

ÉTIENNE
MOULINIÉ
(c.1660-AP.1669)

les arts florissants
william christie

CANTIQUE DE MOÏSE
VENI SPONSA MEA
TROIS FANTASIES À QUATRE POUR LES VIOLES
ESPOIR DE TOUTE ÂME AFFLIÉE
O BONE JESU

LES ARTS FLORISSANTS
BIRGIT GRENAT, DESSUS
AGNÈS MELLON, DESSUS
GUILLEMETTE LAURENS, DESSUS
DOMINIQUE VISSÉ, CONTRE-TÉNOIR
JOSEP BENET, TAILLE-HAUTE
MICHEL LAPLÉNIE, TAILLE-BASSE
PHILIPPE CANTOR, BASSE
GREGORY REINHART, BASSE



HMX 2901055

HM 57

47'12

AAD

harmonia mundi s.a. Mas de Vert, 13200 Arles © 1980, 2004
Made in Germany



Photo : Pierre Javelle

[CURIOSITA

LE CANTIQUE DE MOÏSE

MOULINIÉ

les arts florissants j william christie

harmonia
mundi

BARTOK. Microcosmos

Huguette Dreyfus, clavecin

HMX 290791

BRUHNS. Intégrale d'orgue

Helmut Winter à l'orgue d'Altenbruch

HMX 290799

CESTI. Cantates

Concerto Vocale, René Jacobs

HMX 2901018

HASSLER. Missa super Dixit Maria

Ensemble Vocal Européen, Philippe Herreweghe

HMX 2901401

HOLBORNE. "My Selfe". Pavans, Galliards

The King's Noyse, David Douglass

with Paul O'Dette

HMX 2907238

HUMFREY. Verse Anthems

Romanesca, Nicholas McGegan

HMX 2907053

LAMBERT. Airs de cour

René Jacobs, K. Junghänel, W. Kuijken

HMX 2901061

MARINI. Curiose & Moderne Inventioni

Romanesca (A. Manze, N. North, J. Toll)

HMX 2907175

MOULINIE. Cantique de Moÿse

Les Arts Florissants, William Christie

HMX 2901055

SERMISY. Leçons de Ténèbres

Ensemble Clément Janequin

HMX 2901131

STROZZI. Cantates

Judith Nelson, Concerto Vocale

HMX 2901114

UCCELLINI. La Bergamasca

The Arcadian Academy, Nicholas McGegan

HMX 2907066

DE WERT. Madrigaux

Cantus Cölln, Konrad Junghänel

HMX 2901621

Le Jeu des Pèlerins d'Emmaüs

Ensemble Organum, Marcel Pérès

HMX 2901347

La Renaissance anglaise

Deller Consort

HMX 290219

LE CANTIQUE DE MOÏSE

MOULINIÉ

les arts florissants f william christie

ÉTIENNE MOULINIÉ (c.1600-ap.1669)

Cantique de Moÿse

Paraphrase poétique par Antoine Godeau

Extraite des "Œuvres chrestiennes", 1633

Restitution et réalisation William Christie – Transcription Dominique Visse

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | Il est temps que l'ennuy face place à la Joye | 2'00 |
| 2 | Erigeons à sa gloire un superbe trofée | 1'13 |
| 3 | Seigneur, c'est ton pouvoir qui produit ces miracles | 1'01 |
| 4 | Ta clémence pour nous fait des choses si grandes | 1'53 |
| 5 | Comme on voit un Rocher dont l'orgueilleuse teste | 1'27 |
| 6 | Grand Dieu c'est à ce coup que ta puissance esclate | 1'27 |
| 7 | O Dieu qui devant toy fais marcher la victoire | 1'15 |
| 8 | Tu fendis de la mer les inconstantes plaines | 2'30 |
| 9 | "Suivons les" dits ce Roy, mettons la main aux armes | 1'26 |
| 10 | Ce discours animait les troupes insensées | 1'02 |
| 11 | O Dieu qui t'es vangé de ces ames hautaines | 1'27 |
| 12 | Ou sont ces insolents dont l'horrible blasphème | 1'37 |
| 13 | Si ta juste rigueur esclate en leur vangeance | 1'13 |
| 14 | Tu le feras, grand Dieu, ton assistance est preste | 1'15 |
| 15 | Je les vois ce me semble et lis sur leur visage | 1'16 |
| 16 | Il ne faut plus douter, tes mains nous sont propices | 1'49 |
| 17 | C'est dans ce beau séjour ou quittant le tonnerre | 1'03 |
| 18 | Arbitre souverain, Des volontés humaines | 1'06 |

- | | | |
|----|------------------------|------|
| 19 | Veni sponsa mea | 5'18 |
|----|------------------------|------|

Motet à la Sainte Vierge à 5 voix mixtes et solistes

Texte tiré du Cantique des Cantiques (IV) et de l'Hymne des Matines à la Sainte Vierge

Extrait des "Meslanges de sujets chrestiens...", 1658

Restitution et réalisation Denise Launay

20 **Trois Fantaisies à quatre pour les violes** 9'34
Extraites du "Cinquième Livre d'Airs de cour" (1639)
Transcription Denise Launay

21 **Espoir de toute âme affligée** 4'34
Cantique à trois voix et basse continue, extrait des "Meslanges",
Paris, 1658 / Paroles d'Antoine Godeau – Paraphrase poétique du
Cantique des trois enfants
(Extrait des "Œuvres chrestiennes", 1633)
Restitution et réalisation Denise Launay

22 **O bone Jesu** 2'20
Motet à cinq voix mixtes – Extrait des "Meslanges", 1658
Restitution et réalisation Denise Launay

