

*Patrimoine
Musical
Français*

Nicolas Formé

ŒUVRES COMPLÈTES

anthologies
I. 4



*Patrimoine
Musical
Français*

Nicolas Formé

ŒUVRES COMPLÈTES

Édition de Jean-Charles Léon
(avec la collaboration de Jean-Yves Haymoz)

Les Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles
sont soutenues par
le Ministère de la Culture et de la communication
(Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles),
le Conseil Régional d'Ile-de-France,
le Conseil Général des Yvelines
et la Fondation de France

Centre de Musique Baroque de Versailles
Hôtel des Menus-Plaisirs
22, avenue de Paris
F - 78000 Versailles

© Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles
CMBV 024

N° ISMN : M-707034-24-8
Dépôt légal : décembre 2003
Tous droits d'exécution, de reproduction,
de traduction et d'arrangement réservés

à Pascale

TABLE DES MATIÈRES TABLE OF CONTENTS

Introduction	VII
<i>Biographie</i>	VII
<i>L'œuvre de Nicolas Formé</i>	X
<i>Description des sources</i>	XI
<i>L'édition et la présentation graphique</i>	XV
<i>L'avis de l'imprimeur au lecteur dans la messe à deux chœurs</i>	XIX
<i>Modalité et petites clés</i>	XXI
<i>Problèmes éditoriaux</i>	XXV
<i>Principes éditoriaux</i>	XXVI
 Introduction (English translation)	 XXVII
<i>Nicolas Formé: his life</i>	XXVII
<i>Nicolas Formé: his work</i>	XXX
<i>The sources</i>	XXXI
<i>The editions and their layout</i>	XXXV
<i>The printer's preface in the two-choir mass</i>	XXXIX
<i>Modes and the "little clefs"</i>	XLI
<i>Editorial problems</i>	XLV
<i>Editorial procedure</i>	XLVI
 Fac-similés / Facsimiles	 XLVII
<i>Le Cantique de la Vierge Marie</i>	1
<i>Musica simplex quatuor vocum (par bémol)</i>	51
<i>Musica simplex quatuor vocum (par bécarré)</i>	69
<i>Missa duobus choris</i>	87

Introduction

BIOGRAPHIE ¹

Nicolas Formé est né le 26 avril 1567 à Paris dans la paroisse de Saint-Jean-le-Rond. Une mention de son acte de baptême figure dans les documents faisant partie de son inventaire après décès ² :

— “*Le samedy XXVI^e jour du mois d’avril mil VcLXVII fut né à cinq heures du matin et fut baptisé à cinq heures du soir, le dit jour qui estoit le jour des Martirs à St Jean le Rond par Mr Pierre Chiverny, curé de la dite église, qui fut nommé sur le fond Nicolas Formé.*”³

Le même document mentionne l’acte de baptême d’une sœur aînée, Ysabeau, née le 6 septembre 1564. Michel Le Moël émet l’hypothèse fort vraisemblable que leurs parents étaient Nicolas Formé, geôlier des prisons du Chapitre de Notre Dame de Paris, et Antoinette Angenoust, épousée en novembre 1563. Il s’appuie pour cela sur la similitude des prénoms et le fait que Nicolas et Antoinette Formé étaient domiciliés dans cette paroisse.

Les Archives nationales ⁴ nous renseignent sur cinq enfants. Nicolas était certainement l’aîné des garçons et a pris le prénom du père ⁵. Un frère est prénommé Zacharie. Il était commis au greffe criminel du Châtelet. Zacharie, marié à Simone Terrier, eut au moins un fils, Jean, qui fut le filleul de Nicolas. Les sœurs seraient au nombre de trois. Anne eut une fille, Madeleine Hue, épouse de Jean Moissart, maître écrivain et arithméticien à Saintes. Élisabeth fut mariée à un marchand bourgeois, Antoine de la Croix, mort avant le 7 juin 1639. Enfin Ysabeau, qui laisse peu de traces dans les archives, est née trois ans avant Nicolas. Cette généalogie sommaire décrit le milieu d’origine du sous-maître de musique, fils d’un discret commis de l’administration épiscopale.

Il faut également ajouter à ces quelques noms celui de Marie Gaucher, la servante de Nicolas Formé. Celle-ci avait été l’épouse de Martin Massé, chevalier ordinaire de l’écurie du roi, mort avant 1627, dont elle aurait eu 6 enfants. L’un de ses petits-fils, fils de François Massé et de Jeanne Gruau, sera prénommé Nicolas et fut le filleul du sous-maître de musique. Nicolas Formé a

1. Cette édition devait être originellement réalisée par Marc Desmet. Ne pouvant mener à bien ce travail pour diverses raisons, Marc m’a demandé de prendre sa place en me confiant l’ensemble des informations qu’il avait déjà regroupées. Qu’il reçoive ici mes plus vifs remerciements.

Pour réaliser ce travail, j’ai reçu l’aide considérable et précieuse de mon ami Laurent Guillo. Il a mis à ma disposition de larges passages de son ouvrage fondamental à paraître sur les éditeurs Pierre I^{er} et Robert III Ballard et a passé de longs moments en relectures et en conseils. Cet ouvrage lui doit donc beaucoup. Qu’il reçoive mes remerciements les plus amicaux.

2. Beaucoup de ces renseignements biographiques proviennent de la thèse de Michel Le Moël, *Recherches sur les musiciens du Roi, 1600-1650*, Positions de thèses de l’École des Chartes, 1954, qui a très gentiment mis son travail à ma disposition. Qu’il en soit remercié chaleureusement. Voir aussi Denise Launay, *Anthologie du motet latin polyphonique en France (1609-1661), transcription et réalisation avec introduction et commentaires par Denise Launay*, Paris, Publications de la Société française de musicologie ; Heugel et Cie, 1963.

Voir aussi Michel Brenet, *Les musiciens de la Sainte Chapelle du Palais*, Paris, Picard, 1910, p. 335-337.

3. Le Moël, *op. cit.*, p. 121.

4. Cf. Madeleine Jurgens, *Documents du Minutier Central concernant l’histoire de la musique (1600-1650)*, Paris, SEVPEN ; La documentation française, 1967-1974, 2 vol., XV-1053-1092 p.

5. Jurgens, II, p. 151 et suivantes.

fait, en date du 29 novembre 1627, une donation à Marie Gaucher de 5000 livres à prendre après son décès “en récompense des agréables services qu’elle lui a rendus, au cours de ses maladies, ainsi qu’à ses sœurs depuis dix-neuf années”⁶. La longue relation entre la veuve et Nicolas Formé durera jusqu’au décès de celui-ci. Sauval (1620-1670) indique, sans les nommer, que plusieurs enfants naquirent de cette relation :

— “Il aimoit tellement les femmes, que toutes les servantes qu’il avoit chés lui étoient belles, & de bonne humeur. Il a eu trois ou quatre enfans d’une femme qu’il entretenoit, avec qui il a demeuré long-tems, & même demuroit encore avec elle, quand il mourut, bien qu’il fut âgé de soixante et onze ans.”⁷

Aucune trace de cette éventuelle descendance ne nous est restée.

Il n’existe pour le moment aucun élément qui permet d’établir quelle fut la formation musicale de Nicolas Formé. Peut-être fut-il instruit à la maîtrise de la Sainte-Chapelle ? Les premières traces de sa riche carrière s’y trouvent avec sa nomination comme clerc, en 1587 :

— “Monsieur le Chantre a présenté à Monsieur le Trésorier un nommé Nicolas Formé pour estre clerc soubz sa prébende, lequel après que le dict sieur Chantre a faict son rapport de sa cappacité tant de musique que de lettres a esté receu par mon dict sieur le Trésorier soubz la prébende de dict sieur Chantre”.⁸

À l’occasion de son recrutement, les capacités musicales de Nicolas Formé furent donc attestées. Son nom apparaîtra ensuite dans les archives capitulaires, au sujet de quelques affaires relatives à sa conduite quelque peu relâchée⁹. En 1589, il est fait état d’excès de vin, puis en 1590 des “fautes qu’il est coutumier de faire au service divin depuis qu’il est receu en l’Église”. Ces reproches répétés ne l’empêchent pas de figurer comme haute-contre à la Chapelle Royale sur le semestre de janvier 1595. Les trois sous-maîtres qu’il servait alors étaient Étienne Le Roy et Nicolas Morel (un quartier chacun) et Eustache Du Caurroy (deux quartiers). Quinze années plus tard, Nicolas Formé remplaçait le vieux maître, le 1^{er} août 1609¹⁰. Du Caurroy allait mourir une semaine plus tard, le 7 du même mois. Il avait rédigé son testament quelques temps avant, en juillet. Sentant sa fin proche, il avait sans doute permis d’anticiper la nomination du nouveau sous-maître de musique.

Selon François Turellier, que je remercie, Nicolas Formé fut pourvu d’une chanoinie à la collégiale Saint-Aignan d’Orléans de 1616 à 1624 (stalle 16, confirmée en 1618). En 1625, il fut nommé abbé de Reclus, dans le diocèse de Troyes. Le 12 novembre 1626, il est nommé chanoine à la Sainte-Chapelle. Le 9 décembre 1627, il établit un testament “en bonne santé, mais sur le point de partir pour l’armée”¹¹. Il devait certainement suivre le roi vers la Rochelle dont le siège long et douloureux allait commencer. Un codicille est ajouté à ce testament le 3 août 1628 alors que Nicolas Formé était sur le point de repartir vers la ville réformée¹².

