

Dimanche 19 octobre 2003 - 15 h 00  
Bibliothèque municipale de Versailles

Louis XIII luthiste



Simon Vouet, *Joueuse de luth*

## Programme

RENÉ MESANGEAU (dernier quart XVI<sup>e</sup> siècle-1638)

[Suite en *ut* :]

Prélude – Allemande – Courante – Allemande – Sarabande

ENNEMOND GAULTIER, dit « le vieux » (ca 1575-1651)

[Suite en *ré* :]

Carillon – *Tombeau de Mezangeau* – *Testament de Mezangeau* –  
*L'Adieu*, Courante – Courante – Canaries – Sarabande – *La*  
*Poste*

Henri DE LAUNAY [ou Ennemond Gaultier ?] (fl 1624-1642)

*Chaconne, ou Cascade de M<sup>r</sup> de Launay* [en *fa*]

Ennemond GAULTIER, dit « le vieux »

- [Suite en *ré* :]

Gigue – Courante – Sarabande – *Le Loup*, Canarie

- [Suite en *fa dièse* et *la* :]

Allemande, *Le Languetock ou la Pompe funèbre ou bien le*  
*Bucentaure* – *Cleopatre amante*, Courante « pour la reine de

Suède » – Sarabande – Canarie



FRANÇOIS DUFAUT (fl 1629-1669)

- [Suite en *ut* :]

Prélude – Allemand[e] – Saraband[e] – Guigue [sic]

- [Suite en *sol* :]

Prélude – *Tombeau de M<sup>r</sup> Blancrocher* – *Gigue* – *Courante* –  
*Sarabande et Double* – *Giges 1 et 2*

CHARLES MOUTON (ca 1617-1699)

[Suite en *la* :]

Prélude – *Les inséparables*, Gigue – *La Belle Homicide* du  
« Vieux Gaultier » et son double (Mouton) – *La beauté*  
*naissante*, Sarabande – *Les Cabrioles*, Courante – Canarie

avec

PASCAL MONTEILHET, *luth à onze chœurs*

*« Que je trouve doux le ravage  
De ces fiers torrens vagabonds,  
Qui se precipitent par bonds  
Dans ce valon vert et sauvage !  
Puis, glissant sous les arbrisseaux,  
Ainsi que des serpens sur l'herbe,  
Se changent en plaisans ruisseaux,  
Où quelque Nàiade superbe  
Règne comme en son lict natal,  
Dessus un throsne de crystal ! »*

Marc-Antoine GIRARD DE SAINT-AMANT (1594-1661),  
*La Solitude. A Alcidon.* (extrait)

Le journal de Jean Héroard rapporte à la date du 1<sup>er</sup> septembre 1612 que Louis XIII reçut sa première leçon de luth. C'est Robert Ballard (ca 1575–après 1650), maître joueur de luth de la Reine-mère Marie de Médicis, frère de l'imprimeur Pierre Ballard et l'un des plus éminents luthistes-compositeurs de sa génération, qui avait été chargé de lui inculquer les premiers rudiments de l'instrument. À en juger par les deux livres de luth que Ballard fit imprimer par son frère en 1611 et 1614, on peut penser que le jeune Roi disposa comme son maître du luth à dix chœurs tout récemment apparu<sup>1</sup> et pratiqua le même répertoire principalement chorégraphique, souvent issu des ballets de cour.

On ignore si le Roi persista dans l'étude et la pratique du luth. Quoi qu'il en soit, son règne correspond dans l'histoire de cet instrument à une période passionnante mais encore méconnue de changements, d'innovations et de recherches pendant laquelle la musique des luthistes parisiens s'impose dans les autres pays d'Europe à l'exception de l'Italie, où elle n'est cependant pas inconnue.