Les Arts Florissants

Birgit Grenat, Agnès Mellon, Guillemette Laurens, dessus

Dominique Visse, contre-ténor

Josep Benet, taille-haute

Michel Laplénie, taille-basse

Philippe Cantor, Gregory Reinhart, basses

Christophe Coin, Marianne Muller, dessus de viole

Ariane Maurette, taille de viole

Jaap ter Linden, basse de viole

Elisabeth Matiffa, basse de viole, violone

Yvon Repérant, orgue et clavecin

Pascal Monteilhet, théorbe

Direction William Christie



Faut-il croire Voltaire lorsqu'il écrit, en son *Siècle de Louis XIV*, qu'avant cet âge d'or "la musique (en France) était au berceau : quelques chansons languissantes, quelques airs de violon, de guitare, de théorbe, la plupart même composés en Espagne étaient tout ce que l'on connaissait" ? Ne faut-il pas plutôt revoir ce jugement hâtif, dû à l'ignorance où l'on se trouvait alors (... et où l'on se trouve encore aujourd'hui) de la musique française au temps de Richelieu et de Mazarin, et apprendre à mieux goûter cet art si varié, si spontané, qui n'a pas encore subi la contrainte de l'"étiquette" versaillaise ?

Les frères Moulinié (ou Moulinier, ou Molinié), Antoine et Etienne, sont "montés" de Narbonne à Paris aux environs de 1620. L'aîné, chanteur à la Chapelle royale, introduit son cadet dans les hautes sphères : dès 1628, le jeune homme accède au poste de "maître de la musique" de Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII. Le voilà donc placé au cœur d'une société mondaine, frivole et guerroyeuse, friande de danse et de ballets, donc de musique. Etienne Moulinié se fait la main en composant des *Airs de cour* faits pour être chantés à voix seule, avec luth, ou en chœur à 4 voix. Ami des musiciens français tels que Cambefort, Guédron, A. Boësset, qui vivent, comme lui, dans l'entourage des princes, il a certainement rencontré les artistes italiens, chanteurs, luthistes et compositeurs, appelés par Mazarin en 1647 pour révéler aux Français l'opéra, né en leur pays : leur style se reflète parfois dans ses œuvres. Parvenu à sa maturité, Moulinié cesse de se contenter de ne produire que des pièces brèves, pour le plaisir des mondains ; il se souvient d'avoir appris, en la maîtrise de Narbonne (les maîtrises tenaient lieu, jadis, d'écoles de musique), la science du contrepoint, à laquelle il peut désormais ajouter les raffinements et le dynamisme de la musique dramatique italienne. Il se lance alors dans la composition d'œuvres plus amples dans lesquelles il déploie un génie inventif insoupçonné jusqu'alors. Ce que révèlent ses *Meslanges* (1658), c'est un faisceau de qualités qui font de lui un novateur, plus encore que son contemporain Henry Dumont, auteur, comme lui, de *Meslanges* (1657).

Ces qualités sont essentiellement l'art du maniement des voix (qu'il traite tantôt en solistes, avec une grande liberté mélodique et un sens dramatique très poussé, tantôt en ensembles, avec une science de l'écriture polyphonique

jointe à un souci de l'expression remarquables) et la manière dont il suit le texte pas à pas, sans tomber toutefois dans les excès d'un figuralisme conventionnel en usage depuis le Moyen Âge : à ses yeux, le contenu émotionnel du mot importe plus que son sens littéral. Il sait encore être un architecte des sons, sachant ménager des contrastes, tant par le groupement des voix que par le caractère de la musique et l'opposition des styles.

Il est conscient du côté novateur de sa musique, et s'en explique auprès d'un public dont il connaît l'esprit timoré : "En quelques endroits", écrit-il en l'*Avertissement* de ses *Meslanges*, "j'ay affecté certains traits, & toutefois en petit nombre, qui sont assez hardis, & qui passeront peut-être pour des licences dans l'opinion de ceux qui préfèrent l'austérité de l'ancienne manière aux agréments de la nouvelle..." Ces "traits hardis" qui pouvaient choquer l'opinion sont, précisément, ces raffinements harmoniques et mélodiques et cette diversité qui, aujourd'hui, nous charment. Tout cela risquait sans doute de le faire taxer d'italianisme, en ce temps où l'éternel conflit entre musiques italienne et française entrait dans une phase critique : la prochaine venue à Paris du grand Cavalli, appelé par Mazarin pour faire représenter ses opéras italiens lors des fêtes données à l'occasion du mariage de Louis XIV avec l'infante d'Espagne, allait rallumer les vieilles querelles, et Moulinié prenait sagement ses précautions...

Un mot reste à dire à propos des paroles françaises utilisées par Moulinié dans le *Cantique de Moïse* et dans le *Cantique des trois enfants*. Ces *paraphrases* de l'*Exode* (chap. 15) et du *Livre de Daniel* (chap. 3) sont tirées des *Œuvres chrestiennes* (1633) d'Antoine Godeau, évêque de Grasse et de Vence, célèbre en son temps pour avoir paraphrasé les 150 Psaumes de David en proposant aux musiciens de leur donner des airs "agréables et faciles" afin de permettre aux catholiques de rivaliser avec les protestants qui chantaient si bien les Psaumes de Marot ! Moulinié a choisi de donner aux *Paraphrases* de Godeau une musique savante, de style concertant, qui en fait délibérément des œuvres destinées au concert.

Le Cantique de Moïse

Le poème comprend dix-huit strophes comportant chacune six alexandrins. Chaque strophe a sa propre musique, différente de celle des autres,

et susceptible d'être chantée isolément. Juxtaposées, elles forment un tout qu'unit la même tonalité (notre sol mineur actuel) ; savamment contrastées par le nombre de voix (10 sont à 5 voix, 2 à 4 voix, 3 à 3 voix, 3 à 2 voix), ainsi que par le caractère, le tempo, le mode d'écriture (contrepoint note contre note, contrepoint fleuri ou fugué, dialogue entre *sol*i et chœur ou entre deux solistes), elles s'opposent les unes aux autres de telle sorte que l'intérêt est toujours soutenu et même renouvelé constamment. Toutes les strophes comportent une partie de basse chiffrée, ce qui était alors une nouveauté en France, la première basse imprimée en ce pays ayant été publiée une année avant les *Meslanges* de Moulinié, pour les *Meslanges* de Henry Dumont. Cette basse chiffrée, qui double à peu près constamment la partie chantée la plus grave (basse, ténor ou contra, selon les moments), est jouée par le clavecin que soutient la basse de viole ; d'autres instruments, choisis *ad libitum*, pouvaient jouer à l'unisson des voix chantées.

