* à *si* :

— “V°. d' Helfert. *Missa Deliciae Regum*, I. toni, ou modi 3, transposit in B. fa si avec une b. continüe séparée adjouée et chiffrée par SB”.

Il reste que certaines notes très exceptionnelles aux basses (*ré* grave) rendent cette question un peu plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. Il s'agit généralement de formules cadentielles avec saut d'octave.

### *Effectifs*

Le second grand problème concernant l'interprétation des *Meslanges* est celui de l'effectif. Doit-on chanter ces pièces avec un ensemble de solistes, ou en lui adjoignant un chœur ? L'emploi des termes “récit” et “tous”, en fait, ne doit pas s'entendre dans le sens moderne de “soliste” et “chœur” ; ce sont au contraire des indications, portées sur les parties séparées, permettant à l'interprète soliste de placer sa voix “en dehors” dans les passages en “récit”, “duo” ou “trio”, ou à l'opposé l'invitant à fondre son chant dans le “chœur” de solistes. Argument supplémentaire pour opter vers la solution du “groupe de solistes” : aucune division de pupitre n'apparaît au sein des *Meslanges*.

### *Solmisation*

La notation de Moulinié semble a priori de conception moderne, abandonnant l'ancienne lecture par solmisation encore en usage dans les années 1650-1660. Plusieurs publications contemporaines comme la *Missa “Macula non est in te”* de Louis Le Prince (Paris, Ballard, 1663) témoignent de la réalité de cette pratique encore à cette époque, pratique que condamneront fermement un René Ouvrard ou un Brossard. Toutefois, il semble que chaque compositeur agissait encore comme bon lui semblait ; ainsi un musicien comme Innocent Boutry dont le langage ne peut guère prétendre à la modernité, pouvait par exemple utiliser la notation nouvelle dans l'édition de sa *Missa “Speciosa facta es”* (Paris, Ballard, 1661). Moulinié prend ainsi le soin de noter le bémol dans la quarte *si<sup>b</sup>-mi*, dans le *fa supra la*, etc. Toutefois certains passages peuvent prêter à discussion (cf. n° 35, mes. 52-57) ; nous avons proposé parfois, mais très rarement, certains aménagements en petites notes au-dessus de la portée et l'interprète pourra, éventuellement, lui aussi *amollir* certains intervalles, mais cette pratique doit être, à notre avis, extrêmement limitée, tant l'auteur s'est attaché à moderniser sa notation.

### *Respiration*

La question des respirations est évidemment très importante pour des œuvres donnant tant de place au texte. Nous avons malheureusement peu d'informations dans les

traités ou les documents contemporains, mais, dans le cas de Moulinié, le manuscrit Deslauriers (source C) permet d’avoir des indications très précises sur les pratiques courantes : les trois motets contenus dans cette source, *O bone Jesu* (n° 8), *Congratulamini mihi omnes* (n° 28) et *Flores apparuerunt* (n° 37), présentent des petits traits obliques pour marquer ces événements (cf. fac-similés, p. CXVII-CXVIII). On pourra évidemment se servir de ces indications pour imaginer les respirations dans les autres œuvres.

### *Mise en valeur du texte*

Enfin, outre ces considérations techniques, il n’est peut-être pas inutile de rappeler à cet endroit le débat sur la classification des passions qui fut l’une des grandes affaires de ce milieu du XVII<sup>e</sup> siècle et qui intéressa sans nul doute Moulinié. Marin Mersenne fut certainement, en 1636, l’un des plus explicites à ce sujet et l’admiration qu’il eut pour Moulinié nous autorise à mettre en parallèle les *Meslanges* avec ses observations qui pourront éventuellement guider l’interprète d’aujourd’hui. On les trouve dans le *Livre sixiesme : De l’art de bien chanter* (Partie III : De la musique accentuelle)<sup>47</sup>. Mersenne met en garde tout d’abord son lecteur sur la singularité du sujet :

— “*Cette partie de musique semblera peut estre nouvelle à plusieurs, encore qu’elle se pratique par ceux qui chantent en perfection, & qu’elle accomplisse l’art de l’Orateur Harmonique, qui doit connoistre tous les degrez, les temps, les mouvemens, & les accents propres pour exciter ses auditeurs à tout ce qu’il veut.*”

La puissance de conviction est donc jugée importante dans la lecture d’un texte, y compris lorsqu’il est chanté ; le musicien, qui a la charge de bien disposer les “accents” qui donnent leurs sens aux mots et aux phrases, y est même nommé du titre d’*orateur harmonique*, ce qui marque, on ne peut mieux, la place que doit avoir le texte dans l’œuvre. Plus loin, l’auteur ajoute que les chants “doivent en quelque façon imiter les harangues, afin d’avoir des membres, des parties, & des périodes”, que “l’art de composer des airs, & le contrepoint ne cède rien à la rhétorique”.