C'est dans l'accord de l'instrument<sup>2</sup> que les transformations sont les plus visibles. Jusque vers 1620, l'accord dit « vieil ton » (quarte - quarte - tierce majeure - quarte - quarte, quelle que soit la hauteur absolue adoptée) hérité du siècle précédent règne presque sans partage. Après 1620 apparaissent pour le répertoire soliste d'autres accords, dits accords « nouveaux » ou « extraordinaires » par opposition au vieil ton qui, considéré désormais comme « ton commun » ou « accord ordinaire », reste employé pour l'accompagnement de la voix. Contrairement à ce dernier, les « accords nouveaux » sont spécialisés dans un nombre restreint de tonalités pour lesquelles ils offrent les meilleures résonances et une plus grande facilité de jeu. Ils sont obtenus en abaissant les deux ou trois premiers chœurs par rapport au vieil ton. Il existe pour certains accords deux variantes, « par bécarre » et « par bémol ». Au bout d'une quinzaine d'années apparaît l'accord dit « bémol enrhumé », qui coexiste d'abord avec les autres mais les supplante rapidement et devient pour un siècle et demi le nouvel accord ordinaire du luth. Le tableau suivant montre l'évolution des accords pendant cette période à partir d'un luth dont le sixième chœur est accordé en *la*

(entre parenthèses, les dates auxquelles chaque accord est attesté pour la première fois) :

Chœur	Vieil ton	Ton de harpe (1624)	Ton de tierce (1624)	Bémol (1631)	Bémol enrhumé (1638)
1	la	sol	fa dièse/fa*	fa	fa
2	mi	ré	ré	ré	ré
3	si	si/si bémol*	si	si bémol	la
4	sol	sol	sol	sol	fa
5	ré	ré	ré	ré	ré
6	la	la	la	la	la

\*Selon qu'il s'agit de la variante « par bécarre »/« par bémol » de l'accord.

L'évolution du répertoire a sans nul doute favorisé ces changements dans l'accord. Assez tôt dans le siècle, les luthistes français abandonnent les vastes et savantes constructions contrapuntiques et les arrangements de polyphonies vocales chers aux grands maîtres du siècle précédent, au profit de courtes danses, souvent destinées à un nombreux public amateur. L'écriture se polarise sur le dessus et la basse, renonce à toute démonstration de virtuosité, comme les volubiles diminutions en valeurs brèves, puis perd progressivement en linéarité, avec des décalages dans l'attaque entre le dessus et la basse : ce style dit « brisé », dont des antécédents existaient déjà au XVI<sup>e</sup> siècle, confère à cette musique une saveur rythmique proche du swing et entretient de subtils frottements harmoniques. Les compositeurs savent exploiter les résonances offertes par les différents accords, qui permettent d'utiliser au maximum les cordes à vide, et manifestent une prédilection pour le registre grave de l'instrument en renonçant dans certaines pièces à utiliser le premier, voire les deux premiers chœurs. L'ambitus du luth se déplace d'ailleurs vers le grave : les changements dans l'accord lui ont fait perdre deux tons à l'aigu, mais il a gagné autant au grave depuis le début du siècle avec l'ajout d'un dixième chœur vers 1610, puis d'un onzième vers 1640.

Les luthistes du XVII<sup>e</sup> siècle ne composent que dans un nombre restreint de formes, presque toutes chorégraphiques, dont les principales sont représentées dans ce concert. Connue depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la courante demeure pendant tout le XVII<sup>e</sup> siècle la danse favorite des luthistes français. Ses deux séquences font parfois l'objet d'une reprise variée ou « double ». Introduite en France au début du XVII<sup>e</sup> siècle, la sarabande, d'origine espagnole, est très répandue à partir de 1620 environ. Rapide à l'origine, elle s'assagit au point de devenir parfois « grave » dans la seconde

moitié du siècle. Vers la même époque, les canaries au rythme pointé bondissant, à l'origine composées sur quelques timbres d'origine espagnole ou italienne, commencent à donner lieu à des compositions originales.

C'est également vers 1625 que l'allemande, jusqu'ici danse de caractère simple et populaire, devient une pièce grave et recherchée, qui supprime rapidement la pavane. La gigue apparaît plus tard, vers 1640, et présente des visages contradictoires : parfois de mesure binaire et très proche de certaines allemandes, au point que les mêmes pièces portent parfois l'un ou l'autre titre selon les sources, on en trouve aussi à trois temps, dont certaines avec le rythme pointé des canaries. Quelques giges sont même notées à trois ou quatre temps selon les manuscrits !