Veni sponsa mea

Ce motet à la Vierge Marie est écrit dans la forme du rondeau, qui est aussi celle de la chanson, c'est-à-dire qu'un refrain alterne avec les couplets. Ici le refrain est à 5 voix ; l'écriture syllabique, homophone, le rythme binaire et la tonalité très affirmée lui donnent le caractère alerte d'une chanson profane. Alternant avec ce refrain, trois couplets chantés par des solistes (2 voix, puis 3, puis 2) adoptent le style aimable de l'air de cour, sans ornements. La doxologie finale est à 5 voix. L'ensemble, très différent du *Cantique de Moïse*, montre une grande fraîcheur d'inspiration.

Trois Fantaisies à quatre, pour les violes

La fantaisie, au *xviii*^e siècle, est un genre de composition proprement instrumental, destiné le plus souvent au quatuor de violes, parfois aussi à l'orgue (Fantaisies de Le Jeune, de Du Caurroy, de Guillet...). Dans une fantaisie, le compositeur développe successivement plusieurs thèmes, apparentés entre eux par le dessin mélodique, mais opposés les uns aux autres par le rythme, le tempo et le caractère. La mode en est venue d'Angleterre où ce genre était florissant. Moulinié, dont on ne connaît pas d'autres fantaisies, excelle

d'emblée dans cette forme, nouvelle pour lui cependant, et montre ici son côté savant et raffiné qui donne à ses fantaisies une qualité comparable à celle des *Fancies* de Tomkins, de Lawes ou de Locke.

Espoir de toute âme affligée

Comme le *Cantique de Moïse*, cette œuvre religieuse sur paroles françaises ne pouvait pas être chantée au cours d'un office liturgique. Sa destination était sans nul doute le concert, en l'un de ces cercles de mélomanes, professionnels et amateurs, qui s'assemblaient pour y donner les plus récentes créations et les soumettre à l'approbation des connaisseurs avant de les confier à l'imprimeur.

O bone Jesu

Ce petit motet au Saint-Sacrement est typique du style de la Contre-Réforme où l'on cherchait tout à la fois à suivre le texte dans toutes ses inflexions et à éviter la monotonie. Comparable en cela à son compatriote Guillaume Bouzignac, auteur de nombreux motets latins polyphoniques de style italianisant, Moulinié n'hésite pas, en ce court espace, à changer plusieurs fois de modes d'expression, passant de l'écriture contrapuntique sévère au caractère joyeux et au style concertant qui évoquent inévitablement la danse.

DENISE LAUNAY



To what extent is Voltaire to be believed when, in his *Siècle de Louis XIV*, he claims that 'music (in France) was in its cradle: some languishing songs, a few airs for the violin, guitar or theorbo, and most of them, for that matter, composed in Spain, was all that was known' before that golden age? Should we not re-examine this hasty judgement, stemming from the ignorance of the time (and which continues to the present day), regarding French music in the ages of Richelieu and Mazarin, and attempt to acquire a taste for so varied and spontaneous an art form that had not yet been subjected to the constraints of the 'etiquette' of Versailles?

The Moulinié (Moulinier, Molinié) brothers, Antoine and Etienne, moved up to Paris from Narbonne around 1620. The elder, a chorister in the Royal Chapel, introduced his younger brother to these elevated circles and by 1628 the young man had acceded to the post of *maître de musique* of Gaston d'Orléans, the brother of Louis XIII. He now found himself at the heart of a fashionable, worldly society, frivolous and pugnacious, partial to dancing and ballets and, therefore, also to music. Etienne Moulinié got his hand in by composing *Airs de cour* which could be sung either by a solo voice with lute or a four-part choir. The friend of French composers like Cambefort, Guéron and A. Boësset, all of them members, as he was, of a princely entourage, he is certain to have encountered the Italian artists, singers, lutenists and composers called upon by Mazarin in 1647 to reveal their indigenous opera to the French. Their style is sometimes reflected in his music.

Upon reaching maturity, Moulinié no longer contented himself with turning out nothing but short pieces for the entertainment of modish society; he remembered that as a pupil in the choir-school at Narbonne (the cathedral choirs formerly took the place of music-schools), he had learnt the art of counterpoint to which he could now add the refinements and the vitality of Italian dramatic music. He launched into the composition of more ample works in which he was to give evidence of an unsuspected inventive genius. The *Meslanges* (1658) attest to several qualities which make him a more significant innovator than his contemporary, Henry Dumont, who like him composed *Meslanges* (1657).

These qualities are, essentially, the art of handling voices (which he sometimes treats as soloists with great melodic freedom and a highly developed dramatic sense, and sometimes in ensembles with remarkably skilful and expressive polyphonic writing) and his manner of following the text step by step without falling into the excesses of a conventional figuralism in use since the Middle Ages: in his eyes, the emotional connotations of the word are more significant than its literal meaning. He is, moreover, an architect in sound, skilled in the manipulation of contrasts in the grouping of voices, the character of the music as well as in the opposition of styles.