A la suite des philosophes antiques, il reconnaît onze “passions de l’âme”, toutes issues de l’amour (“la racine de toutes les passions”), et classées en deux groupes :

— “*à sçavoir six dans l’appétit concupiscible [l’amour avec le désir et la joye, et son contraire la haine accompagnée de la fuite de la tristesse...] & cinq dans l’appétit irascible [l’espérance avec l’audace et la hardiesse, et son opposé, la crainte, escortée de la cholère et du désespoir]”.*

Mersenne ramène ces mouvements de l’âme poétique à ceux qui, comme le “flux et reflux de la mer” portent le sang depuis le cœur jusqu’au visage pour marquer “la joye & l’espérance” ou du visage jusqu’au cœur dans la tristesse ou la crainte. Ainsi, “le cœur s’eslargit, s’épanouit & s’ouvre dans la joye & dans l’espérance, comme l’héliotrope, la rose & le lis à la présence du Soleil”, tandis qu’il est “estouffé” quand la tristesse est excessive :

— “*la crainte & l’effroy rendent le visage pasle, & la contenance morne & hideuse [...] & font que la mélancholie corrompt le peu de sang qui reste dans les veines, & qu’elle remplit l’imagination de songes épouvantables.*”

47. Mersenne, *op. cité, Traitez de la voix et des chants*, p. 365-372.



Mersenne invite alors ceux qui lisent et ceux qui chantent à s'engager dans l'imitation de ces passions pour appuyer le sens des paroles :

- *“Il faut donc que les accens par lesquels on exprime les différentes affections & passions de l'ame soient différens [...] ; que ceux-là soient prompts, vifs, gais, & semblables aux fleurs & aux odeurs du Printemps, & ceux-cy soient semblables à la pluie, à la neige, à l'Hyver, & à tout ce qui est désagréable : que ceux-là soient semblables aux consonances & aux concerts, & ceux-cy aux dissonances, & aux bruits importuns.”*

Après le classement des passions, Mersenne se propose de définir pour chacune d'elle des niveaux ou des “degrez” qu'il convient de bien distinguer ; il choisit comme exemple la *cholère* :

- *“Le premier degré de la cholère se remarque à la voix quand elle s'eslève un peu plus haut, & que l'on parle avec plus de véhémence [...] ; il faut élever, ou renforcer, & précipiter la parole au premier degré de cholère. Ce que l'on pourroit peut-estre faire avec les crochues, & les fredons de la Musique.  
Le 2. degré de cholère donne une plus forte atteinte à la raison, qui commence de céder à la passion [...]. Si le poux [entendre le tempo] du 2. degré de cholère est sesquialtère du naturel, le poux du 2. degré sera double en vitesse du naturel.  
Le 3. degré [...] monte jusques à la fureur [...] ; le battement du cœur sera triple du naturel soit en vitesse, soit en force, ou en tous deux.”*

Mais la musique, surtout la française, a tendance à limiter la force de certains “accents”, car elle “désire de certaines délicatesses, & des agrémens qui ne peuvent compatir avec la véhémence, & la rudesse des passions, & particulièrement avec la cholère”. Mersenne reproche aux compositeurs français de ne savoir bien faire que les accents de tristesse et de douleur “par le moyen du demi-ton que fait la voix en languissant” ; il leur concède à la rigueur quelques beaux effets pour la *joye*, l'*amour* et l'*espérance*. Mais c'est vers les Italiens qu'il faut se tourner, dit-il, car ils ont “plus de véhémence que nous pour exprimer les plus fortes passions”.

