

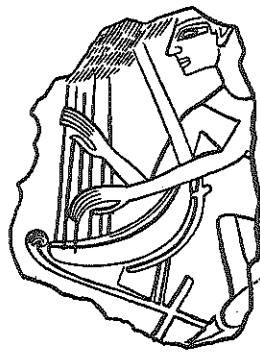
AIRS DE COUR POUR VOIX ET LUTH

(1603-1643)

Transcription avec une introduction
et des commentaires

par

ANDRÉ VERCHALY



PARIS

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

SEDIM

151-153, AVENUE JEAN-JAURÈS

75019 PARIS

1989

* * *

Sans méconnaître ce qu'un choix a toujours de subjectif il nous a semblé plus intéressant de présenter une anthologie que de nous borner à la publication d'un recueil ou des œuvres d'un seul compositeur. Pour donner toutefois une plus grande unité à l'ensemble nous en avons restreint le cadre en groupant uniquement des airs de cour, à l'exception de ceux du ballet de cour qui feront l'objet d'une autre publication. Nous avons pour la même raison, écarté les quelques airs italiens et espagnols auxquels nous avons déjà consacré des études spéciales¹ ainsi que les psaumes, étrangers à notre domaine.

Afin de donner un panorama aussi complet que possible le choix a été établi selon un rythme qui correspond à celui de la publication des recueils². La grande période de production — qui prend fin après la mort de Guédron — sera plus abondamment illustrée que la période qui lui fait suite où s'affirme une plus grande unité de style, surtout après 1632.

Les airs ont été classés dans l'ordre chronologique, selon la date de publication des recueils où ils figurent respectivement. Bien que, pour les airs de la fin du XVI^e siècle, cette date ne puisse toujours être considérée comme la date effective de la version polyphonique qui inspira le transcripteur, nous avons préféré adopter ce principe et renoncer à un classement qui serait le plus souvent basé sur des hypothèses, l'auteur étant inconnu ou n'ayant pu toujours être identifié avec certitude.

L'identification de poètes et de compositeurs d'airs qui sont anonymes dans les premiers recueils de Bataille a révélé l'antériorité de quelques textes littéraires publiés d'abord avec la musique (nos 7, 45, 57, 65 et 89) et a permis de situer dans la chronologie quelques œuvres composées avant 1600.

Tous les airs sont transcrits sans réduction des valeurs. *Les altérations ne sont valables que pour les notes auxquelles elles sont affectées.* Dans la partie vocale les passages non mesurés sont reproduits textuellement, mais *en notes plus petites* (nos 19, 27, 30, 33 et 70).

L'accord du « vieil ton » : *sol¹, do², fa², la², ré³, sol³*, ou ses transpositions, est seul utilisé dans la tablature. Nous n'avons pas adopté le principe de transcription appliqué aux œuvres similaires du XVI^e siècle et qui consiste, lorsqu'une transposition est nécessaire, à ne jamais transposer l'accord du luth, mais la partie vocale. Le problème, en effet, ne se pose plus tout à fait de la même manière au début du XVII^e siècle. Les luths se sont perfectionnés ; il en existe de divers modèles³. Parallèlement le développement de la technique vocale entraîne une différenciation de plus en plus nette entre les registres. Les voix franchissent aisément les limites de leur tessiture moyenne pour obéir aux exigences de l'expression et de la virtuosité. Il devient difficile d'admettre que le chanteur se soumettait passivement à l'ancienne règle⁴. Comment ne pas supposer que chanteur et luthiste, parfois

1. A. VERCHALY, *Les airs italiens mis en tablature de luth dans les recueils français du début du XVII^e siècle* dans *Revue de musicologie*, Juillet 1953. L'étude sur les airs espagnols est en préparation.

2. 648 airs sont publiés de 1608 à 1621, soit 64 % de la production totale, 278 de 1621 à 1631, soit 27 % et 95 de 1632 à 1643, soit 9 %. Cf. A. VERCHALY, *La tablature dans les recueils français pour chant et luth (1603-1643)* dans *Le luth et sa musique*, Paris, éd. du C.N.R.S., 1958, p. 61.

3. En 1647 D. Gaultier parle d'un luth dont le manche permettait de jouer des pièces en *solo* mais que l'on pouvait « accommoder » pour chanter. Fait-il allusion à un dispositif qui permettait de transposer ? Cf. C. HUYGENS, *Correspondance et Œuvres musicales* publ. par W. J. A. Jonckbloet et J. P. N. Land, 1882, p. CCVIII.