Moulinié was aware of the innovative aspect of his music and he took pains to explain himself to a public whose timorous spirit he knew: 'In some places', he writes in the Foreword to his *Meslanges*, 'I have made use of certain effects, although in small number, which are somewhat daring and which will, perhaps, be seen as licences in the opinion of those who prefer the austerity of the ancient manner to the ornaments of the new...'. These 'daring' features which might have been regarded as so shocking then are precisely those harmonic and melodic refinements and that variety that charm us today. No doubt he risked being accused of 'Italianism' at a time when the eternal conflict between Italian and French music was entering a critical phase. The imminent arrival in Paris of the great Cavalli, summoned by Mazarin for the production of his Italian operas on the occasion of the celebrations to mark the marriage of Louis XIV to the Infanta of Spain, would rekindle the old squabbles and Moulinié wisely took precautions...

A word remains to be said about the French words used by Moulinié in the *Cantique de Moÿse* and the *Cantique des trois enfants*. These *Paraphrases* of Chapter 15 of the Book of Exodus and Chapter 3 of the Book of Daniel come from the *Œuvres Chrestiennes* (1633) by Antoine Godeau, Bishop of Grasse and Vence who was celebrated in his day for having paraphrased the 150 Psalms of David, suggesting that composers write 'agréables et faciles' airs to them so that Catholics could compete with the Protestants who were so accomplished in the singing of the Psalms of Marot! Moulinié chose to furnish Godeau's *Paraphrases* with a sophisticated musical setting in concertante style, deliberately making them works destined for concert performance.

Cantique de Moÿse

The poem consists of 18 stanzas of 6 alexandrines each. Each stanza has its own music, different from that of the others and capable of being sung on its own. Performed together, they form a whole that is unified by the same key (our modern G minor). Cleverly contrasted by the number of voices (ten are in 5, two in 4, three in 3, and three in 2 parts), as well as by the character, the tempo and the technique of writing (e.g. note-against-note counterpoint, florid or fugal counterpoint, concertante dialogue between soloists and chorus or between two soloists), there is such variety from one stanza to another that interest is sustained and even, indeed, constantly renewed. Each stanza contains a figured bass part which was then a novelty in France, the first figured bass to be printed in that country having appeared a year before Moulinié's *Meslanges* in the *Meslanges* of Henry Dumont. This figured bass, which almost invariably doubles the lowest sounding vocal part (bass, tenor or alto, depending on the place in the music), is played by the harpsichord supported by the bass viol. Other instruments, chosen *ad libitum*, could play in unison with the sung parts.

Veni sponsa mea

This motet to the Virgin is in the form of a *rondeau* which is identical to that of the *chanson*, i.e. a refrain (or ritornello) alternated with couplets (or episodes). Here the refrain is for a five-part choir. The syllabic, homophonic writing, the duple time and the firmly asserted tonality give it the brisk character of a profane *chanson*. Alternating with this refrain, three episodes sung by soloists (two, then three, then two) adopt the amiable style of the *Air de cour* without ornaments. The final doxology is again in five parts. The whole work, very different from the *Cantique de Moÿse*, shows great freshness of inspiration.

3 Fantaisies à quatre, pour les violes

In the 17th century the *fantaisie* was, properly speaking, an instrumental composition most often for a quartet of viols or, sometimes, for the organ (the *fantaisies* of Le Jeune, Du Caurroy, Guillet...). In a *fantaisie* the composer developed a succession of different themes that were related to each

other in melodic design but different in rhythm, tempo and character. It was a fashionable form which came from England where it had long flourished. Moulinié, by whom no other *fantaisies* are known, excelled at the form from the outset, although it was new to him. It shows him at his most sophisticated and refined, qualities which make them comparable to the 'fancies' of Tomkins, Lawes or Locke.

Espoir de toute âme affligée

Like the *Cantique de Moÿse*, this sacred composition to French words could not be sung during the liturgical office. It was undoubtedly intended for concert performance at one of those gatherings of professional and amateur musicians where the most recent works were performed and submitted for the approval of the connoisseurs before being sent to the printer's.

O bone Jesu

This little motet for the Holy Sacrament is typical of the Counter-Reformation style which endeavoured to follow every inflexion of the words while avoiding the pitfalls of monotony. Comparable in this respect to his compatriot Guillaume Bouzignac, Moulinié does not shrink, within this brief space, from changing the means of expression several times, passing from strictly contrapuntal writing, joyous in mood, to a concertante style that is irresistibly evocative of the dance.



Soll man Voltaire Glauben schenken, wenn er in seinem *Siècle de Louis XIV* schreibt, daß die französische Musik vor diesem goldenen Zeitalter noch in der Wiege gelegen habe: "einige sehnsüchtige Lieder, einige Weisen für Violine, Gitarre, Theorbe, die meisten sogar in Spanien komponiert, waren alles, was man kannte"? Sollte man nicht eher dieses voreilige Urteil revidieren, das der damaligen (und noch heutigen) Unkenntnis der französischen Musik zur Zeit Richelieus und Mazarins zuzuschreiben ist, und diese vielseitige und spontane Kunst, die noch nicht der Versailler "Etikette" unterworfen war, besser schätzen lernen?

Die Brüder Antoine und Etienne Moulinié (oder Moulinier, oder Molinié) kamen 1620 aus Narbonne nach Paris. Der Ältere, Sänger an der Königlichen Kapelle, führte seinen Bruder in die vornehme Gesellschaft ein, und schon 1628 wird der junge Mann "Maître de Musique" Gastons von Orléans, des Bruders Ludwigs XIII. Er befindet sich so inmitten einer mondänen, frivolen und kriegerischen Gesellschaft, die begierig auf Tanz und Ballett, also auf Musik, war. Etienne Moulinié erprobt zunächst seine kompositorischen Fähigkeiten an den *Airs de Cour* für Solostimme und Lautenbegleitung oder vierstimmigen Chor. Als Freund französischer Musiker wie Cambefort, Guédron, A. Boësset, die wie er in Adelskreisen Umgang hatten, hat Moulinié bestimmt auch die italienischen Künstler kennengelernt, Sänger, Lautenisten oder Komponisten, die Mazarin 1647 nach Paris kommen ließ, um die Franzosen mit der Oper bekanntzumachen, die in ihrem Lande entstanden war. Ihr Stil spiegelt sich manchmal in den Werken Mouliniés wieder.