Pour conclure, Mersenne s'adresse aux compositeurs qui cherchent la perfection, “qui désirent faire des chants ausquels il ne manque rien” ; et c'est par l'utilisation contrôlée des accents, par leur disposition et leur ordonnancement que l'œuvre prend vie :

- *“[Ceci] donnera un telle grace & un tel air aux chants, & aux récits, que tous ceux qui les oyront, avoüeront qu'ils sont animez, & pleins de vigueur & d'esprit, dont ils sont destituez sans ces accens.”*

Les chanteurs bien évidemment se doivent de comprendre, de restituer ses “passions”, mais aussi de les enseigner très-tôt à leurs élèves :

- *“Ceux qui enseignent à chanter doivent montrer tous ces différens degrez des passions aux enfans, comme ils leur enseignent les cadences, les divers passages & les tremblemens, afin qu'ils ne manquent point d'accentuer toutes les syllabes, & les notes marquées par le compositeur, qui doit s'estudier à la connoissance des mouvemens, & des degrez de chaque passion pour les représenter le plus naïvement qu'il pourra.”*

## PRINCIPES D'ÉDITION

La présente édition s'appuie sur la source A décrite plus haut et rend compte de l'état des autres sources B et C hormis dans quelques cas particuliers :

- pour la partie de basse-taille qui manque dans A, c'est évidemment la source B qui a été retenue (la source C pour les motets *O bone Jesu*, n° 8, et *Congratulamini mihi omnes*, n° 28, présentant des variantes trop importantes pour être privilégiée). Nous rappelons qu'il faut prendre cette partie avec beaucoup de réserve, tant pour la musique (cf. n° 32, mes. 31-34), que pour le texte (n° 23, mes. 14-17 et 22-25).
- pour ces deux derniers motets, les grandes variantes ont été présentées en ANNEXES (en note en bas de page ou à la fin de l'œuvre, p. 158) pour permettre aux interprètes de choisir entre les deux versions.
- pour les chiffrages de la basse continue, un travail comparatif a été réalisé qui permet de confronter les indications apparaissant dans A et dans B. Les chiffres appartenant aux deux sources sont notés en caractères gras : 6♭, celles provenant de A, en caractères habituels : 6♭, celles enfin issues de B en italiques : 6♭. Lorsque les deux sources A et B étaient différentes, la version A est notée entre crochets carrés : [6♭] et renvoie donc aux NOTES CRITIQUES en fin de volume (p. 381-421).

Certains choix ont été longuement discutés, et notamment la question des barres de mesure. Celles-ci sont absentes des parties vocales dans la source A, mais apparaissent pourtant dans la basse continue ; d'autre part, la partition réalisée par l'atelier Philidor en 1697 contient des barres de mesure, de même que le manuscrit Deslauriers. Ceci nous a conduit à opter pour une présentation avec barres de mesure.

En ce qui concerne la question des ligatures des croches et des doubles-croches, nous nous en sommes tenus à respecter (au moins pour les parties conservées) l'imprimé de Sanlecque, et ce, y compris dans la partie de basse continue. En effet, nous avons vu plus haut le soin tout particulier porté à ce problème par l'éditeur ; il nous a paru important de suivre à la lettre la notation de l'auteur de ce point de vue, car elle peut avoir une signification pour les mouvements d'archets de la basse de viole. Lorsqu'elle double la partie vocale les ligatures instrumentales correspondent généralement à la prosodie du chanteur (cf. *Litanies*, n° 1, mes. 171-175)

mais il peut, très rarement il est vrai, y avoir des divergences intéressantes comme dans le *Cantique de Moïse* (n° 3, mes. 58-60 ou 65-66) :

pen - soit na - ger dans nos - tre sang

Il est intéressant de noter que ces détails n'apparaissent pas dans la source B qui uniformise les ligatures (cf. fac-similé, p. CXVI) ; nous n'avons pas tenu compte de ces variantes dans les NOTES CRITIQUES, ni du reste des différences concernant les liaisons ; ces dernières étant très souvent omises par le copiste de l'atelier Philidor, nous nous sommes bornés à ne décrire que les variantes significatives, celles par exemple qui modifient la prosodie.

La question de la transposition se posait pour 7 des motets présentés dans ce volume (n<sup>os</sup> 23-25, 29, 31-32), dans lesquels la basse continue était notée dans un autre ton que les voix et à chaque fois dans des tonalités chargées en dièses, *si* mineur, *la* majeur, *fa* mineur ; devait-on suivre dans l'édition moderne la présentation des parties vocales ou bien celle (transposée) de la basse continue, celle-ci proposant clairement la tonalité souhaitée par le compositeur<sup>48</sup> et celles-là faisant l'objet d'un compromis de Moulinié à l'ancienne notation modale ? La solution de transposer les voix n'a pas été retenue tant elle modifiait en profondeur la texture même de la notation de ces œuvres et nous nous sommes donc rangés à la présentation du manuscrit Philidor, qui transpose la basse continue en préservant les parties vocales. Nous avons pensé, dans un premier temps, proposer aux musiciens et en ANNEXE, un fac-similé de cette partie de basse continue telle qu'elle se trouve dans les *Meslanges* ; mais nous y avons renoncé, car cette partie, qui comporte plusieurs erreurs d'importance comme, par exemple, une mauvaise transposition (cf. *Cantique de Siméon*, n<sup>o</sup> 32, mes. 30), n'est pas utilisable directement par les interprètes.