6. Jurgens, *op. cit.*, I, p. 70.

7. Cf. Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, C. Moette et J. Chardon, 1724, tome I, p. 326-327. Cet ouvrage avait été rédigé en 1655.

8. F-Pan/ LL 600, f. 89 ; cité par Le Moël, *op. cit.*, p. 122.

9. *Ibid.*

10. F-Pan/ KK 152 ; cité par Le Moël, *op. cit.*, p. 124.

11. F-Pan/ MC, VIII, 624 ; cité par Jurgens, *op. cit.*, I, p. 71.

12. *Ibid.*

Dans ce testament, Formé exprime le vœu que sa sépulture demeure à Saint-Germain-l’Auxerrois derrière le chœur où devra être rapporté son cœur s’il meurt en voyage. Il lègue ses biens à Ysabeau et Anne qu’il entretient depuis vingt-cinq ans, écrit-il, octroie une somme non précisée à Marie Massé¹³, sa servante, qui devra faire un pèlerinage à Notre-Dame de Liesse, et choisit enfin son exécuteur testamentaire en la personne de Guillaume Margottier, prêtre, chapelain perpétuel à Saint-Germain-l’Auxerrois. Un nouveau testament fut rédigé en 1631. Nicolas Formé devant se rendre l’année suivante à Metz au service du roi. Dans ce nouveau texte, il faisait de Paul Auget son nouvel exécuteur testamentaire¹⁴.

La fortune de Nicolas Formé fut grande, sa renommée importante. Il passait, aux yeux des historiens du XVII^e siècle, pour l’inventeur du motet à double-chœur en France¹⁵. Sauval donne quelques détails sur le personnage : il raconte que, dirigeant un de ses motets à Saint-Germain-en-Laye, Formé tomba en pâmoison tant l’émotion fut grande et se blessa si fort qu’il fallut le transporter à Paris. L’affection que le roi portait à son sous-maître de musique était telle que le retour vers Paris fut fait dans la litière prêtée par la reine “afin d’y être conduit plus doucement”. Sauval complète aussi le portrait psychologique du sous-maître de musique :

— *“Il étoit de si mauvaise humeur, & si fantasque qu’il querelloit tout le monde ; & quoiqu’il fût fort riche, son avarice étoit insatiable.”*¹⁶

Nicolas Formé mourut le 28 mai 1638. Il fut enterré le lendemain, selon ses volontés, à Saint-Germain-l’Auxerrois. La charge de compositeur revint à Eustache Picot, celle de sous-maître à Thomas Gobert. L’inventaire qui sera fait de ses biens montre combien sa situation financière était confortable. Cet inventaire fut établi sous la direction de Paul Auget, surintendant de la musique du roi, dont l’un des enfants était le filleul de Nicolas. La succession fut d’ailleurs relativement compliquée, à en lire les différents actes retrouvés au Minutier central. Elle concerne ses frères et sœurs, bien entendu, mais aussi des créanciers ainsi que Marie Gaucher et Paul Auget¹⁷. Les biens étaient considérables puisqu’ils comprenaient entre autres choses une maison acquise en 1636 à Passy, une autre à Juvisy¹⁸, une maison rue Neuve Saint-Paul à Lagny et une autre rue des Écuyers ainsi que cinq arpents et demi de vignes au Clos de Pomponne. Une somme d’argent conséquente fut trouvée dans des sacs de toile de la maison de la rue Bertin-Poirée, près des halles¹⁹.

La musique de Nicolas Formé ne figure pas dans l’inventaire après décès. Sauval explique que celle-ci fut saisie par la couronne :

— *“Le Roi estimoit tant ce qu’il faisoit, qu’après sa mort qui arriva en 1638, il fit enlever ses œuvres par un Exemt de ses Gardes, & les faisoit souvent chanter. Bien plus il les enferma depuis dans une armoire qu’il fit faire exprès, dont il avoit toujours la clef, & en prenoit plus de soin que des riches meubles de la Couronne.”*²⁰

13. Marie Gaucher, épouse Massé.

14. F-Pan / MC, XLI, 136, p.33 ; cité par Le Moël, *op. cit.*, p. 128.

15. Sauval, *op. cit.*, p. 327.

16. *Ibid.*

17. Jurgens, *op. cit.*, II, p. 152-153 ; la transaction finale eut lieu le 7 juin 1639.

18. Jurgens, *op. cit.*, I, p. 18.

19. Pour de larges extraits de cet inventaire, voir Le Moël, *op. cit.*, p. 207 et suivantes.

20. Sauval, *op. cit.*, p. 327.

Aucune partition ne figurait dans l’inventaire après décès. Seule y est mentionnée une “boîte à mettre pièces à chanter”²¹. Pourtant, cet “enfermement royal” de la musique du sous-maître ne fut que relatif, car si les œuvres de Nicolas Formé furent saisies, elles furent encore chantées, comme l’écrit Sauval. Il est donc hors de doute que des copies en furent tirées pour l’interprétation, ne serait-ce que sous la forme des parties séparées nécessaires aux chantres et aux instrumentistes. À la mort de Louis XIII, l’armoire et son contenu seraient entrés en la possession de Jean de Souvré²², puis de Jean Veillot. Le profit qu’en fit ce dernier, aux dires de Sauval, aurait été grand.

Quoiqu’il en soit, comme pour l’immense majorité de la musique religieuse du règne de Louis XIII, la disparition de la quasi totalité de la musique de Nicolas Formé est le fait du temps qui passe. Malgré la grande notoriété de son auteur, elle n’aura pas résisté aux destructions et aux gouffres de l’histoire. Sans les éditions que le sous-maître prit soin de faire réaliser juste avant son décès, l’ensemble aurait certainement disparu.

L’ŒUVRE DE NICOLAS FORMÉ

L’œuvre connue de Nicolas Formé est très restreinte au regard de ce que fut son activité de sous-maître de musique et de compositeur du roi sur une période de près de trente années. Ce *corpus*, dans son aspect évidemment lacunaire, soulève de nombreux problèmes qui ont trait tant à sa composition générale et à ses modes éditoriaux, qu’à son contenu musical. Il ne comprend que de la musique religieuse :

- huit cantiques à la Vierge Marie, dont seuls les versets pairs sont mis en musique,
- deux messes en contrepoint simple accompagnées chacune d’un motet pour le roi (*Domine salvum fac regem*) et de deux élévations (*O salutaris hostia*),
- une messe à deux chœurs accompagnée d’un *Domine salvum fac regem* et d’un motet à la Vierge Marie (*Ecce tu pulchra es*).

Enfin, Dubois de l’Estourmière, ancien valet de chambre de Louis XIII, fait référence à un motet perdu composé sur les paroles *Nonne Deo subjecta erit anima mea* :

— “A Louis XIV qui l’interrogeait sur ses goûts en matière de musique, Dubois, ancien valet de chambre du feu roi, citait avec admiration le motet *Nonne Deo subjecta erit anima mea* du Bonhomme Formé.”²³

Ce qui reste de l’œuvre de Nicolas Formé se limite donc aux pièces suivantes²⁴ :

NFé.001	<i>Missae duobus choris</i>
NFé.002	<i>Musica simplex</i> [par bémol]

21. F-Pan/ MC, XLI, 136, p. 22 ; cité par Le Moël, *op. cit.*, p. 129.

22. Souvré, dont il est question dans le texte de Sauval, mais aussi dans celui de Morand, fut trésorier de la Sainte-Chapelle de 1625 à 1631, d’après la liste chronologique des trésoriers de la Sainte-Chapelle de ce dernier ; cf. Sauveur-Jérôme Morand, *Histoire de la S^{te}-Chapelle Royale du Palais, enrichie de planches ; Par M. Sauveur-Jérôme Morand, Chanoine de ladite église, présentée à l’Assemblée-Nationale, par l’Auteur, le 1 juillet 1790*, Paris, Clousier et Prault, 1790, p. 306-307.

23. L. Aubineau, *Fragments des mémoires de Dubois*, Bibliothèque de l’École des Chartes, 2^e série, 1847, p. 1-45.

24. La numérotation [NFé] renvoie à la base de données PHILIDOR du CMBV.

NFé.003	<i>Musica simplex</i> [par bécarre]
NFé.004	<i>Domine salvum fac regem</i> [à deux chœurs]
NFé.005	<i>Domine salvum fac regem</i> [par bémol]
NFé.006	<i>Domine salvum fac regem</i> [par bécarre]
NFé.007	<i>Ecce tu pulchra es</i> [à deux chœurs]
NFé.008	<i>Magnificat du premier mode</i>
NFé.009	<i>Magnificat du second mode</i>
NFé.010	<i>Magnificat du troisieme mode</i>
NFé.011	<i>Magnificat du quatrieme mode</i>
NFé.012	<i>Magnificat du cinquieme mode</i>
NFé.013	<i>Magnificat du sixiesme mode</i>
NFé.014	<i>Magnificat du septiesme mode</i>
NFé.015	<i>Magnificat du huictiesme mode</i>
NFé.016	<i>O salutaris hostia</i> [par bémol]
NFé.017	<i>O salutaris hostia</i> [par bécarre]
NFé.018	<i>O salutaris hostia</i> “ <i>Pour des voix plus hautes</i> ” [par bémol]
NFé.019	<i>O salutaris hostia</i> “ <i>Pour des voix plus hautes</i> ” [par bécarre]
NFé.020	<i>Nonne Deo subjecta erit</i> [perdu]

DESCRIPTION DES SOURCES

Les huit Cantiques à la Vierge Marie

*Le Cantique de la Vierge Marie selon les/ Tons ou Modes usités en Leglise, mis a qua-
tre Parties, & dedié au Roy par Nicolas/ Formé Soubismaistre et Compositeur de
Musique/ en la Chapelle de sa Maieste.*

livre de chœur, ms (ca 1620-1638), [2]-57 f.

