



HAL
open science

LES EDITIONS LYONNAISES DES MESSES DE PIERRE COLIN (1542-1556) : ÉLEMENTS SUR L'AXE AUTUN-LYON

Jean Duchamp

► **To cite this version:**

Jean Duchamp. LES EDITIONS LYONNAISES DES MESSES DE PIERRE COLIN (1542-1556) : ÉLEMENTS SUR L'AXE AUTUN-LYON. La toison d'or, 2003. hal-02001688

HAL Id: hal-02001688

<https://hal.science/hal-02001688>

Submitted on 31 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES EDITIONS LYONNAISES DES MESSES DE PIERRE COLIN (1542-1556) : ÉLÉMENTS SUR L'AXE AUTUN-LYON

Dans son âge florissant, l'imprimerie lyonnaise attira de nombreux hommes de lettres, artistes ou musiciens, souhaitant trouver une diffusion à leur œuvre. C'est le cas du maître de chapelle de Saint-Lazare d'Autun Pierre Colin dont la musique paraît massivement chez Jacques Moderne entre 1542 et 1556. Cette production (47 œuvres réparties en six livres) est à la fois marquée par les pratiques éditoriales lyonnaises aux influences florentines et par le contexte civil et religieux autunois. Elle est surtout représentée par des Messes (Ordinaires) dont Colin est un des plus prolifiques représentants de la période. Cet article a pour objet de recueillir les informations fournies par ces livres sur l'axe Autun-Lyon. Nous y observerons les aspects historiques et liturgiques émanant des procédures éditoriales ; puis nous chercherons à situer le style de ces Messes dans les tendances de la musique française du milieu du XVI^e siècle.

PIERRE COLIN : ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

La biographie de Pierre Colin est relativement mieux documentée que celle de nombreux musiciens contemporains¹. Sa trace la plus ancienne est une chanson parue chez Pierre Attaignant, à Paris, en 1538 (RISM 1538¹²). Le nom du compositeur est mentionné en 1539 dans les comptes du Chapitre d'Autun comme « Maître des enfans », puis comme Chanoine de Saint-Pierre et Paul en 1540. Il succède à l'ancien maître des enfans Jehan Hastier (Astiez), lui aussi chanoine de Saint-Pierre et Paul entre 1527 et 1542². Il semble que toute sa carrière durant, Pierre Colin soit resté actif dans « ceste ancienne et vénérable église d'Autun »³. D'ailleurs, il fait publier en 1542 un motet à Saint Léger (Évêque d'Autun entre 663 et 678). En 1550, il se présente toujours comme « maître des enfans de l'esglise d'Autun »⁴ et en 1554, il remercie les chanoines du lieu de lui avoir permis d'accéder au sacerdoce⁵. Il laisse sa charge de « maître des enfans d'aulbe » à Jehan Defossés en 1562, mais garde des fonctions d'organiste jusque vers 1569. En 1572, il est remplacé à l'orgue par Jean de Chavannes et meurt probablement autour de cette date.

Colin est un compositeur prolifique, particulièrement dans le domaine de la musique religieuse. Les œuvres qu'il fait éditer semblent directement émaner de son activité liturgique (ses motets se fondent en grande partie sur le répertoire grégorien) et pédagogique. Par ailleurs, comme plusieurs de ses contemporains parisiens, il s'applique à mettre en musique et en polyphonie les cinquante premiers psaumes récemment traduits par Clément Marot⁶. Ces compositions peuvent appeler un commentaire. Colin a-t-il eu des sympathies avec des réformateurs autunois⁷ ? Il a souvent été remarqué que l'on trouve dans cette ville un « mélange de tolérance et de rigueur » qui montre que la Réforme s'était installée et qu'elle avait trouvé un certain nombre d'esprits disposés à suivre la nouvelle doctrine. Ont-ils influencé notre compositeur⁸ ? De toute évidence, Pierre Colin, n'a pas renié sa foi catholique et l'on sait bien qu'à cette époque, les psaumes de Marot étaient appréciés par tous, y-

¹ Chris Lengefeld, *The Motets of Pierre Colin*, Ph.D., University of Iowa, 1969, 2 vols. Ce chercheur ayant poursuivi son investigation des archives concernant Pierre Colin et a bien voulu nous faire profiter de ses récentes découvertes pour cet article. Qu'il en soit vivement remercié. Voir aussi Denis Grivot, *Histoire de la musique à Autun*, Autun, Marcelin, 1999, p. 31-33.

² Il semble que les carrières de Colin et d'Hastier se chevauchent entre 1539 et 1542.

³ Ses termes dans la dédicace des *Cinquante psaulmes de David*, Du Chemin, 1550. Cette dédicace est reproduite intégralement par François Lesure et Geneviève Thibault in *Annales musicologiques IV* (1956), p. 251.

⁴ Idem, la page de titre.

⁵ Cf. la dédicace du *Liturgicon musicarum*. Il reçut d'ailleurs paiements pour des Messes dites en 1564 (Messes du vendredi pour feu M. Jean Daulphin, et les Messes du samedi pour feu M. Martin Podii, alias Descottet). Des pièces d'archives mentionnent ses activités pendant cette période : AD Macon, 5G 355, Chapitre de l'Église-cathédrale d'Autun, comptes de la grénetterie (1556-1558), f^o lxxiiii-lxxvi ; Idem, 5G 356, (1559-1560), p. 47-48. Éléments fournis par Chris Lengefeld.

⁶ Aucune de ces mélodies ne correspond aux versions archaïques du psautier genevois. cf. Pierre Pidoux, *Le Psautier huguenot*, Bâle, Bärenreiter, 1962, 3 vol. ; du même, « Le Psautier huguenot » in *Science de la musique*, sld. M. Honegger, Paris, Bordas, II, p. 843.

⁷ À partir des années 1540, la répression s'était organisée, y compris à Autun et les psaumes de Marot constituaient peu à peu un chant de ralliement des réformateurs persécutés. Cf. les exemples donnés par O. Douen, *Clément Marot et le psautier huguenot*, Paris, 1878, 2t., p. 2-6.

⁸ Par exemple Robert Hureau, neveu de l'Évêque d'Autun Jacques Hureau, ancien précepteur de Marguerite d'Angoulême et Abbé de Saint-Martin d'Autun. On sait que les réformateurs étaient ses amis sans qu'il ne s'affirmât officiellement en leur faveur. (Denis Grivot, *Autun*. Lyon, Lescuyer, 1967, p. 81-86).

compris le roi Henri II qui se plaisait à les chanter⁹. Plusieurs témoignages¹⁰ tendent à prouver que les compositeurs de la cour s'attachaient à les mettre en musique dès le règne de François I^{er}. Les psaumes s'inscrivaient alors dans une pratique domestique et privée comme l'exprime Colin lui-même dans la préface de son livre : « Estant pourveu, (Amy lecteur) par la grace de Dieu, avec l'ayde, & faveur de mes bons seigneurs en ceste antique & venerable Eglise d'Autun, j'y ay trouvé tant de bons espritz travaillantz aux excriptures saintes, & aultres bonnes lettres, que j'ay bien pensé ne pouvoir m'acquicter honnestement de mon devoir, si de ma part je ne m'esvertuois à leur imitation faire chose qui soit tant à l'honneur de Dieu, qu'au prouffit & recreation spirituelle de tous gens de bien... »¹¹. Même si l'Église catholique n'avait que faire de ces traductions, les psaumes ne doivent pas obligatoirement être perçus « comme des signes évidents d'adhésion au calvinisme »¹² (en France, les calvinistes ne se constituèrent officiellement en Église qu'en 1559). Leur utilisation par Colin avant 1556 dans le cadre de la messe catholique, montre que celui-ci les considérait comme des chansons spirituelles sans véritable arrière-pensée polémique ou liturgique. Tout au plus, ces compositions peuvent-elles révéler un esprit ouvert et une certaine indifférence aux questions dogmatiques¹³.

Colin a su tirer parti de la situation de sa ville entre Paris et Lyon pour faire circuler et éditer ses œuvres, nous laissant l'image paradoxale d'un maître local et sédentaire, soucieux de rayonner à l'extérieur de la Bourgogne. Selon François Lesure, cette célébrité amena d'ailleurs la Sainte-Chapelle de Bourges à tenter vainement de l'attirer à elle en 1552¹⁴. On trouve sa musique chez les principaux éditeurs français : Pierre Attaignant puis Nicolas Du Chemin à Paris et Jacques Moderne à Lyon¹⁵. Son œuvre touche presque tous les genres vocaux pratiqués en France au milieu du XVI^e siècle : Messes, motets, *Magnificat*, psaumes et chansons. Après avoir fait éditer ses chansons par Pierre Attaignant à Paris, il confie massivement sa musique à l'imprimeur lyonnais Jacques Moderne vers 1542. À l'exception des *Psaumes de David* (Paris, Nicolas Du Chemin, 1550), c'est à Lyon qu'il fait éditer l'essentiel de ses Messes et motets jusqu'en 1556. Les activités musicales de l'imprimeur lyonnais marquant le pas après 1556¹⁶, il se tourne de nouveau vers le parisien Du Chemin pour faire imprimer d'autres Messes, motets, psaumes et *Magnificat* entre 1561 et 1568.

Ce compositeur était très conscient du formidable outil de diffusion que constituait l'imprimerie. Ainsi, présente-t-il ses œuvres comme étant conçues pour son chœur d'Autun mais dont la destinée est désormais de « passer de main en main »¹⁷. En effet, les hasards du marché du livre de musique ont offert à certaines d'entre elles une très large diffusion : Anvers, Genève, ou Nuremberg, et particulièrement l'Italie¹⁸. Déjà en 1539, peu après son installation à Venise, Antonio Gardane, avait utilisé les *Motteti del Fiore* de Jacques Moderne pour donner de l'ampleur à ses collections de motets¹⁹. Cinq ans plus tard, alors qu'il se lance dans une série de livres de messes (1544¹, 1544⁵ et 1544³), il renoue avec cette « collaboration » en copiant les six Messes à quatre voix du *Liber octo missarum* de Colin que Moderne a déjà publiées en 1542²⁰. Il ne fait, cette fois-ci, aucune allusion au livre de Jacques Moderne, excepté la mention « noviter impressa ac diligentissimi recognite », laissant penser qu'une édition de ces œuvres existait déjà. Ces Messes durent connaître un certain succès, puisqu'elles furent

⁹ Une minute de 1547 en atteste. Voir C. Cazeaux, *La Musique à la cour de François I^{er}*, 2002, Paris, École Nationale des Chartres-Programme « Ricercar », p. 61.