4. Dès la fin du XVI^e siècle Juan Carlos Amat, dans son traité *Guitarra y Vandola...* préconise l'usage de la

et sous le titre : *Continuation sur le mesme sujet* deux autres strophes non utilisées par le musicien). Bataille donne par contre trois strophes nouvelles. Cet air « mesuré à l'antique » dont la strophe comprend deux distiques formés chacun d'un hexamètre et d'un pentamètre, a été mis aussi en musique à cinq parties par Guédron (Airs, 1602, f° 46 ; I, 1608, f° 65. Cf. transcription par A. Verchaly, dans *Chansons et Airs de cour*, Paris, Presses d'Ile de France, 1954, p. 14). Cette version a été parodiée dans l'*Amphion sacré* (1615, f° 84. *Lorsque ton cœur provoqué*) et dans les *Échos du monde religieux* (Paris, Flaxland, I, 1857, p. 75. *Ave verum* de Guédron (4 v.). Le rythme est totalement modifié). Bataille prend pour modèle l'air de Guédron qu'il suit d'assez près. La ligne de chant est celle du superius, sauf dans la cadence finale où elle fait un emprunt à la taille pour terminer sur la tonique. Quelques accords sont modifiés. Le C de la version polyphonique est supprimé. La poésie de Rapin (1^{re} strophe seulement) a été mise aussi en musique par E. Du Caurroy (*Meslanges...* Paris, P. Ballard, 1610, f° 58, 5 voix). Cette version n'a aucun rapport avec celle de Bataille.

N° 8, page 16.

[P. GUÉDRON] : *Puis qu'il faut désormais.*

Source : G. BATAILLE, I, 1608, f° 61 v°. Anonyme.

La poésie est de Jacques Davy du Perron (cf. *Les diverses œuvres...* Paris, A. Estienne, 1622, *Recueil de Poésies*, p. 57. Titre : *Stances*). Dans le recueil Conrart (Bibl. de l' Arsenal, ms. 4126, t. XXI, p. 268) elle a pour titre : *Adieu du Roy à la belle Gabrielle*. Cette pièce connut un certain succès. Dès le début du siècle elle figure dans plusieurs recueils sans musique (FCA, 1600, p. 77 ; NLT, 1602, f° 144 et ATDT, 1607, p. 184) sous le nom d' « air de cour ». Les deux premières strophes sont citées plus tard dans une *Histoire* de François de Rosset : « Meliades... mariant sa douce voix au son de ce doux instrument (luth), chanta de belles et douces paroles composées par le Grand Apollon de la Perse... : *Puis qu'il faut désormais...* » (*Histoires des amans volages...*, Paris, J. du Clou, 1617, p. 519). Des seize strophes Bataille donne seulement les trois premières, conformes à l'édition de 1622. L'air à cinq voix de Pierre Guédron (I, 1608, f° 3 v° ; transcr. par A. Verchaly dans *Chansons et Airs de cour*, Paris, Presses d'Ile de France, 1954, p. 33) a servi de modèle à Bataille. Le superius est identique, sauf quelques très légères variantes. La basse est régulièrement suivie ; sur *épi* de *épines* deux notes sont interchangées sans entraîner un changement d'harmonie. Le ms. 147 (203)-R 312 de la Bibl. Méjanes (Aix-en-Provence) en donne deux réductions (accompagnement seulement) en tablature italienne transcrites ci-dessous ; la parenté avec l'air de Bataille est évidente (cf. A. Verchaly, *Le Livre des vers du Luth*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, 1959). Pour faciliter la confrontation des deux textes, le premier est transcrit avec l'accord *sol*², le second avec l'accord *la*¹.

I. Ms. d'Aix, f° 80

Puis qu'il faut dé-sor-mais que j'es-tai-gne ma flam-me seul et cruel re-mè-de

Que ne cessent mes larmes,
Inutiles armes,
Et que n'oste des cieux
La fatalle ordonnance,
A ma souvenance,
Ce qu'elle oste à mes yeux ?

O beauté nompareille !
Ma chere merveille,
Que le rigoureux sort
Dont vous m'estes ravie
Aymeroit ma vie,
S'il m'envoyoit la mort.