Als Moulinié seine künstlerische Reife erreicht hat, gab er sich nicht mehr mit dem Verfassen von kurzen Stücken zur Unterhaltung der mondänen Welt zufrieden. Er erinnert sich daran, daß die Maitrise von Narbonne (die Maitrisen hatten damals die Funktion von Musikschulen) ihn in die Kunst des Kontrapunkts eingeweiht hatte, dem er nun die Feinheiten und den Dynamismus der italienischen Opernmusik hinzuzufügen vermochte. Er begibt sich also an die Komposition größerer Werke, in denen er einen bisher ungeahnten Einfallsgeist zeigt.

Seine *Meslanges* (1658) offenbaren uns so viele musikalische Qualitäten, daß er, noch stärker als sein Zeitgenosse Henry Du Mont (der seinerseits

1657 eine Sammlung *Meslanges* herausgegeben hatte), als Bahnbrecher erscheint. Im Besonderen zeichnet sich sein Werk in folgenden Punkten aus: In der Anwendung der menschlichen Stimme, die er teils als Solo mit großer melodischer Freiheit und hochentwickeltem Sinn für Dramatik einsetzt, teils als Vokalgruppe, wo sich kunstvolle Polyphonie zu bemerkenswerter Ausdrucksbesorgtheit gesellt. Erwähnenswert ist auch seine Art, dem Text Wort für Wort zu folgen, ohne in eine seit dem Mittelalter übliche, übertriebene konventionelle Figuration zu verfallen. Für Moulinié war der emotionelle Gehalt eines Wortes wichtiger als sein buchstäblicher Sinn. Er ist noch ein Tonarchitekt, der es versteht, durch Stimmgruppierungen, spezifische musikalische Charakteristika oder Stilgegenüberstellungen, Kontraste zu schöpfen.

Ihm selbst ist bewußt, was seine Musik an Erneuerung bringt, und er äußert sich diesbezüglich einem Publikum gegenüber, dessen Schüchternheit er auf diesem Gebiet kennt: So schreibt er im *Avertissement* seiner *Meslanges*: "Ich habe einige Züge angewendet, jedoch in kleiner Anzahl, die ziemlich kühn sind und die vielleicht als allzu große Freiheit in der Meinung derer erscheinen mögen, die die Strenge der alten Manier den Annehmlichkeiten der neuen vorziehen." Diese "kühnen Züge", die die allgemeine Meinung schockieren konnten, sind ja gerade diese harmonischen und melodischen Verfeinerungen, diese Vielseitigkeiten, die uns daran gefallen. Zu einer Zeit, als der ewige Konflikt zwischen italienischer und französischer Musik in die kritische Phase trat, konnte man ihm dadurch freilich einen gewissen "Italianismus" in seiner Musik unterschieben. Der Besuch Cavallis in Paris, wohin Mazarin ihn anlässlich der Hochzeit Ludwig XIV. mit der spanischen Infantin für die Aufführung seiner italienischen Opern kommen ließ, sollte von neuem den alten Stil entfachen, und Moulinié traf wohlweislich seine Vorsichtsmaßnahmen...

Der französische Text, den Moulinié seinen *Cantique de Moÿse* (Moses Siegeslied) und seinen *Cantique des trois enfants* (Der Lobpreis der drei Jünglinge) zugrunde legte, bedarf einer besonderen Erklärung. Diese Paraphrasen der Bibelverse aus dem Buch Exodus (Kapitel 15) und dem Buch Daniel (Kapitel 3) stammen aus den *Œuvres Chrétiennes* (1633) des Antoine Godeau, Bischof von Grasse und Vence, der zu seiner Zeit durch die Paraphrase der 150

Davidspsalmen berühmt wurde und die Musiker aufforderte, sie "angenehm und leicht" zu vertonen, damit die Katholiken mit den Protestanten, die so schön Marots Psalmen sangen, rivalisieren konnten! Moulinié hat Godeaus Paraphrasen eine sehr kunstvolle Musik gegeben, in einem konzertanten Stil, der sie bewußt zu Konzertwerken macht.

Der **Cantique de Moÿse** hat achtzehn Strophen von jeweils sechs Alexandrinern. Jede Strophe hat ihre eigene, unterschiedliche Musik und kann als Einzelwerk interpretiert werden. Zusammen bilden sie jedoch ein Ganzes durch dieselbe Tonart (unser heutiges g-moll), und sie sind kunstvoll kontrastiert durch die variierte Anzahl der Stimmen (10 Strophen zu 5 Stimmen, 2 zu 4 Stimmen, 3 zu 3 Stimmen, 3 zu 2 Stimmen) als auch durch ihren Charakter, ihr Tempo und Technik (kontrapunktische Note-gegen-Note-Werte, blühender und fugierter Kontrapunkt, konzertanter Dialog zwischen Solisten und Chor oder zwischen zwei Solisten). Alles ist so kontrastreich angelegt, daß man mit anhaltendem und ständig erneuertem Interesse zuhört. Jede Strophe hat einen bezifferten Baß, was damals in Frankreich eine Neuheit war. Der erste gedruckte Baß-Part wurde ein Jahr vor Moulinié's *Meslanges* angefertigt und zwar in den *Meslanges* von *Henry Du Mont*. Dieser bezifferte Baß, der fast ständig die tiefste Stimme verdoppelt (je nachdem Baß, Tenor oder Kontratenor) wird auf dem Cembalo gespielt und von der Viola da gamba unterstützt. Andere Instrumente konnten *ad libitum* im Einklang mit den Stimmen spielen.

