

TREIZE MOTETS ET UN PRÉLUDE POUR ORGUE

parus en 1531

chez

PIERRE ATTAINGNANT

Réédités avec une introduction et les originaux des motets

par

YVONNE ROKSETH



PARIS

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

HEUGEL ET C^{ie}

2^{bis}, RUE VIVIENNE

1968

VII. — *OBRECHT. Parce Domine, parce populo tuo ; quia pius es et misericors exaudi nos in aeternum Domine.*

Le début du texte provient de Joël, II, 17 ; la deuxième partie est tirée de l'Écclésiastique, II, 11 ; enfin la terminaison *exaudi* etc., est une invocation pieuse dont nous ne trouvons pas d'exemple dans la musique liturgique.

Dès 1503, Petrucci publiait dans ses *Motetti B De passione, De cruce*, etc., un motet à quatre voix qui est attribué dans ce recueil à « Obrecht »¹. Mais Glarean connaissait la forme originale à trois voix du motet, et c'est elle qu'il donne dans son *Dodecachordon* comme modèle de pièce à trois parties construite sur une basse en mode éolien. Quelques-uns, dit-il, ont ajouté à ce chant une voix d'alto, mais nous avons accoutumé de présenter au lecteur un texte pur de toute falsification². D'où l'on peut déduire que l'attribution de Petrucci n'est pas entièrement juste et qu'un collaborateur anonyme avait déjà enrichi l'œuvre originale d'Obrecht d'une quatrième voix.

Nous avons transcrit le *Parce Domine* d'après l'ouvrage du célèbre humaniste³, qui place les mots sous la musique avec un soin remarquable de l'exactitude. Chose rare au début du siècle, les syllabes du texte sont séparées (*po-pu-lo, mi-se-ri-cors*) avec un souci inconnu jusque-là de guider la déclamation des chanteurs. Il est notable que la répartition des syllabes ne correspond à aucune loi fondée sur l'accent latin. L'auteur ne s'est occupé que de les placer où elles s'accordaient avec la démarche de la mélodie. Ainsi au mot *pius*, c'est la seconde syllabe qui au superius prend de l'importance ; dans la voix de ténor, c'est au contraire sur la première syllabe que se déroule une longue vocalise. Le *nos d'audi nos* n'a qu'une note au superius, mais quatorze notes, de la valeur de seize semibrèves, au ténor. Quant au contratenor, il est presque entièrement syllabique et vraisemblablement emprunté à la liturgie.

Nous avons la preuve que ce contratenor n'est que le fragment terminal d'un thème plus étendu. En effet l'on conserve d'Obrecht lui-même un morceau en tablature d'orgue⁴, intitulé *Parce Domine, secunda pars*, qui repose sur un *cantus firmus* dans la partie de basse, dont la dernière partie à elle seule (mesures 51-72) reproduit la basse tout entière de notre motet. Le thème du motet publié par Glarean ne représente donc qu'un bref fragment d'une *secunda pars*.

Au reste l'auteur traite son plain-chant d'une manière très différente dans le motet et dans la tablature. La rédaction pour voix, que l'on trouve ci-après, offre le thème sous une forme moins hachée et beaucoup plus soutenue que l'œuvre instrumentale.

Dans l'œuvre d'Obrecht ce motet représente, comme l'a bien vu Wooldridge⁵, le point de maturité parfaite ; il mérite qu'on l'attribue aux dernières années du musicien, alors qu'il était maître de chapelle à la cathédrale d'Anvers. On sait qu'en effet Jacob

1. Fol. 33^b et 34. Cf. p. IX, note 7.

2. Caeterum quidam nuper Altitonantem adiecerunt, sed nos γνήσια Lectori offerre, non adultera obtrudere consuevimus (*Dodecachordon*, p. 259).

3. *Ibid.*, pp. 260-261.

4. Saint-Gall, Stiftsbibliothek, ms. 530 (tablature de F. Sicher), fol. 57^b-58^b, transcr. par J. Wolf, *Œuvres complètes d'Obrecht*, publ. par la Vereeniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis, 15^e-16^e livraison (œuvres profanes), p. 79.