F-Pn/ ms fr 1870

seule source connue

contient :

- [I]	page de titre
- [I ^v]	[blanc]
- [II-II ^v]	Dédicace
- 1 ^v -7	[<i>Magnificat du</i>] PREMIER MODE.
- 8 ^v -14	[<i>Magnificat du</i>] SECOND MODE.
- 15 ^v -21	[<i>Magnificat du</i>] TROISIÈME MODE.
- 22 ^v -28	[<i>Magnificat du</i>] QUATRIÈME MODE.
- 29 ^v -35	[<i>Magnificat du</i>] CINQUIÈME MODE.
- 36 ^v -42	[<i>Magnificat du</i>] SIXIÈME MODE.
- 43 ^v -49	[<i>Magnificat du</i>] SEPTIÈME MODE.
- 50 ^v -56	[<i>Magnificat du</i>] HUITIÈME MODE.

dédicace :

— “AU ROY/ SIRE/ Voyant que vostre Maiesté prend un singulier plaisir aux parolles de devo-
tion mises en musique, à l'exemple de ce Prince invincible que Dieu trouva selon son cœur, qui
mesloit ordinairement l'harmonie des voix et des instrumentz, aux actions de graces et louanges
continuelles qu'il rendoit au Seigneur des armées ; j'ay pensé qu'elle n'auroit poinct desagreable
le Cantique de la Sainte et bien-heureuse Vierge, que j'ay traicté le plus simplement et naïvement
qu'il m'a esté possible suivant la profession en laquelle de long temps j'ay l'honneur de servir vostre
Majesté en sa Chapelle. L'ardante affection et reverance que vous portéz à ceste Royne des cieux,
protectrice de vostre Majesté, de vostre Royaume, & des Roys vos predecesseurs qui ont imploré
son ayde, m'ont donné l'assurance de vous l'offrir en toute humilité, comme au plus grand Roy
de la terre, à qui je doibs avec la vie une perpetuelle obeissance et toute sorte de servitude, puis
que mon bonheur m'a faict naistre./ De vostre Majesté/ SIRE/ Le tres humble et tres obeyssant/
serviteur et subject/ Formé.”

Musica simplex [par bémol]

MVSICA SIMPLEX/ QVATVOR VOCVM./ AVTHORE/ NICOLAO FORMÉ,/ Regiæ Musicæ Præfecto./ SVPERIVS./ Si quid nouisti rectius istis,/ Candidus imperti ; si non, his utere mecum./ Horatius Epist. 6./ PARISIIS./ Ex Officina Petri Ballard, in Musicis Typographi Regij : in / vico D. Ioannis Bellouacensis, sub signo montis Parnassi./ 1638./ Cum Priuilegio Regis.

4 parties séparées, 290 x 220 mm, [2]-6 f.
US-CAh²⁵ / *fMus.F7666.638m / *55-1657

parties séparées :
SVPERIVS, CONTRA, TENOR, BASSVS

RISM/ non signalé
Seule source connue
GUILLO/ 1638-C²⁶

Toutes les pièces sont à quatre voix :

- [I] page de titre
- [I^r] [blanc]
- [II-II^v] dédicace
- 1 *Kyrie - Christe - Kyrie*
- 1^v *Et in terra pax*
- 2 *Qui tollis peccata mundi*
- 2^v-3 *Patrem omnipotentem*
- 3 *Et incarnatus est*
- 3^v *Crucifixus*
- 3^v-4^v *Et resurrexit*
- 4^v *Sanctus*
- 5 *O salutaris hostia*
- 5 *O salutaris hostia "Pour des voix plus hautes"*
- 5 *Benedictus*
- 5^v *Agnus Dei*
- 6 *Domine saluum fac regem*
- 6^v Extrait du privilège de Ballard [Paris, 29 avril 1637]

dédicace :

— *"ALPHONSO/ EMINENTISSIMO./ S. R. E. CARDINALI,/ LVGDVNENSI ARCHIEPISCOPO,/ PRIMATI GALLIARUM,/ Et Magno Franciæ Eleemosinario. quod te suadente confectum est, CARDINALIS EMINENTISSIME, Ingratum esse nequit, neque tanta potest esse muneris tenuitas, quàm tua postulantis auctoritas, & humanitas accipientis non extollat : quare fidenter accedere debeo, qui meæ erga te observantiæ testimonium præferam, & paratæ ad cætera voluntatis. Hæc Musica simplex si quid habet venustatis atque elegantiae, qua delecteris, eo me nomine felicem existimabo, qui fructus è meis studiis tam illustres atque honorificos perceperim : sin vero quidquam ab artifice peccatum est, quod noceat operis dignitati : illud habeo solatii, in imperfecto opere, elucere magni erga te amoris argumentum : in quo qui errores irrepserint, adhibita in eo elucubrando diligentiae argumenta non tollunt. Ex quibus si æstimare volueris quis meus sit ille amor & quam singularis observantia, fructum omnem recepero, cujus spe ad id elaborandum adductus sum. Felicissimum hunc tibi annum præcor, eadem voluntate, qua cum Ecclesiæ, tum Galliæ fortunatum exopto./ EMINENTIÆ T./ Servus humillimus & deditissimus,/ NICOLAUS FORME."*

25. Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA).

26. Cette numérotation renvoie à Laurent Guillo, *Pierre I et Robert III Ballard imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, Liège, Mardaga, (à paraître), (coll. Centre de Musique Baroque de Versailles).

Un catalogue Ballard de 1712 donne les descriptions suivantes :

— “une messe en contre-point simple par b mol à quatre parties séparées, in quarto [...] une autre à deux chœurs en parties séparées in quarto.”

L'édition est présente dans plusieurs catalogues de la maison Ballard à partir de 1683.

Musica simplex [par bécarre]

INCOMPLET

MVSICA SIMPLEX/ QVATVOR VOCVM./ AVTHORE/ NICOLAO FORMÉ,/ Regiæ Musicæ Præfecto./ [TENOR.]/ Si quid nouisti rectius istis,/ Candidus imperti ; si non, his utere mecum./ Horatius Epist. 6./ PARISIIS./ Ex Officina Petri Ballard, in Musicis Typographi Regij : in/ vico D. Ioannis Bellouacensis, sub signo montis Parnassi./ 1638./ Cum Priuilegio Regis.

3 parties séparées, 270 x 220 mm

GB-Lbl/ K.11.d.7

parties séparées :

CONTRA, TENOR, BASSVS

[le *Superius* est manquant]

RISM/ FF 1521a

seule source connue

GUILLO/ 1638 D

provenance : bibliothèque des Minimes de Paris

- [I]	page de titre
- [I ^v]	[blanc]
- [II-II ^v]	dédicace
- [1]	<i>Kyrie - Christe - Kyrie</i>
- [1 ^v]	<i>Et in terra pax hominibus</i>
- 2	<i>Qui tollis peccata mundi</i>
- 2 ^v	<i>Patrem omnipotentem</i>
- 3	<i>Et incarnatus est</i>
- 3 ^v	<i>Crucifixus</i>
- 3 ^v	<i>Et resurrexit</i>
- 4 ^v	<i>Sanctus</i>
- 5	<i>O salutaris hostia</i>
- 5	<i>O salutaris hostia "Pour des voix plus hautes"</i>
- 5 ^v	<i>Benedictus</i>
- 5 ^v	<i>Agnus Dei</i>
- 6	<i>Domine saluum fac regem</i>
- [6 ^v]	[blanc]

Nombreuses références dans les catalogues de la maison Ballard à partir de 1683.

Missa duobus Choris

Ecce tu pulchra es

Domine saluum fac regem

Ces trois œuvres nous sont parvenues dans une source unique :

ÆTERNÆ/ HENRICI MAGNI,/ GALLORVM,/ Nauarrorumque Regis Potentissimi,/ ac Clementissimi memoriæ./ ET/ LVDOVICI IUSTI:/ EIVS FILII,/ Gallorum, Nauarrorumque Regis/ Christianissimi, atque Inuictissimi./ NICO-

LAVS FORMÉ, / REGIÆ MVUSICÆ PRÆFECTVS. / Missam hanc duobus Choris ac quatuor voc. compositam, / Vouet & Consecrat. / Si quid nouisti rectius istis, / Candidus imperti ; si non, his utere mecum. / Horatius Epist. 6. / [PRIMVS CHORVS. / SVPERIVS] / Ex officina Petri Ballard, in Musicis Typographi Regij. / 1638. / Cum Priuilegio Regis.