En ce qui concerne la notation du texte français, Moulinié s'est donné la peine de distinguer les *e* muets des autres, en les remplaçant par une apostrophe '. Ce soin modifie de manière importante la présentation du poème de Godeau, précise les élisions souhaitées ou, dans les cas contraires, les *e* appuyés : "Et son trô-ne se chan-ge, se chan-g' en un triste cercueil", "É-ri-geons à sa gloi-r' un su-per-be tro-fé-e", ou "Con-su-m' en un mo-ment son in-fi-del-l' ar-mé-e" (ce qui peut modifier le mètre de l'alexandrin) ; il oblige en outre à préciser la sonorité de certaines consonnes : "fa-ce pla-ç' à la jo-ye". Nous avons bien évidemment conservé cette présentation.

De manière générale, toutes les variantes sont signalées de la sorte entre crochets : [ ] ou, lorsque les fragments sont plus longs : | | . Ces signes indiquent systématiquement l'existence d'une note dans l'appareil critique ou, lorsqu'il s'agit d'une infor-

48. Moulinié note dans son *Avertissement* : "On vous avertit, qu'il y a quelques Motets où la Basse Continuë est notée un Ton plus haut que les autres Parties, qui doivent neantmoins estre chantées au mesme ton que cette Basse-Continuë".

mation susceptible d'intéresser le jeu des interprètes, en bas de page ; dans ce cas, les crochets sont accompagnées d'un "appel de notes" sous la forme :  $\lrcorner^{(1)} \lrcorner$ .

Comme dans les précédents volumes de cette collection, nous avons choisi de normaliser certains usages anciens à nos normes contemporaines :

- les clés en usage au XVII<sup>e</sup> siècle ont été remplacées par les clés communes aujourd'hui, mais les clés d'origine sont notées clairement en incipit au début de l'œuvre :

  - les dessus en sol<sup>2</sup> ou ut<sup>1</sup> apparaissent en sol<sup>2</sup>
  - les hautes-contre en ut<sup>3</sup> sont notées en sol<sup>2</sup>
  - les tailles en ut<sup>3</sup>, en sol<sup>2</sup> octaviée
  - les basses-tailles en ut<sup>4</sup>, en sol<sup>2</sup> octaviée
  - les basses en fa<sup>3</sup> ou en fa<sup>4</sup>, en fa<sup>4</sup>
  - en ce qui concerne la basse continue qui apparaît tantôt en fa<sup>4</sup>, tantôt en fa<sup>3</sup>, nous avons choisi de normaliser en fa<sup>4</sup>.

- les armures anciennes ont été conservées.
- le système d'altération a été normalisé ; l'usage du XVII<sup>e</sup> siècle conduisait à n'utiliser que deux signes d'altérations, le dièse et le bémol ; nous employons le dièse, le bémol et le bécarre. D'autre part, les altérations au XVII<sup>e</sup> siècle sont répétées devant chaque note ou presque (l'absence d'altération dans une mesure signifiant le retour au statut primitif de la note) : les modifications entraînées par cette normalisation apparaissent en petits caractères. Parfois, il a semblé nécessaire de proposer quelques rares altérations supplémentaires, qui sont bien évidemment discutables : elles apparaissent en petit corps au-dessus de la portée. Dans l'exemple ci-dessous (*Cantique de Moïse*, mes. 156-159), aucun signe ne vient infirmer le *fa* dièse, qui est pourtant nécessaire sur 158.4 :

Dôt l'orgueilleuse tef te, Ne peut pl' resif- ter aux coups

- les altérations dans les chiffrages de la basse continue ont été normalisées de la même manière, quoique Moulinié leur ait donné un statut sensiblement différent : “on vous avertit [...] que toutes les Tierces Majeures sont marquées en cette Partie par un 3, & les Mineures par un ♭” (*Avertissement*). La normalisation donne la priorité à la valeur de l'intervalle réel souhaité par le compositeur, y compris pour les sixtes majeures que Moulinié note 6\*. Les contradictions sont systématiquement relevées et discutées en notes en bas de page.
- le texte latin et sa ponctuation ont été normalisés. Les crochets carrés dans le texte renvoient à une note dans l'appareil critique. Les passages en *italique* ne figurent dans la source A que sous la forme d'un signe de reprise.

Jean Duron