Seule forme non chorégraphique courante à l'époque, le prélude a lui aussi subi une transformation visiblement assez soudaine. Alors que chez les luthistes du début du siècle les préludes sont de courtes pièces au contrepoint assez strict, apparaissent peu après 1620 les premiers préludes non mesurés. Les indications rythmiques peuvent y être totalement absentes, ponctuelles ou très précises, ils échappent à toute métrique régulière et exploitent avec prédilection l'alternance entre des accords largement arpégés fortement appuyés sur une pédale de basse et des fragments de caractère récitatif.

Il n'est pas sûr que la pratique actuelle de constituer des suites de pièces d'un même auteur, comme le fait aujourd'hui Pascal Monteilhet, ait réellement existé au XVII<sup>e</sup> siècle. Dans les quelques tablatures imprimées du temps de Louis XIII, la tendance est au classement des pièces d'abord par accords et tonalités, puis à l'intérieur de chaque tonalité selon l'ordre prélude(s) - allemande(s) - courante(s) - sarabande(s). On retrouve le même cadre dans les manuscrits, qui associent souvent des mouvements d'auteurs différents — alors même que dans d'autres manuscrits les pièces se succèdent sans aucun principe de classement. Mais la transmission des œuvres des luthistes français montre à l'évidence qu'ils composaient des pièces isolées et non des suites conçues comme un tout, comme elles le sont par exemple chez Froberger et d'autres compositeurs allemands, et que les interprètes regroupaient les pièces à leur guise, sans se soucier de l'unité d'auteur, celle-ci étant au demeurant parfois difficile à prendre en compte en raison de l'anonymat total qui règne dans certains manuscrits.

La première partie de ce concert est consacrée à deux

compositeurs liés à la Cour et à peu près contemporains l'un de l'autre, René Mesangeau et Ennemond Gaultier, dit « Gaultier le Vieux ».

## René Mesangeau

Michelagnolo Galilei, frère du savant et luthiste du duc de Bavière, mentionne dans une lettre de 1627 un « Signor Renatto », luthiste de ses amis à présent fixé à Paris. Il pourrait s'agir de Mesangeau, dont les origines nous sont inconnues et dont les premières pièces apparaissent en Allemagne du Sud. Quoi qu'il en soit, celui-ci se trouve en 1619 à Paris, où il épouse Marguerite, fille du facteur de clavecins Jean Jacquet. Deux ans plus tard, il est qualifié dans un acte de « musicien ordinaire du Roi », titre qu'il conservera jusqu'à sa mort en janvier 1638. Le journal et les lettres que l'Anglais Bullen Reymes (1613–1672) écrivit pendant son séjour à Paris (1631–1633) apportent de précieux renseignements sur Mesangeau, qui avait accepté à la demande de la duchesse de Buckingham de donner gratuitement des leçons de luth au jeune Anglais, luthiste enthousiaste et déjà bien formé par un maître londonien. Bien que Reymes note souvent que « Mo. Mesangio n'est pas venu » ou « Mo. Mesangio a manqué », son livre de luth manuscrit, également conservé, contient quatorze pièces notées de la main du maître, qui finit par revenir sur ses engagements envers la duchesse en demandant à être payé. Reymes se tourna alors vers un autre luthiste de renom, Nicolas de Merville, dont il n'eut qu'à se louer.

Mesangeau est parmi les luthistes du XVII<sup>e</sup> siècle un de ceux dont l'œuvre nous a été transmise dans les meilleures conditions. Sur la cinquantaine de pièces connues aujourd'hui, la plupart ont été soit publiées dans les anthologies de Pierre Ballard en 1631 et 1638, où notre compositeur apparaît le premier, soit notées de sa main dans le manuscrit de Bullen Reymes, parfois six ans avant leur publication. Exception faite de six courantes en « vieil ton », toutes ses œuvres sont écrites dans différents « accords nouveaux » et, à en juger par les manuscrits conservés, disparurent du répertoire des luthistes quand ces accords furent abandonnés, alors que son nom demeurait entouré d'une flatteuse réputation, comme en témoigne vers 1670 la méthode de luth copiée par Miss Mary Burwell, selon laquelle « Monsieur Mezangeot apparut sur la scène musicale et utilisant le luth à dix-neuf cordes [dix chœurs] a tellement poli [ou raffiné ?] la composition et le toucher de celui-ci que sans conteste nous devons lui décerner la louange d'avoir donné au luth sa

première perfection ». Et certaines de ces pièces survécurent sous forme d'arrangements, comme cette sarabande copiée par Jean-Henri d'Anglebert dans une transcrite pour clavecin, une pratique à laquelle Mesangeau lui-même semble avoir sacrifié, lui qui faisait envoyer à la sœur de Reymes des pièces pour virginal.