9 parties séparées, 265 x 270 mm

F-Psg/ Vm 6

parties séparées :

PRIMVS CHORVS *SVPERIVS, CONTRA, TENOR, BASSVS.*
SECVNDVS CHORVS *SVPERIVS, CONTRA, TENOR, QVINTA PARS [& SEXTA PARS], BASSVS.*

RISM/ F 1521

seule source connue

GUILLO/ 1638 B

LAUNAY/ p. 155-156 (titre reproduit)

ex-libris : "B. Ex Libris Sanctæ Genovefæ Parisiensis 1753"

Chaque volume, hormis le volume de *quinta pars*, contient :

- [I] page de titre
- [I^v] [blanc]
- [II-II^v] dédicace
- 1-5^v *Missa duobus choris*
- 6 *Domine saluum fac regem*
- 6^v-7^v *Ecce tu pulchra es*
- 8 Extrait du privilège de Ballard [Paris, 23 avril 1637]
- [8^v] [blanc]

Le volume de *quinta pars* est organisé de la façon suivante :

- [I] page de titre
- [I^v] [blanc]
- [II-II^v] dédicace
- 1 *L'IMPRIMEVR AU LECTEUR*
- 1^v *SEXTA PARS DOMINE SALVVM*
- 2 *QVINTA PARS DOMINE SALVVM*
- 2^v-3^v *QVINTA PARS ECCE TU PULCHRA ES*
- 4 Extrait du privilège de Ballard [Paris, 23 avril 1637]
- [4^v] [blanc]

dédicace (toutes parties) :

— *"AU ROY. / SIRE, / L'estime que VOSTRE MAIESTE a voulu faire de mes estudes en Musique, a fait naistre à toute la France le desir de les voir & de les ouïr : & m'ayant mis dans la necessité de les publier, je n'ay point aprehendé une trop grande lumiere pour les exposer en veüe, puis qu'ayant eu l'honneur de paroistre devant V. M. & d'en souffrir heureusement l'esclat, elles peuvent desormais regarder le Soleil en assurance. Ceux qui trouvent des defauts en tout ce qui naist en ce siecle, & ne se donnent point d'autre occupation que d'en médire, seront obligez de priser ce qui ne se peut reprendre sans contredire à V. M. puis qu'elle les a trouvées agreables : son authorité & l'intelligence qu'elle a des sçiences les obligeant à la modestie, convaincra leur jugement pour me le rendre favorable. Le seul blasme que l'on peut m'imposer est la liberté que je prends de m'adresser à V. M. advoüant que c'est trop cherir un chetif ouvrage que de l'offrir à vostre Pieté, & desirer une trop ample recompense pour un si petit travail, que de vouloir qu'elle en reçoive les premiers fruits. Je m'accuse humblement de cette faute : Mais je me sens obligé de la commettre ayant eu l'honneur d'avoir esté dix-huict ans au service du feu ROY HENRY LE GRAND VOSTRE PERE, de tres-heureuse, & glorieuse memoire, & vingt-huict années dans l'humble servitude &*

continuelle obeissance en la maison de vostre Auguste Majesté, où j'ay eu le bon-heur de servir ce temps en la Musique de sa Chapelle, sous les souhaitables faveurs de l'honneur de ses commandements, dont la gloire me fait en toute humilité sous-mettre aux pieds de V. M. comme le plus humble de ma profession, & le moindre de ses fidelles sujets./ FORMÉ."

avis de l'imprimeur (partie de *Quinta pars*) :

— "L'IMPRIMEUR AU LECTEUR
AU LECTEUR/ Cher Lecteur, ayant apporté quelque changement dans l'Impression de cette Messe contraire à ce qui a esté fait par le passé, j'ay creu qu'il n'estoit pas hors de propos de vous en donner ce petit mot d'avis : tant pour me servir d'excuse, que pour vous dire que l'Auteur l'a désiré ainsi. Vous ne vous estonnerez donc point, s'il vous plaist, de voir au commencement de chaque ligne le Signe, quoy qu'il en soit souvent reiteré : ny que les Nottes ayent toutes les queües en bas ou en haut lors qu'ils se suivent, toutes ces choses ayant esté practiquée de cette maniere pour la facilité du Chantre. Que si je recognois que cette ordre vous plaise, je vous prometz qu'à l'advenir tout ce que j'imprimeray sera de cette sorte, ne considerant que vostre contentement, & n'ayant aucun but que celui de vous plaire./ BALLARD."

Nombreuses références dans les catalogues de la maison Ballard à partir de 1683.

L'ÉDITION ET LA PRÉSENTATION GRAPHIQUE

Les éditions datent toutes de l'année de la mort de Nicolas Formé, en 1638, année où il signe un contrat d'édition avec Pierre Ballard et son fils Robert. Il est envisageable que les *Cantiques à la Vierge Marie*, ou au moins leur copie, soient de cette même année : la dédicace fait très clairement allusion à la Vierge Marie, *Royne des cieux, protectrice de vostre Majesté, de vostre Royaume*²⁷. On peut y lire une allusion au vœu de Louis XIII qui plaçait le royaume de France sous sa protection²⁸. Ce vœu, prononcé le 10 décembre 1637, fut renouvelé le 10 février suivant après la révélation de la grossesse d'Anne d'Autriche, avec des prières spéciales pour que l'enfant à naître soit un héritier.

Les trois éditions de Formé adoptent des supports de présentation courants dans la musique religieuse polyphonique du début du XVII^e siècle : parties séparées ou livre de chœur. Il faut cependant noter quelques particularités très intéressantes et, *in fine*, problématiques.

Les trois messes furent éditées en parties séparées. Ce support n'est pas le plus habituel chez les éditeurs Ballard lorsqu'il s'agit de messes polyphoniques. Dans leur immense majorité, les messes sont présentées en livre de chœur quand elles sont isolées. En revanche, elles sont éditées en parties séparées quand elles appartiennent à un volume plus général contenant aussi des cantiques à la Vierge, des psaumes de vêpres, hymnes, motets ... Il faut noter l'étonnant avis au lecteur que Ballard ajoute à la partie de *quinta pars* du deuxième chœur de la *Missa duobus choris*²⁹. Il montre la distance et les précautions prises par l'éditeur vis-à-vis de son propre travail. Il indique aussi nettement que les choix éditoriaux furent aussi régis par la volonté de l'auteur. J'y reviendrai plus loin.

De leur côté, les *Cantiques à la Vierge Marie* (en manuscrit) sont présentés en livre de chœur. C'est la disposition habituelle des cantiques imprimés à l'époque.

27. Cf. la dédicace des *Cantiques à la Vierge* dans le présent volume, p. XI.

28. Cf. François Bluche, *Louis XIV*, Paris, Fayard, 1986, p. 26.

29. Cf. sur la même page.

C'est un manuscrit d'une très grande qualité graphique présentant, comme tout manuscrit offert au roi, une dédicace.

Certaines de ces œuvres, les trois messes et les motets édités conjointement, sont concernés par un contrat signé entre Nicolas Formé et Pierre Ballard et son fils. Ce document notarié est conservé aux Archives nationales :

— “Par devant les notaires et garde-notes du roy nostre sire en son Chastellet de Paris soubzsignez furent presens en leurs personnes honorables hommes Pierre Ballard et Robert Ballard, pere et fils, imprimeurs en musique ordinaires du roy, demeurans au mont Saint-Hillaire en la maison où est pour enseigne le Mont Parnasse lesquelz ont volontairement recongnu et confessé que noble personne Maistre Nicolas Formé Soubz-maistre de la chapelle du roy, demeurant à Paris rue Bertin-Poirée, paroisse Saint-Germain-de-l'Auxerrois à ce present et acceptant leur a baillé, donné, mis ès main pour imprimer soubz telz tiltres que bon semblera audict sieur Formé, trois messes en musique de contrepoint simple l'une à quatre et cinq voix et chœurs dédiée au roy et les deux aultres à quatre voix dédiées à nosseigneurs les eminentissimes cardinaulx de Richelieu et de Lyon, frères, soubz la promesse que lesdictz Ballard pere et fils, ont faict et font par ces presentes l'un pour l'autre et chacun d'eulx seul et pour le tout, sans division ne discussion, ordre de droict, de discussion et de fidejussion audict sieur Formé de n'imprimer aulcunes musiques pareilles à celles des trois messes sus mentionnées soubz telz tiltres ou caractères symples ou composez que ce soit ayans quelques rapportz en valeurs et en figures ausdites trois messes ainsy baillées comme dit est, à imprimer par ledict sieur Formé ausdictz Ballard, pere et fils, soubz aultre nom et tiltre que dudict sieur Formé pendant la vye d'icelluy sieur Formé, à peyne de quinze cens livres tournois qu'iceulx Ballard, pere et fils, en cas de contravention, promectent sollidairement, comme dit est, payer audict sieur Formé et à son proffict incontinent ledict cas advenu, à quoy ilz consentent et accordent estre contraictz sollidairement en vertu des presentes sans qu'il soit besoing d'aucune sentence ny jugement. Promectans etc, obligeans sollidairement comme dict est, renonceans ausdictz benefices.
Faict et passé à Paris, en l'estude de Leroux, l'un des notaires soubzsignez, l'an mil six cens trente-huict, le trentiesme et penultiesme jour de janvier, après midy et ont signé : P. Ballard/ Ballard le fils/ Formé/ Moufle (notaire)/ Leroux (notaire)”³⁰

Ce contrat fut donc signé le 30 janvier lors de la livraison par Nicolas Formé des trois messes qui sont celles qui nous sont parvenues. La description de la messe à deux chœurs ainsi que les dédicaces des deux messes en contrepoint simple au Cardinal de Richelieu et à son frère Alphonse en témoignent. En substance, ce contrat prévoit que, jusqu'au décès de Formé, les Ballard père et fils ne pourront éditer de la musique semblable à celle que Formé vient de leur livrer. Cette “exclusivité” concerne le titre de l'œuvre — certainement *Missa simplex* et *Missa duobus choris* —, les caractères employés et certainement aussi les choix éditoriaux imposés par l'auteur.