Veni sponsa mea (Nach dem hohen Lied und der Marienhymne aus der Matutina). Diese Marienmotette ist wie das Lied, in Rondoform, das heißt, mit Alternierung von Strophe und Refrain. Der Refrain ist hier fünfstimmig. Der syllabische und homophone Satz, der gerade Rhythmus und die klar abgezeichnete Tonart geben ihm den Charakter eines heiteren Liedes. Mit dem Refrain alternieren drei Strophen, von jeweils zwei, drei und wieder zwei Solisten gesungen, in einem wohlwilligen *Air de Cour*-Stil ohne Verzierungen. Die abschließende Doxologie ist fünfstimmig. Das Stück, das sich im ganzen sehr vom *Cantique de Moÿse* unterscheidet, ist von großer Inspirationsfrische.

3 Fantaisies à quatre, pour les Violes

Im 17. Jahrhundert ist die Fantasie eine rein instrumentale Gattung, die meist für ein Gambenquartett oder manchmal auch für die Orgel geschrieben wurde (Fantasien von Le Jeune, Du Caurroy, Guillet ...). In der Fantasie entwickelt der Komponist nach und nach mehrere Themen, die melodisch untereinander verwandt sind, aber sich durch Rhythmus, Tempo und Charakter unterscheiden. Die Mode der Fantasie kam aus England, wo sich diese Gattung großer Beliebtheit erfreute. Von Moulinié kennen wir nur diese drei Fantasien, aber in dieser Form, die für ihn ganz neu war, zeigt er sich auf Anhieb als Meister und macht dadurch seine Fantasien den *Fancies* von Tomkins, Lawes oder Locke ebenbürtig.

Espoir de toute âme affligée (Poetische Paraphrase des Lobgesangs der drei Jünglinge von Antoine Godeau). Wie der *Cantique de Moïse* konnte dieser religiöse Gesang mit französischem Text nicht während des Gottesdienstes gesungen werden. Er war zweifellos fürs Konzert im Kreise um Moulinié bestimmt, wo sich Berufsmusiker und Amateure oder auch nur Musikfreunde versammelten, um die neuesten Schöpfungen dem Urteil von Kennern zu unterwerfen, bevor sie gedruckt wurden.

O bone Jesu. Diese kurze Motette ist typisch für den Stil der Gegenreform, wo man gleichzeitig bemüht war, allen Textnuancen zu folgen und keine Monotonie aufkommen zu lassen. Moulinié, der in dieser Beziehung viel Ähnlichkeit mit seinem Landsmann Guillaume Bouzignac, dem Komponisten vieler lateinischer Motetten italienischen Einflusses, zeigt, zögert nicht, in diesem kurzen Stück mehrere Male seine Ausdrucksmittel zu wechseln, vom strengen Kontrapunkt zu fröhlichen, konzertanten Passagen mit Tanzcharakter.

Cantique de Moïse

- 1 Il est temps que l'ennuy face place à la Joye
Ces cruels Ennemis dont nous fûmes la proye,
Dans les flots irrités rencontrent leurs tombeaux.
Nos tourments sont finis, nos jours vont estre
[calmes
Et Dieu qui fait pour nous des prodiges nouveaux,
Dans le sein de la mer nous fait cueillir des
[palmes.
- 2 Erigeons à sa gloire un superbe trofée,
D'un monarque insolent la rage est estouffée,
Ses traits sont retournés contre son propre flanc,
Ses chars sont engloutis par les vagues profondes
Et ce camp qui pensoit nager dans nostre sang,
A la mercy des vents, nage dedans les ondes.
- 3 Seigneur, c'est ton pouvoir qui produit ces
[miracles,
Qui change la nature et force ces obstacles,
Pour nous sauver des fers d'un tyran inhumain ;
Il juroit nostre perte, il avoit pris la foudre ;
Mais luy mesme est tombé sous les coups de ta
[main
Et ce Roy redouté n'est plus qu'un peu de poudre.
- 4 Ta clémece pour nous fait des choses si grandes,
Que nous n'espérons pas de trouver des offrandes,
Dont la riche valeur nous acquitte envers toy,
Te donner des thrésors, c'est les rendre à leur
[maistre,
Et le cœur qui te garde une éternelle foy
Peut seul par ton amour tes grâces reconnaître.
- It is time for vexation to give way to joy,
The cruel enemies of whom we were the victims
Have found their tombs in the raging tide.
Our torments are ended, our days will be peaceful
And God, who works new wonders for us,
Lets us gather palms in the bosom of the sea.
- Let us raise to his glory a proud monument,
The insolent rage of a king has been stifled,
His arrows have been turned against his own flanks,
His chariots swallowed up by the deep flood
And his host, who thought to swim in our blood,
At the mercy of the winds, swims among the waves.
- Lord, it is your might that works these miracles,
That changes nature and overcomes these obstacles,
To deliver us from the cains of an inhuman tyrant;
He vowed our destruction, he took hold of the
[thunderbolt;
But he has fallen under the blows of your hand
And this dreaded king is no more than a handful
[of dust.
- Your mercy towards us has done such great things,
That we cannot hope to find offerings
Rich enough to acquit our debt to you;
To give you treasures is to return them to their
[owner,
And the heart that preserves eternal faith in you
Can acknowledge your favours only through your
[love.