Quelle pointe de rage
Ne sent mon courage,
De voir que le danger,
En vos ans les plus tendres,
Menasse vos cendres
D'un sépulchre estranger.

Why, by vaine force of weeping,
Am I kept from sleeping ?
Why ordaine not the skies
Out of my mind to banish
What they have made vanish
Already from mine eyes ?

Light ! that keep'st all lights under ;
Deare adored wunder !
How would I applaud Fate
That deludes us with distance,
If, by his assistance,
Death would cut-of my date !

What poison'd stabbes of furie
In swell'd breast endure I,
To see how danger may
(Renting thy youth like monster)
Thine ashes misconster¹
In urne of forraine clay !

Je m'impose silence
En la violence
Que me fait ce malheur,
Mais j'acrois mon martire,
Et n'oser rien dire
M'est douleur sur douleur.

Aussi suis-je un squellette,
Et la violette,
Qu'un froid hors de saison
Et le sec a flestrie,
A ma peau meurtrie
Est la comparaison.

Dieux ! que les destinées
Les plus obstinées
Tourne de mal en bien !
Après tant de tempestes
Mes justes requestes
M'obtiendront elles rien ?

I bind my selfe from speaking,
Though my heart lie breaking
In conflict with this Hell :
But thus I sure augment it,
Because not to vent it
Makes the fire more rebell.

My bones of flesh are stripped,
And violets, nipped
With an untimely cold,
Or with a long drought wiped,
Of my skinne blew-striped
Doe much resemblance hold.

Gods ! (since the longest-aged
Spleene of Fates enraged
Turnes, from nettle, balme-leafe)
After so many beatings,
How can just entreatings
Find your tribunall deafe.

Avés-vous eu les tiltres
D'absolus arbitres
De l'estat des mortels,
Pour estre inexorables
Quand les misérables
Implorent vos authels ?

Mon soin n'est point de faire
En l'autre emisphere
Voir mes actes guerriers,
Et jusqu'au bord de l'onde
Où finit le monde
Aquérir des lauriers.

Deux beaux yeux sont l'empire
Pour qui je soupire,
Sans eux rien ne m'est doux.
Donnés moy cette joye
Que je les revoye,
Je suis dieu comme vous.

Have yee bee'n stil'd free Judges
Of all wrongs and grudges,
That earthly stomackes feele,
To prove inexorable
When the miserable
Before your altars kneele ?

I would not shew the glorie
Of my warlike storie
To the low hemispheare ;
Nor, from the deepe descending
Of the World's steepe ending,
More lawrels fetch to weare.

Two sweete eyes are my wishes ;
Feasts, without these dishes,
Relish of nought but rue :
Do but, yer famine end mee,
This AMBROSIA send mee,
I am a God like you.

1. Dans l'original on lit en marge : *Perperam vel indigne construere*. Le traducteur a jugé préférable de préciser le sens du néologisme *misconster*.

32. Complices de ma servitude

[FRANÇOIS de MALHERBE]

RÉCIT

[ANTOINE BOESSET]

[♩ = 72]

Com - pli - ces de ma ser - vi - tu - de, Pen - sers où mon in - qui - é - tu - de

Trou - ve son re - pos dé - si - ré : Mes fi - del - les — a - mis Et —

mes vrais se - cré - tai - res, Ne m'abandon - nés point en ces lieux — so - - -

(1) ne figure pas dans l'original

par- lez bas, Que j'a- - - - pren- - - - ne qui l'a bles-

The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a bass clef with a 2/4 time signature. It begins with the lyrics "par- lez bas, Que j'a- - - - pren- - - - ne qui l'a bles-". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a simple bass line. The music is in a minor key, indicated by a single flat in the key signature.

sé- e. -Hé- - - - las! à _____ peine _____ en _____

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a bass clef with a 2/4 time signature. It begins with the lyrics "sé- e. -Hé- - - - las! à _____ peine _____ en _____". The piano accompaniment is written in a grand staff. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a simple bass line. The music is in a minor key, indicated by a single flat in the key signature.

ce sé- jour O- say je _____ di- - - - re _____ mon a- mour.

The third system of music concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a bass clef with a 2/4 time signature. It begins with the lyrics "ce sé- jour O- say je _____ di- - - - re _____ mon a- mour.". The piano accompaniment is written in a grand staff. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a simple bass line. The music is in a minor key, indicated by a single flat in the key signature.