Lorsqu'il le signe, Nicolas Formé a plus de 70 ans. Par ces éditions, il voulait certainement assurer la conservation de son œuvre et savait que la diffusion imprimée pouvait lui donner une chance de passer à la postérité. La grande notoriété et l'autorité du sous-maître — et aussi celle des dédicataires — lui ont certainement permis de dicter des conditions inhabituelles aux imprimeurs. De leur côté, il est évident que les Ballard ne pouvaient signer un tel document que si un véritable projet éditorial était mis en place. Celui-ci donnait une totale exclusivité à l'œuvre religieuse de Formé.

Le contrat signé entre Nicolas Formé et Pierre et Robert Ballard suit donc une pratique déjà connue avec les éditions de Claude Le Jeune et Eustache Du Caurroy³¹.

30. F-Pan/ MC, XX, 226 ; cf. Jurgens, *op. cit.*, II p. 863-864 ainsi que François Lesure, “Un contrat 'd'exclusivité' entre Nicolas Formé et Ballard (1638)”, *Revue de Musicologie*, 50 (1964), p. 228-229.

31. Pour l'œuvre de Claude Le Jeune, voir Isabelle His, *Claude Le Jeune (v. 1530-1600) : un compositeur entre Renaissance et baroque*, Arles, Actes Sud, 2000 ; cf “Catalogue sommaire de l'œuvre de Claude Le Jeune”, p. 425 sq.

Éditer les grands maîtres de musique au faîte de leur gloire était un gage de succès pour l'édition. Mais le processus fut interrompu par le décès du sous-maître en mai, disparition certainement rapide, car Nicolas Formé ne rédigea pas de nouveau testament dans les jours qui ont précédé. Constatons que le projet tel qu'il avait été mené depuis janvier n'eut pas de suite au-delà des trois messes concernées et les descendants ou les proches du sous-maître défunt ne poursuivirent pas l'édition à titre posthume comme ce fut le cas pour Eustache Du Caurroy et Claude Le Jeune. En furent-ils empêchés par l'action royale ? L'anecdote de l'exempt du roi relatée par Sauval prend alors une autre dimension : le roi, faisant saisir les manuscrits de Formé, empêchait évidemment la poursuite du projet éditorial.

Il est possible de fonder une double hypothèse pour expliquer cette action *in fine* tragique pour l'œuvre de Nicolas Formé. L'histoire racontée par Sauval peut se comprendre comme la manifestation de la douleur d'un roi au caractère mélancolique touché par la disparition d'un musicien avec qui il avait des rapports particuliers. Pourtant, une autre explication vient à l'esprit : elle renvoie au processus de composition et au statut des compositeurs et de leur production. Nicolas Formé était musicien de la Chapelle royale. À ce titre, la musique religieuse qu'il composait appartenait à cette institution :

— “Un musicien de l'Ancien Régime n'écrivait pratiquement que sur commande ; cette commande pouvait venir de son 'patron', c'est-à-dire du personnage qui lui versait un salaire régulier, ou bien d'un autre seigneur, ou même d'une institution. Le patron fournissait souvent à son musicien des cahiers de papier à musique sur lesquels celui-ci pouvait copier ce qu'il avait composé pour lui, et ces cahiers restaient en possession du patron.”³²

L'histoire romanesque du roi adorant la musique de Formé ne serait alors que la relation édulcorée d'un fait plus terre-à-terre ; l'exempt du roi récupéra la musique de Sa Majesté.

On peut envisager, en filigrane, ce qu'aurait été le projet dans sa globalité s'il n'avait pas été interrompu.

Peut-être les cantiques manuscrits étaient-ils candidats à prendre la suite des messes : la copie prend la forme habituelle des éditions de Magnificats depuis plusieurs décennies. Adrian Le Roy et Robert Ballard ont édité plusieurs séries de Magnificats de Roland de Lassus sous cette forme. L'une d'entre-elle comprend aussi une messe³³. Quatre années avant le contrat entre Nicolas Formé et les éditeurs Ballard, en 1634, les *Cantiques* du père jésuite Charles d'Ambleville avaient été édités et ceux de Artus Aux-Cousteaux le seront en 1642. Constatons enfin que le nombre de lignes par page dans la copie des Magnificats de Formé est en rapport avec ce qui fut employé dans l'édition des *Cantiques* de Artus Aux-Cousteaux. Chaque verset tient de la même façon sur deux pages en vis-à-vis.

32. Jean Lionnet, “Les copies de musique italienne et leur diffusion”, *Le Concert des muses, promenade musicale dans le baroque français*, Paris, Klincksieck ; Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 1997, p. 82.

33. Roland de Lassus. *Octo cantica divae Mariae virginis quorum initium est Magnificat*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1587 ; *Octo cantica divae Mariae virginis*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1581 ; *Octo cantica divae Mariae virginis, [...] cum una duntaxat Missa quinti toni*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1581 ; *Octo cantica divae Mariae virginis quorum initium est Magnificat*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1578.

L'hypothèse d'un plan éditorial permet de comprendre les choix qui guidèrent l'édition. Il n'est pas courant que des messes soient éditées sous la forme choisie par Formé et ses éditeurs quand elles ne font pas partie d'un recueil de pièces liturgiques. Pourtant, la messe à deux chœurs et les motets qui l'accompagnent gagnaient à être édités en parties séparées. L'édition d'un livre de chœur allant jusqu'à dix parties aurait été très compliquée. On ne connaît pas de tels ouvrages même en manuscrit. Certes, des livres de chœur provenant du fonds de la cathédrale de Cambrai ont conservé une messe à dix voix de Jean Solon³⁴, mais il est remarquable de constater que cette œuvre était répartie, pour des raisons évidentes de place, dans deux livres différents. Le premier contenait les parties du premier chœur. Sa mise en page, très soignée et très dense, présentait cinq voix de cette façon :

[Superius] (ut ¹)	[Contra] (ut ³)
[Tenor] (ut ⁴)	[Quinta pars] (fa ³)
	[Bassus] (fa ⁴)

Le second livre, malheureusement, est perdu. Le même volume conserve une messe complète à huit voix de Jean Richard³⁵ réparties sur deux pages en vis-à-vis. Nous ne connaissons aucun exemple de livre de chœur, manuscrit ou imprimé, comprenant plus de huit parties en vis-à-vis. Un tel ouvrage aurait entraîné des difficultés de copies, une perte de place considérable en raison de la gestion des figures de silence : un chœur chantant pendant que l'autre se tait oblige à laisser des espaces vierges lors des nombreuses tournes de page qu'implique le support.

Éditer la messe de Nicolas Formé sous cette forme ne l'aurait pas rendue d'un usage facile³⁶. Dix personnes au moins étant nécessaires pour interpréter certains passages, il n'aurait pas été aisé ou simplement possible de les placer autour d'un pupitre lors de la lecture directe sur la source imprimée. Par conséquent, le support le plus efficace tant du point de vue de l'interprétation de l'œuvre que du point de vue économique consistait à la présenter sous la forme de parties séparées : la lecture directe était favorisée dans une interprétation *a cappella* ou en effectif réduit ; l'édition, en raison des économies de place et de papier, était moins onéreuse à l'achat, la diffusion n'en devenait que plus facile.

Les deux messes en contrepoint simple ne posent pas de problèmes éditoriaux aussi importants que la messe à deux chœurs. Elles répondent à un usage ordinaire et quotidien de la musique cultuelle. L'édition devait donc répondre à deux critères principaux : la musique devait être adaptable aux conditions socio-musicales moyennes des maîtrises du royaume, les principaux clients pour ce genre d'édition, et être d'une conservation aisée. C'est en ce sens que la transmission des messes en livre de chœur aurait été la plus efficace.

34. *Missa Decem Vocum, primi chori qua in Reverendis ad modum Dominis D. Preposito Decano et Canonicis Eccles. Metrop. nœ Cameracensis, Dicit consecratque, D. J. Solon S. Aulberti Can. Reg., 1647*, copiée dans [Recueil de messes et motets], livre de chœur, ms (début XVII^e siècle), 439 x 308 mm, f. 77-89, F-Cambrai, bibliothèque municipale / Ms C 16.

35. *Ibid.*, f. 55^v-76. La date de 1623 figure sur la dernière page de l'*Agnus Dei*.

36. J'ai défini différentes fonctions aux sources musicales des messes de la musique baroque. Le livre de chœur édité présente l'avantage indéniable d'être à la fois une source de transmission de la musique, de conservation efficace puisqu'il n'y a pas de risque d'égarer certaines parties séparées, et d'interprétation directe dans certaines conditions bien précises : en effectif restreint *a cappella* ou accompagnée d'une basse continue ; cf. "L'Art du maître de musique : essai sur la fonction des sources musicales de la messe polyphonique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles", *Revue de musicologie*, 86/2 (2000), p. 193-216.