- 5 Comme on voit un Rocher dont l'orgueilleuse
 [teste
 Ne peut plus résister aux coups de la tempeste,
 Avec un bruit affreux tomber au fond de l'eau ;
 Ainsi ces Ennemis dont la rage brutale
 Allait de nostre vie esteindre le flambeau,
 Font au cœur de la mer une cheûte fatale.
- As one beholds a rock whose proud head
 Cannot resist the blows of the storm,
 Fall with a fearful noise to the bottom of the flood,
 So these foes, whose brutal rage
 Was extinguishing the flame of our life,
 Suffered a fatal fall into the heart of the sea.
- 6 Grand Dieu c'est à ce coup que ta puissance
 [esclate,
 Qu'elle monstre qu'en vain un monarque se flatte
 Dans les desseins trompeurs que forme son
 [orgueil,
 Pharaon est défait, ses jours trouvent leur terme,
 Et son trosne se change en un triste cercueil,
 Lorsqu'aux yeux des mortels il paroissoit plus
 [ferme.
- Great God, your might has dealt this blow
 To show that a monarch flatters himself in vain
 In the vainglorious schemes that shape his pride,
 Pharaoh is undone, his days have run their course,
 And his throne has become a dismal coffin,
 When to mortal eyes he seemed so strong.
- 7 O Dieu qui devant toy fais marcher la victoire,
 Sa mort est ton triomphe et sa honte ta gloire,
 Il éprouve aujourd' huy combien pèsent tes coups,
 Ses projets insensés s'en vont tous en fumée,
 Et l'effroyable fin de ton juste courroux
 Consomme en un moment son infidelle Armée.
- O God, before whom victory marches,
 His death is your triumph and his shame your
 He now feels the weight of your blows, [glory,
 His foolish plans have all gone up in smoke,
 And the fearful end of your just wrath
 Consumes in a moment his faithless army.
- 8 Tu fendis de la mer les inconstantes plaines,
 On vit les aquilons retenir leurs haleines
 Et l'onde impétueuse interrompre son cours,
 Les abysmes profonds ouvrirent leurs entrailles,
 Les flots où nous pensions devoir finir nos jours,
 Firent autour de nous deux liquides murailles.
- You cleft the sea asunder into temporary plains,
 The (north) winds were seen to hold their breaths
 And the impetuous wave interrupted its course,
 The deep abysses opened their entrails,
 The floods in which we feared to end our lives,
 Made around us two liquid walls.

- 9 "Suivons les" dits ce Roy, mettons la main aux [armes,
Et sans estre touchés ny de cris ny de larmes,
Vangeons par leur trépas le mespris de nos Dieux, [gods.
Donnons leur aujourd'huy ces sanglantes
[victimes, Let us offer them today these bloody victims,
Heaven, whom they have angered, has gathered
Le ciel qu'ils ont fâchés les assemble en ces lieux, [them here
Pour leur faire payer l'usure de leur crimes. To make them pay the price of their crimes.'
- 10 Ce discours animait les troupes insensées
Qu'à marcher sur nos pas la rage avait poussées,
Et l'effet eust suivi leur funeste dessein,
Mais si tost que ton peuple eust touché le rivage,
Les flots en un moment refermèrent leur sein,
Et de ce camp mutin ne firent qu'un naufrage.
This speech fired the incensed troops,
Whom rage urged to follow in our steps
And to carry out their baneful design,
But as soon as your people had reached the shore,
The floods in a moment closed up their bosom
And made of the fractious army no more than a
[wreck.
- 11 O Dieu qui t'es vengé de ces ames hautaines,
Source de nos plaisirs, juste autheur de leur [peines,
Quelle force est égale à ton divin pouvoir ?
Qui change comme toy les lois de la nature ?
Qui n'est dans l'ignorance auprès de ton sçavoir ?
Et près de ta clarté quelle autre n'est obscure.
O God who has avenged yourself on these haughty
spirits, / Source of our delight, righteous author of
their punishment
What strength is equal to your divine power?
Who can change, as you do, the laws of nature?
Who is not ignorant beside your knowledge?
And beside your brightness what other is not dark?
- 12 Ou sont ces insolents dont l'horrible blasphème,
Oza bien mépriser ta puissance suprême,
Qui ne parloient pour nous que de feux et de [fers ?
Et dessous leurs pas orgueilleux la terre s'est
[ouverte, [opened up,
La main qu'ils défioient les abysme aux Enfers,
Et ne laisse pas voir les traces de leur perte. The hand they had defied cast them into Hell
And left behind no trace of their perdition.

- 13 Si ta juste rigueur esclate en leur vangeance,
 Ta bonté se fait voir dans nostre délivrance,
 En finissant nos maux tu te rends glorieux ;
 Mais c'est peu de punir une race perfide,
 Achève ton ouvrage ô Monarque des cieus,
 Et ne dédaigne pas de nous servir de guide.
- 14 Tu le feras, grand Dieu, ton assistance est preste,
 D'un laurier glorieux Tu ceindras nostre teste,
 Nous goûterons les biens que tu nous as promis,
 Nous t'aurons pour flambeau dans la nuit la
 [plus noire.
 Nous ferons des captifs de tous nos ennemis,
 Et par toy nous sçaurons enchaîner la victoire.
- 15 Je les vois ce me semble et lis sur leur visage,
 De leur perte prochaine un assuré présage,
 La crainte leur fait voir mille fantômes vains,
 Ils sont, ils sont à nous, ils nous ouvrent leurs
 [villes,
 Ne craignons point les dars qu'ils portent dans
 [les mains,
 Ils sont pour des fuyards des fardeaux inutiles.
- 16 Il ne faut plus douter, tes mains nous sont
 [propices,
 Nous verrons cette terre où règnent les délices,
 Où les fleurs au matin sont couvertes de miel,
 Où sur un sable d'or serpentent les fontaines,
 Où jamais les brouillars n'obscurissent le ciel,
 Où jamais sans moissons on retrouve les plaines.
- If your righteous anger strikes them in vengeance,
 Your goodness shows itself in our deliverance,
 In ending our sufferings you render yourself glorious ;
 But it is a small thing to punish a perfidious race ;
 Complete your work, O Monarch of the heavens,
 And do not disdain to serve as our guide.
- You will do it, great God, your help is at hand,
 With glorious laurel you will wreath our heads,
 We will taste the blessings you have promised us,
 We will have you as a torch in the blackest night.
 We will make captives of all our foes,
 And through you we will proceed to victory.
- I seem to see them and read in their faces
 The certain prophecy of their imminent perdition,
 Fear causes them to see a thousand vain phantoms ;
 They are ours, they open their towns to us,
 We will not fear the spears they hold in their hands,
 They are useless burdens to the fleeing cowards.
- We need doubt no more, your hands are
 [propitious to us,
 We will see this land where delights abound,
 Where the morning flowers are covered with honey,
 Where over golden sand the fountains wind,
 Where mists never obscure the sky,
 Where the plains are never without harvest.