### *Suite en ut majeur*

Pour les pièces jouées par Pascal Monteilhet, le luth est accordé selon le « ton de tierce par bémol » (*la - ré - sol - si - ré - fa*). Le prélude et les deux allemandes proviennent du recueil Ballard de 1638, qui ne contient pas d'autres types de danses dans cet accord. Elles sont donc associées à une courante et une sarabande autographes du manuscrit Reymes.

Le prélude comporte des indications rythmiques précises et se singularise par un dialogue animé entre le dessus et la basse, suivi d'une conclusion calme et majestueuse. La première allemande, qui exploite un ambitus mélodique de deux octaves, plonge vers l'extrême grave dès le début puis en émerge progressivement pour atteindre un point culminant dans les positions élevées au début de la deuxième partie.

La courante, dont le début est apparenté mélodiquement à celui de l'allemande, connaît une progression similaire mais moins accentuée, alors que la sarabande ne quitte guère les régions graves de l'instrument. Dans cette dernière pièce, les accords répétés, alternativement « tirés » et « rabattus », trahissent l'influence de la « guitare à l'espagnole » et resteront typiques de bien des sarabandes pour luth : en témoignent aujourd'hui les deux sarabandes de Dufaut et à un moindre degré les sarabandes en ré majeur et en la majeur du Vieux Gaultier. Sa forme tripartite rappelle que les premières sarabandes pour luth se cantonnaient rarement à la coupe bipartite des autres sarabandes de Mesangeau et comportaient parfois cinq « couplets » ou même plus.

### Ennemond Gaultier

Quatre luthistes français à peu près contemporains les uns des autres portèrent le nom de Gaultier : Ennemond, dit Gaultier « le Vieux » ou « de Lyon », son cousin Denis dit Gaultier « le Jeune » ou « de Paris » (1596/7 ou 1602/3–1672), Jacques, dit « d'Angleterre » et Pierre, dit « de Rome », ces deux derniers sans lien de parenté ni entre eux ni avec les deux précédents, qui furent de loin les plus célèbres.

Ennemond Gaultier, sieur de Nèves, est né vers 1575 en



Dauphiné, probablement à Vilette près de Vienne. À l'âge de sept ans, il devint page de Madame de Montmorency, femme du gouverneur du Languedoc. Plus tard (vers 1610 ?), il passa du service des Montmorency à celui de Marie de Médicis, dans lequel il se trouvait en même temps que Robert Ballard. Il semble avoir été l'élève et l'ami de Mesangeau. Vers 1635, il se retira en Dauphiné, dans son château de Nèves, où il mourut le 17 décembre 1651.

Même si son cousin Denis, plus jeune d'une vingtaine d'années, ne lui céda pas de beaucoup sur ce plan, le Vieux Gaultier fut sans doute le plus unanimement célébré de tous les luthistes français du XVII<sup>e</sup> siècle, celui qui selon la méthode de Miss Mary Burwell « comme le soleil parmi les étoiles a attiré l'admiration et les louanges du monde entier ». Le même texte lui attribue plus loin des jugements acerbes sur la plupart de ses pairs. Cependant, toute tentative d'évaluation et même de simple définition de son œuvre se heurte à la difficulté d'attribuer à l'un ou l'autre des Gaultier les nombreuses pièces transmises sous ce nom.

D'une part, sur les quatre-vingt-douze pièces qui sont explicitement attribuées au moins une fois au Vieux Gaultier dans au moins une source, pas moins de vingt-cinq lui sont disputées avec des titres plus ou moins solides par d'autres compositeurs, dont dix par son cousin Gaultier le Jeune. Ajoutons-y le fait que des attributions à ce dernier pourraient bien se dissimuler sous le simple patronyme de Gaultier sans autre qualificatif, notamment dans des sources de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle qui tendent à opposer « Gaultier le Vieux » et « Gaultier » pris dans le sens de « Gaultier le Jeune ».