Malheureusement, le contrepoint simple employé par Nicolas Formé est économe en caractères typographiques et donc en place. En conséquence, les deux messes ne pouvaient suffire à remplir un livre de chœur habituel. Même en parties séparées, leur format est réduit³⁷. Éditées séparément, elles seront vendues à un moindre coût et seront ainsi accessibles au plus grand nombre de maîtrises possible. Encore une fois, les Ballard père et fils ont voulu privilégier la commercialisation de leur production. Voilà donc une explication possible du choix éditorial de Formé.

L'AVIS DE L'IMPRIMEUR AU LECTEUR DANS LA MESSE À DEUX CHŒURS

Cet avis au lecteur (cf. p. XV) ne laisse pas de surprendre. Il semble montrer une prise de distance importante de l'éditeur avec son travail. Pourtant, les changements ne sont pas fondamentaux et ne présentent apparemment pas de grands risques éditoriaux. Ils concernent des points qui nous paraissent secondaires. Il convient alors d'essayer de comprendre la réelle portée de ce texte ainsi que les motivations qui ont poussé Pierre Ballard à le faire figurer dans l'édition.

Remarquons d'abord que cet avis ne figure que dans une seule partie, la *quinta pars*. Contenant deux parties vocales différentes – la *quinta pars* et la *sexta pars* – ce volume n'est pas composé comme les huit autres. On peut envisager qu'il fut le dernier à avoir été imprimé.

L'édition fut certainement réalisée de la façon suivante³⁸ : après avoir pris livraison des copies de Nicolas Formé lors de la signature du contrat, Pierre et Robert Ballard ont commencé par la composition des formes typographiques. Chaque volume a nécessité deux feuilles pour la musique. Elles furent pliées en quatre pour donner un cahier. Pour chaque voix, l'opération entière était recommencée, le typographe pouvant garder les éléments constants d'une partie à l'autre : titre courant, texte (à recaler), lettrines et privilège. Cependant, si les variations étaient trop grandes, c'est l'ensemble de la forme typographique qui devait être démontée et recomposée. L'*Avis au lecteur* fut imprimé dans le volume de *quinta pars*, la place n'y manquait pas. Il aurait pu toutefois figurer dans n'importe lequel des autres livres car tous comportent une page non utilisée. Le fait que cet avis soit dans le dernier cahier nous donne peut-être l'ultime et émouvant témoignage de la vie de Nicolas Formé. Il faut envisager l'hypothèse qu'il n'ait pas pu voir l'achèvement de l'édition de sa messe. La disparition du sous-maître de musique survenant avant la fin de l'impression, les éditeurs auraient pris des distances avec les exigences particulières du compositeur afin de ne pas assumer une impression "contraire à ce qui a été fait par le passé"³⁹. Ce texte tiendrait lieu d'excuse pour l'éditeur en donnant l'entière responsabilité des choix éditoriaux à Formé.

Quels ont été les changements figurant dans cette édition ?

Si nous nous en tenons à ce qu'écrit l'éditeur, ils sont au nombre de deux. Le premier concerne les signes rythmiques que l'on trouve "au commencement de

37. Chaque cahier des *Musica simplex* a une dimension de 290 x 220 mm. Le livre de chœur contenant les *Cantiques* de Artus Aux-Cousteaux fait 430 x 280 mm.

38. Pour une description plus complète des techniques d'imprimerie des éditeurs, voir Laurent Guillo, *op. cit.*

39. Toutes les citations qui suivent sont tirées de l'*Avis au lecteur*.

chaque ligne [...] quoy qu'il en soit souvent reiteré". Ce système est destiné à aider les chantres qui pourraient être gênés par la multiplication des changements de signature rythmique. Le f. 5 de la partie de *Tenor* du premier chœur en contient ainsi dix alors que six auraient été suffisants (cf. fac-similé, p. LIV). Ce procédé est effectivement très ingénieux. Il aide à l'exécution dans le cas, bien entendu, où les interprètes ne seraient pas rompus à cette écriture.

Le second changement concerne le sens des hampes. Toutes les notes d'un même mouvement mélodique ont "toutes les queües en bas où en haut lors qu'[elles] se suivent". Le renversement de la hampe au passage de la troisième ligne de la portée n'est pas respecté. L'édition déroge assez souvent à la règle ainsi fixée. Quelques passages sont fautifs, par exemple, la partie de *Tenor* du premier chœur, dans le *Credo*, au verset *Confiteor unum baptisma*. On peut assurément y voir là une erreur de la part du typographe, ou une règle appliquée avec fort peu de rigueur.

Ces choix éditoriaux furent faits "pour la facilité du Chantre" comme l'écrit Ballard. Si l'on conçoit, avec quelques réserves toutefois, que l'itération du signe rythmique puisse aider le chantre malhabile, on comprend moins la légitimité de conserver la direction des hampes dans un mouvement mélodique. On comprend encore moins que ces deux éléments mineurs au regard de la difficulté d'une telle édition puissent remettre en cause l'ensemble d'une technique éditoriale. Ballard indique en effet clairement en fin de son texte que ces techniques d'édition ne seront conservées que si elles plaisent au lecteur. Ceci ne fut manifestement pas le cas. Il n'y eut aucune autre tentative pour éditer de la musique de la sorte. Tout cela me semble fort peu compréhensible ; dans cette édition, les justifications de Pierre Ballard ne donnent aucun élément contraire de ce qui a été fait avant, en tout cas rien qui nécessite un tel avis.

Un autre élément me semble poser problème : le cahier de *Tenor* du second chœur est singulièrement composé, car il change de clé entre la messe et les motets qui l'accompagnent. Ce changement n'est pourtant pas justifié puisque qu'il ne s'agit pas d'un changement de tessiture générale de la partie de *Tenor* qui reste dans les limites des lignes d'une clé d'ut⁴, mis à part un *sol* aigu. Conserver cette clé n'aurait donc pas nécessité l'emploi compliqué de lignes supplémentaires. En revanche, le changement de clé oblige Pierre Ballard à faire usage d'une ligne supplémentaire à plusieurs reprises pour un ré grave. Ce changement de clé n'a pas, pour le moment, de réelle explication.

Il faut, je pense, se pencher maintenant sur les conditions d'élaboration d'une telle source. C'est un objet fini qui ne montre plus les étapes intermédiaires nécessaires à son élaboration et à sa fabrication. La première fut la composition. La source résultant est une partition superposant les voix. Pour l'interpréter, il a fallu fabriquer des parties séparées destinées aux chanteurs et aux instrumentistes. On peut effectivement penser qu'une œuvre comme la *Missa duobus choris* fut jouée avant de passer à l'édition. C'est parmi les pièces qui avaient fait leurs preuves que les Ballard choisissaient celles qui viendraient enrichir leur collection.

Il fallait ensuite passer d'une source de composition conçue pour une exécution donnée, à une source d'édition dont la problématique n'est plus du tout la même. Cela entraînait des transformations inhérentes au changement de

destination de la partition ⁴⁰. Des choix éditoriaux devaient être faits ; ils allaient influencer le résultat final.

La messe de Nicolas Formé, en raison de l'effectif retenu, ne pouvait pas être présentée sous la forme d'un livre de chœur. Ce choix initial, qui fut assurément fait très tôt dans le processus éditorial, entre en contradiction avec une écriture contrapuntique qui aurait pu être bien plus économe en place. Voilà très certainement une piste qui nous renseigne sur ce que furent ces "quelque changement dans l'Impression de cette Messe contraire à ce qui a été fait par le passé" dont parle Ballard. Il s'agit certainement des conditions d'adaptation de la source de composition en une source éditoriale, conditions manifestement imposées par Formé à son éditeur.

C'est ce qui différencie vraiment la messe de Nicolas Formé du *corpus* édité par les Ballard sur plus de deux siècles. Jamais une édition de messe n'a pris ou ne reprendra plus ces techniques de doublures entre les voix qui sont des techniques de conservation de la musique et non des techniques d'édition. Formé a manifestement voulu imposer un nouveau type d'édition. Ballard l'a accepté à contre-cœur, probablement parce qu'il avait en face de lui le sous-maître de musique de la Chapelle royale.

MODALITÉ ET PETITES CLÉS

L'œuvre de Nicolas Formé fait un usage important des petites clés ⁴¹ dans les cantiques impairs et dans les motets à l'élévation joints aux deux messes en contrepoint simple.

Ces pièces emploient trois systèmes de petites clés différents :

sol ² ,ut ² ,ut ³ ,ut ⁴	Cantique 1
sol ² ,ut ² ,ut ³ ,fa ³	Cantiques 3, 5 & 7, <i>O salutaris hostia</i> (<i>Musica simplex</i> par bécarré)
sol ² ,ut ¹ ,ut ³ ,ut ⁴	<i>O salutaris hostia</i> (<i>Musica simplex</i> par bémol)

Les écrits théoriques italiens font explicitement référence à la transposition. En France, cette pratique est aussi avérée de plusieurs façons : écriture de la basse continue dans un autre ton que les parties vocales, transposition effective d'une œuvre lorsqu'elle est copiée par un maître de musique, annotations relevées sur des pages de garde d'édition ou dans des écrits théoriques. Une transposition à la tierce est proposée dans des œuvres éditées plus tardivement. C'est le cas de la *Missa Nigra sum*, seule œuvre connue actuellement de Joachim Brille ⁴² écrite à la "petite clé" en mode d'*ut*, mais dont la page de garde comprend l'indication suivante : *A mi la tierce majeure*. Cela laisse supposer que le copiste qui fabriqua les parties séparées nécessaires à l'interprétation, les chantres ou l'organiste qui devait se constituer une partie de continuo transposèrent l'œuvre d'une tierce mineure au-dessous. On trouve une situation fort semblable avec la *Missa*

40. Le fait que Ballard indique que l'édition de la messe était faite pour le confort de chantre n'enlève rien au problème. En effet, toute édition de messe, y compris en livre de chœur, est faite en grande partie pour l'usage direct.