17 C'est dans ce beau séjour ou quittant le tonnerre
Tu dois avec plaisir habiter sur la terre,
Et te montrer sensible aux plaintes des mortels
C'est là que tu verras ta puissance adorée
Que l'encens fumera sur tes riches Autels,
Et que nos vœux seront d'éternelle durée.

It is in this fair dwelling where, abandoning the
You shall pleasantly live on earth, [thunderbolt,
And show yourself susceptible to the complaints
[of mortals.
It is there that you will see your power worshipped,
That incense will smoke on your rich altars,
And that our prayers will endure eternally.

18 Arbitre souverain, Des volontés humaines
Sans ton divin secours ces paroles sont vaines,
Donne nous des effets, rends nostre Camp
[vainqueur,
Détruis nos Ennemis Dont tu connais l'audace,
Oste leur le courage et nous enfle le cœur.
Fais nous de feu pour eux, Fais les pour nous
[de glace.

Sovereign judge, human intentions
Are, without your divine aid, vain words;
Grant us strength, make our army victorious,
Destroy our enemies whose insolence you have
[known,
Take away their courage and swell our hearts.
Make us as fire unto them, make them as ice
[unto us.

(L'orthographe originale a été respectée.)

19 Veni sponsa mea

Refrain :

Veni, sponsa mea,
Veni de Libano,
Veni, coronaberis.

O gloriosa Domina,
Excelsa super sydera,
Qui te creavit provide,
Lactasti sacro ubere.

Refrain:

Come, come, my spouse,
Come from Lebanon
To be crowned.

O glorious Lady,
Elevated above the stars,
Him, who providently created you,
You have suckled at your holy breasts.

Quod Eva tristis abstulit,
Tu reddis almo germine :
Intret ut astra flebiles,
Coeli fenestra facta es.

Tu Regis alti janua,
Et porta lucis fulgida,
Vitam datam per Virginem,
Gentes redemptae, plaudite.

Gloria, tibi, Domine,
Qui natus es de Virgine,
Cum Patre et Sancto Spiritu
In sempiterna saecula.

That which Eve, of sorrowful memory, lost,
You restore as a fruitful seed,
Come like a star
To shine upon those who weep.

You, the gateway of the supreme King,
And the shining portal of light;
Applaud, you redeemed nations,
The life given by the Virgin!

Glory to thee, Lord,
Born of the Virgin,
And to the Father and to the Holy Ghost,
Time without end. Amen.

21 **Espoir de toute âme affligée**

Espoir de toute âme affligée,
Grand Dieu, nostre unique recours,
Par qui la trame de nos jours
Malgré les feux est prolongée,
Seigneur, dont la puissante main,
Des fers d'un tyran inhumain
Sauva nos ancêtres fidèles,
Que ton nom soit toujours bény,
Que par les chansons immortelles,
On célèbre a jamais ton pouvoir infiny.
Que, dans le séjour où ces anges,
Qui ne sont que flamme et qu'ardeur,
Servent de trône à ta grandeur,
On chante tes saintes louanges ;
Qu'on te bénisse dans les cieux,

Hope of every afflicted soul,
Great God, our sole recourse,
Through whom the course of our lives,
Despite the fires, is prolonged,
Lord, whose mighty hand
Delivered our faithful forefathers
From the fetters of an inhuman tyrant,
May thy name be everlasting blessed,
Let us with immortal songs
Celebrate forever thy infinite power.
Let us, in this place where these angels
Who are but flames and heat,
Serve as the throne of thy greatness,
Sing thy blessed praises.
Let us bless thee in the heavens,

Où ta gloire éblouit les yeux,
Où tes beautés n'ont point de voiles,
Où l'on voit ce que nous croyons,
Où tu marches sur les étoiles,
Et d'où, jusqu'aux Enfers,
Tu lances tes rayons,
Rares et superbes ouvrages,
Merveilles, chefs-d'œuvre divers
Qui paroissent dans l'univers,
Venez rendre à Dieu vos hommages.
Ce que vous avez de beauté,
De richesse et de majesté,
Vous le devez à sa puissance ;
Elle vous a formés de rien,
Et la loy de sa Providence
Est, de vostre grandeur,
L'infaillible soutien.

Where thy glory dazzles the eyes,
Where thy beauties are not veiled,
Where we behold what we believe,
Where thou walkest upon the stars,
And whence, to the depths of Hell,
Thou castest thy beams of light.
Rare and super works,
Marvels, diverse masterpieces
That appear in the universe,
Come, render your homage to God.
Whatever beauty you have,
Whatever richness, and majesty,
You owe to his might;
It has formed you out of nothing,
And the law of his providence
Is the infallible support
Of your greatness.

22 O bone Jesu

O bone Jesu, o bone Jesu,
Junge me tibi inseparabili dilectionis vincula
Quoniam Tu solus amanti sufficis;
Et absque te, frivola sunt universa.

O good Jesus, O good Jesus,
Bind me to you with inseparable bonds of bliss,
Since you alone are sufficient to those who love,
And without you everything is worthless.

harmonia mundi s.a., Mas de Vert, F-13200 Arles © 1980, 2004
Enregistrement juin 1980, Eglise du Bon Secours, Paris
Direction artistique : Robina Young
Prise de son : Jean-François Pontefract
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Design : Christel Exelmans
avec la collaboration de Exelmans Graphics
Photo couverture : Pierre Javelle
Imprimé en Allemagne

www.harmoniamundi.com



HMX 2901055