¹⁰ « Car ce père plein de miséricorde meit au cuer du feu roy François d'avoir fort agréables les trente psalmes de David, avec l'oraison dominicale, la Salutation angélique et le symbole des apôtres que feu Clément Marot avoit translatez et traduits, et dédiéz à sa grandeur et majesté ; laquelle commanda audict Marot présenter le tout à l'Empereur Charles Quint, qui receut bénignement ladict translation, la prisa, et par parolles, et par présent de deux cens doublons qu'il donna audict Marot, luy donna aussi courage d'achever et de traduire le reste desdicts psalmes, et le priant de luy envoyer le plustost qu'il pourroit *Confitemini Domino quoniam bonus*, d'autant qu'il l'aimoit. Quoy voyans et entendants les musiciens de ces deux princes [François I^{er} et Charles Quint], voire tous ceux de nostre France, meïrent à qui mieux mieux lesdicts psalmes en musique, et chacun les chantoit ». Villemadon, « Lettres envoyées à la royne-mère par un sien serviteur, après la mort du feu roy Henri II » in *Archives curieuses de l'histoire de France depuis Louis XI à Louis XVIII*, éd. F. Cimper et F. Danjou, 1^{re} série, vol. III, p. 355-356. Cité par Christelle Cazeaux, *La Musique à la cour de François I^{er}*, op. cit., p. 155-6.

¹¹ idem note 3.

¹² Ibidem, p. 156. En 1537, Guillaume Farel et Jean Calvin ont proposé au conseil de Genève d'introduire dans le culte le chant des psaumes en langue vulgaire, puis paraît à Strasbourg, en 1539, le premier recueil de 13 psaumes en français sur des mélodies anonymes.

¹³ Ce qui peut expliquer la phrase de Colin extraite de la dédicace du *Liturgicon musicarum* : « Musicam tracto, nihil praetera » (Je fais de la musique et rien d'autre).

¹⁴ François Lesure, *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 72.

¹⁵ Voir en annexe de cet article le catalogue complet des œuvres du compositeur, mis à jour des concordances manuscrites.

¹⁶ Le dernier livre musical publié par Moderne pourrait être le *Liturgicon Musicarum* puisque Samuel Pogue suit la date de 1560 avancée par Poccianti (1589) pour les *Canzoni* de Rampollini (sans date) en la mettant sérieusement en doute. Samuel Pogue, *Jacques Moderne, Lyons Music printer of the Sixteenth Century*, Genève, Droz, 1969, p. 213-216.

¹⁷ « Eas ego vobis in usum vestri chori offero, dicoque, et in hominum manus ut exire vestro sub nomine patiamini » (Dédicace du *Liturgicon musicarum*).

¹⁸ La Messe *Christus resurgens* fut ainsi l'œuvre de Colin la plus diffusée. Cf. le catalogue dans l'annexe 2.

¹⁹ Son anthologie *Fior de motetti tratti delle Motteti del Fiore* constitue une édition partielle de plusieurs livres de motets à quatre voix de l'éditeur lyonnais. Cf. Samuel Pogue, "A Sixteenth Century Editor at Work : Gardane and Moderne", *Journal of musicology* I (1982), pp. 217-238.

²⁰ Les principes éditoriaux de Gardane ne lui permettent pas de mélanger les effectifs à quatre voix avec ceux à cinq, il ne reprendra donc que six des huit Messes de cet ouvrage.

rééditées à quatre reprises²¹. Plus tard, plusieurs chapelles musicales italiennes réaliseront des copies manuscrites de ces éditions, témoin le livre de chœur de la Cathédrale de Trévise (TrevC 19).

PIERRE COLIN ET L'ÉDITION LYONNAISE

Alors qu'entre 1532 et 1542 Jacques Moderne se consacre à l'édition d'anthologies de Messes, motets ou chansons, l'apparition des œuvres de Pierre Colin représente chez lui un nouveau type de publications vouées à un seul compositeur²². Dans l'histoire de l'édition musicale, le fait n'est pas isolé. À Venise, Girolamo Scotto et Antonio Gardane consacrent dès 1539 des ouvrages entiers aux motets de Jacquet de Mantoue, Adrian Willaert ou Nicolas Gombert²³. La même année, l'éditeur parisien, Pierre Attaignant délaisse aussi les anthologies de musique sacrée²⁴ pour dédier son *Liber decimus quartus* aux motets de Pierre de Manchicourt²⁵. Jacques Moderne ne fait donc là que suivre ses concurrents. En outre, depuis 1540, l'éditeur a dû réorganiser son entreprise en raison de la disparition de l'organiste florentin Francesco de Layolle, son principal pourvoyeur de répertoire. Il entreprend alors de se tourner vers des compositeurs actifs dans les chapelles françaises²⁶ : Guillaume Le Heurteur (Tours), Pierre Cadeac (Auch), Clément Morel (Bourges), P. de la Farge (Lyon ?), et de nombreuses autres figures mineures non localisées : Denys Brument, Hugo de La Chapelle, G. Coste, Laurens Lallemand, Johannes Prejan...

C'est à cette période qu'apparaît Pierre Colin dans le panorama éditorial lyonnais. Moderne publie sept de ses motets dans les deux derniers volumes des *Motteti del Fiore* (c.1542)²⁷ et une chanson dans le onzième livre du *Parangon des chansons* (perdu). La même année, il voue le *Liber octo missarum* à huit de ses Messes, motets et *Magnificat*. En 1546, *Harmonidos Ariston* est un ouvrage essentiellement basé sur ses œuvres, complétées de quelques pièces de compositeurs variés (Pierre De la Farge, Philibert Jambe de Fer, Clemens non papa). C'est en 1556 qu'il consacre de nouveau un ouvrage aux Messes du compositeur autunois. Avec Cristóbal de Morales²⁸, Pierre Colin représente donc l'essentiel du répertoire religieux de la seconde moitié des publications de Jacques Moderne. À ce titre, l'arrivée de Pierre Colin induit quelques changements éditoriaux qu'il est intéressant d'observer à travers les recueils de Messes. Plusieurs aspects matériels pourront ainsi nous fournir des renseignements sur la personnalité de Colin et sur les contextes respectifs.

LES LIVRES ET LEUR DÉCORATION

Les éditeurs de musique tiennent toujours les livres de Messes comme une catégorie à part. Chez Jacques Moderne, on note une constante de présentation du *Liber decem missarum* (1532) jusqu'au *Liturgicon musicarum* (1556), sans doute héritée du célèbre *Liber quindecim missarum* d'Andrea Antico (Rome, 1516). Ce sont tous des in-folio de taille moyenne²⁹. En raison du caractère sacré de leur contenu, et des pratiques de chapelles, ils représentent des ouvrages prestigieux, d'ailleurs les seuls à être disposés en livres de chœur et à comporter un matériel ornemental conséquent. À ce titre, leur coût était supérieur, ce qui explique qu'ils soient les seuls ouvrages de Moderne à relever ostensiblement d'un parrainage. Une de leurs particularités réside dans l'emploi des lettrines ornementales. Moderne en possède une grande variété de types et de tailles³⁰, sans doute achetées d'occasion. Ces gravures sur bois traduisent un souci de décoration qui rappelle les anciens manuscrits. Dans les ouvrages de Pierre Colin, l'éditeur apporte un soin particulier à leur utilisation ; alors que le choix des petites lettrines relève uniquement de critères esthétiques, il apparaît que celui des gravures de moyenne et de grande taille est beaucoup plus significatif.

Depuis le *Liber octo missarum* (1542), Moderne a acquis deux lettrines gravées de très grande taille (118X98 mm) pour l'initiale des *Kyrie*. Celles-ci représentent : l'une un lion et un ange cueillant des fruits sur les jambes du K, l'autre deux anges dans la même attitude. De même, on trouve quatre lettrines K de taille moyenne (41X41 mm) figurant, tantôt un ange, tantôt une déesse, un putto ou une grotesque. Ce matériel a la

²¹ *Liber tertius misse sex*, D Petri Colini, Venise, Antonio Gardane, 1544 (RISM C3308). *Liber tertius misse sex*, D Petri Colini, Venise, Antonio Gardane, 1547 (Colin 1547). *Tertius liber missarum*, D. Petri Colini, Venise, Claudius, 1567 (RISM C3308). *Messe de Pietro Colino*, Venise, Alessandro Gardane, 1580. Deux d'entre elles (Messes *Christus resurgens* et *Beatus vir*) ont été incluses dans un recueil de Messes sans signature, localisation ni date : c. 1590². La première a été copiée dans un manuscrit mexicain : le codex Valdes.

²² Cf Frank Dobbins, *Music in Renaissance Lyons*, Londres, Clarendon Press, p. 189. Voir aussi M. W. F. Oakley, *The Liber Octo missarum of Pierre Colin*, University of London, 1988.

²³ Cf Mary Lewis, *Antonio Gardano, Venitian Music Printer (1538-1569)*, New York & London, Garland, 1988, p. 109-110.

²⁴ Il avait précédemment publié treize livres entre 1534 et 1535. Cf. Daniel Heartz, *Pierre Attaignant, Royal Printer of Music*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1969, p. 259-280.

²⁵ Daniel Heartz, *ibidem*, n°85.

²⁶ Déjà dans ses deux derniers livres des *Motteti del Fiore*, on voit apparaître 20 figures nouvelles sur les 57 pièces que comptent ces deux livres. Cf. Jean Duchamp, *Motteti del Fiore. Une étude des huit livres de motets édités à Lyon par Jacques Moderne*, Thèse de doctorat, Université de Tours, 2000, t. I, p. 255.

²⁷ Le *Quartus liber* à 4 voix n'est pas daté. Il est catalogué 1539¹¹ dans le RISM, mais nous avons pu démontrer que celui-ci doit être associé au *Quintus liber* de 1542 (rééd. 1543). Cf. *ibidem*, I, p. 148-161.

²⁸ Il copie les livres de Messes déjà publiés par Valerio Dorico et un livre de *Magnificat* (Pogue n°47, 48, 54, 55, 57).

²⁹ (350X240 mm) pour le *Liber decem missarum* et le *Liber octo missarum* et (400X270) pour *Harmonidos Ariston* et *Liturgicon musicarum*.