41. Sur la question des petites clés, voir l'article de Patrizio Barbieri, "Chiovette and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837)", *Ricerche*, III, (1991), p. 5-79.

42. *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli Nigra sum sed Formosa*, Paris, Robert Ballard, 1668, F-Pn / Rés Vma 129.

Gaudeamus omnes de François Cosset⁴³. Celle-ci est éditée en utilisant un système de petites clés, en mode de fa, avec un *si* bémol à la clé. Brossard écrit ceci dans ses *Notices pour le dictionnaire historique*⁴⁴ :

— “La 5.a pars est un dessus. Elle est [blanc] en fa.ut.fa par bemol à la petite clef ou du [blanc] mode transposé. On la chante ordinairement en C.sol.ut 3^e majeure ou du 5^e mais elle seroit mieux un ton plus haut ou en D. la ré 3^e maj.”

C’est effectivement à la tierce mineure inférieure, en mode de *ré* par bécarré, que Sébastien de Brossard en effectue un arrangement⁴⁵. Il donne la même indication pour la *Missa Jubilate Deo* de Henri Frémart⁴⁶.

Autre exemple, Moulinié offre parfois une possibilité de transposition dans les *Meslanges* édités par Jacques de Sanlecque en 1658⁴⁷. Plusieurs motets présentent un système de clés naturelles avec une basse continue notée un ton plus haut que les autres parties. Les voix sont écrites à la petite clé.

Les petites clés renvoient donc à la problématique de la transposition de la pièce vers un autre mode que celui dans laquelle elle a été copiée ou imprimée. La signification d’une telle présentation ne me semble pas encore bien établie. La facilité avec laquelle les chanteurs rompus à la lecture et la transposition hexacordale de la solmisation ne me semble pas suffisante à expliquer un tel système.

Nicolas Formé donne une dimension supplémentaire au système avec l’indication *Pour des voix plus hautes* donnée au début des seconds motets *O salutaris hostia* dans les messes en contrepoint simple. Ces deux messes sont écrites en clés naturelles (c’est-à-dire à la “grande clé”) : ut¹,ut³,ut⁴,fa⁴⁴⁸. Les motets à l’élévation sont écrits dans deux systèmes de petites clés. Il faut également constater que dans le cas de la messe par bécarré, le *O salutaris* à l’usage des voix plus hautes n’est pas une transposition modale. Bien qu’il soit noté à la petite clé, il reste dans le mode général de la messe.

L’indication de Nicolas Formé nous permet d’envisager que l’emploi des petites clés est une possibilité offerte au lecteur pour adapter la tessiture de la pièce à différents effectifs, du chœur tel qu’on le trouve dans les maîtrises de France au chœur des couvents féminins dont si peu de littérature musicale nous est parvenue. Cependant, le rôle du mode doit aussi entrer en ligne de compte au même titre que celui des systèmes de clés. Cette hypothèse est renforcée par les indications données par Nivers dans son livre d’orgue de 1665, certes plus tardif :

43. *Missa quinque vocum ad imitationem moduli Gaudeamus omnes*, Paris, Ballard, 1649, F-Pn / Rés F 743.

44. Sébastien de Brossard, *Notices pour le Dictionnaire Historique*, F-Pn / ms lat na 521, III, f. 44-44^v ; cité par Jean Duron, *L’œuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730) : Catalogue thématique*, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, Klincksieck, 1995, p. 320.

45. *Missa Gaudeamus Dom. franc. Cosset Cum symph. additis. per SB 1688*, F-Pn / Vm¹ 873 ; copie effectuée par Sébastien de Brossard d’après la 3^e édition. Cette version possède une symphonie.

46. *Missa sex vocum ad imitationem moduli Jubilate Deo*, Paris, Robert Ballard, 1645 ; Sébastien de Brossard en fait le commentaire suivant : “Ses parties sont 2 superius 1 haute contre 2 haute tailles et une basse le tout à la petite clef. Elle est du [blanc] mode en C.sol.ut. On la transpose une 4^e plus bas en G.re.sol 3^e majeure ou encor mieux une 3^e plus bas en A.mi.la 3^e majeure.”

47. Étienne Moulinié, *Meslanges de sujets chrétiens et motet ‘Flores apparuerunt’*, éd. de J. Duron, Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 1996. Les motets concernés sont les motets n° 23 à 25 et 29 à 33 ; voir l’Introduction, p. XXXIX.

48. Nous n’avons que trois des quatre parties pour la messe par bécarré, mais l’hypothèse selon laquelle la voix manquante est écrite en ut¹ me semble évidente.

— “L’orgue estant institué dans l’Église pour l’ornement de la Solemnité et pour le soulagement du Chœur ; il est à propos de distinguer les Tons pour les Voix basses, des Tons pour les Voix hautes telles que sont celles des Religieuses en faveur desquelles il faut transposer ; et choisir le ton convenable à la portée des voix.”⁴⁹

Il ajoute dans les remarques qui suivent le tableau des huit tons de l’église :

— “L’on doit se servir des Tons extraordinaires aux Offices dont le chant est trop haut ou trop bas, transposant pour cet effet et choisissant un Ton convenable selon la portée des Voix.”

Nivers propose alors un tableau qui indique le ton qui doit être employé en fonction de la solennité de la fête – ordinaire ou extraordinaire – et des tessitures vocales – basses ou hautes – tableau que l’on peut réduire à celui qui suit :

Mode			Tons ordinaires		Tons extraordinaires			
			Voix basses	Voix hautes		Voix basses		Voix hautes
1	authentique	ré	<i>D la re sol</i>	<i>G re sol ut par b</i>	1	<i>C sol ut fa</i> ⁵⁰ ou <i>E mi la</i>	1	<i>D la re sol</i> ou <i>E mi la</i>
2	plagal	ré	<i>G re sol ut par b</i>	<i>A mi la re</i>	1 ou 2	<i>E mi la</i>	2	<i>G re sol ut</i>
3	authentique	mi	<i>G re sol ut par b</i>	<i>A mi la re</i>	3	<i>A mi la re</i>	-	-
4	plagal	mi	<i>E mi la</i>	<i>C sol ut fa par b, a</i> <i>la dominante</i>	-	-	4	<i>E mi la</i>
5	authentique	fa	<i>C sol ut fa</i>	<i>F ut fa</i>	5	<i>D la re sol</i> ⁵¹	5	<i>C sol ut fa</i> ou <i>D la re sol</i>
6	plagal	fa	<i>F ut fa</i>	<i>G re sol ut</i> <i>par bécarre</i>	6	<i>G re sol ut</i> ou <i>A mi la re</i>	6	<i>A mi la re</i>
7	authentique	sol	<i>D la re sol, diésé</i>	<i>F ut fa</i>	-	-	-	-
8	plagal	sol	<i>F ut fa</i>	<i>G re sol ut</i>	8	<i>G re sol ut</i>	-	-

De ce fait, plusieurs transpositions modales sont proposées par Nivers pour passer des voix graves aux voix hautes ou l’inverse :

- la seconde supérieure, par exemple dans le cadre du sixième mode ordinaire *fa* plagal. La transposition du mode de *fa*, avec un bémol à la clé, se fera sur le mode de *sol*, sans altération, qui indiquera une oscillation hexacordale entre le *fa* naturel et le *fa* diésé. On trouve ce cas dans les cantiques de Bournonville, où la proposition se fait de la manière suivante : l’intonation est marquée en *fa*, les versets qui suivent sont en *sol*⁵².
- la tierce supérieure, par exemple dans le cadre du septième mode, de *sol* transposé au *ré diésé* c’est-à-dire de *sol* à hauteur de *ré* avec un diésé à la clé vers *fa* impliquant la présence d’un *si* bémol.
- la transposition à la quarte supérieure par bémol, par exemple dans le cadre du premier mode ordinaire *ré* authentique. Le *si* bémol à la clé indique alors que l’oscillation hexacordale (entre l’hexacorde bémol et l’hexacorde bécarre) se fera entre le *mi* naturel et le *mi* bémol.

49. Guillaume-Gabriel Nivers, *Livre d’orgue contenant cent pièces de tous les tons de l’Église*, Paris, Robert Ballard, 1665 ; cf. la “Table des 8 Tons de l’Église, au naturel et transposez”.

50. La pièce pourrait en fait être écrite avec une armure de deux bémols.

51. Du fait des altérations employées dans le corps du texte, la pièce d’orgue correspondante a une armure de deux diésés qui différencie donc ce mode d’avec le premier en *D la ré* (tierce mineure).

52. Jean de Bournonville, *Octo cantica Virginis Matris*, Paris, Pierre Ballard, 1625.

- la sixte, par exemple dans le cadre du quatrième mode de *mi* plagal, transposé vers *ut* par bémol, ton de la dominante ⁵³.