D'autre part, toutes ces pièces sauf une sont écrites dans le nouvel accord ordinaire apparu sans doute peu avant 1638 et dateraient donc des quinze dernières années de la vie du compositeur. Or, il existe environ cent-cinquante pièces attribuées dans les sources à « Gaultier » sans plus de précision, parmi lesquelles une cinquantaine en « vieil ton » dont certaines pourraient être de Jacques Gaultier et un vingtaine dans différents accords transitoires pour lesquelles la paternité de Jacques à nouveau, mais également de Denis Gaultier n'est pas à exclure.

La réticence avec laquelle le Vieux Gaultier divulguait ses œuvres est sans doute en partie à l'origine de cette situation. C'est seulement vingt ans après sa mort que seize de ses pièces furent livrées à l'impression en 1672 dans un *Livre de tablature* publié par la veuve de Denis Gaultier, où celui-ci avait réuni un choix de ses propres pièces et de celles de son célèbre cousin. Seize pièces également, en partie les mêmes, furent choisies en 1680, en compagnie de pièces de Denis, par un certain Perrine qui les transcrivit sur deux portées dans une tentative sans lendemain en

vue de remplacer la tablature par la notation « en musique ». Le reste nous est connu exclusivement par des manuscrits de provenance, date, qualité et autorité très variable.

### *Suite en ré mineur*

Pascal Monteilhet ouvre sa série de pièces en ré mineur avec le *Carillon*, en fait une gigue, binaire comme toutes celles du Vieux Gaultier, à qui l'attribution est contestée par Pinel et Bocquet. Le titre, qui comme beaucoup d'autres provient du manuscrit de Jean-Baptiste Barbe (fin du XVII<sup>e</sup> siècle), est certainement apocryphe : les pièces les plus célèbres furent souvent par la suite affublées de dédicaces ou de sous-titres à l'imitation de ceux que les luthistes tardifs, notamment Gallot et Mouton, donnaient à leur pièces.

Les deux pièces suivantes furent imprimées, comme la courante et les canaries qui suivent, dans le *Livre de tablature* de Denis Gaultier. Le *Tombeau de Mesangeau* (1638) est un des premiers exemples d'utilisation de l'allemande (ici fortement stylisée) comme cadre d'une oraison funèbre musicale. Le titre de *Testament de Mesangeau* provient d'un seul manuscrit : plusieurs autres appellent la même pièce « Testament du Vieux Gaultier », introduisant un doute sur l'identité du testateur, tandis qu'un autre encore l'intitule « Tombeau de Mezangeau ». Ajoutons que la moitié des sources considèrent la pièce comme une allemande, les autres comme une gigue — une situation qui est loin d'être unique chez le Vieux Gaultier comme chez d'autres luthistes —, Perrine précisant que cette « Allemande ou Testament du V. G. » « se joue encore en gigue ». Il fait le même commentaire pour *La poste* (encore une appellation dûe à Jean-Baptiste Barbe), généralement considérée ailleurs comme gigue, mais parfois comme « Allemande giguée ».

Le sous-titre *L'adieu* donné par un des manuscrits à la sarabande suivante désigne parfois la dernière pièce d'un compositeur, mais aucun élément ne permet de dater celle-ci.

### *Chaconne ou « Cascade » en fa majeur*

La vaste *Cascade* en fa majeur figure sous le nom du Vieux Gaultier dans une source du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais nous considérons comme beaucoup plus vraisemblable son attribution à Henri de Launay dans un manuscrit de 1670 environ, conservé à Ratisbonne et qui contient tout l'œuvre connu (vingt-sept pièces en tout) de ce maître joueur de luth qui fit baptiser un fils à Paris en 1642 mais composa à Orléans, d'après le même manuscrit, deux pièces célébrant la prise de Lille par Louis XIV (1667).

La *Cascade*, sa pièce la plus appréciée à en juger par le nombre

de copies souvent partielles, combine les principes de la variation et du rondeau. Elle est construite à partir de deux motifs de basse obstinée de quatre mesures chacun, l'un descendant faisant office de refrain, l'autre montant pour les couplets, qui ne sont autres qu'une variante d'une basse de chaconne très répandue depuis longtemps (Pierre Guédron l'utilise dans son air *Quoi ! faut-il donc qu'Amour vainqueur*). Le refrain, truffé d'*acciaccature* dans sa présentation initiale, reste obstinément cantonné dans le grave, alors que les couplets partent progressivement à la conquête du registre aigu de l'instrument. Le titre de *Cascade* vient probablement des figurations arpégées introduites aussi bien dans les reprises du refrain que dans certains couplets.