³⁰ Pour un catalogue complet des lettrines en usage dans les livres de motets, cf. Jean Duchamp, *Motteti del Fiore*, op. cit., II, p. 620-636.

particularité de posséder, dans la partie inférieure, une fenêtre, permettant d'insérer une autre gravure, de plus petite taille, destinée à une actualisation, en fonction du contexte éditorial (lys florentin, lys de France etc...) ou du contenu liturgique (Vierge à l'enfant, Christ triomphateur, Roi David etc...)³¹.

INTERPRETATION CONTEXTUELLE DU MATERIEL ORNEMENTAL

Parmi les six ouvrages de Moderne contenant les œuvres de Pierre Colin, les deux qui lui sont entièrement consacrés relèvent de contextes éditoriaux bien distincts : Le *Liber octo missarum* est tourné vers Lyon, alors que le *Liturgicon musicarum* est presque entièrement orienté vers Autun.

En 1542, le *Liber octo missarum* est édité sous le patronage de Charles d'Estaing, Chanoine-Comte de Lyon, « Docteur en droit civil, secrétaire du Saint-siège apostolique ». On trouve à plusieurs reprises ses armes aux trois fleurs de lys de France³². Moderne va même jusqu'à compléter l'hommage de la dédicace par la fleur de lys répondant au titre de la Messe : « Beatus vir » ! Dans la dédicace de ce livre, Jacques Moderne présente ce compositeur inconnu dans le panorama lyonnais dont il vante la qualité de la musique (« Il faut tirer de la foule des musiciens ordinaires le remarquable Pierre Colin(...) »³³, mais ne fait pas référence à son activité autunoise³⁴. L'identité lyonnaise d'un tel ouvrage est indéniable (elle est soulignée par le lion de la première grande lettrine, f°2^v) mais cette entreprise est aussi marquée par une forte identité florentine. La présence du lys florentin n'est pas surprenante chez Moderne. Elle rappelle les liens entre l'imprimeur et la Nation florentine de Lyon³⁵. Le milieu des imprimeurs et éditeurs lyonnais était, au temps de Jacques Moderne, dominé par la figure du marchand-libraire Jacopo Giunta (1486-1546) qui fut envoyé à Lyon, fin 1519 ou début 1520, par son oncle Luc'Antonio de Venise (1457-1538), pour fonder la branche lyonnaise de cette maison d'édition florentine aux ramifications internationales³⁶. Jacopo était basé près de Notre-Dame de Confort et faisait travailler indifféremment la plupart des imprimeurs de ce quartier, dont Jacques Moderne et Benoît Bonin, son beau-frère³⁷.

Bien que Moderne se soit rarement associé ouvertement à Giunta³⁸, il apparaît que l'éditeur de musique partage souvent son matériel avec la vingtaine d'imprimeurs œuvrant pour lui. Les marques de Moderne (Pogue #1 et #2) sont présentes dans un grand nombre d'ouvrages imprimés pour Giunta par d'autres imprimeurs³⁹ ; mais, alors que ceux-là sont généralement assortis du terme « sociorum », ceux publiés par Moderne n'affichent que des allusions peu explicites à la maison d'édition ou à la Nation florentine de Lyon. Les fleurs de lys du *Liber octo missarum* tiennent de ces allusions, l'une d'entre elles (folio 17^v) est même assortie du Z, correspondant au nom « Giunta » prononcé en patois vénitien⁴⁰. Ces deux marques sur une même page affichent l'étroitesse des liens entre le petit imprimeur de musique et la grande maison florentine⁴¹.

³¹ Voir l'annexe 1. Cette technique ornementale a été utilisée avant lui par Andrea Antico dans son *Liber quindecim missarum* qui constitua un véritable modèle pour Moderne.

³² W. Poidebard, J. Beaudrier, L. Galle, *Armorial des bibliophiles de lyonnais, Forez Beaujolais et Dombes*, Lyon, 1907, p. 212-213. On y trouve par deux fois l'usage d'une croix pattée que nous n'avons pas pu interpréter dans ce contexte.

³³ « Inter quos ut egregius, ita e grege, & turba vulgariū Musicorum eximendus Petrus Colinius ». (Dédicace du *Liber octo missarum*).

³⁴ Exception faite du motet *O Leodegari* dédié à Saint Léger (Évêque d'Autun vers 663) in *Liber octo missarum*, f°79^v. Voir C. Lengfeld, *The Motets of Pierre Colin*, op.cit. I, p.136-139.

³⁵ Laurent Guillo rappelle que la Nation florentine de Lyon, bien qu'elle ne soit explicitement nommée dans les éditions de Jacques Moderne a pu soutenir cette entreprise, particulièrement lorsque Francesco de Layolle, organiste de la chapelle des Florentins de Lyon, y collaborait entre 1532 et 1540. Laurent Guillo, *Les Éditions musicales de la Renaissance lyonnaise*, op. cit., p. 31-33, 50-51. Sur cet aspect, voir Samuel Pogue, *Jacques Moderne*, op. cit., p. 38-44 ; Frank Dobbins, *The Music in Renaissance Lyons*, op. cit., p. 6-7, 145-148 ; du même : « Lyons : Commercial and Cultural Metropolis » in *The Renaissance*, ed. Ian Fenlon, London, Mac Millan, 1989, p. 197-215 ; Jean Duchamp, *Motteti del Fiore*, op. cit., I, p. 21-25.

³⁶ Paolo Camilieri, *Annali dei Giunti*, 3 vols, Florence, 1962-3, I, p. 23. Il est à noter que l'imprimeur-graveur de musique Andrea Antico, lui aussi originaire d'Istrie, a collaboré avec plusieurs membres de la famille pour éditer des livres de musique : à Rome avec Antonio Giunta (*Liber quindecim missarum*, 1516), puis à Venise avec Luc'Antonio en 1521. Cf. Thomas W. Bridges, « Giunta », *New Grove Dictionary*, sld. Stanley Saddle, VII, p. 415-417. Henri-Louis et Julien Baudrier, *Bibliographie lyonnaise : Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondateurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, Paris et Lyon, 1885-1921, VI, p. 77-97.

³⁷ On trouve aussi Jacques Myt, Guillaume Huyon, Antoine du Ry, Jean Boudouart, Jacques Bragueyrac, Jean Crespin, Jean Moylin de Cambrai, Antoine Blanchard, Martin Lescuyer, Nicolas Petit et Hector Penet, Macé Bonhomme, François Juste, Jean Flajollet, Jean-Dominique Garnier, Jean Bérion, Pierre de Sainte Lucie etc... Il constitua d'ailleurs des compagnies avec d'autres marchands libraires et éditeurs lyonnais comme la puissante *Compagnie des libraires de Lyon* l'unissant à Luxembourg de Gabiano, Hugues De la Porte, Vincent de Portonariis et Simon Vincent. Cf. Jeanne-Marie Dureau, « Recherches sur les grandes compagnies de libraires lyonnais au XVI^e siècle » : *Nouvelles études lyonnaises*, Genève, Droz, 1969, p. 1-63.

³⁸ S. Pogue ne recense qu'une seule occurrence (n°45) mais en avance quelques autres, plus hypothétiques (n°116, 117).

³⁹ Voir S. Pogue, *Jacques Moderne*, op. cit., p. 190.

⁴⁰ Ses marques sont données par Henri-Louis et Julien Baudrier, *Bibliographie lyonnaise*, VI, p. 81. Selon le phénomène de palatalisation, le G suivi du I se prononçait Z en vénitien ancien. Cf. l'annexe 1.

⁴¹ Aux vues des pratiques de l'éditeur lyonnais, il n'est pas impossible que Grand Jacques ait réalisé par le titre de cette Messe une allusion à la maison Giunta. Ce détail renforçant les liens entre Moderne et les Giunti pourrait consolider les hypothèses de C. W. Chapman et L. Guillo concernant la venue d'Andrea Antico à Lyon et ses liens avec Jacques Moderne. C. W. Chapman a proposé qu'Andrea Antico, après avoir œuvré au service des Giunti à Venise et Rome aurait pu venir à Lyon entre 1522 et 1530. En effet, l'avènement de l'édition musicale dans la ville s'est fait sur les mêmes bases techniques que les siennes, et sa trace disparaît d'Italie à cette époque. Ainsi, l'oncle de Venise a pu envoyer à son neveu, nouvellement installé à Lyon, le graveur de musique, lequel a pu rentrer en relations avec son compatriote istrien

En 1556, le *Liturgicon musicarum* est dédié au Chapitre d'Autun, et à son Doyen⁴². Dans la dédicace, datée du 22 septembre 1554, c'est le compositeur lui-même qui prend la plume. Son souci est alors de remercier ses protecteurs, puis il associe leur nom à ces pièces, composées pour leur propre chœur.

Les illustrations contenues dans cet ouvrage sont moins faciles à interpréter. Cinq des douze messes sont ornées d'un écu à sept lys de France et deux fleurs peut-être destiné à figurer le Chapitre d'Autun (voir l'annexe 1). Le lys florentin n'apparaît qu'une seule fois, au *Superius* de la Messe *Super flumina Babylonis* (f°97^v), peut-être dans le dessein d'associer l'exile du peuple juif exprimé par le psaume 136 à celui des *fuorusciti* florentins. La Messe *Estant assis*, elle aussi basée sur le psaume 136 (mais dans la traduction de Marot) est illustrée par l'aigle bicéphale couronné⁴³. Elle constitue sûrement une évocation de l'Empire. Jacques Moderne n'a utilisé cette gravure qu'une seule fois, pour orner la Messe *Mille regretz* de Cristóbal de Morales⁴⁴ parodiant la chanson fétiche de Charles Quint. Peut-être s'agit-il d'une allusion à la contemporaine abdication de l'Empereur⁴⁵ ? Par ailleurs, le *Liturgicon musicarum* comporte un poème de louanges à Pierre Colin signé Antonius Stampaeus. Selon Chris Lengefeld, l'auteur pourrait être Antoine d'Étampes, Ministre du Saint-Évangile d'Autun qui deviendra Surintendant de l'école calviniste du lieu en 1564. C'est cette école que l'héritage de Robert Hureau servit à subventionner en 1569. Considérant que ce livre est dédié à un autre neveu de Jacques Hureau : le Doyen du chapitre Jean II Desmolins, on est en droit de se demander si Pierre Colin n'a pas entretenu des rapports privilégiés avec cette famille.