Ainsi, le tableau donné par Nivers peut-il être considéré comme le témoignage d'une pratique des modes par les organistes. En fonction de l'effectif vocal dont disposait le maître de musique, ils pouvaient transposer le mode à l'orgue afin que le chœur puisse chanter. La notation choisie était donc une proposition parmi d'autres, celle qui avait toutefois les faveurs du compositeur. C'est simple et pratique.

Il reste à savoir ce à quoi les *Cantiques* de Formé devaient s'adapter. Nous sommes ici dans le cas contraire à celui exposé par Nivers : nous disposons des parties chantées et pas des autres versets. Là aussi, la notation est un choix parmi d'autres : c'est que prouve la présence des "petites clés". La hauteur réelle des huit cantiques dépend alors de plusieurs autres critères :

- la tessiture des voix
- le mode de la grande antienne tirée de l'Évangile du jour

En présentant huit cantiques qu'il est possible de transposer par le jeu des transpositions modales dont Nivers nous donne des exemples, ou de combiner pour les accommoder aux tessitures, Nicolas Formé, comme ses contemporains, permettait l'ensemble des possibilités d'adaptation nécessaires aux maîtres de musique. Cependant, nous ne possédons malheureusement pas le mode d'emploi dans le cadre des *Cantiques* de Nicolas Formé, comme nous l'avons chez Nivers. Le sous-maître de musique nous les livre sous une forme traditionnelle qui était connue des maîtres de musique. Ceux-ci, rompus à cet usage, n'avaient pas besoin d'éléments supplémentaires.

Si on le souhaite — et puisque l'utilisation des petites clés dans les *Cantiques* nous y invite —, on pourra donc choisir, parmi les propositions que nous faisons dans le tableau suivant, une hauteur réelle différente de celle qui est notée. Pour un mode donné noté dans un système de clés donné, on pourra chanter le cantique tel qu'il est écrit avec l'effectif correspondant (cf. la colonne : "effectif d'origine"). Pour un autre effectif, il faudra opérer soit une transposition, soit choisir un autre cantique :

mode	finale	armure	clés	effectif d'origine	proposition pour les autres voix
1 ^{er}	ré	-	petites clés sol ² , ut ² , ut ³ , ut ⁴	voix hautes	pour les voix basses, transposer en <i>sol</i> (armure si b) ou prendre le cantique du 2 ^e mode.
2 ^e	sol	si b	clés naturelles	voix basses	pour les voix hautes, transposer en <i>ré</i> (sans armure) ou prendre le 1 ^{er} cantique.
3 ^e	ré	si b	petites clés sol ² , ut ² , ut ³ , fa ³	voix hautes	pour les voix basses, transposer d'une quarte (en A mi la tierce mineure) ou prendre le 4 ^e mode.
4 ^e	mi	-	clés naturelles	voix basses	pour les voix hautes, transposer à la quarte supérieure en <i>la</i> .

53. La pièce d'orgue correspondante est en fait précédée de l'indication suivante : "Prelude du 1. Transposé en C Ou du 4 a la dominante transposé". Dans le corps de la pièce, l'oscillation hexacordale se fait entre le *mi* et le *mi* bémol. Le mode de *mi* a une teneur déplacée sur l'*ut*. *Ut* est donc la dominante, comprendre la teneur ou la corde de récitation du mode.

mode	finale	armure	clés	effectif d'origine	proposition pour les autres voix
5 ^e	fa	si ♭	petites clés sol ² , ut ² , ut ³ , fa ³	voix hautes	pour les voix basses, prendre le 6 ^e cantique.
6 ^e	fa	si ♭	clés naturelles	voix basses	pour les voix hautes, prendre le 5 ^e cantique.
7 ^e	sol	-	petites clés sol ² , ut ² , ut ³ , fa ³	voix hautes	pour les voix basses, prendre le 8 ^e cantique.
8 ^e	sol	-	clés naturelles	voix basses	pour les voix hautes, prendre le 7 ^e cantique.

PROBLÈMES ÉDITORIAUX

Lecture rythmique

L'édition de la messe à deux chœurs fait usage de trois signes rythmiques différents **C**, **♯** et **3**. La Voye Mignot, dans son *Traité de musique* de 1696⁵⁴, donne les équivalences suivantes :

— “Le **C** denote qu'il faut battre la mesure lentement.
Le **♯** au contraire denote qu'il faut battre la mesure legerement. [...]
Le **3** tout seul denote que la mesure est tantost lente ou tantost leger, selon les diverses opinions de ceux qui s'en seruent.”

Les équivalences entre le **C** et le **♯** ne posent donc pas de problème. Seul le **3** peut prêter à confusion. L'observation des équivalences entre des passages qui se répètent avec des signes de mesure différents⁵⁵ dans le corps de la messe à deux chœurs permet de proposer les équivalences de tactus suivantes :

C	♯	3
noire	blanche	blanche

Cependant, quelques passages posent problèmes et ne sont pas cohérents avec ce système. Il s'agit de la reprise du *Osanna* qui est entièrement notée, et de la reprise du *Domine salvum fac regem*, qui est indiquée par un renvoi.

L'*Osanna* est dit deux fois :

- mes. 333.4-340, avant le *Benedictus* dans le signe rythmique de : **C**
- mes. 352.4-359, après le *Benedictus* dans le signe rythmique de : **♯**

Interpréter ainsi ces deux passages impliquerait de doubler la vitesse la deuxième fois, ce qui n'est guère crédible. Notons que les passages répétés dans des signes rythmiques différents ne posent aucune difficulté d'équivalence rythmique jusqu'à ce point de la messe. On pourra régler le problème d'une façon très simple en considérant que le changement de notation rythmique entre les deux expositions de l'*Osanna* permet de déduire que le *Benedictus* doit être chanté bien plus lentement. Pris deux fois moins vite, il n'y a pas besoin de changer de signe rythmique pour faire entendre l'*Osanna* à la même vitesse que la première fois.

54. Paris, Robert Ballard, seconde édition, 1696 ; p. 12, chapitre VI : “De la Mesure, & des signes, ou nombres qui en despendent”.

55. La fin du *Gloria*, par exemple, mes.126 et suivantes.

Cependant, si l'on considère que le problème est généré par la gestion du changement de signe rythmique sur des levées de tactus, on pourra le résoudre en plaçant un signe **C** à la mesure 334 du *Sanctus*. On pourra aussi considérer la noire du premier chœur, mes. 333.4, comme faisant déjà partie du signe rythmique suivant. Il y aura alors cohérence entre les deux exposés de l'*Osanna*. Cette solution me semble néanmoins bien moins satisfaisante que la première.

Le problème posé par le *Domine salvum fac regem* est différent puisqu'il s'agit de gérer une reprise non notée. Ici, non seulement le signe rythmique change explicitement, mais les caractères utilisés par le typographe aussi.

On peut aborder le passage de deux façons différentes. En considérant que la gestion des signes rythmiques est fautive, on doublera le tactus de la mesure 23.3 à la mesure 25, de façon à ce que la reprise du *Domine* se fasse à l'identique.

On pourra aussi considérer que ce passage n'est pas fautif et qu'il s'agit là d'une formulation emphatique de la première mesure. Les équivalences se feront alors comme pour l'ensemble de la messe.

PRINCIPES ÉDITORIAUX

Cette édition cherche à rester le plus fidèle possible aux sources qui nous sont parvenues. Néanmoins,

- nous avons opté pour les clés usuelles (sol² et fa⁴), les clés originales étant indiquées lors de la première entrée des voix.
- nous avons adopté le système moderne qui consiste à ne pas répéter, à l'intérieur d'une même mesure, les altérations accidentelles devant chaque note. En revanche, nous avons ajouté certaines altérations de précaution. Elles figurent en petit caractère.
- nous avons également normalisé certaines altérations, en remplaçant par un bécarre les bémols et dièses anciennement utilisés.
- les ligatures employées dans les deux messes en contrepoint simple sont signalées par des crochets.
- nous avons restitué la ponctuation du texte latin. Lorsque le texte est absent, nous l'avons rétabli en le faisant apparaître en italiques.

L'œuvre de Nicolas Formé emploie régulièrement des guidons qui, placés au-dessus des notes, proposent des alternatives. Nous les avons fait figurer en petites notes dans la présente édition. Cependant, leur signification n'est pas clairement établie. Il peut s'agir d'un choix laissé à l'interprète, d'une possibilité d'octavation en cas de transposition de la pièce, ou encore d'une doublure à l'octave des parties concernées ce qui impliquera alors une division du pupitre de chanteurs.

Dans les deux messes *Musica simplex* en contrepoint simple, nous avons rétabli les figures de pause absentes dans les sources (cf. fac-similé, p. L, 4^e ligne sur les

mots *quoniam tu solus sanctus*). Nous avons également ajouté des barres de mesure, par commodité, entre chaque verset. Certaines d'entre elles, qui posent des problèmes graphiques dans la transcription, figurent en pointillés.

Dans les sources, l'imprimeur emploie essentiellement le caractère typographique # en lieu et place de notre h moderne. Cependant, le caractère h est utilisé dans quelques cas (signalés par des notes de bas de page), sans que l'on puisse actuellement lui donner une signification particulière. nous avons normalisé ces altérations par l'emploi systématique du h.

Jean-Charles Léon