#### *Suite en ré majeur*

Les pièces de cette suite ne présentent, elles, pas de problèmes d'attribution. Les trois premières proviennent du *Livre de tablature* de Denis Gaultier. L'origine du sous-titre de la canarie *Le loup* est inconnue. Peut-être lui a-t-il été donné sur le modèle de *La chèvre*, la plus célèbre canarie du Vieux Gaultier, à laquelle se réfère sans aucun doute une autre canarie surnommée *Chevreau*.

#### *Suite en fa dièse mineur et la majeur*

La dernière série de pièces du Vieux Gaultier débute par une imposante allemande en fa dièse mineur pourvue assez curieusement de non moins de trois sous-titres, sans doute apocryphes. Elle partage *Le Langue tock* (une allusion aux années passées au service des Montmorency ?) avec une autre allemande. *Le Bucentaure* est-il une trace d'un séjour vénitien ? En revanche, *La pompe funèbre* convient parfaitement au caractère sombre et solennel de la pièce, où apparaît à plusieurs reprises un motif de tétracorde descendant fréquent dans les tombeaux.

La courante qui suit doit selon toute probabilité être attribuée à Denis Gaultier plutôt qu'au Vieux Gaultier. Elle figure dans le célèbre manuscrit *La rhétorique des dieux*, luxueux hommage au Jeune Gaultier, avec le titre évidemment apocryphe de *Cleopatre amante* et accompagnée d'un bref argument qui semble résumer un passage de la *Cléopatre* de La Calprenède, et dans un autre manuscrit avec le titre de *Courante de Gaultier pour la Reine de Suède*, qui ne peut se référer qu'au passage de Christine de Suède à Paris en 1656.

La deuxième partie du concert nous présente deux des plus importants luthistes de la Ville qui, bien qu'ils n'aient jamais occupé

d'emploi à la Cour, jouirent d'une renommée internationale et durable.

### François Dufaut

Né à Bourges avant 1604, François Dufaut est déjà « bourgeois de Paris » lorsqu'il s'y marie en 1629. Il doit déjà jouir d'une solide réputation en tant que luthiste, puisque ses pièces figurent immédiatement à la suite de celles de Mesangeau dans les anthologies imprimées par Ballard en 1631 et 1638. Il fait plusieurs séjours en Angleterre dans les années 1650 et 1660. Peut-être y est-il mort vers 1669. Cependant, sa musique y a laissé assez peu de traces, alors qu'elle a eu une vogue et une influence durables dans les pays de langue allemande, où ses œuvres (plus de cent-cinquante pièces) ont non seulement été abondamment copiées, mais également citées et imitées jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

#### *Suite en ut mineur*

Les trois danses de cette suite sont toujours associées (avec une courante omise par Pascal Monteilhet) dans les manuscrits et ont été particulièrement appréciées dans les pays germaniques, d'où proviennent toutes leurs sources (le prélude a été transmis par un autre manuscrit). Philipp Franz Lesage de Richée cite le début de l'allemande dans une pièce homonyme de son *Kabinett der Lauten* (1695), alors que Heinrich Niewerth, luthiste à la cour de Suède (mort en 1699), parodia non seulement l'allemande, mais aussi la courante et la sarabande, et écrivit de plus une partie de second luth pour ces trois pièces ! Il existe également une autre partie de second luth pour la suite entière, peut-être due à Julien Blovin, luthiste actif à Rome et mort vers 1715.