INTERPRETATION LITURGIQUE DU MATERIEL ORNEMENTAL

En tant que Messes-parodies, les Messes de Colin utilisent soit un motet, un psaume ou une chanson dans la réécriture d'une polyphonie pour les cinq parties de l'Ordinaire. Dans le cas des motets, il arrive que ceux-ci domicilient initialement le texte et parfois le chant grégorien d'origine, que l'on retrouve donc aussi dans la Messe. Cette empreinte détermine bien-sûr le contexte liturgique. Généralement, les compositeurs choisissent un modèle afin de situer la Messe dans un temps liturgique précis⁴⁶. En proposant une illustration pour chacune d'entre elles, Moderne nous donne des indications sur leur emploi. Les attentes du compositeur Pierre Colin en matière de fonctionnalité sont très précises et marquent une nouvelle exigence, jusqu'alors inconnue des éditions de Moderne. Cette démarche illustrative appelle pour quelques cas des remarques précises⁴⁷ :

-L'illustration la plus fréquente est celle du roi David qui, par quatre fois, est associée aux messes sur psaume. Toutefois, la messe *Adjuva me Domine*, bien que construite sur un motet dont le texte est un centon du psaume 118⁴⁸, n'est pas ornée par le roi David, mais par un juif implorant la Sainte croix⁴⁹.

-La Messe *Angelus Domini* est illustrée par une scène de la Nativité, mais son titre n'est pas assez développé pour préciser la vraie identité du texte liturgique du motet-modèle. Sans doute s'agit-il de l'antienne *Angelus ad pastores ait* pour les Laudes de la Nativité que l'on trouve parfois, à cette époque, munie de la variante *Angelus Domini ad pastores ait*⁵⁰.

Jacques Moderne. Mais tout ceci demeure sans preuve réelle ... Rappelons que la première trace de Moderne à Lyon date de juin 1523. (S. Pogue, *Jacques Moderne*, op. cit., p. 297).

⁴² Selon Gagnare (*Histoire de l'Église d'Autun*, Autun, Dejussieu, 1774, p. 389-390) le Doyen du Chapitre était depuis 1543 François II Desmolins, neveu de l'Évêque Jacques Hureau. Il fut remplacé le 24 novembre 1554 par un autre neveu de Jacques Hureau : Jean VIII Hureau. Il est donc à remarquer que cette dédicace, datée du 22 septembre 1554 s'adresse à François II Desmolins et non à son successeur. Elle concerne encore moins l'Évêque Philibert Dugny (1550-1557) dont on nous dit qu'il était « de caractère acerbe, irascible et emporté. Prélat autoritaire et tatillon qui était animé d'un zèle maladroite, ignorant les traditions de son Chapitre et méprisant ses avis ; il se montra tout de suite désagréable avec son clergé par ses décisions hâtives et ses manœuvres importunes ». (Jean Régnier, *Les Évêques d'Autun*, 1988 ; cité par Denis Grivot, *Histoire de la musique à Autun*, op. cit., p. 32).

⁴³ Dans l'histoire d'Autun, quelques familles comportent l'aigle dans leurs armes, mais pas l'aigle bicéphale couronné. H. de Fontenay, *Essai sur les sceaux et armoiries des évêques d'Autun*, Anger, 1867. H. de Fontenay, *Armorial de la ville d'Autun, ou Recueil des armoiries de ses familles nobles et bourgeoises, de ses évêques, de son clergé séculier et régulier et de ses corporations civiles et religieuses*, Autun, Dejussieux, 1868. Famille de Vienne, : Guillaume de Vienne (Illustration n°86), Hippolyte d'Este (Évêque de Lyon et d'Autun, 1546-50, Illustration 96), Philibert d'Ugny (Évêque d'Autun : 1550-7, Illustration 97). À Lyon, cette marque est aussi celle de la Commanderie de Saint Antoine (par concession de l'Empereur Maximilien, le 3 janvier 1502) implantée à Lyon entre la rue Petit David et la rue Confort. Cf. W. Poidebard, J. Beaudrier, L. Galle, *Armorial des bibliophiles de lyonnais, Forez Beaujolais et Dombes*, Lyon, 1907, p. 593.

⁴⁴ Pogue n°47, f° 104v. Il s'agissait, bien sûr d'évoquer la chanson fétiche de Charles Quint nommée « Canción del imperador » par Luis de Narvaez (*Delphin de musica*, Valladolid, 1538).

⁴⁵ Depuis 1482, le duché de Bourgogne a quitté l'Empire pour être rattaché à la couronne de France. Les dates de ce livre concordent avec la période où Charles Quint abdique, redistribuant les cartes de son Empire. Peut-être ce détail relève-t-il d'une certaine nostalgie exprimée par les esprits bourguignons qui conservaient encore une certaine dose d'indépendance. Cf. Bartolomé Benassar & Jean Jacquart, *Le XVI^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 270. Harold de Fontenay, *Autun et ses monuments, avec un précis historique d'Anatole de Charmasse*, Autun, 1889. Denis Grivot, *Autun*, op. cit., p. 81-86.

⁴⁶ Cf. Jean Duchamp, *Motteti del Fiore*, op. cit., I, p. 91.

⁴⁷ Voir les lettrines dans l'annexe 1.

⁴⁸ Ps. 118 : 117, 122, 124, 125, 153.

⁴⁹ Il pourrait s'agir de Simon le magicien à qui Pierre demande de se repentir pour avoir osé monnayer le don d'imposition des mains (Act. 8 : 9-25).

⁵⁰ Voir les deux motets de Clemens non papa in 1553⁸ et 1553¹².

- La messe *Osculetur me* est illustrée par la mort se saisissant d'une jeune fille. La pièce liturgique *Osculetur me osculo oris* : est un verset de l'Alleluia ou une antienne du *Magnificat* pour la Nativité de la Vierge citant le début du *Cantique des Cantiques*⁵¹. Il semble ici que le prote n'ait pas cherché à souligner l'aspect liturgique de l'œuvre, mais le sens premier du texte (osculetur me = embrasse-moi). Ne possédant pas d'autre gravure *ad hoc*, il insère celle qu'il avait utilisée pour la Messe de Gardane *Vivre ne puis* (F^o21) du *Harmonidos Ariston*⁵².

-La dernière Messe du *Liturgicon musicarum* intitulée *Expurgate vetus fermentum* est illustrée au moyen de Saint Paul sur son cheval, en route pour Damas qui reçoit l'illumination divine. Cette représentation complète les paroles de l'Épître aux Corinthiens « Expurgate vetus fermentum ut sitis nova consarsio sicut estis azymi »⁵³. Il s'agit donc ici de faire porter l'attention sur la source biblique du texte et particulièrement la figure de Saint Paul. C'est aussi pour Colin une façon de signer ce livre, lui qui est chapelain de Saint-Pierre et Saint-Paul à Autun⁵⁴.

L'ORGANISATION DES LIVRES DE MESSES

Les livres de messes, prestigieux dans leur format et leur présentation, se veulent aussi soignés dans le choix et l'agencement des pièces. Le *liber octo missarum* (1542)⁵⁵ répond à une double organisation. La première répond aux exigences des effectifs : les huit messes sont associées à huit motets présentés avec des effectifs similaires (six à quatre voix, un à cinq puis un à six voix), seuls les *Magnificat* demeurent à quatre voix avec quelques sous-parties à deux ou trois voix⁵⁶. La correspondance entre Messes et motets se fait plus explicite au moyen de rubriques situées sur les motets qui concordent avec les titres des Messes ("De nostra Domina" pour l'*Ave Maria*, correspondant à la Messe *Ave Gloriosa* ; « De pluriorum martyrum » pour *Haec est vere fraternitas*, correspondant à la Messe *Regnum mundi* etc...), mais ces associations trouvent parfois leurs limites, puisque le motet de Pâques *Filiae Hierusalem* est associé à la Messe *Peccata mea*, basée sur antienne du 3^e dimanche de Carême⁵⁷ ! Le second principe d'organisation est le chiffre huit : huit Messes, huit motets et huit *Magnificat* dans les huit tons, correspondant, selon l'éditeur (et sans doute Colin) au « produit d'un corps plein et équilibré, symbole de justice, en harmonie avec la révolution des sphères »⁵⁸. La répartition des *Magnificat* en fonction des tons de récitation est relativement indépendante des conceptions modales des Messes, mais, à quelques exceptions près, Colin cherche à réaliser une correspondance modale entre les Messes et les motets. Par ses fondements liturgiques, cet ouvrage reflète bien la personnalité de Pierre Colin, mais dans sa construction et sa présentation, il constitue aussi un point d'achèvement inégalé dans toute la carrière de Jacques Moderne.

Pendant la décennie qui sépare les deux livres de Messes qu'il consacre à Colin, Moderne continue de montrer une certaine considération pour ce compositeur. Dans le recueil *Harmonidos Ariston Tricolon ogdoameron* (RISM 1547²) sa prépondérance est évidente. L'organisation tripartite du *Liber octo missarum* y est reproduite, les Messes, les motets et les *Magnificat* étant présentés en fonction des effectifs. De plus, l'éditeur réserve les meilleurs places (de part et d'autre du livre) à ses deux Messes et à son *Magnificat*, emplacements anciennement destinés aux œuvres de Francesco de Layolle ou Pierre de Villiers avec qui il nouait des liens directs.

Le *liturgicon musicarum* (1556)⁵⁹, seconde et dernière *Einzeldruck* lyonnaise de Pierre Colin, est entièrement composé d'Ordinaires. Il est nanti d'une dédicace du compositeur lui-même aux membres du Chapitre d'Autun. À travers ce texte, celui-ci s'implique personnellement ; il se présente comme prêtre et maître de chant et chargé de former la voix des enfants du chœur⁶⁰. Il présente cette édition dans la continuité de ses fonctions qui lui imposent de composer des liturgies⁶¹. L'éditeur distingue deux parties : l'une consacrée aux dix Messes à quatre et l'autre aux deux Messes à cinq voix restantes. En revanche, aucun autre critère (mode, clés, liturgie) ne prévaut dans l'organisation de la première partie. La distinction entre les Messes à quatre et celles à cinq voix marque aussi de très nettes différences de dimensions et de style.

⁵¹ Ct 1 : 1.

⁵² En choisissant cette illustration, il semblait alors indiquer un usage *pro defunctis* de la Messe.

⁵³ « Purifiez-vous du vieux levain pour être une pâte nouvelle, puisque vous êtes des azymes ». (I Cor 5, 7). Cette mise en exergue de l'appel à la purification peut aussi être compris comme une nécessaire purification de l'Église. Les écrits de Saint Paul deviendront, plus tard, emblématiques de la Réforme...

⁵⁴ Sur les Chapelains de la cathédrale d'Autun, voir Hippolyte Abord, *Histoire de la Réforme et de la Ligue dans la ville d'Autun*, Paris, Autun, 1855, p. 40-43.