5. *Oxford History of Music*, Oxford, 1901-1905, t. II, p. 197. On lira avec intérêt l'excellente analyse du motet qui nous occupe, pp. 197-198.

tandis qu'on trouve, au luth, plutôt des « broderies ». Les accidents chromatiques sont ajoutés avec plus de hardiesse par le luthiste. Pour mieux dire, Joan Maria da Crema se fie moins que l'organiste parisien à la science que l'exécutant pourra posséder des altérations que demande chaque cadence, et lui prépare plus strictement sa tâche : moins l'exécutant sera laissé libre, moins il fera d'erreurs. Aussi tous les dièses et bémols sont-ils soigneusement indiqués. Il faut remarquer que l'accord parfait qui remplit la mesure 55, accord de *ré* mineur moderne dans l'original, est transformé en accord de *fa* majeur dans la version pour orgue, et en *ré* majeur dans la transcription pour luth. La coupure opérée par l'orgue, qui évite de répéter la phrase *Dominus dedit* (après la mesure 75), n'est pas imitée par le luthiste. Un élément intéressant de la transcription de Joan Maria, ce sont les retards par syncopes auxquels conduit la technique spéciale de son instrument et qui ont pu contribuer à l'aisance que les musiciens ont prise dans le traitement des dissonances.

X. — ANTOINE BRUMEL. *Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias.*

Le verset du Cantique des Cantiques (II, 2) qui a fourni le texte de ce motet forme avec celui du motet suivant une sorte de diptyque, et c'est la raison peut-être qui a conduit l'éditeur des transcriptions à grouper dans sa tablature *Sicut lilium* et *Sicut malus*, quoique les motets aient des auteurs différents.

Brumel avait été élève d'Ockeghem (mort en 1495). Dès 1503, son renom était assez grand pour que Petrucci publiât un recueil de ses messes. Toutefois c'est en 1538 seulement que le motet *Sicut lilium* fut imprimé par Georg Rhaw, dans les *Symphoniae iucundae atque adeo breves quatuor vocum... Cum Praefatione D. Martini Lutheri* (Wittemberg, 4 volumes, n° 2). Nous avons utilisé une copie exécutée d'après le manuscrit A. R. 940 de la Bibliothèque Proske, à Ratisbonne. Un *Sicut lilium* attribué à Roger Pathie, qui fut successivement organiste de François I^{er} et de la Gouvernante des Pays-Bas, Marie, reine de Hongrie, fut tardivement recueilli dans les *Suavissimae et jucundissimae Harmoniae* de Buchaw (Nuremberg, 1567, n° 3).

Avant de devenir chanoine de Laon et maître de musique à Notre-Dame de Paris, Brumel avait été à Lyon, au service de Sigismond duc de Sora, beau-frère d'Alphonse d'Este. De là, en 1505, il avait passé à la cour de Ferrare, où le duc l'engageait comme maître de chapelle, aux appointements annuels de cent cinquante ducats d'or, plus une maison gratuite. Qu'il ait été appelé près d'une des cours les plus musiciennes d'Italie, peut-être pour prendre la place laissée vacante par la mort d'Obrecht, confirme l'impression que nous donne au sujet de Brumel la lecture du *Dodecachordon*. Selon Glarean en effet, ce maître est un des plus estimables, quoique, à dire vrai, il ait eu plus de science que de génie¹. De fait, si l'on en juge d'après le motet *Sicut lilium*, il est évident que Brumel a le souffle court et remédie au manque d'ampleur de sa mélodie en multipliant les cadences. Il les étale, les allonge sans mesure ; mais l'effet de cet artifice est parfois heureux, comme aux mesures finales où, sous la tonique de la voix supérieure, se succèdent l'accord du sixième degré et celui du quatrième, avant la résolution de la basse sur la tonique. Au reste cette petite pièce, bien qu'elle nous donne peu de surprises, est simple et suave, vraiment propre à exprimer le sens du texte.

1. *Dodecachordon*, p. 456 : « magis diligentia et arte valuit quam naturae indulgentia ».

Prélude

TREZE MOTETZ, *f*° CXIX v°

ORGUE

The first system of the organ prelude consists of two staves. The treble staff begins with a half note G4, followed by a dotted half note G4. The bass staff begins with a half note G3, followed by a dotted half note G3. The time signature is common time (C).

The second system contains measures 3 and 4. Measure 3 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a half note G3. Measure 4 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a half note G3. A fermata is placed over the G4 in measure 4.

The third system contains measures 5 and 6. Measure 5 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a half note G3. Measure 6 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a half note G3.

The fourth system contains measures 7 and 8. Measure 7 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a half note G3. Measure 8 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a half note G3. A fermata is placed over the G4 in measure 8.

o be - a -
be - a -
- mus, o be - a -
- mus, o be -

50

ta Tri -
- ta, be - a - ta Tri -
- ta Tri - ni -
- a - ta Tri -

ni - tas.
ni - tas.
- tas.
ni - tas, Tri - ni - tas.

55

XIII. Fortuna desperata

Chanson italienne
anonyme

Superius
Tenor
Bassus

For - tu - na, for - tu -
For - tu - na,
For - tu - na des -

TREZE MOTETZ, f° LXXXIII vº

ORGUE

- na des - pe - ra -
for - tu - na des - pe - ra -
pe - ra -