#### *Suite en sol mineur*

Le prélude ne porte pas le nom de Dufaut dans son unique source, un important manuscrit qui contient une cinquantaine de pièces de ou attribuables à Dufaut et probablement autographes. Le *Tombeau de M<sup>r</sup> Blanrocher* est dédié à la mémoire de Charles de Blanrocher, un luthiste de renom mort accidentellement en 1652 et dont seule une pièce a survécu, ce qui n'empêche que pas moins de quatre musiciens, et non des moindres (Dufaut, Denis Gaultier pour le luth, Louis Couperin et Froberger pour le clavecin) écrivirent chacun un tombeau à sa mémoire. La densité du traitement contrapuntique du motif descendant initial, caractéristique des tombeaux, aurait sans doute été de nature à conforter le Vieux

Gaultier dans son jugement selon lequel « M<sup>r</sup> Du Fault aurait fait un bon organiste parce que sa manière est lourde et affectionne trop les règles pédantes de la musique ».

La première gigue, bien qu'à trois temps, se rapproche par son écriture assez chargée de certaines giges binaires, tandis que les deux dernières s'apparentent plutôt à la canarie, dont elles adoptent le rythme bondissant. Quant à la sarabande, elle fait partie des pièces de Dufaut les plus largement répandues.

## Charles Mouton

Dernier compositeur de ce programme, Charles Mouton naît à Paris en 1617. Dans les années 1640, il fait apprécier son talent de luthiste dans les salons parisiens et Jean-François Sarasin lui dédie un poème plein d'allusions assez obscures. En 1673, il dirige les luths et théorbes dans un ballet représenté à la cour de Turin. Quelques années plus tard, il se trouve à nouveau à Paris, où il fait graver ses deux livres de pièces de luth et enseigne son instrument, en particulier à René Milleran et au Silésien Philipp Franz Lesage de Richée. François de Troy peint son portrait en 1690. Il meurt après 1696.

La plupart des œuvres de Mouton figurent dans ses deux livres gravés, publiés à la fin des années 1670, et dans un manuscrit autographe sans doute un peu postérieur, qui contient également des pièces des deux Gaultier, dont certaines sont pourvues de « doubles » (variations) de Mouton. Comme son contemporain Gallot, Mouton donne volontiers à ses danses des sous-titres qui évoquent souvent ces salons précieux où il évoluait dans sa jeunesse. La date tardive de ces sources n'exclut absolument pas qu'elles contiennent des œuvres déjà anciennes, comme c'est le cas dans les deux livres gravés de Denis Gaultier, dont il entreprit la publication peu de temps avant sa mort.

### *Suite en la mineur*

Les pièces jouées aujourd'hui par Pascal Monteilhet proviennent du premier livre, à l'exception de la gigue et de la sarabande, conservées dans le manuscrit autographe cité plus haut. Le prélude comporte vers la fin un ornement propre à Mouton : au lieu d'attaquer simultanément les deux cordes d'un chœur accordé à l'octave, le pouce joue d'abord la corde grave seule et ensuite la corde aiguë. La première mesure de la gigue binaire *Les inséparables* est identique (citation volontaire ou rencontre fortuite ?) à une gigue anonyme en *ré* mineur connue de plusieurs

manuscrits du milieu du siècle et pourrait en être contemporaine. Le double de *La belle homicide* de Denis Gaultier est un hommage rendu à celui qui fut probablement un de ses maîtres et pour lequel il écrivit une *Oraison funèbre*. Les autres pièces sont probablement assez anciennes et pourraient remonter au milieu du siècle.

FRANÇOIS-PIERRE GOY

- 1 : Un chœur ou rang de cordes peut correspondre :
- à une corde simple (c'est le cas du premier chœur – le plus aigu – ou « chanterelle » et parfois du deuxième)
  - à deux cordes accordées à l'unisson (au XVII<sup>e</sup> siècle, du deuxième ou troisième au cinquième chœur)
  - à deux cordes accordées à l'octave (à partir du sixième chœur).
- Le premier livre de Robert Ballard (1611) est la première publication française pour luth à dix chœurs. Dans sa série d'*Airs de cour de différents auteurs mis en tablature* ; Gabriel Bataille ne l'adopte pas avant le sixième livre de 1615, les cinq livres précédents, parus entre 1608 et 1614, étant notés pour neuf chœurs seulement.
- 2 : Cette notion d'accord ne concerne que les six premiers chœurs du luth. Les chœurs suivants, joués seulement à vide, sont accordés en fonction de la tonalité des pièces. L'accord est défini par les intervalles séparant les chœurs, la hauteur absolue pouvant varier en fonction de la taille de l'instrument.