⁵⁵ RISM C3307. La dédicace est datée du 31 janvier 1541, ancien style.

⁵⁶ On peut remarquer que la dernière partie « sicut erat » du dernier *Magnificat* est à cinq voix.

⁵⁷ En 1532, Moderne et Layolle avaient déjà tenté ce type d'agencement (sans aller jusqu'au bout) dans le *Liber decem missarum* sans toutefois regrouper les genres en trois parties indépendantes. 3 des 6 copies conservées du *Liber octo missarum* sont reliées avec la réédition du *Liber decem missarum* (Pogue n°22) de 1540. Moderne devait certainement pratiquer la vente groupée de ses ouvrages.

⁵⁸ « Quem certe numerum octonarium in numeros pariter pares divisibilem, plenum ac solidum corpus efficere, aptissimumque esse ad caelestis vertiginis harmoniam ».

⁵⁹ RISM C 3310.

⁶⁰ « Ecclesiae vestrae Phonascus et symphonicarum puerorum formandae voci Magister adhibitus ».

⁶¹ « (...) ex mea tenui supellectile profero Liturgias aliquot (sive Missas appellare mauultis) à me nuper concentibus modisque Musicis convestitas non omnino infeliciter ». (« De mon maigre bagage, je tire des liturgies (des Messes, si vous préférez), par moi revêtues d'une harmonisation qui est parfois heureuse »).

LES MESSES DE PIERRE COLIN : ELEMENTS STYLISTIQUES

Les vingt-six Messes de Pierre Colin constituent le plus important corpus de ce genre édité en France entre 1532 et 1568⁶². Sans nous livrer ici à une étude stylistique exhaustive, nous dégagerons quelques particularités de celles parues chez Jacques Moderne.

Comme ses contemporains, Colin suit le principe dominant de la Messe-parodie ou « *Missa ad imitationem* ». On ne compte chez lui aucune Messe sur *Cantus firmus*, ou sur artifice musical (canon, *moto ostinato*...). Seule sa Messe *Veni sponsa Christi* semble échapper à la parodie d'un modèle polyphonique pour paraphraser l'antienne grégorienne.

Seulement la moitié des œuvres parodiées par Colin a pu être identifiée. Les motets de Consilium et de Jean Richafort⁶³ constituent, à l'époque, des modèles autorisés, diffusés dans les éditions d'Antico en Italie et d'Attaignant à Paris. Pierre Certon est le seul compositeur contemporain identifié que Colin parodie⁶⁴ ; mais comme Lassus ou Palestrina ce sont avant tout dans ses propres œuvres qu'il puise. Tous les modèles qu'il utilise sont d'origine liturgique, à l'exception d'une seule chanson⁶⁵. Certaines messes (*Beata es* ou *Gaudeamus*) semblent paraphraser le chant grégorien éponyme ; mais, aux vues des citations polyphoniques répétées en début de mouvements, il s'agit plutôt de Messes-parodies dont le motet initial paraphrasait déjà le chant grégorien.

Le répertoire parodié du *Liturgicon musicarum* est plus original, comprenant des psaumes latins et français. Les premiers, composés sous forme de motets, sont, pour l'essentiel, des compositions de Colin qui paraîtront ultérieurement. Mais on trouve aussi deux psaumes et l'oraison « De Notre Seigneur » émanant des *Cinquante psaume de David* dans la traduction de Marot que Colin fit éditer chez Du Chemin en 1550. Ces mises en musique figurent parmi les plus anciennes versions polyphoniques des traductions de Marot⁶⁶, mais elles utilisent des mélodies originales. L'idée d'écrire une Messe en se fondant sur un psaume en français est à la fois inédite et unique. De fait, le compositeur considère ces œuvres comme des chansons spirituelles et la procédure s'inscrit donc dans la tradition des Messes sur chanson.

LES PROCÉDES PARODIQUES CHEZ COLIN

Le principe de la parodie est au centre des conceptions de la Messe du XVI^e siècle. Les descriptions théoriques que nous en avons sont, hélas, tardives et principalement fondées sur le répertoire romain de Pierluigi da Palestrina⁶⁷. En France, cette technique est largement éprouvée depuis les compositions d'Antoine de Févin et de Jean Mouton. Voici quelques particularités relevées dans les procédures de Pierre Colin⁶⁸ :

-L'*incipit* de l'œuvre citée est présenté au début du *Kyrie* I, du *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* et *Agnus* I. Colin ne se satisfait pas d'une duplication de la citation mais il en reformule des présentations contrapuntiques variées.

-Que ce soit pour des Messes basées sur ses propres œuvres (par ex. *Deus in nomine tuo*) ou sur des motets d'autres compositeurs (par ex. *Christus resurgens*), l'utilisation qu'il fait des motifs n'est pas exhaustive. Il préfère réinventer le matériau thématique d'après quelques intervalles issus du modèle et apporte beaucoup de nouvelle matière dans l'écriture des différents mouvements, en particulier dans le *Gloria* et le *Credo*.

-S'il ne fait pas montre d'une grande originalité dans l'écriture motivique, Colin brille par la façon dont il développe son utilisation (par exemple *Et resurrexit* et *Agnus Dei* II de la Messe *Deus in nomine tuo*).

-Dans les Messes sur motet, il ne cite pas les motifs selon l'ordre du modèle, mais il y puise de façon disparate, en favorisant le début⁶⁹ (il se contente parfois de ne citer que les deux premiers).

⁶² Dans la liste dressée par Hélène Delage des Messes éditées (1532-1568), les compositeurs les plus représentés sont : C. de Sermisy : 13 (1532-1558) ; P. Certon : 8 (1540-1558) ; P. Cléreau : 7 (1554-1568) ; P. Cadéac : 7 (1553-1558) ; J. Maillard : 6 (1532-1558) ; C. Goudimel : 5 (1552-1558). (Hélène Delage, *Introduction aux Messes et Magnificat de Pierre Colin*, op. cit., I, p. 119-123).

⁶³ Pullaer, Certon, Willaert et Lupus [Hellinck] ont aussi composé des Messes sur *Christus resurgens* de Richafort et Certon sur *Adjuva me* de Consilium.

⁶⁴ Certon et Colin ont plusieurs points en commun, dans le répertoire et dans le style contrapuntique. Un contact entre les deux compositeurs n'est pas exclu, puisque Colin fait paraître sa messe « *Peccata mea* » la même année que l'édition du motet de Certon (1542). On peut comparer les messes *Adjuva me Domine* et *Regnum mundi* de Certon à celles de Colin construites d'après le même modèle (Henry Expert éd., « Monuments de la musique française au temps de la Renaissance », Paris, 1925, II, p. 43-127).

⁶⁵ Le Manuscrit de Cambrai 125-128 comporte une chanson à 4 voix de Philippe Laperdey intitulée *Pour avoir mys* (f°124 v., n°147) sans autre texte. On retrouve le même *Superius* dans une chanson à trois voix du manuscrit de Munich (Mun BS 1516, n°132). Robert-Julien van Maldeghem a édité la chanson du manuscrit de Cambrai, nantie du texte « Tant plus un bien » : Robert-Julien van Maldeghem « *Bien perdu et recouvré grand joie* » *Trésor musical sacré et profane des anciens maîtres belges. Musique profane*, 29 vols, Bruxelles, Muquardt, 1865-93, XVIII, n°11. On retrouve la même mélodie dans la Messe de Colin, mais dans une version contrapuntique différente. Voir Geor Karl Diehl, *The Partbooks of a Renaissance Merchant, Cambrai : Bibliothèque Municipale, Mss 125-128*, University of Pennsylvania, Ph.D., 1974, II, p. 654.

⁶⁶ Rappelons que la première version polyphonique d'un psaume de Marot émane du compositeur Abel et paraît chez Moderne en ouverture du *Sixième livre du Parangon des chansons* (1540¹⁶). Suivront les compositions de Mornable, Bourgeois, Certon, Jambe de fer, Janequin et Goudimel.

⁶⁷ Ses messes paraissent entre 1554 et 1601. Pour un résumé en français des règles de Pietro Cerone, voir Jean Duchamp, « La Messe *Aspice Domine* de Palestrina ou l'art du compromis » in *Analyse musicale*, 45 (11/2002), p. 75.

⁶⁸ Hélas, à ce jour, peu de travaux de synthèse sur la Messe en France au milieu du XVI^e siècle sont accessibles. Olivier Grety-Bosviel prépare une thèse de doctorat sur le sujet à l'Université François Rabelais de Tours.

⁶⁹ Il n'utilise que 16 des 27 motifs du motet *Deus in nomine tuo*.

-Les cadences du modèle servent à conclure les parties principales de la Messe. Cependant on remarque que, dans plusieurs cas comme la Messe *Super flumina Babylonis*, Colin privilégie celle terminant la *prima pars* du modèle. Il l'inclut aussi dans des parties intermédiaires mais sans la citer à la fin du *Credo*. Chaque partie se termine sur la finale du mode et quelques parties intermédiaires (*Christe*, parties du *Credo*) se concluent sur la dominante.

-Selon l'usage, de nombreuses sub-sections sont écrites dans une texture réduite (2 ou 3 voix) au moyen d'un style plus sévère et mélismatique. Celles-ci se suivent souvent dans des effectifs complémentaires (Messe *Super flumina Babylonis* : *Crucifixus* : duo *Altus 2 / Bassus*, *Et resurrexit* : trio *Superius/Altus 1/Tenor*). On voit là que le « Maître des enfants » destine véritablement ces œuvres à son chœur et qu'il a le souci de faire participer chacun de ses solistes !

Colin demeure très traditionnellement attaché à la polyphonie à quatre voix. Il n'ajoute pas systématiquement de voix supplémentaire à l'*Agnus Dei* (42% des cas) qui est généralement présenté en deux parties (excepté dans la Messe *Christus resurgens* où l'on en trouve trois) ; à l'inverse, les Messes brèves comme *Estans assis* ou *Qui au conseil* n'en comptent qu'un seul⁷⁰. Contrairement à certaines habitudes françaises⁷¹, le *Hosanna* n'est jamais recomposé après le *Benedictus*.

La brièveté est une des marques du *Liturgicon musicarum* ; Colin se livre à un exercice de concision extrême, particulièrement dans les parties au texte court (*Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus*). Cet aspect est encore plus marqué dans les Messes construites sur les psaumes en français dont l'ensemble *Kyrie-Christe-Kyrie* dure moins de vingt brèves. Ces proportions les situent ainsi nettement en-dessous de celles de Sermisy ou Certon. En s'inscrivant dans un temps identique à celui de l'énoncé grégorien⁷², elles préfigurent en quelque sorte la *Missa brevis* d'après le Concile de Trente.

Dans le domaine de la compréhension du texte, Colin montre des exigences toutes particulières. À cette époque, l'écriture en contrepoint imitatif connaît des critiques que le Concile de Trente stigmatisera (*abusus missae*)⁷³. Dans la préface du *Liturgicon musicarum*, notre compositeur se défend contre des critiques qu'il semble avoir connues en ce domaine : « Il ne me plaît guère de m'élever contre ceux dont les voix, presque méchantes, affirment que notre art, qui est un art saint, l'un des sept arts libéraux, et non des moindres, gît, méprisé, dans les ténèbres ; je dirai seulement que je n'ai laissé passer aucune de leurs calomnies, par exemple lorsqu'ils se plaignent qu'ici et là, dans la plupart de mes compositions musicales, les mots et les phrases sont interrompus et qu'on entend qu'un tumulte confus de voix. [...] ainsi, j'ai ajusté la mélodie à ses mesures pour que soient entendues de tout le monde, non seulement un seul mot de la phrase, mais encore les phrases entières, que les oreilles soient charmées par la voix mélodieuse, et que, néanmoins, l'esprit reçoive la moelle de la phrase⁷⁴ ». Les Messes sur psaumes français, qui donnent sèchement une lecture syllabique et homophone du texte, sans conduit ornemental constituent une réponse radicale à ces « voix presque méchantes »⁷⁵.

Comme dans toutes les Messes de l'époque, le traitement mélismatique des *Kyrie*, *Sanctus*, *Hosanna*, *Benedictus* et *Agnus Dei* s'oppose au syllabisme des *Gloria* et *Credo*. Dans ces dernières parties, le compositeur privilégie la récitation du texte sur l'homogénéité musicale, les membres de la phrase se répartissant entre les *bicinia* ou *tricinia*. Dans le *Gloria* et le *Credo* de la Messe *Sancta Maria*, le syllabisme est extrême, tendant parfois à la déclamation chorale. Colin y sacrifie même l'entrée des quatre voix sur le texte initial. Toutefois, il recherche une certaine variété en juxtaposant les types contrapuntiques et en alternant les groupes vocaux (*bicinium* aigu pour « Et in terra pax », *bicinium* grave pour « Laudamus te » et *plenum* pour « Adoramus te »). La simplicité de cette écriture n'a alors d'égale que son efficacité.

⁷⁰ Les trois invocations de l'*Agnus Dei* y sont regroupées, ce qui sous-entend qu'on ne doit pas répéter trois fois cette partie qui ne dure que 32 et 24 brèves.

⁷¹ Voir Édith Weber, *Le Concile de Trente et la musique, de la Réforme à la Contre-réforme*, Paris, Champion, 1982, p. 241.

⁷² Peter Wagner a remarqué que l'interprétation de ces courts *Kyrie* ne dépassait souvent pas celle du plain-chant. Peter Wagner, « Geschichte der Messe. I Teil : bis 1600 », XI, p. 237-238, in *Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*, ed. Hermann Kretschmar (repr. Hildesheim, Georg Olms, 1963).

⁷³ *ibidem*, p. 10-11.

⁷⁴ « Non lubet hic multum contendere adversus eos, quorum improbis propemodum vocibus effectum est, ut hæc ars nostra alioqui sancta, et ex semper artibus liberalibus una, nec infima, in tenebris contempta iaceat : tantum hoc dicam, nihil eorum calumniæ à me relictum esse loci, vel in eo quòd passim Musicis Harmoniis à plerisque tum verba, tum orationes ita disrumpi querantur, ut nihil audiatur nisi tumultuantium vocum strepitus [...] ita Musicam modulationem attemperavi suis modulibus, ut non tantum orationis verba singula, sed integras etiam orationes facilè quivis exaudiat, et aures varie vocis illecebra sic afficiantur, ut nihilo secius orationis medulla pascatur animus. »

⁷⁵ Peut-être sagit-il de l'Évêque Philibert Dugny dont on sait qu'il critiqua sévèrement son clergé. Cf. Denis Grivot, *Histoire de la musique à Autun*, op. cit., p. 32.

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis
Lau - da - mus te, be -
Lau - da - mus te,
A - do - ra - mus te, Glo - ri - fi - ca - mus te.
A - do - ra - mus te, Glo - ri - fi - ca - mus te, Gra -
ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te, Glo - ri - fi - ca - mus - te.
be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te, Glo - ri - fi - ca - mus te.

Exemple 1 : Pierre Colin, Messe *Sancta Maria* : Gloria.

Ce caractère concis se remarque dans « l'Amen » du *Credo* qui n'est jamais développé mais invariablement mis en musique par une simple cadence, parfois un peu expéditive (cf. *Credo* de la Messe *Domine ne in furore*, tactus 169).

Les Messes du *Liber Octo missarum* respectent un équilibre entre les exigences contrapuntiques de l'écriture en imitation et celle d'une parfaite compréhension de la syntaxe. Dans les Messes-chansons du *Liturgicon musicarum*, la segmentation du texte est moins fréquente, l'écriture de type harmonique, permettant de déclamer des phrases plus longues. À une époque où se développent les exigences humanistes, le syllabisme est souvent associé à l'écriture homophone, des passages entiers relevant du contrepoint simple (cf. le début de tous les mouvements de la Messe *Deus in nomine tuo*, voir l'exemple 2). Traditionnellement, les parties recueillies du *Credo* (« Jesum Christum », « incarnatus est », et « Ex Maria Virgine » dans les Messes mariales) appellent une écriture homophone en valeurs longues ; ces figures sont relativement absentes chez ce compositeur, imperméable à la rhétorique madrigalisante⁷⁶.

Le contrepoint de Colin tient tantôt du style en imitation et tantôt de l'écriture verticale, dite homophone. On peut particulièrement remarquer cet équilibre dans les Messes sur motet⁷⁷. Lorsqu'il cite l'œuvre d'un maître, Colin ne se contente pas d'adapter son contrepoint aux paroles de l'Ordinaire, il cherche à enrichir le modèle, fait de nouvelles propositions (Voir le *Kyrie II* de la Messe *Adjuva me* sur le motet de Consilium). Toutefois, comme chez ses contemporains français, il arrive que son écriture en imitations soit un peu lâche. On peut dire qu'il ne privilégie ni la virtuosité ni l'éclat au débit du texte. Il sacrifie cependant une seule fois à l'artifice en plaçant, dans le second *Agnus Dei* de la Messe *Tant plus de bien* un canon en miroir entre les voix de *Tenor* et de *Superius 2*. Comme il l'affirme dans sa dédicace, Colin cherche à « ce que rien de dur, ni de contraint ne choque ; tout coule naturellement »⁷⁸. On ne sera donc pas surpris de ne pas trouver d'âpretés harmoniques, de dissonances trop marquées ou de chromatismes déstabilisants. Son style recherche la consonance et une certaine douceur des harmonies.

⁷⁶ Le *topos* de la ligne descendante sur « descendit de caelo » constitue un des rares figuralismes de ce répertoire.

⁷⁷ On peut voir que Colin fait montre de plus de clarté et de concision dans ses Messes que dans ses motets.

⁷⁸ « Siquidem ea facilitate rem ipsam tractavi, ut nihil hic durum aut coactum offenderatur, sed omnia velut sponte sua fluant. »

C'est une évidence de rappeler⁷⁹ que les principaux éléments mélodiques et rythmiques des œuvres parodiées conditionnent fortement l'esthétique des Messes. Ainsi, chez Colin, comme chez ses contemporains français peut-on distinguer les « Messes sur motet » des « Messes sur chanson ». Les Messes sur psaume latin relèvent essentiellement de celles sur motet. Dans certains cas, le style du psaume transparaît (plus syllabique⁸⁰ et homophone, aux motifs plus déclamatoires que lyriques, sans répétition de texte). Par exemple, la Messe *Deus in nomine tuo* débute, comme le motet⁸¹, de façon homophone et syllabique.

Motet-psaume

Messe : Credo

Exemple n°2 : Pierre Colin, *Deus in nomine tuo* : Motet-psaume et *Credo*

De plus, dans sa Messe comme dans le motet, Colin accorde beaucoup d'importance à l'écriture par paires de voix qui rappelle la récitation antiphonique des psaumes.

Les Messes sur psaume français sont nettement influencées par le style de la chanson dite parisienne. Par exemple, dans la Messe *Qui au conseil*, on retrouve exactement les formules mélodiques et les idiomes rythmiques récurrents de la chanson contemporaine. Le style d'écriture y est essentiellement harmonique, avec une alternance de paires de voix et seules quelques rares sections (*Christe*, *Benedictus*) relèvent du contrepoint en imitation. Plusieurs passages en rythme ternaire particularisent aussi cette esthétique de la chanson. La présence du modèle y est plus facilement discernable puisque le compositeur respecte davantage l'ordre d'apparition des motifs. Le *Kyrie* donne ainsi à entendre le modèle dans sa presque continuité. Quant au *Gloria*, il en cite le début et la fin de part et d'autre.

⁷⁹ Cf. Lewis Lockwood, « On Parody as Term and Concept in Sixteenth-Century Music » in *Aspects on Medieval and Renaissance Music : A Birthday offering to Gustav Reese*, ed. Jan LaRue, New York, Norton, p. 560-575.

⁸⁰ Chris Lengefeld a relevé ce style syllabique (Chris Lengefeld, *The Motets of Pierre colin*, op. cit., I, p. 277).

⁸¹ Édité par Chris Lengefeld, *ibidem*, II, p. 170-182.

1
Ky - rie - e - ley - son, Ky - rie - e - ley son.
Ky - rie - e - ley - son, Ky - rie - e - ley son.
Ky - rie - e - ley son.
Ky - rie e - ley - son, Ky - rie e - ley son.

Psaume
Qui au con - seil des ma - lings n'a es - té, Qui n'est au trac des pe - cheurs ar - res - té,

8
Chri - ste e - ley son.
Chri - ste e - ley son, e - ley son.
Chri - ste e - ley son.
Chri - stee - ley - son, Chri - ste - e - ley son.

10
Qui des moc - queurs au banc pla - ce n'a pri - - - se

13
Ky - rie e - ley son.
Ky - rie - e - ley - son, - Ky - rie e - ley son.
Ky - rie e - ley son, Ky - rie e - ley son.
Ky - rie e - ley - son, Ky - rie e - ley son.

15
Maisnuict et jour, la loi con - temple et pri - se, et pri - se



De l'E-ter - nel et en est de - si - reux: Cer-tai-ne - ment ces - tuy la est heu - reux.

Exemple n°3 : Pierre Colin, *Qui au conseil* : Psaume et *Kyrie*.

Cette utilisation du style chansonesque dans la messe s'accorde bien au goût musical cultivé à la cour depuis l'époque de François I^{er}. Comme l'affirme John Thomas Brobeck : « Il serait très surprenant de découvrir que François n'appréciait pas la concision, la clarté mélodique, une rythmique énergique, l'harmonie limpide et une forme sans ambiguïté. De plus on peut supposer que le Roi préférait une polyphonie vocale dans laquelle les paroles étaient clairement audibles et le sens du texte facilement compréhensible⁸² ». Bien avant l'hégémonie du style lulliste, on voit bien là que les goûts musicaux cultivés à la cour touchaient aussi les chapelles de province.

En envisageant l'axe Autun-Lyon à travers la personnalité et les œuvres de Pierre Colin, nous avons investi la dernière phase de l'activité musicale de Jaques Moderne dont l'épicentre passe momentanément du quartier florentin de Lyon à Saint-Lazare d'Autun. Mais d'un point de vue musical, de par les modèles qu'elles citent⁸³ et le style qu'elles adoptent c'est bien sûr vers le monde parisien que sont tournées les œuvres de ce compositeur. En nous focalisant sur les éditions lyonnaises, nous avons développé l'image jadis présentée par François Lesure de « la plus notable découverte de Jacques Moderne »⁸⁴, mais une étude complète de ce compositeur devrait, bien-sûr, prendre en compte la dimension parisienne de sa production qui renouvellerait l'image d'une figure locale qu'on a reléguée au nombre des « petits maîtres provinciaux à découvrir ». Enfin, nous déplorerons qu'un compositeur qui s'est tant intéressé à la diffusion de ses œuvres, et qui était encore apprécié à Venise en 1590⁸⁵ attende encore aujourd'hui une édition moderne accessible à tous.

Jean DUCHAMP
Université Lumière-Lyon2

⁸² J. T. Brobeck, *The Motet at the Court of Francis I*, University of Pennsylvania, 1991, p. 553-4.

⁸³ Aucune de ses messe ne puise dans le répertoire « lyonnais » des décennies précédentes publié par Moderne, mais plus nettement dans celui émanant des compositeurs de la cour de France.

⁸⁴ François Lesure, « La Musique religieuse française au XVI^e siècle » in *La Revue Musicale* (1953-4), p. 61-76.p. 67.

⁸⁵ On publiait alors ses messes sous le titre *Messe di Pietro Colino*. Le succès des Messes de Colin en Italie tient peut-être de leur correspondance avec la nouvelle esthétique d'après le Concile de Trente. Elles répondaient donc, malgré elles, à un véritable besoin des chapelles polyphoniques du moment.

LIBER OCTO MISARUM (1542)¹



Messe *Ave gloriosa* (f°2^v)



Messe *Beatus vir* (10^v)



Messe *Tant plus de bien* (f°17^v)



Messe *Regnum mundi* (f° 24^v)
Messe *Christus resurgens* (40^v)



Messe *Peccata mea* (f° 48v)



Messe *Beata es* (f°62^v)

¹ D'après l'exemplaire de l'Österreichisches National Bibliothek, Vienne.

HARMONIDOS ARISTON (1546)²



Messe *Veni sponsa Christi* (f°1^v)
Messe *Gaudeamus* (*Liturgicon*, f°33^v)
LITURGICON MUSICARUM (1556)



Messe *Angelus Domini* (f°10^v)



Messe *Adjuva me Domine* (f°1^v)



Messe *Père de nous* (f°12^v)



² D'après l'exemplaire de la Bibliothèque Mazarine, Paris.

Messe *Osculetur me* (f°23v)



Messe *Sancta Maria* (f°63v)



Messe *Super flumina Babylonis* (f°97v)

MOYENNES INITIALES³



Messe *Tant plus de bien* (LOM, f°17v)

Messe *Domine ne in furore* (f°44v)

Messe *Deus in nomine tuo* (f°53v)

Messe *Judica me* (f°71v)

Messe *Qui au conseil* (f°89v)



Messe *Estans assis* (f°80v)



Messe *Expurgate* (f°116v)



Messe *Domine ne in furore* (LM, f°44v)

Messe *Deus in nomine tuo* (LM, f°53v)

Messe *Sancta Maria* (LM, f°63v)

Messe *Estans assis* (LM, f°80v)

Messe *Expurgate* (LM, f°116v)

³ LOM : *Liber octo missarum*
LM : *Liturgicon musicarum*



Messe *Emendemus* (LOM, f° 33^v)
Messe *Peccata mea* (LOM, f° 48^v)
Messe *Beata es* (LOM, f° 62^v)



Messe *Regnum mundi* (LOM, f° 24^v)
Messe *Emendemus* (LOM, f° 33^v)
Messe *Christus resurgens* (LOM, f° 40^v)

**Annexe 2 : DÉDICACE DE JACQUES MODERNE À CHARLES D'ESTAING
LIBER OCTO MISSARUM DE PIERRE COLIN (31 janvier 1542 n.s.)**

Carolo ab Estanno, iurisutriusque doctori Sanctae sedis Apostolicæ Protonotario/ necno EcclesiæLugdunensis comiti ac Camerario, Iacobus Modernus de Pinguento S. D.

Quae oculus non vidit, nec auris audivit, nec in cor hominis ascenderunt. Hoc est æternam Dei gloriam consummatamque superiorum beatitatem non habuit humana ratio quo melius exprimeret : quam divinorum spirituum, cælestium corporum, atque adeo elementorum omnium imitatrice Musica. Nam cum Hierarchici spiritus, una eademque interminabili voce, laudes domini personent. Cælorum orbes et cuncta mundi ornamenta, non ex Pythagoreorum modo arcanis/ sed ex Davidicis etiam mysteriis indefatigabili concentus harmonia enarrent gloriam Dei. Inferiora etiam corpora, concordii diversarum temperie qualitatum irremissum gloriosi opificii encomium concinant. Ipsæ adeo garrulæ ausculæ pictæque volucres, versatilibus lingulis, et omnia tiliarum. Hydrolicorumque Organorum tormenta superantibus vocolis eucharistico illud melos modulentur. Denique omnis spiritus laudet dominum. Tanti miraculi stupore defixi mortales. Animadvertentesque Musicen cum rerum divinarum cognitione esse coniunctam (quod et apud eminentissimum poetam Vergilium, confirmat Crinitus Iopas, Cum canit errantem Lunam : solisque labores) ne parum grati erga suum autorem viderentur, cœperunt et ipsi, Deorum, Divorumque laudes, ac sacra Musicis hymnis, carminibus, ac psalmatis decantare. Ut iidem (teste Fabio) et Musici, et vastes, et sapientes haberentur. Unde et sapientæ Dea Pallas apud mythologos tibiis usa fingitur, videlicet quod cum Divinarum rerum sapientia Musica coniuncta foret. Adeoque parvis initiis inchoatum, magnis incrementis exurgens processit hoc Musices studium, ut vincentibus seipsos circa extrema artificibus, iam nunc quo crescat amplius non habeat. Hoc maxime nostro fœlici tempore, quo de absolutissimi numeris omnibus operis consummatione Musici certant innumerabiles. Inter quos ut egregius, ita e grege, & turba vulgarium Musicorum eximendus Petrus Colinius artificiosissima suæ artis opera, seorsim, atque extra ordinem meis typis excusa, et nomini tuo (Carole Antistes dignissime) dicata, edi passus est. Sunt autem ea, Liturgiæ (quas Missas vocant) Sex Tetraphonæ, una pentaphona, atque altera hexaphona. Moduli totidem pari partitarum vocum numero similiter distincti. Parthenica cantica (quibus Magnificat initium est) octo singulorum singula tonorum. Unusquisque ergo operis, octo sunt diversis composita rationibus exempla, quem certe numerum octonarium in numeros pariter pares divisibilem, plenum ac solidum corpus efficere, aptissimumque esse ad cœlestis vertiginis harmoniam (cum Spæræ ipsæ octo sint quæ moventur) autor est vir Consularis Macrobius Aurelinus Theodosius in somnium Scipionis, Quare etiam numerus hic Iustitiæ symbolum Pythagoræis existimatus est. Quæ omnia ab autore diligentissime elaborata, a nobis emendatissime impressa sunt in divinos honores. Par est enim Musicen divinis honoribus inventam suo defungi numere, christianaque templa (quanquam reclamante maximi nominis Theologo) Musicis resonare modulationibus. Hæc igitur (Ecclesiarcha Carole, qui et honoris divini observantissimus es, et nulla in arte amusus) ex moderna nuper incude deprompta, quo nihil non optimum soles, animo excipe, quem ego te non meis modo laboribus, sed mihi quoque ipsi patronum haud temerario iudicio elegi. Vale. Pridie Calendas Februarii. Anno a Christo nato Millesimo quingentesimo quadragesimo primo.

A Charles d'Estaing, docteur en droit canon et civil, Secrétaire du Saint-Siège Apostolique, en outre Chanoine-Comte de l'Église de Lyon, Jacques Moderne de Pinguento. Salut.

Les choses que l'œil n'a pas vues, ni l'oreille ne les a entendues, ni elles n'ont pénétré dans le cœur de l'homme. C'est que la raison humaine n'a pas eu par quoi mieux exprimer la gloire éternelle de Dieu et le bonheur achevé des glorieux que par la musique, imitatrice des esprits divins, des corps célestes et même de tous les éléments. Car, lorsque les hiérarchies d'anges, d'une seule et même voix interminable, font retentir les louanges au Seigneur, les sphères célestes et tous les ornements de l'univers expriment la gloire de Dieu dans un infatigable concert de l'harmonie, non seulement d'après les secrets de Pythagoriciens mais aussi d'après les mystères de David. Que les êtres d'en bas, eux aussi, par le mélange concordant de leurs qualités diverses, chantent sans relâche la louange du Créateur glorieux ! Que chantent aussi les petites bouches babillardes elles-mêmes, les oiseaux colorés de leur petites langues animées et toutes les sortes de flûtes. Et que les tuyaux des orgues hydrauliques, de leur puissante sonorité, jouent cet air d'action de grâces. Qu'enfin, tout esprit loue le Seigneur ! Les mortels sont frappés de stupeur devant tant de merveille.

Constatant que la musique est en lien avec la connaissance des choses divines (ce que, chez le très éminent poète Virgile, affirme Jopas au longs cheveux, lorsqu'il chante la lune vagabonde et les

éclipses du soleil)¹, de peur de paraître trop peu reconnaissants envers leur créateur, les mortels eux-mêmes se mirent à chanter sans relâche les louanges des dieux et des divinités et à chanter des chants sacrés : hymnes, poèmes et psaumes. De sorte que ces mêmes hommes (selon le témoignage de Fabius) étaient considérés à la fois comme musiciens, devins et hommes sages. Pour la même raison, Pallas, déesse de la sagesse, est représentée dans la mythologie jouant de la flûte, évidemment puisque la musique était associée à la connaissance des choses divines. Commencée par de modestes débuts, se développant par de grands progrès, cette étude de la musique a fait de tels bonds que, les artistes se surpassant eux-mêmes, aux confins de la perfection, elle n'a plus désormais de quoi se développer davantage. Ceci est particulièrement vrai dans notre heureux temps où d'innombrables musiciens rivalisent pour l'accomplissement de l'œuvre la plus achevée en tous points. Parmi eux, il faut tirer de la troupe et de la foule des musiciens ordinaires le remarquable Pierre Colin. Il a permis que les œuvres les plus accomplies de son art fussent publiées à part et de façon inhabituelle, imprimées sur mes presses et dédiées à ton nom (Charles très digne). Ce sont six liturgies à quatre voix (qu'on appelle messes), une à cinq voix et une autre à six voix, autant de motets arrangés de façon similaire avec un nombre égal de parties vocales, huit cantiques à la Sainte Vierge (qui commencent par Magnificat) dans chacun des tons. Il y a donc huit exemplaires de chaque œuvre, composés selon les différentes méthodes. L'ancien consul Macrobius Aurelius Theodosius, un homme de rang consulaire, dans le "Songe de Scipion" est garant que, sans aucun doute ce nombre huit, divisible en nombres égaux, constitue un nombre complet et entier et qu'il est très adapté à l'harmonie de la révolution céleste (puisque les sphères qui se meuvent dans les cieux sont elles-mêmes huit). C'est pourquoi aussi, ce nombre est considéré par les pythagoriciens comme un symbole de justice. Toutes ces œuvres élaborées avec le plus grand soin par leur auteur ont été imprimées par nous avec la plus grande correction pour les honneurs divins. Il convient en effet que la musique inventée pour rendre aux dieux les honneurs, remplisse sa tâche et que les temples chrétiens (malgré les protestations d'un théologien de grand renom) résonnent de compositions musicales. C'est pourquoi (Ecclésiarque Carole, toi qui es à la fois très attentif aux honneurs divins et qui n'es ignorant en aucun art) ces œuvres, sorties récemment d'une presse d'imprimerie moderne, reçois-les avec le cœur dont tu reçois habituellement tout ce qu'il y a de meilleur, toi que j'ai choisi sans témérité comme patron, non seulement pour mes travaux, mais aussi pour moi-même.

Adieu. 31 janvier A. D. 1541 [a.s.].

¹ Énéide, I, 740-743.

Annexe 3 : Dédicace du Liturgicon musicarum (1556)

AMPLISSIMIS IUXTA AC HUMANISSIMIS VIRIS D. DECANO, RELIQUISQUE AUGUSTODUNENSIS ECCLESIAE CANONICIS. PETRUS COLINUS S.

Iliberale estimo potius ingrati pectoris, humanis. Viri, absquibus semper acceperis, iisdem referendæ gratiæ nullam rationem unquam meditari : cuiusmodi genus hominum cum Diis, hominibusque planè sit invisum, cogitavi mecum sepenumero, quânam tandem ratione effugerem ingratitude apud vos repræhensionem, à quibus primùm quidem humanissime susceptus, stipendiisque non mediocribus ornatus, mox etiam auctus sacerdotiis, ac aliis denique beneficiis, ita sum affectus, ut admittere plura iam pudeat, nisi aliquam saltem non ingrati erga vos animi significationem edidero. Sed quî nam id tandem fiat : Certè quod Medicorum est promittunt Medici : tractant fabrilia fabri : Ecclesiæ vestræ Phonascus et symphonicarum puerorum formandæ voci Magister adhibitus, utcunque licet Musicam tracto : nihil præterea. Quod igitur unum possum, ex mea tenui suppellectile profero Liturgias aliquot (sive Missas appellare mauultis) à me nuper concentibus modisque Musicis conuestitas non omnino infœliciter (nisi mea me fallit φιλαυτία) : eas ego vobis in usum vestri chori offero, dicoque, et in hominum manus ut exire vestro sub nomine patiamini, vos etiam atque etiam rogo : ut si quid inde fructus possint aliis quoque percipere, idipsum, quicquid erit, vobis Musices candidati referant acceptum. Non lubet hic multùm contendere adversus eos, quorum improbis propemodum vocibus effectum est, ut hæc ars nostra alioqui sancta, et ex semper artibus liberalibus una, nec infima, in tenebris contempta iaceat : tantùm hoc dicam, nihil eorum calumniæ à me relictum esse loci, vel in eo quòd passim Musicis Harmoniis à plerisque tum verba, tum orationes ita disrupti querantur, ut nihil audiatur nisi tumultuantium vocum strepitus : Siquidem ea facilitate rem ipsam tractavi, ut nihil hic durum aut coactum offendatur, sed omnia velut sponte sua fluant : ita Musicam modulationem attemperavi suis modulis, ut non tantum orationis verba singula, sed integras etiam orationes facilè quivis exaudiat, et aures varie vocis illecebra sic afficiantur, ut nihilo secius orationis medulla pascatur animus. Sed vestra potius aliorumque Musicæ peritorum intererit hac de re iudicare, quibus meum conatum, si non improbari sensero, tum meditabor aliquid amplius, imò etiam in manibus habeo generis eiusdem alia quædam, quæ brevi in vestram et eorum gratiam evulgabuntur. Interim boni consulite virioptimi, quos Utinam Dominus Iesus Christus servet incolumes. Apud Heduorum Augustodunum Deimo Calend. Octobris. 1554.

ANTONII STAMPÆI

Quoniam ruricolæ Fauni, Satyriq₃ falaces
Usi sunt odis Pallados eximiæ :
Indignata Dea est, hymnòsque, et sacra reliquit
Musica, quæ in tenebris post iacere diu.
Sed reddis proprio hæc tu Petre Coline nitori
Dulcisonis mandans cantica sacra tonis.
Ergo Pieridum quis te non dicat alumnum
Pallade te natum quis neget esse Dea.

Traduction¹

Aux personnes très considérables et très distinguées, au Doyen et aux autres chanoines de l'Église d'Autun, de la part de Pierre Colin, prêtre.

C'est montrer de l'indignité et un cœur bien ingrat que de ne jamais songer aux raisons qu'on a de s'acquitter auprès de personnes aussi distinguées que vous, des grâces qu'on en a reçues : que ce travers humain soit en horreur aux dieux, et plus encore aux hommes. Pour ma part, je me suis souvent demandé comment je pourrais me préserver, à vos yeux, du reproche d'ingratitude ; car à votre accueil, dès l'abord très affable, et aux gratifications généreuses dont vous m'avez honoré, vous avez bientôt ajouté le sacerdoce, et d'autres bienfaits enfin ; si bien qu'ainsi comblé je ne saurais rien accepter sans rougir, si ce n'est seulement de susciter en vous quelque approbation pour la reconnaissance qui m'anime. Qu'il en soit donc ainsi. Sans doute les médecins n'ont à présenter que des choses de médecins, et les ouvriers leur ouvrage ; moi qui suis maître de chant de votre Église, et chargé de former les voix des enfants du chœur, je fais de la musique et rien d'autre. Je ne sais faire que cela ; de mon maigre bagage, je tire des liturgies (des Messes, si vous préférez), par moi revêtues d'une harmonisation qui est parfois heureuse (sauf quand l'amour de moi me manque). Je vous les offre à l'usage de votre chœur, et je vous affirme, pour que vous souffriez qu'elles passent de main en main, avec

¹ Traduction opérée avec l'aide d'Émilie Brugnaux.

votre nom en exergue (ce qui est mon plus cher désir) : s'il se trouvait que d'autres en recueillent les fruits, quoi qu'il en soit, c'est à vous que ces candidats à la musique en devraient le succès. Il ne me plaît guère de m'élever contre ceux dont les voix, presque méchantes, affirment que notre art, qui est un art saint, l'un des sept arts libéraux, et non des moindres, gît, méprisé, dans les ténèbres ; je dirai seulement que je n'ai laissé passer aucune de leurs calomnies, par exemple lorsqu'ils se plaignent qu'ici et là, dans la plupart de mes compositions musicales, les mots et les phrases sont interrompus et qu'on n'entend qu'un tumulte confus de voix ; or, j'ai utilisé là ce procédé facile qui vise à ce que rien de dur, ni de contraint ne choque ; tout coule naturellement ; ainsi, j'ai ajusté la mélodie à ses mesures pour que soient entendues de tout le monde, non seulement un seul mot de la phrase, mais encore les phrases entières, que les oreilles soient charmées par la voix mélodieuse, et que, néanmoins, l'esprit reçoive la moelle de la phrase. Mais c'est à vous plutôt qu'il appartient d'en juger, ainsi qu'à tous ceux qui s'y connaissent en musique. À ceux-là je dédie le fruit de mes efforts ; et si jamais j'ai conscience qu'ils n'y sont point hostiles, alors je méditerai quelque chose de plus considérable ; mais j'ai sur le métier d'autres pièces du même genre, qui, sous peu, paraîtront sous votre grâce et sous la leur. En attendant, veuillez approuver celles-ci et que notre Seigneur Jésus-Christ protège des personnes aussi excellentes que Vous.

A Autun, le 22 septembre 1554.

Par Antoine d'Estampes.

Comme les faunes des terres bucoliques et les satyres fallacieux se servirent des odes de l'éminente Pallas-Athena, la déesse s'en indigna ; elle abandonna les hymnes et la musique sacrée, qui furent ainsi reléguées dans les ténèbres pour longtemps. Mais Toi, Pierre Colin, tu les rends à l'élégance qui est la leur, confiant les chants sacrés à des airs dont le son est des plus agréables. Ainsi donc, qui pourrait dire que tu n'es pas le disciple des muses ? Qui oserait nier que tu es né de la déesse Pallas-Athena ?